

LES FLEURS ARTIFICIELLES POUR UNE DYNAMIQUE DE L'IMITATION

Michael Lucken



RÉSUMÉ

Le Japon a très souvent été défini comme une civilisation de la copie. Cette représentation est l'expression d'un besoin de l'Occident de déterminer des contre-modèles permettant de soutenir l'idée que la création est la valeur suprême, par opposition à une imitation de plus en plus rejetée. La première partie de ce livre a pour objectif de montrer, à travers les discours sur le Japon, comment et pourquoi à l'époque moderne la question esthétique de l'imitation est au cœur des rapports de domination symbolique entre les cultures et, plus largement, entre les hommes.

Les Japonais n'ont pas été passifs face à cette situation. Ils ont assimilé et réemployé ce discours, vis-à-vis de la Chine notamment, et essayé d'y réagir, que ce soit par le déni, la réactivation de savoir-faire locaux ou l'invocation d'un esprit national. Toutefois, bien qu'ils aient rejeté la plupart des dispositifs uniquement mimétiques, ils n'ont pas accepté une attitude purement subjective vis-à-vis de la création, ce qui se manifeste par un goût pour tout ce qui, de la matière, ne peut être sublimé.

L'analyse d'œuvres majeures du Japon moderne et contemporain comme *Vivre* de Kurosawa Akira ou *Le Voyage de Chihiro* de Miyazaki Hayao a pour but de restituer au paradigme imitatif toute sa dynamique, sa dimension ludique bien sûr, mais aussi sa profondeur et son exigence morale, de montrer enfin comment il s'oppose à une vision héroïque et désocialisante de l'auteur, comment il permet d'assumer, autant que possible, la mort dans la vie.

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage, diffusé gratuitement, a été conçu et réalisé dans le cadre d'un projet de recherche soutenu et financé par l'Institut Universitaire de France. L'éditeur et l'auteur autorisent toute diffusion, reproduction ou traduction de ce texte.

Les photogrammes et les extraits de livre figurant plus bas sont reproduits au titre du droit de courte citation (Art. L-211-13 CPI). La taille et la qualité des images ont été réduites en conséquence. Les œuvres de Kishida Ryūsei sont dans le domaine public et les photographies de sa fille Reiko ont été mises à disposition par Mme Kishida Natsuko que nous remercions vivement.

Un lien invisible vers Wikipédia France figure sur la plupart des noms de personnes. De nombreuses pages Wikipédia ont été créées ou corrigées par l'auteur dans la perspective du présent ouvrage. Les noms pour lequel aucun lien n'est proposé correspondent généralement à des auteurs récents.

Les noms japonais sont donnés dans l'ordre japonais avec le nom de famille devant le nom personnel (ex. Tanizaki Jun.ichirō). L'ordre des noms japonais sur Wikipédia France est similaire pour les personnes nées avant 1868, mais il est hélas inversé pour les personnes nées après 1868.

L'auteur adresse ses plus sincères remerciements à Anne Bayard-Sakai, Emmanuel Lozerand, Antoine Poncet et Sandrine Tabard pour leur relecture attentive, ainsi qu'à Jean-Michel Butel, Claude Estèbe et Christophe Marquet pour leurs remarques.

MOTS CLÉS

Art moderne, cinéma, création, dessin animé, droit d'auteur, imitation, Japon, modernité, orientalisme, peinture, photographie, post-colonialisme, romantisme.

Araki Nobuyoshi, Kishida Ryūsei, Kurosawa Akira, Miyazaki Hayao, Nakai Masakazu.

L'AUTEUR

Michael Lucken est professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales. Historien de l'art, il a publié, entre autres, *L'Art du Japon au vingtième siècle : pensée, formes, résistances* (Hermann, 2001), *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre* (Les Belles lettres, 2005), *1945-Hiroshima : les images-sources* (Hermann, 2008).

Conception graphique : Sandrine Tabard

Paris, Publications du Centre d'Etudes Japonaises de l'INALCO, 2012
2, rue de Lille 75007 Paris-France
ISBN : 978-2-85831-201-6

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS [1]

CHAPITRE 1 [9]

LE PARADIGME MIMETIQUE

- Le Japon singe
- L'Occident et l'invention de la création
- Dénî, rejet et sublimation de l'imitation
- Chasse gardée
- Vu du Japon
- La logique du reflet chez Nakai Masakazu

CHAPITRE 2 [55]

Les Portraits de Reiko de Kishida Ryūsei

CHAPITRE 3 [73]

Vivre de Kurosawa Akira

CHAPITRE 4 [91]

Voyage sentimental–Voyage d'hiver d'Araki Nobuyoshi

CHAPITRE 5 [113]

Le Voyage de Chihiro de Miyazaki Hayao

CONCLUSION [129]

NOTES [135]

TABLE DES ILLUSTRATIONS [157]

Un lien hypertexte figure sous la plupart des noms
de personnes et sous chaque appel de notes

AVANT-PROPOS

Dans *Achille et la tortue*, un film de Kitano Takeshi sorti en 2008, un peintre japonais essaie les uns après les autres différents styles caractéristiques de l'art du XX^e siècle, du cubisme au *body art*, en passant par l'expressionnisme abstrait¹. Alors qu'à l'origine il possédait un don pour le dessin, son talent se perd dans l'imitation de mouvements artistiques essentiellement occidentaux dont il ne comprend les intentions que de manière superficielle, et sa vie s'écoule entre échecs burlesques et drames familiaux.

Le Japon a très souvent été décrit comme une culture de l'imitation et il a assimilé non sans ironie cette image qui lui a été en grande partie imposée de l'extérieur. Pourtant, la culture japonaise est aussi la seule qui ait aujourd'hui un rayonnement mondial sans être d'origine occidentale. Ce pays, souvent critiqué pour sa propension à la copie, est paradoxalement devenu un modèle et ses artistes, à commencer par Kitano, sont célébrés bien au-delà des frontières de l'Archipel. L'histoire de ce renversement fournit un matériau extrêmement riche pour réfléchir à la dynamique des cultures, aux valeurs de la modernité, aux processus créatifs.

Loin des préjugés, le rapport de la copie au modèle et celui des copies entre elles sont des rapports complexes. Le mimétisme, l'imitation, la copie sont des aspects fondamentaux de la culture humaine qui forment avec les notions de création, d'invention et d'originalité des ensembles qui dans la pratique sont difficilement dissociables. Les anthropologues connaissent bien cette dynamique, de même que les spécialistes de la littérature ou de l'art classiques. « L'homme, fabricant d'outils, ne peut partir de rien. Nous ne pouvons pas prendre, pour nous l'appliquer, le concept sémitique de la création *ex nihilo*. Nous ne sommes en réalité que des rejoueurs », disait Marcel Jousse². Mais, dans le monde moderne, imitation et création ont été dissociées : le premier terme a pris une valeur essentiellement négative ; le second est mis en avant comme le principal idéal de l'humanité : création artistique, création de valeur, création d'emplois... On le voit particulièrement bien dans l'évolution du droit d'auteur, dont l'instabilité croissante exprime la nécessité d'une réflexion sur le fond.

En France, lorsque l'Assemblée constituante adopta en janvier 1791, en plein contexte révolutionnaire, la première loi sur le droit d'auteur, son but était de protéger les artistes et les écrivains, d'une part de la mainmise des institutions de l'État (celle de la Comédie-Française en l'occurrence), d'autre part de la cupidité des éditeurs et des tourneurs de spectacle. Néanmoins, le rapporteur du projet, Isaac Le Chapelier, tint à préciser que la destination première des œuvres était d'appartenir au public, par conséquent, si un droit était conféré à leurs auteurs, c'était d'abord pour que ceux-ci deviennent les serviteurs du bien commun, afin que « chacun puisse s'emparer des ouvrages immortels de Molière, de Corneille, de Racine, pour en rendre les beautés »³. Depuis deux siècles, de multiples réformes ont été adoptées. Aujourd'hui, le Code sur la propriété intellectuelle prévoit que les

droits moraux sur l'œuvre courent jusqu'à soixante-dix ans après le décès de l'auteur. Il va sans dire que ce ne sont pas les peintres ou les écrivains que l'on a voulu protéger en reculant la date d'entrée des œuvres dans le domaine public. Cette évolution a été dictée par la pression de l'édition et de l'industrie du spectacle, avec l'appui de l'État.

C'est sous le gouvernement de Vichy que l'on est passé d'un droit des auteurs à un « droit de la médiation culturelle »⁴, en réaction notamment au projet avorté de Jean Zay qui prévoyait que le contrat liant les auteurs aux éditeurs ne soit plus une « cession », mais une simple « concession »⁵. Non seulement les législateurs de 1957 (date de l'adoption de la Loi sur la propriété littéraire et artistique à la base du Code en vigueur actuellement) ne sont pas revenus en arrière, mais ils ont entériné l'orientation prise pendant la guerre, car elle servait les intérêts de l'État à une époque de redéfinition des politiques culturelles publiques. Autrement dit, la loi bénéficie aujourd'hui en priorité à ceux-là même contre qui elle avait été élaborée voici deux siècles. On peut évidemment dire la même chose à propos de la loi sur le copyright américaine, qualifiée parfois de *Mickey Mouse law*, qui est modifiée chaque fois que les intérêts de l'industrie du spectacle sont en jeu⁶.

Hélas la tartufferie est bien cachée. Il est difficile en effet de dire que les artistes ne sont pas au centre des préoccupations alors que le premier article de la loi dit : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous »⁷. Il est tout aussi difficile d'évoquer un contrôle accru sur l'accès aux œuvres, alors que la technologie et les réseaux d'information permettent de se procurer de la musique et des images bien plus facilement et en plus grande quantité qu'il y a seulement deux ou trois décennies.

On a toujours pensé le droit d'auteur comme un droit se rapportant à des personnes physiques ou morales. Mais on pourrait imaginer un *droit de l'œuvre* qui serait distinct de celui de son auteur. Il n'est pas rare en effet que les artistes dévoient leurs propres créations, comme on le voit fréquemment dans le domaine de l'art contemporain. Ainsi le cas de l'artiste qui, dans les années 1960, revendiquait un art purement expérimental et qui, dans les années 1990, vend les lambeaux de ses pureances au musée qui lui promet une petite place dans l'histoire ; ou celui d'ayant-droits qui réparent et mettent sur le marché des œuvres que leur auteur avaient conçues pour qu'elles s'autodétruisent... Avec le temps et grâce à la reconnaissance de la critique, un artiste ou ses proches peuvent en toute légalité divulguer des œuvres par des moyens qui trahissent ces dernières.

Bien que difficilement applicable, l'idée d'un droit de l'œuvre permet d'introduire un coin dans la notion de propriété morale de l'auteur et d'interroger la pertinence de l'exclusivité du droit qui s'y rattache. Car derrière la prééminence absolue de l'auteur se cache ce que René Girard appelle le « mensonge romantique ». L'imitation dans le monde moderne est toujours présente, mais elle est refoulée. Seule reste en surface l'affirmation de la différence et de la singularité. Or, comme le montre Girard, dès lors que la volonté de différence est partagée par tous, elle n'est plus différenciante, elle n'est plus qu'« *imitation négative* et l'effort pour sortir des chemins battus fait invinciblement retomber tout le monde dans l'ornière »⁸. Il y a là une loi du trébuchet redoutable : dès qu'on cherche à créer sa différence, on obère ses possibilités d'être différent ; dès qu'on s'affirme comme « auteur », on prend le risque d'aliéner sa singularité. Les manifestations de cette loi s'observent tous les jours : les émissions de télévision qui produisent des stars en

série en sont un exemple caricatural, mais les mondes de la mode, de l'édition ou de l'art n'y échappent pas.

Comment contrer la puissance de ce mécanisme ? Une première solution est de faire remonter l'imitation à la surface et de désacraliser, du point de vue du sujet, le travail de création. Sur le plan théorique, ce travail a déjà été entrepris par un certain nombre de philosophes, critiques littéraires ou historiens, qu'il s'agisse de Girard, Paul Bénichou ou, plus récemment, Jean-Marie Schaeffer. Bien que leurs approches diffèrent, ils ont comme objectif commun de vouloir rééquilibrer symboliquement les deux pôles du processus heuristique. Une seconde solution consiste à déplacer l'accent du sujet vers l'objet, de l'auteur vers l'œuvre. Dans cette perspective, c'est la langue, les structures ou les formes qui travaillent l'homme et non l'inverse. De Roland Barthes à Georges Didi-Huberman, du structuralisme à l'iconologie critique, un des horizons de la pensée contemporaine réside dans la démonstration du caractère autogénérateur de la culture. Dans le même esprit, les artistes et les écrivains des années 1960 à 1980 ont largement exploré les voies de l'emprunt, de la citation, de la série, du détournement. Toutefois, ces diverses entreprises n'ont pas réussi à trouver leur expression jusque dans la loi (et très peu dans la société) ; au contraire, elles ont souvent été retournées : aujourd'hui, si les musées demandent des droits sur les reproductions des œuvres de leur collection tombées dans le domaine public, c'est entre autres grâce à l'apport théorique de penseurs comme Deleuze pour qui « la répétition la plus matérielle ne se fait que par et dans une différence qui lui est soutirée par contraction, par et dans une âme qui soutire une différence à la répétition »⁹. Ce qui était une remarquable analyse structurelle sert aujourd'hui des intérêts patrimoniaux qui ne correspondent certainement pas à la vision que l'auteur avait de la culture. On peut se demander si cet échec relatif ne tient pas notamment au fait que rejeter ce qu'il y a de subjectif dans le processus créatif reste paradoxalement une posture de type romantique. Le souci des artistes contemporains ayant réussi dans leur domaine respectif à défendre leur importance historique en tout cas le suggère. L'orgueil de l'auteur, inhérent à la posture romantique, est le point de faiblesse que le pouvoir (politique, marchand, culturel) exploite en le flattant depuis des décennies, afin de mieux adapter le droit et les pratiques à son profit.

Le système mis en place par les différentes communautés d'informaticiens qui, depuis une trentaine d'années, développent des logiciels libres qu'on peut modifier et rediffuser tout en respectant les principes dont on a soi-même bénéficié, constitue une base de réflexion solide. Une de ses principales caractéristiques est de dissocier la qualité d'auteur de toute exigence de propriété morale. La seule propriété qui subsiste est une propriété usufruitière : on peut utiliser les logiciels, les modifier à sa guise et les remettre en circulation, gratuitement ou moyennant rémunération si quelqu'un est prêt à les acheter, mais une fois la cession effectuée, on ne peut se prévaloir d'aucun droit sur les copies. Ce modèle, dont le succès du système d'exploitation Linux a montré la viabilité économique, est donc à l'opposé du droit d'auteur dans sa conception française. Pourtant, à l'origine de Linux, se trouve une double exigence, d'une part le maintien d'une communauté fondée sur le partage (celle des pionniers de l'informatique), d'autre part la liberté, tant dans l'accès au savoir que dans l'orientation de son travail. Ce système n'a pas été conçu contre les auteurs, mais par eux et pour eux. En revanche, il n'est possible que parce qu'il relativise la place de la création. Élargissons la réflexion. N'est-il pas

évident qu'il y a une relativité des expériences créatrices ? Qu'on ne fait rien tout seul ? Que créer, c'est s'ouvrir aux autres et valoriser le bien commun ? Que chacun est l'objet d'une ou plusieurs cultures ? Il faut retrouver et valoriser les jointures, celles qui unissent les sens aux formes, les sociétés aux machines, les hommes entre eux.

Nicolas Bourriaud a été au début des années 2000 l'un des premiers à percevoir dans le monde de l'art contemporain le même mouvement que dans la communauté du logiciel libre. Il découvre chez des artistes comme Gabriel Orozco, Pierre Huyghe ou Félix Gonzáles-Torres, une esthétique qu'il qualifie de « relationnelle », dont l'objectif n'est pas de produire une œuvre ou d'« acquérir un territoire » mais de resserrer les liens humains et sociaux, de créer « des espaces libres, des durées qui s'opposent à celles qui ordonnent la vie quotidienne » et de valoriser « un commerce interhumain différent des "zones de communication" qui nous sont imposées »¹⁰. Les objets n'ont pas de place autonome dans cette esthétique. Ils ne sont que les résidus d'une rencontre passée ou le support d'une rencontre à venir. Des lieux de passage, des séries d'événements qui « déconstruisent les modes de constitution de l'objet d'art »¹¹. La dimension plastique des œuvres est rejetée car associée aux valeurs du capitalisme et de la culture de masse. En effet le marché de l'art n'échange que des solides et l'industrie joue sur les formes pour stimuler les ventes et assurer sa domination. Mais l'industrie ne manipule les objets à son profit que parce qu'ils sont reproductibles. Dans la société de consommation, derrière l'élaboration d'un *nouveau* produit, se cache toujours l'espoir d'en écouler la plus grande *série*. C'est ce que Jean Baudrillard appelait le « principe de simulation »¹². L'industrie s'est glissée dans les habits de l'art, lui a substitué le design et le marketing et, bien qu'elle continue d'ouvrir des champs de fonctionnalité nouveaux, fait porter l'essentiel de sa créativité sur des signes dont elle joue pour entretenir son commerce. Nous retrouvons dans le domaine économique le même phénomène que nous avons observé au niveau de la loi. Toutefois, l'artiste « relationnel » n'échappe pas au fait qu'il produit des œuvres, et que ces œuvres alimentent le marché. C'est la limite du genre. Considérer le *faire* comme l'essence de l'œuvre et céder au marché sa matérialité telle une partie honteuse est une position qui s'avère rapidement intenable. Il est essentiel au contraire d'assumer la plasticité des œuvres et, plus largement, celle du rapport de l'homme au monde, non pas dans le seul espoir de résoudre les problèmes sociaux et environnementaux par l'anticipation et la technique, ce qui est louable mais nécessairement approximatif, mais pour se laisser, au présent, la possibilité d'être dans une relation juste et de qualité vis-à-vis de soi-même et des autres.

Les objets tangibles, qu'ils soient les fruits de l'art ou du design industriel, ont non seulement une durée matérielle qui généralement s'accorde avec le temps humain, mais ils dépendent de formes dont l'homme n'a pas la maîtrise du sens. À l'échelle macro-historique, on constate en effet que les motifs reviennent avec une régularité plus ou moins cyclique sans que les valeurs qui leur sont attachées évoluent. Les motifs ont en eux la faculté d'être imités, reproduits, perpétués. Il y a une survivance, une « ténacité des formes dans le temps »¹³. C'est la raison pour laquelle, tout comme on peut considérer qu'il existe un droit des œuvres, il y a une histoire des formes qui n'est certes pas indépendante des hommes, mais qui est en partie indépendante de chaque génération et sur laquelle les individus n'ont que

peu de prise. Les formes ont une autonomie historique. Or, si elles trouvent toujours le moyen de resurgir, cela implique qu'elles exercent une pression sur les artistes à laquelle un jour ceux-ci sont amenés à céder. En conséquence, il y a dans l'imitation un principe factitif et le travail de création est davantage une réponse à un ensemble de stimuli que l'expression de la libre volonté de l'individu. Le sens de la plasticité implique de rendre poreuses les frontières de la subjectivité.

La législation japonaise sur le droit d'auteur n'est alignée ni sur le copyright anglo-saxon, ni sur le droit de type français. Il s'agit d'un système intermédiaire, mais on y observe la même dynamique d'ensemble que dans la plupart des pays du monde, à savoir une instabilité grandissante de la loi (pas moins de vingt-deux amendements entre 1999 et 2010), une pression constante de l'industrie pour allonger la durée de validité des droits, et enfin l'émergence d'une « culture pirate ». Néanmoins, le Japon n'a jamais été à la pointe des pays soutenant le renforcement du droit d'auteur. Il ne l'était évidemment pas à la fin du XIX^e siècle quand le pays a signé en 1899 la convention de Berne, son intérêt à l'époque étant de pouvoir reprendre au maximum et à moindre coût les connaissances occidentales, mais il ne l'est pas non plus aujourd'hui, alors que depuis trente ans ses produits culturels de masse (dessins animés, bandes dessinées, jeux vidéos, jouets dérivés) ont envahi la planète. La validité des droits reste limitée à cinquante ans après la mort de l'auteur, l'extension à soixante-dix ans comme en France ou aux États-Unis ayant été récemment rejetée¹⁴. Il y a par ailleurs toute une réflexion qui est menée autour du droit d'auteur et de ses corollaires, comme les notions de bien public, de ressource culturelle et de communalité.

Un des projets les plus intéressants en lien avec ces questions est celui de la Bibliothèque en plein air, Aozora bunko en japonais, lancée en 1997. Son support est un site Internet ouvert et gratuit où l'on peut accéder au texte d'un grand nombre d'œuvres de la littérature moderne et contemporaine japonaise, ainsi qu'à quelques traductions de classiques occidentaux. La première particularité de cette bibliothèque est d'être entièrement privée, contrairement à Gallica par exemple. Mais il ne s'agit pas non plus d'une entreprise à visée commerciale comme Google Books. Son fonctionnement est similaire à celui d'une association de type Loi 1901. La seconde particularité de ce site est de ne pas proposer la version scannée des ouvrages, mais une version rééditée pour Internet. Troisième particularité enfin, la sélection des œuvres mises en ligne émane directement de ceux qui sont prêts à en faire bénévolement la saisie. Le comité scientifique de la bibliothèque n'est là que pour veiller à ce qu'il n'y ait pas de dérive dans la constitution du fonds¹⁵. C'est donc un projet qui repose sur la mise en commun d'intérêts personnels et privés à visée non lucrative et qui privilégie l'effort d'adaptation à la copie mécanique.

Dans l'ensemble, la même sensibilité domine le débat théorique et critique japonais. Des spécialistes comme Yamada Shōji ou Suga Yutaka, tout en revendiquant une grande ouverture sur le monde, défendent des valeurs similaires : « À l'avenir, il faut que l'on s'intéresse au management communautaire des ressources culturelles au niveau micro-local », écrit ce dernier¹⁶. Les « ressources culturelles » sont avant tout à leurs yeux le patrimoine de ceux qui vivent à proximité ou qui les exploitent intellectuellement. La notion d'un bien public non contingent à la française leur semble en revanche trop abstraite. Ne serait-ce que parce qu'elle constitue un autre modèle que ceux qui dominent en Occident, cette position mérite l'attention. Elle n'a d'intérêt toutefois que si l'on extrait le « local »

du localisme. Il y a en effet toujours un risque dans l'Archipel que « local » soit une manière déguisée de dire japonais, et que « communautaire » soit un signe pour dire pré-moderne, antérieur à l'occidentalisation, et donc non contaminé, pur... « Local » doit être compris comme ce qui est localisable, non pas sur le plan géographique, mais sur les plans ontologique et éthique. Manière de dire que l'imitation doit avoir un sol – qu'elle ne doit pas être laissée dans la *désolation* au sens d'Arendt et de Heidegger –, qu'elle doit connaître et assumer d'où elle vient. Ce sol est le garant de la visibilité du lien imitatif, le signe incarné qu'il n'est qu'un choix parmi plusieurs possibles, tandis que l'imitation sans source définie est au mieux mimétisme inconscient, bien souvent asservissement, avidité, bêtise.

S'intéresser depuis l'Europe à la question de l'imitation au Japon entretient l'espoir de ne pas poser de travers la question du local. Les « sources » et « ressources » peuvent être localisées, tout en se trouvant à l'autre bout du monde. Ce qui n'empêche en rien qu'elles restent vivantes : personnellement, j'imité l'écriture et la langue parlée du Japon ; sur place, j'imité le comportement des gens, les usages, le langage du corps. Je réussis fort mal, mais cela demeure une grande joie de toujours essayer de mieux faire. Soutenir la possibilité d'une vraie localisation à *distance* de la source d'imitation, de l'inspiration créatrice, est le métadiscours qui traverse et unit les études présentées plus loin.

À l'origine, le droit d'auteur s'est imaginé universel, mais dans les faits il a longtemps été géographiquement restreint et ne concernait que les formes d'« ici ». En France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on pouvait avoir simultanément des procès opposant des peintres à des photographes locaux, et des artistes comme Monet ou Van Gogh reprenant telles quelles des compositions de Hiroshige (1797-1858) qui étaient pourtant virtuellement protégées par un droit dont la validité avait été portée en 1866 à cinquante ans après la mort de l'auteur. Ce qui était local était couvert par la loi, tandis que ce qui était exogène ne l'était pas. L'aventure de l'art moderne fut une aventure de contournement du droit d'auteur par l'exotisme. Toutefois le monde contemporain a quasiment achevé de repousser les limites de validité du droit. Il n'y a plus d'Ailleurs dans lequel on peut aller puiser de façon violente et insouciant. C'est là une autre raison pour laquelle il est nécessaire de repenser la question de la copie, de l'imitation, des sources et des ressources.

Girard et Baudrillard ont des approches très différentes, pourtant, sur le fond, ils disent la même chose : le refus d'assumer l'imitation est un cache-la-mort. Se focaliser sur la seule création est une façon de proclamer la possibilité d'un salut par l'art et donc de nier la finitude. Or la mort étant incluse dans le vivant, nier la mort revient à nier la dynamique du vivant. À fossiliser ou à hypostasier les objets. Le droit d'auteur qui nuit à la circulation des formes et des idées sert précisément à cela.

Pour des raisons historiques et culturelles qui seront analysées ultérieurement, l'art moderne et contemporain japonais a moins tendance à cacher ce qu'il doit à l'imitation que l'art occidental : pris dans une relation de force avec l'Europe et les États-Unis, il a dû faire avec, tant bien que mal. Ce qui a pour conséquence que la mort n'y est pas tant un *sujet* auquel les artistes se confrontent qu'une *présence* qui travaille à même les œuvres. Importance du fantomal, du reflet, de l'osseux, du vivace, du terreux. L'art moderne japonais est, certes, porteur de messages politiques, sociaux et identitaires, ainsi que de toute la palette des sentiments

humains ; il exprime aussi un goût pour la norme et le jeu, mais la valeur qui retient mon attention est d'abord une certaine qualité d'être qui s'exprime de façon plastique et maintient l'invention dans la matière du monde.

Le Japon a, d'une part, assimilé et réemployé le discours européen sur l'imitation, vis-à-vis de la Chine notamment, d'autre part, essayé de réagir à ce dernier, que ce soit par le déni, la réactivation de savoir-faire locaux ou l'invocation d'un esprit national. Pourtant la culture japonaise moderne ne se résume pas à la combinaison de ces dynamiques. Bien que les artistes japonais contemporains aient rejeté la plupart des dispositifs explicitement mimétiques et adopté l'idée qu'il faut faire ce qui n'a jamais été fait¹⁷, ceux-ci n'ont pas accepté une attitude purement subjective vis-à-vis de la création, ce qui se manifeste par un goût pour tout ce qui, de la matière, ne peut être sublimé, pour sa part *résiduelle* en somme.

Pour le montrer, je me suis focalisé sur des œuvres singulières qui ont toutes une importance de premier plan : la série des *Portraits de Reiko* (1914-1929) du peintre Kishida Ryūsei ; le film *Vivre* (1951) de Kurosawa Akira ; le roman photographique *Voyage sentimental : voyage d'hiver* d'Araki Nobuyoshi (1991) ; et enfin un dessin animé, *Le Voyage de Chihiro* (2001) de Miyazaki Hayao. Le recours au chef-d'œuvre dans le cadre d'une critique du génie créateur peut sembler paradoxale. Elle ne l'est pas. La distinction, la visibilité d'une œuvre ne sont pas nécessairement l'expression d'une idéalisation de la singularité de son auteur. Il s'agit d'abord de la manifestation d'un processus cognitif de base¹⁸. C'est la raison pour laquelle il a existé dans toutes les cultures des œuvres plus importantes, précieuses ou efficaces que d'autres. Mais surtout la notion de chef-d'œuvre permet de faire porter la qualité sur l'objet, de suivre la logique des choses et non celle du sujet. En un sens, elle s'oppose à la primauté de l'auteur. On ajoutera qu'en l'occurrence la célébrité des œuvres retenues est toute relative et qu'on est loin d'en avoir le regard épuisé. Produites dans un pays lointain, ces œuvres n'ont engendré en Europe ni une abondance de discours, ni une multitude de reproductions : par bien des aspects, elles restent à découvrir.

Ces quatre œuvres d'art ont constitué le point de départ de ce livre. Elles ont mis en branle une réflexion, généré une envie de les décrire, suscité des rapprochements critiques. Elles ont joué un rôle moteur qu'il s'agit d'entretenir et non de faire disparaître. C'est la raison pour laquelle la relation théorique qui les unit ne sera pas donnée en amont. La théorie doit émerger au fur et à mesure de la découverte, et être précisée au terme du processus. L'altérité qu'incarnent les œuvres et plus généralement la culture dont elles sont issues ne doit pas être réduite à un objet inerte, mais pouvoir au contraire se déployer de façon subjective, comme une force qui travaille le média et l'imprègne au point d'influer directement sur le lecteur ou le spectateur. Il faut sortir des approches qui enferment l'altérité dans des cadres préconçus. Comme le dit Homi Bhabha avec justesse : « Le despote turc de Montesquieu, le Japon de Barthes, la Chine de Kristeva, les Indiens Nambikawa de Derrida, les païens Cashinahua de Lyotard font partie de cette stratégie de refoulement où le texte Autre est pour toujours l'horizon exégétique de la différence, jamais l'agent actif de l'articulation. L'Autre est cité, cadré, éclairé, mis en cases dans la stratégie coup/contrecoup d'une mise en lumière sérielle. La politique narrative et culturelle de la différence devient le cercle clos de l'interprétation. L'Autre perd son pouvoir de signifier, de nier, d'instaurer son désir historique, d'établir son propre discours institutionnel et oppositionnel »¹⁹. Toutefois, le meilleur moyen pour s'extraire de ce mécanisme n'est sans doute pas

la mise en œuvre d'une théorie alternative au sens où le post-colonialisme est souvent compris. Toute tentative de théorisation en amont ne fait qu'alimenter des logiques de domination, qu'elles soient sociales au plan national ou culturelles au plan international. Le dévoilement du sens de l'Autre n'atteint sa forme juste que sous un mode performatif. Il implique un travail *in situ* et s'incarne dans des formes nouvelles qui en sont le fruit.

Il ne s'agit évidemment pas de revenir à l'idée naïve que les œuvres d'art parlent d'elles-mêmes, qu'elles expriment un message univoque et constant. Le sens des œuvres émane de champs de forces complexes et mouvants. L'idée est de permettre que l'altérité qu'incarne ici l'œuvre d'art ne soit pas soumise d'emblée à un regard surplombant et à une logique d'appropriation, autrement dit de ménager des espaces où, sous une forme médiatisée, elle continue d'influer ou d'infecter autour d'elle, c'est-à-dire de vivre. L'ambition théorique doit céder le pas à la modestie de la description, à une relation fondée sur le contact.

Les œuvres étudiées couvrent le xx^e siècle. Chacune a ses différences, ses forces propres. Pour autant des liens les unissent. Un enchaînement historique d'abord, qui fait que cet ouvrage peut se lire comme une histoire esthétique du Japon moderne. Mais aussi des liens internes et secrets, sur lesquels il était difficile au début de mettre des mots, mais qui provoquaient l'impression d'avoir affaire, malgré la diversité des genres et des contextes, à un ensemble cohérent, traversé par des sensibilités et des problématiques similaires²⁰.

Pour résumer, l'objectif immédiat de ce livre est double, à savoir proposer un modèle interprétatif d'œuvres produites à l'époque moderne dans les cultures non occidentales et de mettre en évidence la manière dont la culture japonaise en particulier a fait de la subversion du rejet de l'imitation le moteur du renouveau. Mais, au-delà, son ambition est de restituer au travail plastique toute sa dynamique, sa dimension ludique et humoristique bien sûr, mais aussi sa profondeur et son exigence morale, de montrer aussi comment il s'oppose à une vision héroïque et désocialisante de l'auteur, comment il permet d'assumer, autant que possible, la mort dans la vie.

CHAPITRE 1

LE PARADIGME MIMETIQUE

1. LE JAPON SINGE

Il existe en anglais, en français ou en allemand, une littérature extrêmement abondante présentant la culture japonaise comme une culture de la copie. On en trouve des exemples dans des ouvrages du XVIII^e siècle, tout comme dans les journaux et magazines d'aujourd'hui, dans des textes spécialisés sur l'Asie ou le Japon, tout comme dans des articles portant sur l'ethnologie en général. Pour Leroi-Gourhan par exemple : « La force du Japon, c'est son esprit de compilation, d'autres ont dit "esprit d'imitation" »¹. Mettre les mots « Japon » ou « japonais » dans un discours stigmatisant le manque d'imagination de telle action ou le manque d'initiative de tel comportement a presque pris valeur de métaphore. Gabriel Tarde, dans *Les Lois de l'imitation*, attribue ainsi aux gens *sociables* « la faculté chinoise ou japonaise de se modeler très vite sur leur entourage »². Japonais donc, comme on dirait singe ou caméléon. Pourtant, en l'occurrence, ce n'est peut-être pas tant la culture japonaise qui est portée par une logique d'imitation et de répétition, que le discours occidental sur le caractère japonais. Comme le déplore Michaël Ferrier, ce n'est bien souvent dans la littérature française sur le Japon que « clichés d'hier sur clichés d'aujourd'hui : stupeur et lieux communs. Assommant réemploi naïf de formules et d'idées datées, de redites et de ressasses »³.

Si l'on remonte dans l'histoire, on s'aperçoit que ni les lettres des compagnons de saint François-Xavier, qui comptent en Europe parmi les premiers témoignages directs sur le Japon, ni les descriptions de François Caron, qui vécut à Hirado puis à Nagasaki de 1619 à 1641, ne font état d'un tel trait de caractère⁴. L'*Histoire du Japon* de Crasset (1689)⁵ ou celle de Kaempfer (1727) non plus. Ce dernier ouvrage, fruit des observations d'un des seuls auteurs occidentaux de son époque qui aient véritablement connu l'Archipel, mentionne certes à plusieurs reprises l'importance des emprunts faits à la Chine, mais il s'agit toujours de données présentées sous un jour factuel. Ainsi Kaempfer reconnaît-il que « c'est [aux Chinois] que les Japonais eurent obligation de s'être polis et civilisés »⁶. De même explique-t-il que le bouddhisme et le confucianisme se sont répandus au Japon à partir du continent⁷. Parfois les remarques sont plus circonstanciées, comme à propos du bestiaire fantastique : « Cette fiction, écrit-il, ne vient pas des Japonais eux-mêmes, ils l'ont empruntée de leurs voisins les Chinois »⁸. La seule remarque qui pourrait aller dans le sens d'une généralisation sur ce thème concerne la ville de Kyôto, au sujet de laquelle il note : « On n'y saurait rien porter des pays étrangers, que quelque artiste ou autre habitant de cette capitale n'entreprenne d'imiter »⁹. Mais cette citation n'a en contexte aucune connotation négative : il ne s'agit pour le savant allemand que de vanter la vitalité de l'industrie et la richesse du commerce dans la capitale de l'empire. Kaempfer dresse un portrait laudatif de la variété des arts japonais, dont il souligne la « fantaisie » et le caractère « point ordinaire »¹⁰. Plus généralement, il accorde à la Chine et au Japon le mérite d'« avoir inventé de bonne heure les Arts et les Sciences les plus utiles »¹¹. On peut donc affirmer qu'avant 1700 l'idée reçue de Japonais négativement imitateurs n'est pas installée.

Les textes du XVII^e siècle comprennent toutefois des remarques qui alimentèrent la formation du stéréotype, notamment celles portant sur la capacité à l'étude et le talent industriel du peuple japonais. Daniello Bartoli (1608-1685), qui publia en 1660 la première grande synthèse des lettres, témoignages et récits des Jésuites au Japon, parle ainsi de « l'ingéniosité que les Japonais, par un don de la nature, ont extrêmement aiguë, au moins autant que nous, si ce n'est plus »¹². Or l'accent mis sur l'habileté manuelle et la persévérance intellectuelle se transforma assez brutalement en une forme de jugement critique au cours du XVIII^e siècle, à une époque où, le Japon étant fermé à quasiment tous les étrangers, il était pourtant difficile pour les Européens d'y découvrir quoi que ce soit de nouveau. Ainsi peut-on lire dans *l'Histoire de l'établissement, des progrès et de la décadence du christianisme dans l'Empire du Japon* (1715) qui reprend largement l'ouvrage de Bartoli : « Les Japonais, qui se sont toujours reconnus leurs disciples [des Chinois], n'ont quasi en rien la gloire de l'invention, mais on peut dire que tout ce qui sort de leurs mains est fini »¹³. L'idée de base est toujours présente, mais la polarité a changé. Alors que Bartoli vantait l'intelligence des Japonais, leur capacité au raisonnement, l'auteur, Pierre de Charlevoix, réduisit leur « ingéniosité » à une aptitude technique, point de vue qui fut repris sous une forme quasiment identique dans *l'Histoire générale des voyages* en 1752 : « Si les Japonais n'ont presque rien inventé, ils sont capables de donner la dernière perfection à tout ce qui sort de leurs mains »¹⁴. Cette dernière phrase connut une certaine fortune, puisqu'on la retrouve telle quelle non seulement dans *L'Abrégé de l'Histoire générale des voyages* de La Harpe, qui fut un grand succès d'édition, mais aussi à l'entrée « Japonais » du *Dictionnaire d'ethnographie moderne* de l'abbé Migne, en 1853¹⁵. L'ouvrage de Charlevoix semble donc à l'origine du stéréotype. Il n'est toutefois pas utile d'insister sur ce point, car on a affaire ici à un phénomène d'époque qui dépasse largement à la fois le cas de Charlevoix et celui du Japon. Ce qui est important est, d'une part, que cette remarque a été reprise et amplifiée au cours du XVIII^e siècle, d'autre part, qu'elle s'observe dans des termes identiques à propos de la plupart des autres peuples. Ainsi peut-on lire en introduction de *l'Histoire générale des voyages* : « Les Arabes n'avaient pas l'esprit tourné à l'invention. Ils n'ont presque rien ajouté aux connaissances qu'ils avaient reçues des Grecs »¹⁶. Ou encore à propos des Russes dans un ouvrage légèrement postérieur : « Le peuple russe est naturellement imitateur, il imite bien et il a des dispositions à tout. Je ne connais aucun peuple qui lui soit comparable en ce genre »¹⁷. Même les Américains firent longtemps l'objet de commentaires acerbes sur leur incapacité à inventer¹⁸. Il n'y a donc aucune évidence à ce stade d'une spécificité nippone. Le discours sur le caractère imitatif des Japonais n'est que l'expression de la prise de conscience de la supériorité militaire et technique de l'Europe occidentale, un phénomène général au cours du XVIII^e siècle¹⁹. Il suggère en outre un abandon de fait des prétentions évangélisatrices puisque, pour les missionnaires, l'imitation – et au premier chef celle de Jésus-Christ – était une attitude à encourager. Là où au XVI^e siècle les compagnons de François-Xavier se réjouissaient que les Japonais soient « doux et faciles » et que leur esprit soit « très propre à recevoir la semence de l'Évangile »²⁰, une partie des contemporains de Cook et de La Pérouse n'éprouvent plus qu'un sentiment fait d'agacement et de dédain, sentiment exacerbé par l'émergence connexe de deux motifs typiquement orientalistes, à savoir une négation de la capacité des Japonais à être des individus à part entière et une critique du « despotisme » des princes de l'archipel pour qui régner aurait consisté « à vexer, persécuter, égorger des millions d'hommes, pour éprouver, à [leur] tour, le même sort »²¹...

La valeur à accorder à l'imitation était cependant une question qui faisait encore vivement débat avant la Révolution française de 1789. Le mouvement des Lumières eut tendance à en rabaisser l'importance au profit de l'invention et de la libre expression, mais d'autres écrivains, revendiquant l'héritage du classicisme, lui accordaient encore une place prépondérante. C'est le cas de Cailhava d'Estendoux qui, en 1786, écrivait : « M. de Voltaire a dit dans *Nanine* : "Le singe est né pour être imitateur / Mais l'homme doit agir d'après son cœur." [...] Mais je crois très fermement que l'homme est fait pour être imitateur, qu'il naît avec le désir de l'imitation, qu'il lui doit toute sa gloire et qu'il ne fait qu'imiter pendant toute sa vie »²². C'est la raison pour laquelle on trouve à la fin du XVIII^e siècle des auteurs qui, prenant le contrepied du cliché dont j'essaie de tracer la généalogie, soulignent, au sujet de l'art chinois et japonais, « l'intempérance de toutes les idées et l'exubérance de l'invention, portée au plus haut degré »²³. Aux yeux d'un royaliste comme Quatremère de Quincy, la plus haute qualité de l'art était la fidélité au réel, laquelle se manifestait avant tout dans la peinture européenne. Il considère donc que ce qui pêche dans l'art des pays d'Asie de l'est n'est pas la propension à la copie, mais au contraire une absence de rigueur dans la représentation des formes, une trop grande fantaisie. « Le peuple chinois, note-t-il, manque de cette faculté [d'imitation] dont on a parlé et qui a porté ailleurs les arts à une si haute perfection »²⁴. Le XVIII^e siècle a vu émerger l'idée que les Japonais n'ont pas l'esprit tourné vers la création, mais ce n'était alors pas encore un lieu commun. En revanche, l'idée de leur infériorité intellectuelle et culturelle semblait admise de tous.

La Révolution et le succès du romantisme entraînèrent progressivement la défaite des partisans de l'imitation. C'est pourquoi lorsqu'à partir de 1854 le Japon fut amené à ouvrir ses frontières, plus personne, à l'exception de quelques missionnaires chrétiens, ne défendait l'idée que le mimétisme était une valeur positive. Le stéréotype faisant des Japonais des imitateurs serviles eut donc le champ libre pour se développer. Toute forme d'emprunt était synonyme de déchéance et par essence condamnable. Il n'est qu'à relire Michelet qui, dans *Le Peuple*, écrivait en 1846 : « Pauvres imitateurs, vous croyez donc qu'on imite ?... On prend à un peuple voisin telle chose qui est chez lui vivante ; on se l'approprie tant bien que mal, malgré les répugnances d'un organisme qui n'était pas fait pour elle ; mais c'est un corps étranger que vous mettez dans la chair ; c'est une chose inerte et morte, c'est la mort que vous adoptez »²⁵. Suivant cette logique, il était impossible d'apprécier les efforts des peuples visant à rattraper par l'étude l'écart scientifique et technique les séparant des nations occidentales. Les rapports des premières missions diplomatiques transmettent ainsi de façon caricaturale l'image d'un Japon qui espionne et copie tout ce qui a trait à l'étranger²⁶. Dans *Le Correspondant*, en 1864, un rédacteur développe sur « la merveilleuse aptitude de son peuple à imiter ce qu'il voit » :

Au dire des voyageurs, cette faculté d'imitation serait poussée à l'excès chez les Japonais et ils en donnent cent exemples. Ainsi quand les consuls étrangers arrivèrent avec leur suite, ils achetèrent des chevaux et les harnachèrent à la mode européenne. Peu de mois après tous les indigènes à leur service ne se servaient plus que de harnachements semblables, au lieu des antiques étriers de paille en usage dans le pays. Bientôt même le sellier refusa l'ouvrage qu'on lui offrait disant que tout son temps était absorbé à fabriquer des selles à l'anglaise pour la noblesse japonaise. On examina ces selles ; elles

étaient aussi exactement copiées que par la main des meilleurs ouvriers de Paris ou de Londres. Il en fut ainsi de tout ce que l'on confia à l'esprit ingénieux, aux mains habiles des Japonais.²⁷

Les récits tirés des voyages touristiques vont dans le même sens, comme on le voit chez Pierre Loti qui, avec son outrance habituelle, écrit dans *Madame Chrysanthème* : « Toute cette servile imitation, amusante certainement pour les étrangers de passage, indique dans le fond, chez ce peuple, un manque de goût et même un manque absolu de dignité nationale ; aucune race européenne ne consentirait à jeter ainsi aux orties, du jour au lendemain, ses traditions, ses usages et ses costumes »²⁸. L'image que dessinent les auteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle constitue une variante hyperbolique de celle du XVIII^e. Le Japon n'est plus seulement dépendant de la Chine, il imite en toutes circonstances. À compter de cette époque, on peut dire qu'il n'y a plus seulement un stéréotype, mais un faisceau de stéréotypes qui se déploie autour de ce thème.

L'attitude mimétique des Japonais n'est pas seulement constatée, elle est avant tout raillée. On l'a vu chez Loti, on le retrouve chez Thomas Raucat, dans *L'Honorable partie de campagne*, à travers notamment le personnage d'une geisha qui se passionne pour un appareil photo²⁹. Railler, tourner en dérision, à la différence de l'humour, est l'expression d'un sentiment de supériorité. On raille ce qu'on domine physiquement ou symboliquement et, par voie de conséquence, on flatte son propre orgueil. La critique de l'imitation japonaise s'inscrit dans le cadre précis d'un rapport de force. Certes, tous les auteurs occidentaux n'ont pas cédé à la caricature. En France, Challaye, Eliseev ou Hovelague ont nuancé voire réfuté l'idée que la culture japonaise accorderait une place centrale à l'imitation de modèles extérieurs. Ce dernier remarque par exemple sur un mode hégélien que l'« art japonais n'est jamais simple représentation de la réalité, mais manifestation des forces qui la créent »³⁰. Il s'agit toutefois la plupart du temps de positions de défense, de tentatives de spécialistes pour contrer la vision dominante qui s'exprime notamment dans le roman ou la presse généraliste.

Quand elle n'est pas raillée, l'imitation japonaise est présentée comme une menace, en particulier dans les textes relatifs aux questions militaires et économiques. Quand, entre 1895 et 1905, l'affirmation de la puissance japonaise et les révoltes en Chine remettent en cause l'ordre colonial, l'Europe s'alarme et s'inquiète de la capacité des Asiatiques à retourner contre elle les armes qu'elle lui a données. Le « péril jaune » est un bouleversement de l'ordre international parce que l'élève a dépassé le maître³¹. Parallèlement, les industriels n'ont cessé de déplorer que les Japonais soient « irrésistibles dans la contrefaçon »³², que ce soit dans le domaine du textile, de la photographie, de l'outillage ou de l'automobile. « Cette prodigieuse faculté d'imitation constitue, au moins pour le moment, un sérieux danger pour certaines de nos industries », écrit un ingénieur français en 1898. « Les Japonais sont contrefacteurs d'instinct, et leur législation sur les brevets, loin de chercher à réprimer cette tendance, fait tout pour la favoriser », poursuit-il³³. La position occidentale à l'égard du Japon est donc dédaigneuse sur le principe, mais offusquée dans les faits lorsque ses intérêts sont en jeu. Mépris et revendication d'exclusivité sont les deux outils moraux tour à tour associés à la critique de l'imitation. Il est même des cas où ces deux aspects se mêlent, comme on le voit dans les nombreuses images de propagande américaine pendant la Seconde Guerre mondiale où les Japonais sont figurés sous les traits de gorilles ou de chimpanzés menaçants³⁴. Ils sont ridicules, parce que ne sont *que des singes*, mais ils sont dangereux, parce que ce sont *des bêtes*. En vérité, c'est leur

« dangerosité » qui, à compter de la fin du XIX^e siècle, a fait des Japonais des imitateurs à part dans l'imaginaire occidental, tandis que les autres peuples, pour la plupart occupés ou soumis, étaient désormais encouragés à la docilité par les puissances coloniales. L'agacement suscité par la capacité des Japonais à utiliser les modèles occidentaux était proportionnel à leur capacité à rester indépendants. C'est paradoxalement parce qu'ils étaient *autonomes* qu'ils furent particulièrement vilipendés comme *imitateurs*.

Ce dernier développement rappelle le caractère politique et idéologique de la critique de l'imitation. La colonisation d'ancien régime, justifiée par l'évangélisation, avait une dimension prédatrice, mais elle accordait à l'imitation une place importante. « Imitiez-nous pour imiter Dieu », disait-elle en substance aux peuples. Dans les récits des missionnaires, les dénominations vernaculaires sont évitées autant que possible : les Japonais convertis au christianisme sont appelés « Michel », « Matthias », « Joachim » ou « Barthélémy », et la description de leur vie ne laisse aucune place à l'exotisme³⁵. Tout est fait au contraire pour donner au lecteur un sentiment de proximité, l'impression que les fidèles à travers le monde partagent une communauté de destin, sont membres d'une *même* Église. En revanche, la colonisation moderne a relégué l'imitation à une place subalterne. Un pays comme la France a certes cherché à transmettre, parfois de façon caricaturale, son histoire et sa culture aux populations sous sa domination, mais l'essence du colonialisme moderne est la « création » d'empires territoriaux et un commerce fondé sur l'échange de matières premières contre des produits transformés. Les populations dominées n'ont pas pu, par principe, parce qu'il n'était pas possible d'accorder de la valeur à un effort mimétique, être assimilées aux populations dominantes, surtout à partir de la fin du XIX^e siècle et la diffusion du racialisme évolutionniste. Il y a une corrélation directe entre la critique de l'imitation et la forme que le colonialisme a prise à l'époque moderne.

Ce lien n'a pas toujours été clairement perçu. C'est pourquoi de nombreux artistes et intellectuels, et souvent d'ailleurs les mieux intentionnés, ont enjoint les peuples non occidentaux à refuser la logique imitative : « Restez japonais ! », disait Messiaen à ses élèves nippons³⁶. Ou bien encore Elian-J. Finbert : « Ne faites pas comme nous. [...] Ne nous imitez pas. Puisez dans votre passé la sagesse qui donnera le froment à votre âme. Vous aurez raison de la domination étrangère le jour où dans votre conscience vous vous sentirez maîtres de vous-mêmes. Nous ne pouvons rien pour vous ; vous êtes riches par vous-mêmes »³⁷. Bien que voulant en toute sincérité le bien des peuples et des individus à qui ils s'adressaient, ces derniers n'ont non seulement pas vu que leur critique était biaisée dès le départ par leurs propres préjugés sur l'imitation, mais n'ont pas compris que ces préjugés étaient indissociables de l'élan démiurgique à l'origine du colonialisme moderne. Renier les vertus du mimétisme et revendiquer le pouvoir de créer un monde nouveau ne sont jamais que les deux faces d'une même logique. On observe un phénomène similaire chez Annie Besant, qui fut l'une des instigatrices du mouvement de libération nationale indien : « Les artistes d'aujourd'hui, affirmait-elle en 1907, manquent d'idéal. Ce sont plus souvent des copistes que des créateurs. Le vrai artiste est un créateur. Il est original. Ce n'est pas le travail d'un créateur de simplement copier »³⁸. D'une part elle militait pour l'autodétermination des peuples, d'autre part elle proposait aux pays colonisés d'adopter un schéma conceptuel qui était encore purement occidental. Les peuples étaient donc placés devant un problème quasiment insoluble, à savoir que, pour être eux-mêmes, ils devaient assimiler une logique et des hiérarchies qui n'étaient pas les leurs et qui, de surcroît, étaient la source de leur asservissement.

Bien que le monde ait connu des changements considérables depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et la décolonisation, le stéréotype de Japonais imitateurs est loin d'avoir disparu, d'autant que l'émergence de la Chine sur la scène économique mondiale depuis la fin des années 1990 tend à le réactiver pour l'Asie en général³⁹. Dans un livre de 1991, un sociologue rapporte le commentaire suivant d'un jeune Français employé dans une boutique de vêtements : « Le Japon est un monde de la copie. Les Japonais sont doués pour l'amélioration des choses importées de l'étranger mais ne savent pas créer eux-mêmes »⁴⁰. L'image née au début du XVIII^e siècle est par conséquent toujours présente, notamment dans la petite bourgeoisie et les milieux populaires. Elle a par ailleurs été adaptée aux modes intellectuelles. L'exemple le plus caractéristique est résumé par cette citation tiré d'un ouvrage de 1970 : « Le Japon copie et recopie sans scrupule. Fils d'une civilisation du bois, matière périssable, les Japonais ne font pas de différence entre la copie et l'original »⁴¹. Pour cet auteur, il ne s'agit plus seulement de railler ou de s'offusquer du recours à l'imitation, mais de saisir l'essence du phénomène, de le faire ressortir d'un ordre naturel. L'imitation japonaise ne pouvant plus avoir pour objectif de rattraper l'Occident (cette phase étant terminée), il faut qu'une raison plus profonde la justifie. Il est évident pourtant que les Japonais distinguent sans difficulté l'original de la copie, comme on peut le voir à travers la politique d'achat des musées, le système de classement du patrimoine ou simplement le marché de l'art. À la violence directe des discours de l'époque coloniale, s'est donc substituée une forme d'hébètement structural qu'on retrouve encore dans les années 2000 chez des auteurs à succès comme Amélie Nothomb. Le Japon ne copie plus, mais il a un rapport particulier, et pour tout dire incompréhensible, à l'imitation.

Il est manifeste toutefois qu'avec l'accèsion du Japon au statut de deuxième puissance économique mondiale en 1968, mais aussi et surtout avec l'apparition des théories post-modernes et des études postcoloniales, de nouveaux discours ont vu le jour. Parmi les chercheurs en sciences humaines et sociales, plus personne n'oserait aujourd'hui affirmer que la culture japonaise est, par essence, de type mimétique. « Comment peut-on affirmer sérieusement que les Japonais sont de simples copieurs ? », écrit Alfred Smoula en 1992⁴². « Le Japon imitateur ? Un contresens commis par ceux qui se prennent pour le modèle ou la norme », note Alain-Marc Rieu encore plus récemment⁴³. Nuancer, réfuter ou critiquer les discours transmettant l'idée d'une propension des peuples non occidentaux en général à imiter sont aujourd'hui des attitudes largement répandues dans les milieux intellectuels. Il semblerait en outre, à voir les réactions des étudiants actuels, que, pour les générations nées après 1980, aux yeux desquelles les bandes dessinées, les dessins animés et les jeux informatiques produits par la culture nipponne constituent des références fondamentales, l'association entre les Japonais et l'idée de copie ne fasse plus sens. Le stéréotype en question est en train de disparaître au profit de l'idée inverse, à savoir que le Japon est un pays créatif.

Il n'est pas certain toutefois que, sur le fond, le schéma conceptuel qui prévaut aujourd'hui dans l'analyse du Japon soit en totale rupture avec celui qui prévalait au début du XX^e siècle quand l'archipel était en pleine phase d'acculturation : l'imitation est plus que jamais une valeur négative, et tout est fait pour en abaisser l'importance. Si bien que même là où elle apparaît de manière flagrante, la convenance veut qu'on n'en fasse pas état. On tend par conséquent à la retourner, à la transformer en quelque chose de positif, par exemple en expliquant qu'elle n'est qu'une étape préliminaire : « En imitant leurs modèles, écrit Pierre Souyri, les artistes japonais finissent par acquérir une technique et une habileté qui préparent

la naissance d'une nouvelle peinture originale japonaise à la fin du XV^e et au XVI^e siècle »⁴⁴ ; ou encore en essayant de montrer que ce qu'on considérait autrefois comme de l'imitation doit être compris comme son contraire. Alain Peyrefitte soutenait ainsi dans les années 1990 que le Japon était mû depuis des siècles par une logique d'« imitation créatrice ». Il ajoutait : « La véritable imitation consiste en une re-création maîtrisée, la véritable adaptation est intérieure »⁴⁵. Or, de deux choses l'une : soit ce type de discours est le signe d'une réarticulation de l'imitation et de la création, soit il s'agit d'une nouvelle étape dans la polarisation de l'imitation et de la création, l'imitation n'existant plus en tant que telle, n'ayant plus d'essence propre et se trouvant réduite au statut de modalité subsidiaire du génie des individus et des peuples. Bien que ces discours tendent en l'occurrence à réhabiliter la culture japonaise, il faut être prudent sur le fond et regarder au cas par cas s'ils ne témoignent pas davantage d'une fuite en avant dans la spéculation créatrice que d'un renversement conceptuel.

Certains éléments poussent à la méfiance, en particulier la pérennité d'un mode descriptif qui oppose deux aspects n'ayant pourtant rien de spécifiques et que résume la formule bien connue : le Japon « entre tradition et modernité ». Cette image a connu un grand succès depuis les années 1970. Aujourd'hui encore, elle reste l'une des principales grilles de lecture proposées aux lycéens français dans les cours d'histoire-géographie. Cette alternative est sur le plan ethnologique d'une grande banalité. Les cultures sont toujours le fruit d'interactions entre des forces endogènes et des forces exogènes. Pour comprendre ce que recouvre cette expression, il convient de revenir en arrière. Citons par exemple Basil Chamberlain, qui fut l'un des premiers grands japonologues européens. Dans un livre de 1890, il écrit : « La propension viscérale de la mentalité nationale à imiter les modèles étrangers ne fait que se répéter aujourd'hui, et à un niveau tout aussi considérable que ce fut le cas voici douze siècles »⁴⁶. À l'instar de la plupart des auteurs précités, Chamberlain souligne la propension des Japonais à transposer chez eux des réalités étrangères. Toutefois cette manière d'associer le Japon à l'idée d'imitation n'est pas la seule. Au milieu du XIX^e siècle, alors même que le Japon se préparait à une formidable mutation, un auteur comme Édouard Fraissinet affirmait ainsi « l'horreur pour les innovations » qu'éprouvent les Japonais⁴⁷. Cette « civilisation de près de trois mille ans » est immuable et ne cesse de se répéter⁴⁸. On retrouve le même regard un siècle plus tard chez Robert Guillain, qui dirigeait pendant la Seconde Guerre mondiale le bureau de l'agence France-Presse à Tōkyō : « [Le Japon] appartient à une civilisation, dont le souci principal a été, depuis des milliers d'années, de ne pas inventer, de ne pas progresser, de conserver le monde immobile et tel qu'il a été légué à chaque génération par celle qui l'avait précédée. Créer, pour l'artisan oriental, veut dire copier. Il ne conçoit pas qu'un objet à fabriquer soit autre chose que la reproduction d'un modèle. L'élève qui invente au lieu d'imiter est renié par son maître »⁴⁹. Cette perception du Japon est loin d'avoir disparu : un essayiste politique comme Jacques Attali continue de parler de la civilisation nipponne comme d'une civilisation millénaire et immobile⁵⁰. D'un côté, il est donc affirmé que les Japonais passent leur temps à copier les autres nations, ce qui implique un changement permanent – les Japonais sont des « néomanes », disait André Bellessort⁵¹ –, de l'autre, on soutient qu'ils n'inventent jamais rien et n'aspirent qu'à toujours refaire la même chose. Peu importe l'incohérence, ce qui compte est de rattacher la culture japonaise au paradigme à connotation négative de l'imitation.

Pendant une très grande partie des XIX^e et XX^e siècles, la vision que proposent les spécialistes du Japon et les intellectuels en général suit l'une ou l'autre des deux

branches principales du paradigme mimétique que résument les citations de Chamberlain et Guillaïn : la première trouve ses ramifications dans les notions d'espionnage, de contrefaçon, de versatilité, de mode-ernité ; de la seconde, partent les idées d'immuabilité, de conservatisme, de tradition, de manque d'originalité. Contrairement aux apparences, elles ne sont pas indépendantes et se rattachent au même tronc.

Depuis longtemps, certains auteurs ont remarqué l'existence de ces deux dynamiques, sans voir toutefois ce qui les unit. Dès les années 1900, Michel Revon propose un schéma complexe pour décrire le fonctionnement de la culture japonaise : « Le Japon nous apparaît comme un organisme extraordinaire, qui tour à tour s'est enrichi de la civilisation orientale, puis de la civilisation occidentale, sans perdre pour cela sa culture native : car c'est précisément la marque du génie japonais de s'être toujours assimilé pleinement ce qu'il tirait du dehors, d'avoir su rendre sienne toute importation étrangère »⁵². Revon met en avant la combinaison des deux types d'imitation que nous avons repérés, l'un externe et synchronique, l'autre interne et diachronique. Mais la coexistence des couples copie / modernisation et répétition / tradition au sein de la culture japonaise lui semble quelque chose d'« extraordinaire ». En fait, une telle impression est normale dès qu'on pose ainsi les termes du débat. Car il ne s'agit pas d'une vraie opposition dialectique. De leur mise en regard, de l'intervalle qui les sépare, rien ne se détache, qu'un effet de schizophrénie, comme s'il s'agissait de deux forces autonomes travaillant dans des directions contraires⁵³. L'histoire montre que, sous cette opposition de façade, il ne s'agit que de deux manières de dire la même chose, que le Japon possède une culture non créative, imitative, servile. Autrement dit, les concepts de « tradition » et de « modernité » ne sont ni contradictoires, ni indépendants, ils procèdent au contraire d'une même logique et sont structurellement liés.

Au terme de cette première partie, on a montré que le motif de l'imitation dans la critique occidentale sur le Japon a une histoire, qu'il possède une origine et des phases, même si on ne peut pas encore en déterminer avec précision la fin. Ce motif est par ailleurs complexe car il permet d'articuler des représentations en apparence contraires. La question de l'imitation et la valeur négative qui lui est attribuée sont les points nodaux autour desquels s'est organisée secrètement, inconsciemment, ce que Roland Barthes appelait l'« occultation idéologique »⁵⁴ du Japon, à savoir le refus de faire entrer cette culture dans l'histoire et plus généralement dans l'espace d'une connaissance à la fois subtile et raisonnée. Toutefois, la question de l'imitation n'interroge pas seulement le regard occidental sur le Japon, l'Asie et tout ce qui est étranger. Elle est aussi l'un des angles morts de la réflexion de l'Occident sur lui-même qu'il faut essayer à présent de mettre en évidence dans sa double dimension esthétique et historique.

2. L'OCCIDENT ET L'INVENTION DE LA CREATION

Bien que l'histoire de l'art et de la littérature se soit développée depuis le XVIII^e siècle suivant l'idée de montrer l'« originalité » des œuvres classiques, bien des peintres français du XVII^e siècle travaillaient suivant des règles et des représentations qui n'étaient guère différentes de ce qu'on pouvait observer à la même époque au Japon. Comme le souligne Christophe Marquet : « La recommandation de s'appuyer sur l'exemple des grands maîtres du passé pour parvenir à la maîtrise de son art est en effet propre à toute tradition académique. On la retrouve formulée de manière à peu près identique en Europe à la même époque »⁵⁵. Chez les peintres

de l'école Kanō, comme chez de nombreux artistes de l'Académie royale de peinture, le respect du maître et des modèles était un élément essentiel et non négociable de la formation et du parcours de l'artiste. La ressemblance entre deux peintres ou deux poètes devait être, pour reprendre l'image de Pétrarque, de l'ordre de la ressemblance entre un père et son fils immédiatement identifiables comme étant du même sang et pourtant différents⁵⁶. De même, la maxime chinoise « *Wēngù zhīxīn* », « Chéris le passé pour connaître la nouveauté », trouvait à s'appliquer de part et d'autre du continent eurasiatique. Mais au début du XIX^e siècle le parallèle entre l'Europe et le Japon n'est plus valable. Si l'école Kanō a poursuivi sur un rythme lent de transformation des modèles, l'art européen a changé de vecteur heuristique. Bien qu'il s'agisse d'une forme de pléonasmie, on peut dire que l'Europe a *inventé la création*, tout comme elle a inventé la tradition pour reprendre l'expression wébérienne, deux phénomènes qui sont du reste liés.

L'archéologie de la notion de création, ainsi que de celles de génie, d'invention, d'originalité ou d'imagination qui lui sont associées, a été entreprise dès le début du XX^e siècle par Edgar Zilsel⁵⁷. Elle a, depuis, été développée par un certain nombre de philosophes, historiens ou sociologues, en France par Foucault, Schaeffer ou Château⁵⁸. Tous s'accordent à dire qu'une évolution fondamentale s'est produite au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Pour Schaeffer, c'est avec la Querelle des Anciens et des Modernes, à la fin du XVII^e siècle, qu'« on commence à envisager l'idée qu'il puisse y avoir incompatibilité entre le fait de travailler dans le cadre de règles de savoir-faire instituées et l'élaboration d'une grande œuvre d'art »⁵⁹. Cette remarque corrobore l'observation faite précédemment quant à l'émergence au début du siècle suivant d'un discours négatif sur le caractère mimétique des Japonais et des Asiatiques en général. Il y a ici, comme dans la plupart des cas, correspondance directe entre l'esthétique et le politique.

Sur un plan philosophique, on peut rattacher ce phénomène à la tentative de démonstration de la capacité de l'Homme à être le relais de la puissance infinie de Dieu. « Descartes fournit un premier maillon dans l'invention d'une ontologie de la création, car la cause de soi est dans sa philosophie la source du mouvement formel qui se déploie et se réfléchit à l'intérieur de la pensée inventive. Il conjugue la cause de soi et la création ; il insiste sur la continuité impliquée par la distance et valorise une forme d'intervalle. Il permet ainsi de considérer les opérations de la pensée, et en particulier l'invention, à partir de la création *ex nihilo*. Le cartésianisme permet donc de se représenter la part d'*ex nihilo* qui caractérise l'inventivité humaine »⁶⁰. En soutenant l'existence *a priori* du moi, Descartes a donné une autonomie conceptuelle à l'idée de création, reléguant du même coup l'imitation, qu'il s'agisse de l'imitation platonicienne ou de l'imitation chrétienne, à un ordre pré-moderne. Il ouvrit ainsi la voie non seulement à la philosophie des Lumières, mais aussi au romantisme, deux mouvements qui, en dépit de toutes leurs différences, partagent l'idée d'un individu créateur affranchi des devoirs de l'imitation théologique.

Toutefois, si le XVII^e siècle vit s'imposer l'idée que l'être humain a non seulement la possibilité, mais aussi une forme de légitimité morale et spirituelle à produire des choses « neuves » ou « originales », c'est avant tout par et pour Dieu, comme on le voit très bien chez Malebranche. Le mot « Créateur », écrit avec une majuscule, y est encore l'apanage exclusif de Dieu. L'étape la plus décisive sur le chemin de l'affirmation de la libre création par l'Homme se situe à la fin du XVIII^e siècle, début XIX^e, au moment de la Révolution française et de l'avènement du romantisme allemand. « Le génie, écrit Kant, est l'originalité exemplaire du talent naturel que révèle un sujet dans le *libre* exercice de ses facultés de connaître »⁶¹. Ce que Hegel,

évacuant la nature, reformule comme suit : « L'artiste doit se montrer créateur, et, dans le travail de sa propre imagination, avec le discernement des formes vraies, comme avec un sens profond, et une vive sensibilité, réaliser spontanément et d'un seul jet l'idée qui l'anime et l'inspire »⁶².

L'esthétique de Hegel, qui fait de l'art et de la capacité à créer deux des dispositions les plus hautes de l'esprit humain, est fondatrice pour le monde contemporain. Or elle a pour corollaire une remise en cause de la valeur de l'imitation, car elle implique que les modèles ne peuvent être donnés que comme exemples « à suivre » et « non pas à imiter »⁶³. D'un prédécesseur, un artiste ne peut reprendre qu'une attitude, un type de positionnement heuristique, et non des formes, ni même des méthodes. Toutes les formes étant intégrées au fur et à mesure de leur apparition dans la sphère du fini, il est nécessaire d'être original pour que l'esprit s'affranchisse de nouveau et se maintienne à la hauteur de son propre idéal.

De façon quelque peu étrange, Kant et Hegel utilisent pour illustrer ce point le même exemple, celui du chant du rossignol. L'argument des deux philosophes est que la beauté du chant de l'oiseau est liée à son origine naturelle et que le même son produit par un imitateur ne saurait être apprécié lorsqu'on sait qu'il n'est pas d'origine naturelle : « dès que nous découvrons que l'homme en est l'auteur, le chant nous paraît fastidieux ; à ce moment, nous n'y voyons qu'un artifice, nous ne le tenons ni pour une œuvre d'art, ni pour une libre production de la nature », écrit Hegel⁶⁴. À travers cette parabole, ils ne remettent pas en cause l'imitation dans ses effets (on peut très bien se laisser prendre par elle), mais dans son principe. Le fait même de savoir qu'une œuvre est une imitation ruine *a priori* sa valeur esthétique. Seule la libre création de l'esprit par lui-même ou de la nature par elle-même – ici le rossignol – a droit de cité. Le sentiment de ne pouvoir apprécier qu'une œuvre originale et non sa reproduction est directement lié à cette conception de l'art.

Ce qu'on observe sur le plan philosophique se retrouve au niveau de la pratique et des discours des artistes. On assiste entre le XVII^e et le XIX^e siècles et, par certains aspects, jusqu'à aujourd'hui, à un décrochage, à un déséquilibre croissant, à une polarisation, de notions – conservation et invention, imitation et création – qui étaient conçues au préalable comme indéfectiblement liées et qu'on hiérarchisait généralement de manière inversée. La chronologie que fournit l'observation de la praxis est toutefois moins tranchée que ne le laisse supposer la lecture des théoriciens. La définition, bien connue, que Poussin donne en 1665 de la peinture est la suivante : « C'est une imitation faite avec des lignes et des couleurs, sur une surface plane, de tout ce qui se voit sous le soleil »⁶⁵. Poussin conçoit donc son art comme étant *avant tout* un effort de reproduction du visible, même s'il ajoute aussitôt que le peintre doit « montrer son esprit »⁶⁶. Bien qu'on devine que, pour lui, subjectivement, l'esprit soit le plus important, il accorde une préséance objective au réel, autrement dit à la création divine. Les deux notions sont solidaires : imiter et créer sont deux moyens de mettre au jour et de célébrer les lois de la providence. Deux siècles plus tard, Delacroix n'a pas une position bien différente. « Qu'est-ce, en définitive, que la peinture, dans sa définition la plus littérale ? L'imitation de la saillie sur une surface plane »⁶⁷. En revanche l'imitation n'est plus à ses yeux une valeur en soi. Elle peut être « intelligente », mais elle est le plus souvent « servile », « aveugle », « étroite » ou « mesquine »⁶⁸. « Tout dépend de l'esprit dans lequel on imite », écrit-il⁶⁹. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle, et surtout le début du XX^e, pour voir, tant au niveau des discours que de la plastique des œuvres, un rejet radical de l'imitation et des possibilités qu'elle offre. « Il ne m'est pas possible de copier servilement », écrit Matisse⁷⁰. « Pour moi, tout est dans la conception »⁷¹. Ce mouvement, qui traduit une sacralisation de l'esprit

humain et un sentiment de désenchantement vis-à-vis de la nature, est particulièrement sensible dans le domaine des beaux-arts. L'expressionnisme, puis sa version abstraite après la Seconde Guerre mondiale, ainsi que tous les travaux fondés sur le concept, se sont développés suivant le principe de la « créativité », un mot qui apparaît en français en 1946⁷². Ses implications sont cependant bien plus larges. La science moderne n'existe qu'en fonction de découvertes et d'inventions. Au niveau social et éducatif, Mai 1968 exprima une volonté de rompre avec des formes d'enseignement trop largement fondées sur la reproduction de modèles et pas assez sur l'imagination. La diminution de la durée du temps de travail peut de la même manière se comprendre comme une tentative d'affranchissement de l'individu de la répétition de ses gestes. C'est pourquoi les cadres dirigeants – qui sont censés inventer et « créer » de la valeur – ne sont quasiment pas concernés. Au niveau macro-économique, la peur est la stagnation et l'objectif, la croissance. Le paradigme est continu. En termes de valeur symbolique, l'imitation perd sans cesse du terrain, elle est toujours traquée d'un domaine à l'autre, tandis que la valorisation de la création tend vers l'hégémonie et l'universel. Il s'agit d'un processus long, une véritable axiomatique civilisationnelle, qui a son histoire, ses héros et une dimension mythologique.

Revenons à présent sur Kant et Hegel qui ont grandement contribué à poser philosophiquement les termes de cette évolution. Leur position ne va pas sans contradiction, ce qui est particulièrement visible dans le mode énonciatif. Kant a notamment recours à une tournure étonnante : « Tout le monde s'accorde à reconnaître que le génie est tout à fait opposé à l'*esprit d'imitation* »⁷³. Pour mettre en avant la force du « génie » et rabaisser ce qu'il qualifie plus loin de « singerie »⁷⁴, Kant prend pour argument qu'il n'est pas le seul à voir les choses ainsi et que « tout le monde » pense comme lui. Autrement dit, il critique l'imitation en reprenant un lieu commun. Ce que cet oxymore dit en filigrane, c'est que Kant reconnaît à la notion de génie une valeur sociale, que la création pure a besoin d'être validée par une instance collective. On retrouve chez Hegel le même procédé, mais sous la forme encore plus transparente et redoutable du Nous, de pronoms (*wir, uns*) pluriels et impersonnels. Avec le Nous romantique, l'*ego* cartésien se détache de la raison divine et recycle sa transcendance dans le collectif. Pourtant Kant comme Hegel ont conscience que le rapport à l'imitation n'a pas toujours été tel qu'ils le décrivent. C'est particulièrement vrai pour Hegel qui oppose le romantisme de la peinture depuis la Renaissance, à la sculpture grecque où « le substantiel est toujours le principe essentiel »⁷⁵. Coller à la matière du monde faisait partie du programme de l'art classique. L'instance collective à laquelle ils se réfèrent, bien que fondée sur une forme de divinisation de la subjectivité, n'est donc pas absolue. Elle postule une forme d'universalité et de transcendance, à l'instar du Nous ecclésiastique, mais, dans la pratique, elle est foncièrement relative. Le Nous romantique ne réfère pas à l'Homme quels que soient son époque et son lieu, il implique au contraire un Eux. Or ce Eux renvoie aussi bien à une altérité découlant de la diachronie – nous les modernes, eux les anciens –, qu'à une altérité spatiale – nous ici, eux là-bas. *Le Tour du Monde*⁷⁶, revue de voyages publiée par les éditions Hachette dans la seconde moitié du XIX^e siècle, regorge de remarques rejetant les civilisations anciennes et les civilisations lointaines du côté de l'imitation : tel voyageur de passage en Mésopotamie observe que dans l'art assyrien d'autrefois « l'esprit d'imitation [...] se révèle dans tous les grands monuments »⁷⁷. Tel autre ayant fait escale aux Fidji se réjouit des danses offertes par les jeunes gens du village « qui prouvaient leur haute faculté d'imitation »⁷⁸. On retrouve par un chemin inverse ce que Dominique Château dit

de l'orientalisme en peinture : « La notion d'exotisme recouvre aussi bien la distance dans l'espace que la distance dans le temps, et elles sont interchangeables »⁷⁹. Le lointain et l'ancien se superposent dans l'imaginaire colonial et l'esprit mimétique est perçu comme l'un des principaux traits qui les rassemblent.

Qui dit distinction d'un Nous et d'un Eux, dit perception d'un écart qui reste essentiellement vertical et hiérarchique. En cela, le Nous romantique ne se distingue guère du schéma anthropologique de base qui veut qu'un sentiment d'identité collective se traduise toujours par une opposition au groupe voisin. La différence, c'est qu'il le refonde conceptuellement, le systématise et l'étend. À partir du XIX^e siècle, il existe une échelle parfaitement graduée entre le *hic et nunc* du Nous auquel sont associées des valeurs positives et de progrès, et le monde lointain du Eux, considéré comme négatif, primitif ou attardé. Cette pensée clivante trouvera son application dans de très nombreux domaines : en histoire et en géographie où se précise et se renforce l'idée d'Occident, en linguistique, au travers des concepts de langue indo-européenne et de langue « nostratique », ou un peu plus tard en anthropologie physique avec la théorie de la race aryenne. Les débats sur l'imitation sont l'une des clés théoriques de ce processus. À cet égard, la citation suivante de Spencer, tirée des *Principes de sociologie*, est non seulement caractéristique, mais presque comique tant y est manifeste l'absence de conscience que citer, rapporter des on-dit et se répéter ne sont jamais que différentes modalités de l'imitation :

Il n'y avait pas beaucoup d'originalité au moyen âge, et il y avait alors très-peu de tendance à s'écarter des habitudes, des manières de vivre, des coutumes, que l'usage imposait aux divers rangs. C'était bien pire encore dans les sociétés éteintes de l'Orient. Les idées y étaient fixes, et la puissance de la prescription irrésistible.

Nous trouvons chez les races inférieures imparfaitement civilisées la faculté d'imitation profondément marquée. Tout le monde a entendu parler de la façon grotesque dont les nègres, quand ils en ont l'occasion, s'habillent à la manière des blancs et marchent d'un air important en imitant leurs gestes. On dit que les insulaires de la Nouvelle-Zélande ont une grande aptitude pour l'imitation. Les Dayaks montrent, aussi, « beaucoup de goût pour l'imitation », et on raconte la même chose d'autres Malayo-Polynésiens. Selon Mason, « les Karens, qui ne savent rien créer, ont une aussi grande facilité que les Chinois pour imiter ». Nous lisons dans les récits des voyageurs que les Kamtchadales ont « un talent particulier pour contrefaire l'homme et les animaux » ; que les populations du Détroit de Vancouver sont « très-ingénieuses à imiter » ; que les indiens Serpents des montagnes « imitent les cris des animaux à la perfection ». Même témoignage rendu par l'Amérique du Sud. Herndon fut étonné de l'habileté mimique des Indiens du Brésil. Wilkes dit que les Patagons sont des « mimes admirables ». Enfin Dobrizhoffer remarque que les Guaranis peuvent imiter avec exactitude, et il ajoute qu'ils se comportent comme des idiots dès qu'on laisse quelque chose à faire à leur intelligence. Mais c'est chez les races inférieures que l'on est frappé le plus vivement de cette aptitude à l'imitation. Plusieurs voyageurs nous ont parlé de l'« extraordinaire penchant à l'imitation » des Fuégiens. « Ils répètent avec une correction parfaite tous les mots d'une phrase que vous leur adressez », en contrefaisant votre ton et votre attitude. L'Andamène montre aussi, selon Mouat,

une grande aptitude à imiter ; et, comme le Fuégien, il répète une question au lieu d'y répondre.⁸⁰

De cette description, Spencer tire la conclusion qu'il existe un « antagonisme » entre les différentes races ou périodes de l'humanité, avec de part et d'autre du schéma de l'évolution un Nous qui répugne à l'imitation et tend à l'originalité, d'autre part des peuples qui « ne s'écartent que faiblement du type d'esprit des bêtes »⁸¹. Les uns seraient pris dans le mouvement de l'histoire, les autres seraient restés dans un temps anhistorique. Toutefois, pour avoir une vision complète du monde de la *mimesis* qui définissait en creux le territoire du Nous hégélien, il faut ajouter à la différence temporelle et à la différence spatiale, d'une part une différence sexuelle, d'autre part une différence intellectuelle et/ou sociale – nous les gens raffinés, eux les gens vulgaires. On trouve en effet chez certains auteurs du XIX^e siècle l'idée que les femmes sont « très-susceptibles d'imitation »⁸² ; plus couramment, il est expliqué que les femmes ne sont pas capables de faire action sur le monde : « Dans la génération intellectuelle comme dans la génération physique, la femme est passive », écrit un médecin en 1853⁸³. De même, les peuples, les masses, les gens, sont décrits comme enclins à n'apprécier que les arts de l'imitation. Ainsi Baudelaire fustigeant la photographie à la fin des années 1850 : « En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France, est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu". Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties d'exactitude, l'art, c'est la photographie." À partir de ce moment, la société immonde se rue, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal »⁸⁴. Position que l'on retrouve sous des traits plus théoriques chez Théodore Jouffroy : « Ceux qui se connaissent aux procédés de l'art, ceux qui y ont réfléchi, distinguent bien l'imitation de l'idéal ; ils apprécient l'idéal, car cet idéal leur fait plaisir, comme l'imitation fait plaisir à l'homme du peuple. L'homme éclairé aperçoit donc quelque chose de plus que l'homme du peuple dans les objets de l'art »⁸⁵. Le rejet, courant chez les intellectuels, d'établissements comme le musée Grévin ou des innovations réalistes au cinéma comme la 3D, va dans le même sens. Tous les discours critiques sur l'imitation depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui opposent à un référent historique, géographique ou socioculturel inférieur, un Nous supérieur, dont les qualités, que l'on discerne par opposition, sont d'être évolué (supériorité temporelle), impérial (supériorité spatiale), masculin (supériorité sexuelle) et bourgeois (supériorité sociale et intellectuelle)⁸⁶.

L'accentuation d'un écart est ce qui motive toutes les revendications de différences temporelles, spatiales ou sociales. L'invention de la création a consisté à mettre l'individu moderne à *distance* de Dieu, d'une part, de la nature, de l'autre. À partir de là, deux logiques, deux modernités se déclinent. La première, qui relève de l'ordre poétique, joue sur les différentes possibilités de positionner l'*ego* face au monde, et le laisse flottant. Comme l'écrit Jean-Christophe Bailly à propos de Giacometti : « Le visible, par le crible de cette expérience, ne tient plus en place : quand bien même immobile, il n'est qu'une pulsation, qu'une contraction de mouvements vers l'arrière et vers l'avant, sur les côtés et dans tous les sens »⁸⁷. La notion d'écart y est aporétique, puisque l'écart est à la fois posé comme absolu (l'*ego* existe hors du monde) et ressenti comme inexistant (l'*ego* est le monde). Dans ce modèle, le sujet n'a d'autre choix que d'assumer tant bien que mal son

instabilité. La création y est expérience *in situ*. C'est ainsi que tous les grands artistes ont vécu leur art. La seconde, qui est de l'ordre du politique et qui retient plus particulièrement notre attention, tend au contraire à définir l'*ego*, à lui fixer des repères, à lui fournir des échelles. La position de l'artiste est objectivée au sein de cadres comme la nation, une classe sociale ou même un style – Henri Michaux parle avec mépris du style comme de « la distance *inchangée* » à laquelle l'artiste « se maintient vis-à-vis de son être et des choses »⁸⁸. Ce qui ne va pas, là encore, sans contradiction. Mais la contradiction porte sur l'objet et le rapport qui est établi avec lui, non sur le sujet : elle est donc relative. Dans cette logique, ce qui est proche ne s'imité pas, ne peut pas servir de modèle. Ce qui est proche n'est pas propice à la création. Ce qui est proche est d'ailleurs protégé, quelqu'un, qui est proche lui aussi, en possède les droits. Ce qui est éloigné en revanche peut servir de modèle. Quand Van Gogh copie Hiroshige ou quand Picasso reprend les formes de la statuaire africaine, on considère qu'ils font œuvre de création. Mais ce qui est loin n'est pas *en soi* créateur. Ce qui est loin a tendance à ne pas inventer, à ne pas progresser, à imiter servilement. La contradiction est donc la suivante : ce qui est loin est l'expression du mimétisme stérile et négatif de l'Autre, mais ce qui est loin peut être imité de façon créative et positive par Nous.

Cette contradiction a été rendue possible par l'échange hégélien des vertus du Je et du Nous, le Je donnant sa transcendance au Nous et le Nous sa mondanité au Je⁸⁹. À la fois transcendant et relatif, le Nous moderne occidental bourgeois, autrement dit le Nous romantique, sanctuarise les œuvres des individus qui le composent, parce que ces dernières sont les garantes de sa sacralité, mais il a du mal à accepter, précisément parce qu'il est le dépositaire de la sacralité des individus, qu'il y eût ailleurs un autre Nous similaire à lui. La relation du Nous au Eux est nécessairement dissymétrique. Un artiste français en 1900 ne peut pas reprendre de trop près l'œuvre d'un autre artiste français, parce que celle-ci est protégée par la société, mais il peut reprendre une œuvre japonaise contemporaine ou une œuvre de la Grèce ancienne et leur insuffler la vie. Les artistes non occidentaux en revanche sont enfermés soit dans l'imitation de leur propre passé, soit dans l'imitation de l'Occident. Ni dans le premier cas, ni dans le second peut-on leur reconnaître en principe une vraie capacité à créer.

Dans le contexte moderne, l'imitation est un acte dégradant en soi ; en revanche, imposer aux autres une manière de faire ou de penser, être imité, est perçu de façon positive. Celui qui *forme* l'autre à son image – et plus encore aujourd'hui celui qui *informe* – non seulement est politiquement ou socialement en position de force, mais il satisfait à l'idée qu'il participe au génie de l'homme. En se posant comme modèle, en refoulant l'imitation, en conceptualisant sa connaissance des autres, il s'admire et se rassure dans sa nature divine. À l'inverse, ceux qui imitent ne font qu'alimenter chez leur modèle un sentiment de mépris à leur égard. Contrairement à ce que défend Edward Saïd, l'orientalisme ne peut pas être compris uniquement à travers l'examen d'un système discursif né des travaux de Sylvestre de Sacy ou d'Ernest Renan⁹⁰. Il est avant tout l'une des manifestations les plus caractéristiques et les plus connues de la conception romantique de l'imitation appliquée aux relations internationales.

Par ailleurs, si le Nous romantique a tendance à nier tout ce qui, en dehors de lui, pourrait prétendre lui ressembler, il n'est pas pour autant apaisé en interne. Les individus qui le composent sont en effet en rivalité dans la conquête de ce qui peut calmer leur peur métaphysique et flatter leur orgueil. Dans l'univers de ce que Girard appelle la médiation interne, où « chacun imite l'autre tout en affirmant l'antériorité de son propre désir »⁹¹, l'étranger, l'ailleurs, le passé lointain ou encore

le peuple, sont des territoires de conquête particulièrement prisés. Les explorateurs en route pour une terre vierge ont souvent semblé davantage intéressés par l'idée d'arriver avant leur rival que de connaître l'endroit en question. Ainsi quand Scott apprit que l'expédition Amundsen était arrivée avant lui au pôle Sud, il écrivit dans son journal : « Nous devons nous débarrasser de toutes nos rêveries ». Et plus loin : « Grand Dieu ! Quel horrible endroit, d'autant plus affreux pour nous que nous n'avons pas été récompensés de nos efforts en étant les premiers ! »⁹². Il en va de même pour tous ceux qui se sont intéressés aux cultures exotiques. Quand Edmond de Goncourt relate la découverte de l'art japonais, il écrit : « Ça a tout d'abord été quelques originaux, comme mon frère et moi, puis Baudelaire, puis Burty, puis Villot, [...], puis à notre suite, la bande des peintres... »⁹³. Les orientalistes chassaient en meute, mais, à chaque nouvelle prise, une compétition s'installait, comme le révèle ici l'emploi de l'anaphore. Chacun a le souci d'être original, mais tout le monde épie tout le monde. La création romantique implique d'une part l'imitation du désir du rival, d'autre part, un fantasme de découverte voire de violation du monde.

L'affirmation du pouvoir créateur du Je/Nous – le Je/Nous entendu dans un sens politique, comme puissance mondaine fixe, stabilisée, qui place les objets à distance déterminée, et non dans un sens poétique – est un dispositif culturel d'une redoutable efficacité. Elle précipite la temporalité de l'expérience, car elle postule l'inutilité de principe d'attendre que le maître et l'élève s'accordent sur le fait que le premier n'a plus rien à transmettre au second. Niant l'altérité, elle ouvre l'espace à la conquête ; elle permet en outre un profit rapide, une satisfaction de l'orgueil, l'illusion du salut par l'inscription dans l'histoire. Elle est à la base de la mécanisation du temps social, du colonialisme moderne et des violences imposées à une « nature » qui en est le corollaire passif et objectivé. Autrement dit, elle est ce que nous sommes. Il faut partir de là. L'erreur serait de croire qu'on peut retourner la puissance de cette heuristique contre ses propres effets, qu'on peut par l'affirmation d'une volonté individuelle ou collective s'extraire d'un monde qui a pour fondement l'expression de la volonté individuelle ou collective. C'est une naïveté ou une hypocrisie, et toute l'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles montre que cela ne sert à rien. Réfléchir à la notion d'imitation et l'examiner *in situ* sont en revanche des pas qui en suivent bien d'autres sur le lent chemin d'une reformulation des rapports entre le Nous et l'Autre. Le but ne réside pas dans un retour à l'imitation ou au classicisme, ni dans un dépassement de l'opposition imitation/création, mais dans le travail même de reconfiguration du rapport entre le sujet et l'objet.

3. DENI, REJET ET SUBLIMATION DE L'IMITATION

Dans l'univers romantique industriel et post-industriel, l'individu considéré comme le plus créatif impose son modèle et remporte une compétition qui se situe à la fois au niveau matériel, symbolique et ontologique. *Idem* ou presque pour les sociétés commerciales et les nations. La question de la création et de l'imitation recèle des enjeux essentiels, autour desquels s'articulent les rapports de domination entre les hommes. Celui qui est reconnu comme créateur est en position de force. Celui qui est considéré comme assujéti à un modèle doit être dominé. Dans le domaine artistique, ce dernier est l'objet d'indifférence, dans le domaine du salariat, ses conditions de travail sont médiocres et ses possibilités d'évolution sont faibles. Dans les deux cas, il est économiquement pénalisé. Dans le même temps, les professions comme les artisans qui résistent à cette polarisation et

dont la nature du travail implique à la fois de reproduire et de créer sont maintenues dans une position fragile et subalterne. Les difficultés des programmeurs informatiques – les artisans d'aujourd'hui – à acquérir des responsabilités dans les entreprises participent de la même logique. Toutefois, quelle que soit la valorisation symbolique de la création, les « créateurs » dépendent pour l'essentiel de mots et de concepts qui ont été forgés par d'autres. De même, les pratiques fabricantes, qu'on les qualifie d'artistiques, d'artisanales ou d'industrielles, s'inscrivent dans des lieux, des temporalités et des habitus codifiés. Il est en outre nécessaire de se référer à ce qui a déjà été fait, ne serait-ce que pour pouvoir s'en démarquer. Tout comme il est difficile de ne pas avoir recours à la reproduction pour diffuser et faire connaître son travail. Non seulement la création *ex nihilo* est une utopie, mais il n'y pas une seule étape au cours du processus de fabrication d'une œuvre qui puisse se faire en dehors du champ de l'économie mimétique. La qualité de créateur est donc éminemment relative. Cette réalité ne correspond cependant pas à l'impératif de génie et de différence façonné par l'histoire et réclamé par la société. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire pour les artistes et critiques d'avoir recours à des stratégies de légitimation visant à cacher ou à faire oublier la part de l'imitation dans la réalisation plastique.

La première des stratégies visant à faire reconnaître sa créativité est à la fois la plus triviale et la plus généralement pratiquée. Elle consiste à nier ou à rabaisser celle de l'autre – ce dont nous avons déjà vu plusieurs exemples –, tout en masquant dans son propre travail la part qui pourrait relever de l'imitation. C'est le cas par exemple du peintre américain Franz Kline qui a toujours refusé d'admettre la moindre influence de la calligraphie extrême-orientale sur son art, bien que tout suggère le contraire. Cette position s'explique avant tout par une volonté de défendre l'« originalité » de sa peinture à un moment où l'art américain était encore dans une logique d'émancipation par rapport à l'art français⁹⁴. Le déni est souvent préféré à l'aveu d'une faiblesse. La façon dont sont rapportés au XIX^e siècle les efforts des ateliers européens pour acquérir les secrets de fabrication de la céramique extrême-orientale montre une attitude opposée sur la forme, mais similaire sur le fond. Alors que le ton est méprisant quand il s'agit de dire que les Chinois ou les Japonais reprennent telle technique ou tel système, lorsque le rapport imitatif est inversé, la tonalité change. Ainsi Léon de Rosny rend-il un vibrant hommage à un livre qui, comme il l'écrit avec enthousiasme, « permettra bientôt d'imiter toutes les productions céramiques des Chinois, et de reproduire en Occident ces décorations, ces couleurs magnifiques et variées à l'infini qui ont fait le désespoir des artistes de nos manufactures »⁹⁵. L'effort en vue de l'imitation est décrit avec compassion et chaleur. Émile Bergerat préfère quant à lui souligner, à propos des manufactures de Longwy, que le stade de l'imitation a été rapidement dépassé : « Loin de chercher à remonter le courant, ils le suivirent et, profitant des leçons qui nous arrivaient d'Orient, ils s'attachèrent à lutter avec la Chine, le Japon et la Perse. D'abord ils imitèrent, puis ils créèrent à leur tour. Aujourd'hui, la faïencerie de Longwy est l'un de nos premiers établissements français », écrit-il⁹⁶. Ces méthodes sont grossières, mais elles sont en pratique extrêmement courantes : rapportée à soi, l'imitation est soit occultée, soit présentée comme positive ou transitoire.

Un deuxième procédé, à peine plus élaboré, joue sur le brouillage des pistes et le cloisonnement arbitraire des espaces. Il s'observe de façon particulièrement saillante dans l'histoire des avant-gardes artistiques. Prenons, pour rester fidèle au cadre franco-japonais, les textes critiques de Théodore Duret. Duret fut l'un des premiers à poser le phénomène des avant-gardes comme moteur du

développement culturel. Dans un essai consacré au Salon de 1870, il précise sans ambiguïté ses critères : « Quel sera notre fil directeur pour le choix que nous allons faire d'un certain nombre d'artistes au milieu de l'immense armée qui envahit le palais de l'Industrie ? Ce sera la possession de l'originalité. Parmi les jeunes ou les débutants, nous mettrons donc seuls hors de pair ceux qui, dans leur manière de voir ou de sentir, et dans leur façon de rendre ce qu'ils ont vu et senti, accusent une personnalité tranchée, et produisent des œuvres douées d'un caractère distinct de celles des peintres qui les ont précédés. Nous nous détournerons systématiquement de tout artiste chez lequel nous ne trouverons que la reproduction de types déjà connus »⁹⁷. Dans la droite ligne du romantisme, il proscriit l'imitation et valorise l'invention. C'est à ce titre qu'il soutient sans faille Monet, Renoir, et de façon générale l'école impressionniste. Toutefois, comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels de sa génération, Duret est aussi très sensible à l'art japonais et contribue au phénomène du japonisme et au goût pour les estampes de type *ukiyo*e. Il effectue du reste un séjour au Japon en compagnie de Henri Cernuschi entre octobre 1871 et février 1872. Duret devait cependant avoir conscience du paradoxe qu'il y a à vanter, d'une part, la libre création de l'artiste, d'autre part, la beauté de multiples obtenus suivant des procédés largement standardisés. Il lui fallait donc trouver une originalité à l'*ukiyo*e. Suivant le principe énoncé plus haut, il commence par rejeter d'autres formes artistiques caractéristiques de l'Archipel, comme la sculpture bouddhique, dans laquelle il décelait une origine grecque et qui était à ses yeux « sur le sol japonais, ce qu'il y avait de moins japonais »⁹⁸. Il rejette aussi les œuvres contemporaines, réalisées sous l'influence occidentale, « horrible[s] combinaison[s] de l'ancien style japonais abâtardi et du style européen mal compris »⁹⁹. Le chemin ainsi dégagé, il lui reste à appliquer aux *ukiyo*e un mode de production et un système de valeurs conformes à ses critères¹⁰⁰. À cette fin, la solution la plus simple est de considérer que les *créateurs* des estampes sont uniquement les peintres. Il fait par conséquent abstraction du système de commandes par les éditeurs, lesquels demandaient généralement que l'œuvre se réfère à un modèle connu, et relègue à un rôle marginal les graveurs et les imprimeurs. Quant à la place des écrivains dans le processus de fabrication des livres illustrés, elle est simplement ignorée, comme ce fut le cas pendant longtemps. Pour Duret, une estampe *ukiyo*e est la production d'un artiste n'obéissant qu'à sa seule « fantaisie »¹⁰¹, mot qui revient avec insistance dans toute la littérature du japonisme. Hokusai et Hiroshige sont avant tout sous sa plume des maîtres de liberté, « appliquant eux-mêmes et directement les formes écloses dans leur imagination »¹⁰². Duret idéalise les artistes japonais conformément à ses valeurs, de sorte que leurs œuvres puissent entrer dans la catégorie des avant-gardes, à l'instar de celles des Impressionnistes. Cet objectif l'amène à multiplier les approximations. D'une part, il prend la sculpture bouddhique pour une imitation condamnable de l'art grec, en vertu de l'idée que le réalisme serait la marque exclusive de l'Occident ; d'autre part, il transforme les estampes en peintures modernes et originales, occultant à la fois leurs influences, notamment hollandaises, et la valeur qui leur était donnée au Japon. Toutefois, Duret ne met pas tout à fait l'*ukiyo*e et l'impressionnisme sur le même plan. Il reconnaît en effet qu'au niveau des coloris l'art japonais « a fortement influencé les Impressionnistes »¹⁰³. Un rapport de filiation entre les deux est clairement énoncé. Cependant, pour résoudre le paradoxe qui veut que l'impressionnisme soit un art foncièrement original tout en ayant l'art japonais pour modèle, Duret prend soin de dissocier les espaces. L'art japonais a beau être « original », « fantaisiste », il n'appartient pas au même univers que l'impressionnisme : « L'apparition au milieu

de *nous* des albums et des images japonais a complété la transformation, en *nous* initiant à un système de coloration absolument nouveau », écrit-il de façon très révélatrice¹⁰⁴. Les œuvres japonaises restent *in fine* des références allogènes. C'est pourquoi elles peuvent malgré tout servir de modèle. S'y référer est d'ailleurs pour lui le chemin du « nouveau ». Il faut donc distinguer le principe même de l'imitation auquel les artistes et critiques d'avant-garde peuvent souscrire à certaines conditions, et un discours sur l'imitation qui participe d'une stratégie de légitimation. Le recours à des modèles est accepté si ceux-ci sont extérieurs aux références usuelles, autrement dit si, *de manière purement empirique*, ils donnent davantage l'impression de la nouveauté que celle du déjà-vu ; en revanche, toute forme d'art peut être critiquée pour sa nature mimétique dès que cela permet de renforcer la valeur de ce qu'on lui oppose.

Ce phénomène ne se limite pas à la fin du XIX^e siècle. Alors que l'influence de l'« Orient », du « Japon », du « bouddhisme » est revendiquée de façon positive par nombre d'artistes majeurs du XX^e siècle comme Jackson Pollock, Barnett Newman ou Yves Klein, l'influence de l'Occident sur les artistes japonais ou chinois est au contraire affectée d'une valeur négative, ainsi qu'on le voit à travers les collections des grands musées publics européens et américains où les œuvres asiatiques modernes sont rares et peu valorisées. À cette remarque, il est tentant d'objecter que les deux mouvements ne sont pas à mettre sur le même plan, que les Asiatiques ont repris des *techniques*, la peinture à l'huile notamment, tandis que les artistes occidentaux se sont inspirés d'un *esprit* qui les a libérés du carcan de la représentation. Les premiers auraient donc imité de façon mécanique, les seconds auraient fait un travail supérieur de création. Outre le fait que cette distinction ne prend son sens qu'à partir d'un point de vue occidental-centré, il est évident qu'il y a chez de nombreux artistes occidentaux des emprunts formels à l'art asiatique. C'est particulièrement saillant chez Mark Tobey, Willi Baumeister, Pierre Alechinsky ou Jean Degottex. Mais, comme on l'a vu, il est rare que ce soit pleinement assumé. Il est par ailleurs évident que les artistes orientaux n'ont pas seulement repris des techniques. Que derrière la technique, se trouvaient souvent une volonté de reformuler l'idée de liberté, une recherche du sublime et, plus largement, des enjeux spirituels. L'intérêt considérable des écrivains et artistes nippons pour le christianisme au début du XX^e siècle en est le signe le plus flagrant¹⁰⁵. En fait, cette dissymétrie du regard est l'expression d'un système : pour que les avant-gardes, qui se régénèrent en empruntant à l'extérieur, puissent, malgré le tabou sur l'imitation, être considérées comme les garantes de la créativité et de l'originalité, il est nécessaire que ce soit le mode imitatif de l'autre qui soit le mauvais.

La troisième méthode utilisée pour s'accommoder de la présence du réel consiste à faire passer le modèle au filtre d'un discours ou d'un procès technique rationnel censé transformer la *mimesis* en *cosa mentale* et lui conférer une forme d'élévation. Cette solution s'inscrit dans le prolongement du classicisme pour qui l'imitation avait une fonction liminaire et correspondait à l'enfance, à l'apprentissage, à la première phase de toute réalisation, tandis que le génie, c'est-à-dire l'affirmation d'une différence, était perçu comme l'apanage de la maturité, comme un supplément d'âme *en bout de course*. Prenons par exemple la gravure d'art au début du XIX^e siècle : celle-ci ne cherche pas à donner l'illusion de l'original, mais vise à compenser par des effets propres les modifications chromatiques, de format ou de texture¹⁰⁶. Dans son important *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, publié en 1823 à la veille de l'apparition de la photographie, Quatremère de Quincy met ainsi l'accent sur l'autonomie plastique du médium, sur le fait que la peinture, la sculpture ou le dessin possèdent chacun,

du fait de leur matérialité, un « mode imitatif » spécifique¹⁰⁷. En revanche, opposant l'image faite « pour les yeux de l'esprit » à la vulgaire « répétition », il est extrêmement critique à l'égard de « l'imitateur [qui] prétend pousser la similitude à un tel point, qu'elle fasse naître l'idée d'un emploi de procédé mécanique »¹⁰⁸, ainsi qu'à l'égard des œuvres qui ravalent « les œuvres de l'imitation à n'être que des empreintes, des espèces de *fac similes* dépourvus de beauté, et privés de toutes les conditions de la véritable imitation »¹⁰⁹. À l'intérieur du système académique auquel appartient Quatremère de Quincy, les distorsions par rapport au modèle sont clairement encadrées par un ensemble de valeurs communes. Le graveur assume la spécificité de son médium, mais partage avec le peintre dont il reprend l'œuvre une certaine conception de l'art et de la mise en espace, sans parler des symboles et des références historiques ou mythologiques. En revanche, face à des modèles externes, la distorsion est beaucoup plus grande et beaucoup plus violente. Le célèbre récit de voyage d'Aimé Humbert, *Le Japon illustré*, fut publié dans la revue *Le Tour du monde* entre juillet 1866 et fin 1869¹¹⁰. Les illustrations dans cet ouvrage sont particulièrement nombreuses. Or leur première caractéristique est de ne pas apparaître comme « japonaises », ou le moins possible. Leur seconde est d'être relativement neutres : on a du mal à distinguer leurs auteurs. On retrouve d'ailleurs les noms de ces derniers dans des livraisons du *Tour du monde* explorant bien d'autres régions du globe, le plus connu étant sans doute celui d'Alphonse de Neuville. Bien que privilégiant souvent les sujets pouvant apparaître étranges et mystérieux aux yeux de leurs lecteurs¹¹¹, les illustrateurs du magazine diffusent, dans la construction même de leurs images, la vision d'un monde unifié par la technique. Quelles que soient la distance géographique ou la diachronie des faits, que la scène représentée renvoie à l'Europe ou au Japon, au Moyen Âge ou à l'époque contemporaine, tout est ramené au même plan, à un seul et même point de vue frontal, à hauteur de cheval et d'appareil photo. Pourtant, en dépit de l'homogénéité graphique et conceptuelle du *Tour du Monde* en général et du récit de Humbert en particulier, les dessinateurs ont presque toujours travaillé suivant des modèles, qui, eux, étaient forcément hétérogènes. En l'occurrence, sur les 475 illustrations qui accompagnent *Le Japon illustré*, il n'en est qu'une demi-douzaine dont la légende ne mentionne pas de source iconographique. Toutes les autres ont été explicitement réalisées « d'après » des documents ramenés du Japon. À l'arrivée pourtant, le modèle n'existe quasiment plus. La technique a balayé la différence, l'étrangeté a été domestiquée. Comme l'écrit Gustave Le Bon à la fin du XIX^e siècle, justement à propos des dessins reproduisant les arts orientaux : « C'est à se demander si l'artiste, au lieu de voir les choses comme elles sont, ne les voit pas d'après un type particulier fixé dans sa tête et surtout dans sa main par son éducation classique »¹¹². L'artiste ne semble pas tant imiter le modèle que lui appliquer une grille de représentation issue de la Renaissance dont les fondements sont « scientifiques ».

La rationalisation purifie l'imitation, la rend acceptable, voire transparente. Ce qui ressort est l'effort de l'esprit. Rapporté à un niveau plus général, ce phénomène explique le paradoxe qui veut que le rejet thématique de la *mimesis* se manifeste le plus souvent, comme nous l'avons observé à propos de différents auteurs, sous des formes essentiellement répétitives. Tout le XIX^e siècle est marqué par un souci de domestication de la *mimesis* par la raison. De nombreux concepts de l'époque, comme l'idée d'une race aryenne ou celle d'une langue indo-européenne, sans parler de la grammaire des styles en histoire de l'art, s'appuient sur des analyses homologues. Prises dans les mailles d'un travail de réorganisation logique, la

ressemblance, l'imitation et tout ce qui s'y rapporte perdent leur caractère négatif et deviennent au contraire les alliés accommodants de la théorie.

Dans les années 1880, l'idée que l'on pouvait servir une œuvre en la reproduisant de façon complètement mécanique, sans intervention humaine au cours du processus de fabrication, était encore loin d'être une évidence. Pour Siegfried Bing, qui publia de 1888 à 1891 une revue pionnière sur l'art nippon, il fallait sur ce point que les esprits évoluent : « Il m'a semblé que pour donner cette sensation précise des choses, il n'y avait qu'un seul moyen efficace : celui de parler aux regards par une reproduction fidèle des originaux. C'est à la mise en pratique de ce système que sera consacrée la tâche que j'entreprends aujourd'hui. Elle consistera à faire passer sous les yeux de l'amateur, à l'aide des meilleurs procédés de gravure, une série ininterrompue de documents variés, tirés de toutes les branches d'art et empruntés aux époques les plus diverses »¹¹³. Bing avait le sentiment que reproduire les œuvres le plus fidèlement possible était une nouveauté, voire une audace. Pourtant son initiative n'était pas révolutionnaire. Sur le fond, Bing considérait toujours que l'art est une affaire de l'esprit. En revanche, il exprima un regard nouveau sur la nature des outils mécaniques. Ainsi ajoute-t-il : « On reconnaîtra dans ces gravures et leur impression que M. Gillot¹¹⁴ a réussi jusqu'à la perfection. Il a démontré en cette circonstance que les moyens mécaniques cessent d'être les ennemis irréconciliables de l'art pour qui a su en faire des auxiliaires dociles dont la souplesse égale celle des doigts de l'artiste travaillant sous l'inspiration immédiate du cerveau »¹¹⁵. Alors que pour Baudelaire quelques décennies plus tôt la nature analogique de la photographie et des arts mécaniques leur interdisait de prétendre à une quelconque valeur artistique, Bing, comme bien d'autres à la fin du XIX^e siècle, considérait que la machine était devenue un prolongement de la main de l'artiste et possédait de façon intrinsèque une forme de génie. À partir du moment où l'on admit que les appareils photographiques en général ne sont pas des outils de prestidigitation, mais des condensés d'intelligence obéissant à des programmes, ils purent remplir le rôle de filtre rationnel joué jusqu'alors par le savoir classique, et ce qu'ils produisaient put progressivement être considéré comme des émanations de l'esprit, tandis que leur caractère imitatif passa au second plan.

Les trois outils discursifs que nous venons de voir visant à rendre possible l'utilisation de l'imitation au sein d'un système fondé sur le primat de la création sont apparus et se sont diffusés au XIX^e siècle. Ils continuent cependant d'être utilisés et l'un n'exclut pas l'autre. L'une des raisons de l'importance de ces procédés de légitimation vient du fait que les artistes n'ont eu de cesse d'explorer le champ dangereux de l'imitation. Dans *La Ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman montre comment Rodin s'est appuyé secrètement, mais de façon intensive et décisive, sur une collection de fragments moulés qu'il montait les uns avec les autres, les adaptant et les transformant au fur et à mesure ; comment Duchamp n'a cessé d'explorer, non seulement par ironie, mais aussi par quelque chose de l'ordre d'un plaisir sensoriel, les différentes possibilités de la projection, du moulage ou de l'encastrement¹¹⁶. Parmi bien d'autres, Yves Klein, dans ses *Anthropométries* où les corps nus ont servi de pinceau, ou François Arnal, dans ses *Bombardements* où sont saisis à la bombe les contours d'objets usuels, ont eux aussi abondamment employé la technique de l'empreinte, remettant en cause les dichotomies courantes séparant et hiérarchisant l'imitation et la création, le double et l'original. D'autres artistes, à commencer par Magritte, ou récemment Duyckaerts, ont travaillé sur les lignes qui, pour le dire en termes structuralistes, unissent et distinguent le signifié, le signe et le signifiant. Ils jouent sur les limites de l'imitation,

sur les écarts qui existent entre le sensoriel et l'intelligible, montrant de façon subversive l'inadéquation de l'un et de l'autre. On remarque enfin, dans le prolongement des *ready made* duchampiens, de nombreuses œuvres qui se présentent comme des transpositions du réel, à l'instar des *Compressions* de César ou des *Tableaux-pièges* de Spoerri. Ce thème s'observe même chez les artistes se situant dans la veine de l'expressionnisme. Pollock a toujours parlé de ses œuvres comme de reflets visibles de forces invisibles : il faut « laisser venir » la peinture¹¹⁷ ; le peintre moderne « exprime un monde intérieur »¹¹⁸, etc. Les grandes œuvres modernes peuvent toutes être rattachées en profondeur à la question de l'imitation, phénomène qui n'est pas limité aux arts plastiques, mais qu'on rencontre aussi bien dans la littérature que dans la musique, sans parler des productions industrielles pour lesquelles il s'agit d'une caractéristique essentielle. Elles sont créatives dans la mesure où elles reformulent le rapport au réel et, partant, la manière dont on peut l'appréhender. Sous cet angle, la création peut être comprise comme la dynamique de renouvellement des modalités et des procédés de saisie du réel. Les différentes formes de négation de l'imitation observées plus haut ont donc une forme de positivité : elles servent d'embrayage et permettent de constamment remettre sur la table le rapport de l'homme au monde.

4. CHASSE GARDEE

L'Occident se perçoit volontiers comme une entité composée d'individus affranchis, mue par une force créatrice, tandis que le Japon et l'Orient en général sont supposés imiter de façon servile ou immature. Voyons à présent comment cette « force créatrice » s'est projetée vers l'extérieur, en l'observant à travers l'histoire et particulièrement dans le cadre des relations que la France a entretenues avec le Japon. L'analyse en situation des phénomènes induits par la conception romantique de l'imitation doit permettre de mettre au jour certains mécanismes complexes, particulièrement lorsqu'on se place du point de vue de l'Autre.

L'affirmation de la puissance créatrice de l'Homme fut une mise en cause profonde de la religion et aboutit en France au début du XX^e siècle à l'établissement du pouvoir politique sur des bases strictement laïques. Toutefois, le christianisme était encore puissant au moment de la colonisation moderne et il le reste aujourd'hui dans bien des pays. Avant 1850, la plupart des histoires du Japon disponibles en anglais ou en français sont centrées sur la question du christianisme et la persécution des Chrétiens dans l'Archipel. Malgré les qualités que ces ouvrages reconnaissent aux Japonais, il en ressort un constat d'ignorance de Dieu, ainsi que le récit d'un ensemble de différences physiques, morales et sociales qui les écartent de Nous. À cet univers obscur, les missionnaires se proposent d'apporter la lumière conformément aux paroles des Évangiles : « Nous retirerons le Japon des ténèbres de la superstition, pour le mener à la lumière de l'Évangile », écrivait François-Xavier¹¹⁹.

En dépit des efforts de Voltaire et des encyclopédistes qui cherchèrent davantage à souligner les ressemblances entre l'Asie et l'Europe, qu'à mettre l'accent sur les différences¹²⁰, l'articulation opposant symboliquement la clarté occidentale aux ténèbres étrangères traversa le XVIII^e siècle et fut reprise telle quelle par les Romantiques. Victor Hugo, inspiré par une conception magique de l'esprit et du verbe, écrivit : « Les peuples ne sont pas tous éclairés au même degré et de la même façon : il fait nuit en Asie, il fait jour en Europe »¹²¹. Vivace à droite comme à gauche, cette image était dans la France du XIX^e siècle le présupposé commun des républicains et des conservateurs catholiques¹²². La vision que les Occidentaux

avaient de l'Asie et du Japon en particulier conserva par conséquent une structure, des valeurs et des motifs de type chrétien. Comme l'écrit Schaeffer : « La particularité de la conception (occidentale) moderne de l'individualité réside dans le fait qu'elle ne réussit à faire l'économie d'un fondement divin qu'en projetant tous les attributs de ce fondement sur l'individu humain lui-même. Autrement dit, notre conception de la subjectivité reste dépendante de ce dont elle prétend se démarquer, à savoir la conception chrétienne du Sujet Divin »¹²³. Le modèle proposé par l'Occident est donc non seulement composite, à couches multiples, mais, vu de l'extérieur, en l'occurrence du Japon, il est porteur de contradictions quant à la place et au rôle de l'individu, du Nous et de Dieu.

Bien que profondément tributaire des conceptions chrétiennes, le monde contemporain n'a pas adopté la prudente politique de partage évangélique que l'Église a tenté de mettre en place à la fin du xv^e siècle. Les nations européennes ont été au contraire tout au long des xix^e et xx^e siècles en concurrence directe. Elles se sont imitées dans leur désir de conquête, tout en cherchant à se démarquer les unes des autres. « L'Angleterre et la Russie coloniseront le monde barbare. La France civilisera le monde colonisé », écrivait Hugo¹²⁴. Ce à quoi les auteurs britanniques répondaient : « L'Angleterre ne retient pas ses colonies par la force une fois qu'elles sont suffisamment riches et habitées pour se défendre par elles-mêmes »¹²⁵. Chaque pays a affirmé la possession d'un génie universel, mais revendiquait un modèle spécifique. Si tant est que les pays exposés au colonialisme aient su repérer dans le modèle occidental les éléments issus de la tradition chrétienne et ceux propres à la modernité, le fait que les grandes puissances ait chacune adopté un positionnement différent et qu'elles rivalisaient entre elles rendaient la vérité nouvelle encore plus complexe et opaque.

La stratégie coloniale française mettait particulièrement l'accent sur le terrain des idées. Le génie de la France a proposé au Japon de suivre et d'assimiler est celui de la raison et de l'humanisme. Il ne s'exprime en revanche que rarement dans des actions sur le terrain, à la différence de ce qu'ont entrepris les Américains qui investirent de façon massive le champ de l'éducation. Édouard Fraissinet écrit par exemple en 1864 pour expliquer la portée du livre qu'il consacre au Japon : « C'est encore à la France que les peuples étrangers devront les lumières capables de les diriger et peut-être d'assurer leur succès »¹²⁶. Il est pourtant bien difficile de trouver dans cet ouvrage des qualités telles qu'elles puissent remplir la promesse énoncée. Bien que de nationalité hollandaise, l'auteur est littéralement aveuglé par le discours sur le génie français. Depuis le xvii^e siècle, le pouvoir politique et intellectuel a idéalisé la pensée et la langue françaises auxquelles sont associées un ensemble d'idéaux positifs. L'enseignement linguistique, « meilleur moyen de conquérir les indigènes », comme le précisent les textes fondateurs de l'Alliance française, est donc l'un des fondements de la politique culturelle de la France¹²⁷. Alors que les Jésuites, sachant l'importance de la ruse pour obtenir l'imitation du Christ, considéraient qu'il fallait imiter les peuples, connaître leur langue et leurs mœurs, la France coloniale a refusé de s'abaisser à cet effort qu'elle trouvait non seulement inutile, mais opposé aux représentations qu'elle se faisait du monde, ainsi qu'à ses intérêts tant symboliques que matériels. D'où une vision de haut, un regard surplombant¹²⁸. C'est pourquoi aussi le ministère des Affaires étrangères a rarement privilégié la nomination de personnels compétents sur le plan linguistique dans les pays étrangers, et dans les pays orientaux encore moins qu'ailleurs.

Observons dans le domaine de l'art les conséquences et corollaires de ce mécanisme. Il va sans dire que modèle et copie forment un couple indissociable. Être un modèle n'existe pas en soi, s'il existe un modèle, un *type*, c'est parce qu'il

existe des répliques. C'est la réplique qui donne au modèle sa fonction. La qualité de chef-d'œuvre au sens moderne se détermine par la capacité d'une œuvre à servir de modèle, par sa « valeur d'exposition », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin¹²⁹. *La Joconde* en est l'exemple le plus célèbre. L'œuvre qui fait modèle devient un chef-d'œuvre et domine symboliquement les autres. Par conséquent, dans cette perspective, lorsqu'une personne ou une collectivité présente au public le fruit de son travail, elle a d'abord dans l'idée d'obtenir que son œuvre soit reconnue comme modèle, et tente d'amorcer un processus d'imitation aussi large et soutenu que possible : pour un peintre, l'enjeu est d'obtenir que son tableau soit reproduit dans des catalogues et des journaux afin d'accroître sa notoriété. L'ingénieur ou la société industrielle qui montre un prototype dans l'espoir de vendre une série de machines identiques obéit à une logique similaire.

Les expositions industrielles et universelles, lorsqu'elles se développèrent au XIX^e siècle, avaient avant tout cette fonction symbolique, laquelle joue un rôle essentiel pour déterminer la valeur d'échange des biens. Pour tous les exposants occidentaux, il s'agissait d'une donnée évidente. La Société pour l'encouragement de l'industrie nationale, fondée en 1802, est à l'origine de ces expositions. On remarque avec intérêt qu'elle avait d'une part pour objectif de « recueillir les découvertes et inventions utiles au progrès des arts », d'autre part elle entendait y concourir en *distribuant* des encouragements qui « répandaient l'application de nouveaux procédés » et en *propageant* l'instruction par la publicité¹³⁰. Elle ne jugeait donc des objets qu'en fonction de leur caractère novateur, pour aussitôt les proposer en modèle, c'est-à-dire en objets pouvant être médiatisés et reproduits en série. De cette manière était réamorcé le cycle de la création : par les concurrents parce qu'ils étaient stimulés par l'envie d'être à leur tour en position de proposer un modèle ; par les lauréats parce qu'ils avaient le désir de se maintenir dans une position dominante et symboliquement avantageuse. Ce processus, où se confondent intérêts mondains et espoirs de salut par l'inscription dans l'histoire, est à la base de la dynamique du progrès.

Le Japon en revanche a mis un certain temps avant d'embrasser cette logique. À la fin du XIX^e siècle, son appareil de (re)production industrielle était encore peu développé et les œuvres d'art qu'il exposait ne s'inscrivaient pas dans le schéma romantique. Ainsi le *Vieux singe* présenté en 1893 à Chicago est-il un exemple caractéristique du manque de compréhension de la valeur de l'imitation dans le système occidental et plus généralement du nouveau système des arts. Taillée dans un bloc de marronnier avec un maximum de réalisme, cette sculpture de Takamura Kōun reproduit, comme son titre l'indique, un singe¹³¹. Autrement dit, à travers cette sculpture, le Japon non seulement assumait avec humour le fait de copier, mais revendiquait une antériorité en la matière. En arrière-plan de la réalisation de cette œuvre, se devine le schéma conceptuel classique sino-japonais d'après lequel seuls l'imitation et le perfectionnement technique peuvent permettre, à terme, de dépasser le modèle ou, en l'occurrence, de rivaliser avec la nature. Or ces conceptions ne faisaient plus sens dans l'environnement occidental de la fin du XIX^e siècle. Cette œuvre fut certes remarquée et distinguée d'un prix, mais pour ses qualités techniques uniquement, manière de dire que ce n'était pas de l'Art.

Dans le domaine artistique, la France a longtemps réussi à se maintenir comme l'instance de détermination de la valeur des œuvres. Du monde entier, des artistes affluaient à Paris dans l'espoir de progresser. Mais les conditions pour être accepté dans le cénacle étaient à la fois draconiennes et opaques : un véritable parcours initiatique. Les artistes étrangers ne pouvaient pas espérer être reconnus s'ils

utilisaient des techniques et des sujets propres à leur culture d'origine. Aucun peintre japonais passé en France et ayant essayé de présenter des travaux à l'encre dans la manière chinoise n'a rencontré le moindre succès durable, sans parler de reconnaissance historique. Plusieurs ont pourtant essayé, comme Takeuchi Seihō. Ils ont pu recevoir ponctuellement des prix dans des expositions internationales, mais leur art fut toujours perçu comme exotique et traditionnel, c'est-à-dire obéissant à une logique de répétition. Il fallait donc que la technique et les thèmes soient suffisamment familiers pour ne pas induire de phénomène de rejet. Autrement dit, il fallait qu'à un moment de sa formation, dans son pays d'origine ou ailleurs, l'artiste ait fait la démarche consciente de s'extraire des formes de sa culture, pour imiter celles de l'Europe. Ce fut le cas de Foujita (Fujita Tsuguharu ou Léonard Foujita) pour prendre le cas d'un peintre japonais qui a été formé au Japon. Lorsqu'il arriva en France en 1913, il venait de terminer un cycle d'apprentissage complet de la peinture à l'huile, technique qui, à ses yeux comme à ceux de ses maîtres, avait une connotation foncièrement moderne. Néanmoins, à la différence de nombre de ses compatriotes, il prit rapidement conscience que peindre avec talent dans un style post-impressionniste ne lui ouvrirait aucune porte. Il comprit qu'il devait être « nouveau », « créateur » et il eut l'intuition que ce qu'il devait imiter ne relevait pas des formes, mais de l'esprit. Ce qu'il réussit avec succès... en reprenant dans l'art japonais des techniques qu'il maria avec la peinture à l'huile. Autrement dit, il dut : 1) faire un effort d'imitation sur le plan technique afin que son œuvre puisse être considérée ; 2) chercher un moyen de se différencier ; 3) trouver son originalité au moyen d'une technique qui n'était pas nouvelle à ses yeux ; 4) accepter de se conformer mentalement à un modèle heuristique valorisant la non conformité. Ce n'est qu'à cette quadruple condition qu'il put être accepté et connaître le succès. La complexité de l'effort intellectuel et, au-delà, psychologique à entreprendre explique pourquoi les cas comme celui de Foujita sont restés exceptionnels. Une forme d'amoralité était nécessaire pour réussir.

L'Occident était donc un cadre hiérarchisé sur un mode concentrique avec, suivant les époques, un ou plusieurs centres qui en définissaient la polarité. Dans ces centres, émergeaient des formes artistiques qui acquéraient d'emblée un rayonnement symbolique et devenaient des modèles. Mais les individus, les groupes ou les pays qui les reprenaient étaient *de facto* relégués dans une position de vassalité. Ce qui s'exprime notamment dans les textes critiques par de multiples tournures condescendantes, dont on sent d'autant mieux la force qu'elles se veulent laudatives. Ainsi dans ce compte-rendu de l'Exposition d'art japonais au salon de la Société nationale des beaux-arts de 1922 : « Nous y avons retrouvé, avec la plus sincère sympathie, les noms d'artistes qui, autrefois élèves de nos peintres les plus réputés, sont à leur tour devenus des maîtres et transmettent à leurs jeunes compatriotes l'enseignement qu'ils ont reçu en France »¹³². Le mérite reconnu aux artistes japonais était d'abord d'être fidèles à ceux qui les ont formés et de faire allégeance en revenant docilement montrer leurs progrès.

Le Nous romantique imposait dans l'idéal de n'imiter ni les objets ni les maîtres, tout modèle étant par définition transitoire, insaisissable, en permanente transformation. On ne pouvait le saisir au moyen des formes ; on ne pouvait le retrouver qu'au niveau du principe, en acceptant le postulat selon lequel l'art implique de ne pas imiter. Toutefois, pour celui qui ne s'identifiait pas spontanément au Nous en question, que ce fût pour des raisons raciales, culturelles ou sociales, reprendre cette idée supposait une forme d'imitation. Telle est l'expérience paradoxale – véritable mur conceptuel – à laquelle ont été confrontés d'innombrables artistes japonais ou chinois jusque dans les années 1960 :

apprendre à ne pas imiter revenait malgré tout à imiter. Pour autant, arriver à cette étape impliquait d'avoir déjà accompli un long chemin. Car, tant en France qu'ailleurs, de multiples académies et salons proposaient des formations à l'« art moderne », qui, dans les faits, suivaient pour l'essentiel une logique imitative. Dans les ateliers de l'Académie Julian à Paris, tout comme dans ceux de la Société du cheval blanc à Tōkyō, on apprenait d'abord à reproduire la nature et les techniques du maître, tandis que les perspectives de création « pure » étaient renvoyées à une étape ultérieure. Les critères d'évaluation réels de l'art étaient donc non seulement soustraits par le système de formation aux yeux des artistes étrangers, mais si ces derniers parvenaient, en surmontant les obstacles linguistiques, à comprendre la véritable échelle des valeurs, ils se retrouvaient malgré tout dans une posture d'imitateurs.

Par ailleurs, bien que l'originalité individuelle ait été mise en exergue, les œuvres dans le schéma romantique se sont essentiellement imposées par vagues. C'est ainsi qu'à l'impressionnisme a succédé le pointillisme, puis le fauvisme et l'expressionnisme. La valeur sérielle l'a emporté sur les critères permettant d'isoler telle œuvre en particulier. Ce principe, qui est la transposition dans le domaine esthétique des lois régissant la société de consommation industrielle, a instauré la compétition en interne tout en limitant la concurrence externe. Car à peine les autres ont-ils découvert et assimilé les règles d'un style donné, qu'un style nouveau vient remplacer le précédent. Ils doivent donc se remettre au travail et continuer d'imiter, et sont ainsi maintenus dans un état de sujétion permanent. Que ce soit sur le plan social ou sur celui des relations internationales, modifier constamment les critères artistiques était pour le Nous occidental bourgeois un moyen de garder le contrôle de la norme.

5. VU DU JAPON

S'il existe d'innombrables œuvres occidentales mentionnant le caractère mimétique des étrangers en général et des Japonais en particulier, il en est aussi de nombreuses dans lesquelles ces derniers reconnaissent la dimension imitative de leur civilisation. Le musée Ōtsuka sur l'île de Shikoku, où sont reproduits un millier de tableaux européens sur des plaques en céramique, est l'exemple type du caractère assumé de cette position. Toutefois, ce discours possède lui aussi une histoire : il s'est cristallisé à une époque donnée, a été discuté, pour ensuite générer de la culture. L'acceptation de la qualité d'imitateur a par ailleurs très souvent été accompagnée de tentatives visant à réévaluer l'imitation ou d'appels à la dépasser dans la création.

Il convient au préalable de s'interroger brièvement sur les conceptions et les pratiques artistiques du Japon ancien qui ont nécessairement influé sur la manière dont les Japonais ont réagi à l'introduction de la pensée occidentale. Une telle entreprise n'est toutefois pas sans poser des problèmes de nature épistémologique. Car non seulement la lecture que l'on peut faire des sources d'époque est complexe du fait de l'éloignement culturel et linguistique, mais il est difficile de faire la part entre l'analyse et l'interprétation au sein des discours des spécialistes actuels. Ce phénomène d'ordre général est particulièrement saillant dans le cas présent, dans la mesure où il y a une ambiguïté chez les intellectuels japonais, dont la pensée est profondément tributaire des conceptions romantiques de l'imitation, mais qui revendiquent une légitimité et une capacité particulières pour comprendre la culture pré-moderne de l'Archipel. On le voit par exemple chez Yamaguchi Masao qui, dans son étude sur la notion de *mitate* (métaphore, allusion détournée) dans

laquelle il analyse l'art et la littérature de l'époque d'Edo, construit explicitement son argumentation en référence au concept de simulacre chez Baudrillard¹³³. Son analyse du *mitate* doit en premier lieu être considérée comme une contribution à la réflexion sur la postmodernité.

Il existe en japonais plusieurs termes qui renvoient au champ de l'imitation et de la création. Les traduire ou pas est déjà un choix qui influe sur leur sens. C'est pourquoi il est préférable de partir des pratiques tout en essayant de les rattacher au fur et à mesure à des concepts. Lorsqu'on considère l'art de l'époque d'Edo dans son ensemble, on peut distinguer trois grands types de pratiques qui relèvent de l'imitation/création. La première, qu'on observe dans tous les domaines du savoir et des arts, consiste à prendre un objet pour modèle et à le reproduire. Ce qui importe est l'acte mimétique. La seconde consiste à transposer une partie d'un objet sur un autre de sorte que ce dernier s'anime par effet de contact. La troisième consiste à superposer à un objet le sens ou la valeur d'un référent, à découvrir des ressemblances et des correspondances. Les trois peuvent en outre se combiner pour donner naissance à un infini de formes. Au niveau structurel, il n'y a pas spécificité japonaise.

a) *Prendre un objet et le reproduire : l'acte mimétique*

Au XVIII^e siècle, le système de formation valorisait la répétition et la copie. L'enseignement et l'esthétique servaient les intérêts de l'ordre féodal. Même si, comme le souligne Brenda Jordan, « le modèle véritablement classique d'apprentissage de la peinture n'a sans doute jamais existé dans les faits »¹³⁴, la formation dans les ateliers de peinture était fondée non seulement sur la copie, mais sur la répétition de la copie. En japonais, pour désigner cette opération, on pourra utiliser, suivant les domaines, les verbes *utsusu*, transposer d'un endroit à un autre, peindre, écrire ; *narau*, prendre pour modèle ; *maneru* (autrefois *manebu*), imiter ; ainsi que plusieurs dérivés et associés. Toutefois, avant de copier, il est nécessaire d'avoir défini un modèle. Dans les ateliers de peinture, les *exempla* étaient réunis sous forme de cahiers, appelés *edehon* ou *funpon*. De façon générale, le terme *hon*, qu'on traduit aujourd'hui par « livre », désigne étymologiquement la « racine » et, par extension, ce sur quoi on s'appuie pour comprendre quelque chose et se développer. On utilise aussi à partir du XVI^e siècle environ le mot *kata*. L'importance attribuée à cette époque aux modèles, que ce soit dans les domaines des arts de combat, du spectacle ou des arts plastiques, est soutenue par l'idée que l'esprit est fondamentalement informe et qu'il n'existe aucune correspondance idéale aux objets comme dans la tradition platonicienne. L'esprit « ne peut se saisir de lui-même pour se façonner », dit Ogyū Sorai¹³⁵. Pour ce penseur confucianiste, comme pour nombre de ses contemporains, il n'y a pas d'Ailleurs, de Dieu, de force organisée et transcendante à laquelle se référer pour décider de la beauté ou de la vérité des choses. La pensée de Sorai est une affirmation de la vie et, dans le même temps, sa reconnaissance comme tragédie¹³⁶. Il ne peut y avoir d'amélioration, de progrès, du moins sur le plan ontologique. C'est pourquoi seul ce qui existe déjà et qui est reconnu empiriquement comme beau a une légitimité pour servir d'étalon au jugement esthétique. L'apprentissage et la reproduction du modèle original s'accompagnent du sentiment plus ou moins conscient que ce dernier n'existe que de manière historique et passagère et, par effet de miroir, du sentiment d'être le vecteur passager de la perpétuation. Cela est particulièrement sensible chez Motoori Norinaga qui insiste sur le caractère performatif du rapport à la poésie antique qui doit, selon lui, non seulement être déclamée à voix haute, mais, suivant la tradition, « en allongeant la voix », afin de s'imprégner de

l'épaisseur du temps et de mieux « contempler » le réel présent¹³⁷. Le va-et-vient entre le modèle et sa copie permet de faire sentir simultanément le flux de la vie et sa discontinuité, aporie qui scinde l'esprit et le trouble, suscitant avec force l'émotion.

b) *Transposer physiquement ou spirituellement une partie d'un objet sur un second : l'animation par contact*

Une des caractéristiques de l'époque d'Edo sur le plan culturel est la multiplication des stèles commémoratives et le développement de l'architecture funéraire, dont le cimetière de l'Oku no in sur le mont Kōya est sans doute le plus bel exemple. La stèle commémorative en pierre est généralement située en un lieu où est passé le personnage auquel elle est dédiée. Elle peut aussi marquer une date anniversaire qui suggère un retour du passé. Elle comporte par ailleurs une épigraphe tracée d'après la main de l'intéressé ou d'une personne proche. Ainsi par exemple les stèles à la mémoire du poète Bashō à la fin du XVIII^e siècle. Cette esthétique, qui joue sur la métonymie, s'est surtout développée dans le cadre du bouddhisme, religion qui a pour caractéristique de mettre l'accent sur les relations d'équivalence entre les êtres vivants et, bien sûr, plus fondamentalement, entre la vacuité et les phénomènes. Seule la compréhension, grâce à loi bouddhique et à la figure du bouddha, du caractère équivalent de toute chose peut permettre de dominer les fausses identités et les dichotomies stériles. L'*imitatio* bouddhique valorise par conséquent tout ce qui peut manifester l'idée de transfert, d'interaction sympathique. Comme le suggère Bernard Faure : « La solution bouddhique consiste peut-être à effectuer non pas tant une médiation entre les deux sphères [du sacré et du profane] qu'une transposition : la création d'un double qui soit à la fois même et autre »¹³⁸. Les images qui se donnent de maître à disciple, les statues et les monuments *animés* par l'insertion de reliques – dont les tombes sont des versions sécularisées – correspondent à ce programme iconique. « Dans tous les cas, écrit encore Faure, on voit à l'œuvre une logique souple combinant la métonymie et la synecdoque, logique du *pars pro toto* et de l'identité par ressemblance »¹³⁹. En japonais, la notion de *rei* (ou *ryō*) qu'on traduit couramment par « âme », « esprit » ou « fantôme », s'inscrit en premier lieu dans le cadre de cette esthétique¹⁴⁰. Outre les images bouddhiques et les monuments funéraires ou commémoratifs, on peut mettre dans cette catégorie toutes les œuvres conçues pour donner l'impression d'être en vie, tel ce coq si bien peint qu'un congénère jaloux lui donna un coup de patte¹⁴¹. Depuis les croquis *sur le vif* (*shasei*) aux poupées vivantes (*iki ningyō*) en passant par les statuettes animalières, l'art de l'époque d'Edo est extrêmement riche en œuvres de ce type.

c) *Imprimer à un objet la valeur d'un référent : la découverte des ressemblances*

On trouve dans la peinture des XVIII^e et XIX^e siècles, dans les estampes et dans les motifs ornementaux en général, ainsi que dans l'art des jardins et dans la littérature, un usage abondant de la métaphore, du symbole ou de la représentation codée. Le sens à donner aux objets dépasse ce que suggère leur apparence première et s'enrichit de références poétiques, historiques, politiques, comiques ou simplement ludiques. À la différence de l'art européen où le titre et la composition rendent généralement explicite la dimension symbolique, au Japon, la référence tend à être allusive voire cachée, ce qui confère aux œuvres une dimension parodique. Ce type de représentation, qualifié en japonais de *mitate*, croise deux modalités de l'imitation, l'imitation du réel (ou de la norme) et la reprise d'un motif

culturel à valeur symbolique. Dans une œuvre comme *Parodie de Sanbasō* de Hokusai, le spectateur est amené à apprécier l'élégance et la jeunesse de trois jeunes femmes d'allure contemporaine, mais aussi à comprendre, grâce à la présence de quelques détails, comme par exemple l'idéogramme indiquant « vieillard » sur l'éventail de la jeune femme du milieu, que la scène est une transposition des trois personnages principaux d'une célèbre pièce de théâtre *nō* (*Sanbasō*). Le spectateur ne doit pas seulement être sensible à la qualité formelle de l'œuvre ou à l'adéquation entre le sujet et la manière dont celui-ci est traité, mais apprécier pour lui-même le jeu de l'identification, ainsi que l'effet provoqué par la juxtaposition des références.

Les concepts de *kata*, *rei* et *mitate* permettent de décrire toutes les pratiques de représentation artistique et de reproduction industrielle. Le premier implique la répétition, l'imitation des formes. Le second renvoie aux procédés métonymiques et le troisième, aux procédés métaphoriques. Leur différenciation, bien que pas toujours précise, montre en outre que le Japon ancien avait un rapport complexe à la question de la *mimesis* et qu'en fonction du contexte intellectuel ou social des solutions différentes étaient adoptées. L'animation par contact était souvent la forme d'art la plus sacrée, tandis que le *mitate*, lorsqu'il n'était pas soutenu par un procédé métonymique, avait un caractère plus ludique ou populaire. Toutes les différentes formes d'imitation n'étaient donc pas sur le même plan. Si les Japonais ont repris certains aspects de l'Occident, ce n'est donc évidemment pas par réflexe ni en vertu d'une quelconque disposition naturelle, mais de façon consciente et par le biais de concepts que l'on est tenté de dire universels. Seules les manifestations et la valorisation de ces derniers sont singulières.

Voyons à présent ce qu'il en est au niveau historique. Le Japon a toujours été confronté à la puissance de la civilisation chinoise. Certaines périodes, notamment autour du VIII^e et du XII^e siècles, ont été marquées par des contacts approfondis et une pénétration rapide des modèles chinois. D'autres se caractérisent par un isolement de l'Archipel et une pénétration plus lente des modèles continentaux. Savoir s'il faut imiter ou non la Chine est un débat séculaire. La fin du XVIII^e siècle constitue néanmoins un tournant. Le courant des Études nationales, dont Norinaga est la principale figure, émerge alors que dans le domaine de la pensée, de la religion et des arts, le Japon manifeste en dépit des multiples barrières douanières un engouement nouveau vis-à-vis de la Chine, et que les études occidentales sont elles aussi en plein essor. Norinaga prône dès les années 1760 le rejet du modèle chinois, arguant de la déchéance d'un confucianisme qui n'est plus stable et ne cesse d'être réinterprété. Il demande en conséquence que le Japon n'imité plus la Chine, mais se tourne vers son passé le plus lointain qui a vu l'émergence de la pensée mythique à laquelle le système impérial se rattache. Autrement dit que le Japon sorte de la dynamique historique du changement et retrouve un temps pur et invariable où l'esprit, les actes et la parole étaient étroitement associés. Néanmoins, pour retrouver ce temps, il faut recomposer le modèle mythique qui a peu à peu été oublié, ce à quoi Norinaga s'efforça dans ses travaux philologiques. Le Japon pourrait ainsi, en un seul effort de réactivation du passé, sortir du cycle infini de l'imitation synchronique, perçu comme facteur d'instabilité et de trouble. Alors que les historiens occidentaux ne faisaient pas de distinction en termes de valeurs entre les différentes modalités de l'imitation chez les Japonais, et les rattachaient à une source unique, à savoir une incapacité supposée à prendre en main son destin, Norinaga oppose à une vaine imitation des modes historiques une sortie active, volontaire de l'histoire, qui est aussi une affirmation du caractère à la fois tragique et pathétique de la vie, ce qui n'est pas sans évoquer ce que Maistre ou Bonald

soutenaient à l'époque de la Restauration au sujet de la France. Au-delà, c'est un signe supplémentaire que l'imitation n'était pas au Japon une donnée naturelle et inconsciente, mais qu'il s'agissait au contraire d'un problème autour duquel s'articulait un nombre important de réflexions politiques, philosophiques et artistiques.

L'imitation de l'Occident constatée à la fin du XIX^e siècle est le fruit d'un processus de décisions qui, par définition, ne fut pas linéaire et passa par toute une série d'oscillations avant de prévaloir. Rappelons ainsi que, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et jusqu'au tout début du XIX^e, les Études hollandaises connurent un certain succès. Des savants reproduisirent des illustrations et traduisirent des textes européens dans des domaines variés. Mais, comme ils le notent de façon explicite et convergente, ce qui les intéresse dans la peinture occidentale par exemple n'est pas qu'elle soit occidentale, et donc lointaine et différente. Ils n'éprouvent pas à son égard une attirance d'ordre mystique ou purement esthétique. Pour Satake Shōzan, son « utilité propre » est de rendre « la ressemblance des formes et la répartition des couleurs, la distance entre le proche et le lointain, aussi bien que le mouvement de la vie, alors même un jeune enfant ou un idiot, dès qu'il ouvre un livre illustré et voit l'image, comprend à l'évidence qu'elle correspond à telle ou telle chose »¹⁴². Pour Honda Toshiaki, son « utilité » est de « rendre avec la plus grande minutie, la ressemblance fidèle avec les objets représentés »¹⁴³. Pour Shiba Kōkan enfin, « ces images sont, en vérité, une technique efficace, un outil guérisseur »¹⁴⁴. Leur rapport à la peinture à l'huile était donc de l'ordre de la connaissance, et non du poétique, même si la connaissance n'exclut pas une forme de saisissement. L'imitation de l'Occident n'était pas une fin en soi, mais le moyen d'une imitation vraie du réel. Elle était la première étape sur le chemin de l'acquisition d'une méthode scientifique permettant d'organiser et de transmettre le savoir. Cet emploi de la peinture occidentale fut donc non seulement du point de vue japonais une découverte, une *invention* – comme on dit que Christophe Colomb a *inventé* l'Amérique – mais il révèle sur le fond un mode d'ouverture au monde enthousiaste et positiviste tout à fait similaire à ce qu'on observe à la même époque en Europe dans d'autres domaines.

Qu'en est-il de l'ère Meiji (1868-1912), période qui a concentré tous les sarcasmes de l'Occident ? Il est indéniable que la pénétration des idées et des arts européens et américains connut à cette époque une accélération considérable. De l'économie aux arts en passant par les pratiques religieuses et l'alimentation, il n'est pas un domaine de la vie japonaise qui restât insensible aux possibilités ouvertes par la nouvelle configuration géopolitique. Toutefois, en dépit des effets de distorsion produits par la transposition de modèles dans un contexte culturel différent et du sentiment comique que cela peut susciter, comme lorsque l'empereur, pour signifier son pouvoir temporel et sa modernité, se fit peindre sur un fauteuil à roulettes, il n'est pas besoin d'une longue étude pour voir que le Japon de Meiji a entretenu un rapport complexe aux idées et aux formes de l'Occident. Les années comprises entre 1853, date de l'arrivée de l'escadre Perry au Japon, et 1877 environ, date de la dernière grande rébellion des anciens fiefs, fut une période d'intenses débats visant à déterminer comment et jusqu'où reprendre les modèles étrangers. Dans *L'encouragement à l'étude*, de 1872, Fukuzawa Yukichi prône une ouverture résolue au monde, mais il met aussi en garde à de nombreuses reprises ses compatriotes contre une imitation irraisonnée de l'Occident, se moquant par exemple de ceux qui, « les soirs de grande chaleur, tout en regrettant le *yukata* et l'éventail, vont se faire souffrir et suer dans des manches étroites pour mimer les Occidentaux »¹⁴⁵. Même chez les principaux apôtres de la modernisation,

il y a toujours des limites qui ont été proposées. Pour certains, comme ici Fukuzawa, la limite est celle que fixe le bon sens. Pour d'autres, elle est déterminée par l'intérêt économique ou des questions religieuses. Même les années 1880, qui passent souvent pour les plus caricaturales en termes d'imitation des usages étrangers, montrent non seulement des phénomènes de résistance à l'occidentalisation, mais la proposition de modèles alternatifs. Dans le domaine artistique, les intellectuels et peintres japonais s'appuyèrent sur le philosophe et historien de l'art américain Ernest Fenollosa pour réclamer le « maintien » et la « préservation » des formes nationales, ce qui conduisit à une réévaluation de l'art bouddhique ; dans le domaine littéraire, cette même décennie fut marquée par un retour des études chinoises¹⁴⁶. Il y a toujours eu des forces visant à empêcher, restreindre ou contrôler l'imitation, que ce soit au niveau général ou au niveau des individus. La plupart des peintres entre 1870 et 1910 ont soit rejeté la peinture à l'huile, soit exploré en parallèle les possibilités de la peinture à l'encre sino-japonaise, ou bien encore cherché à limiter leur emprunt à l'Occident à la dimension technique en maintenant des thèmes ou des motifs qu'ils percevaient comme purement japonais. La pleine imitation de l'Occident, aveugle et servile comme les Occidentaux aimaient à le souligner et comme les Japonais ont pu le dire d'eux-mêmes, n'a jamais existé.

Au début du xx^e siècle, non seulement les Japonais continuaient de critiquer les excès de l'occidentalisation, mais ils commencèrent à caractériser de façon globale et négative leur propre culture comme une culture de l'imitation. De façon très significative, cette « prise de conscience » coïncide avec l'apparition dans le domaine littéraire et artistique du phénomène des avant-gardes, ainsi qu'à l'émergence de mouvements folkloristes, deux phénomènes opposés quant à leurs fins, mais structurellement liés.

L'ère Meiji amena un certain nombre d'étrangers à venir enseigner ou travailler au Japon. Elle conduisit aussi des Japonais à aller étudier en Allemagne, en France ou aux États-Unis. Se créa une relation d'apprentissage due à la volonté nipponne de combler l'écart technologique et scientifique qui le séparait de l'Occident, ainsi qu'à l'aspiration occidentale d'inculquer son modèle, aspiration dans laquelle se mélangeaient des idéaux humanistes, de la vanité et des espoirs de profit. Cette relation particulière, qui dura jusqu'à la Première Guerre mondiale, contribua à introduire dans l'Archipel la pensée occidentale. En 1888, parut ainsi à Tōkyō un essai consacré à *La philosophie de l'imitation* où sont cités Aristote, Kant, Bentham ou encore Spencer : « Les gens qui liront attentivement ce livre ne comprendront pas uniquement l'imitation aujourd'hui dans notre pays, ils déduiront aussi plus largement comment elle est pensée dans chaque pays et chaque société », écrit l'auteur en introduction¹⁴⁷. Il émergea de cette période, à une date qu'on peut situer autour de 1900, l'idée que non seulement la nation avait parfois recouru à une imitation excessive de l'Occident depuis l'ouverture de ses frontières, mais que, de façon plus fondamentale, elle avait une propension à se modeler sur les autres. Autrement dit, si le retour d'image a pu opérer, c'est parce que les Japonais, davantage que d'autres peuples eux aussi considérés au xix^e siècle comme imitateurs, ont été avides d'apprendre et ont traduit abondamment les textes et informations en provenance de l'étranger. Encore un paradoxe : c'est leur soif de découverte qui a conduit les Japonais à se voir comme des imitateurs dans le miroir de l'Occident.

Une forme de mimétisme spontané et superficiel a certainement joué un rôle dans l'émergence de ce phénomène, mais elle s'est accompagnée d'une assimilation en profondeur du paradigme romantique consistant à découpler imitation et création. Au terme d'un demi-siècle d'observation, d'absorption, mais

aussi de mise en doute et de rejet de la civilisation occidentale, la nouvelle génération des élites japonaises, élevée dans l'ambition de construire un pays fort et indépendant, portait en elle des valeurs de singularité et de croissance qui l'amènèrent à retrouver de l'intérieur la logique du discours occidental. Ainsi, lorsque l'historien Hara Katsurō écrit : « Lorsqu'un peuple encore peu civilisé entre en contact avec un peuple d'une haute civilisation, il a tendance à vouloir l'imiter. Cette imitation est quelquefois d'un ordre inférieur, c'est-à-dire que ce n'est alors qu'une grimace qui a pour effet de diminuer l'énergie de la race imitatrice »¹⁴⁸, on a l'impression d'entendre Michelet. Les Japonais ont repris les schémas de l'historiographie européenne, mais les ont exploités, les ont fait travailler sur des matériaux nouveaux, de sorte qu'ils se les sont appropriés. Le modèle ternaire que propose Hara – imitation classique, assimilation médiévale, singularisation pré-moderne – pour décrire l'histoire du Japon n'est pas le même que, par exemple, celui que la France du XIX^e siècle a retenu pour décrire son propre passé et qui se caractérise par l'enchaînement « chaos primitif », « stabilisation médiévale », « expansion moderne ».

Ce processus est encore plus saillant chez un autre grand historien de l'époque, Tsuda Sōkichi, dont l'intérêt portait sur les phénomènes culturels davantage que sur les questions politiques. Tout comme Hara, l'un de ses objectifs dans ses premiers travaux était de déterminer la part d'originalité de la civilisation nipponne. Mais à la différence de ce dernier, et pour des raisons en partie politiques, il ne possédait pas une vision linéaire et progressiste du développement national. Le shogunat des Tokugawa (1603-1857) notamment n'était pas pour lui synonyme de développement pacifique et autonome, mais correspondait à une période de repli. C'est donc très logiquement qu'il fut amené à conclure son étude de la culture populaire par la remarque suivante : « La littérature de cette époque repose en grande partie et quel que soit le domaine sur l'imitation et la reproduction »¹⁴⁹. Tsuda a parfaitement intégré le fait que, dans le système de pensée moderne, souligner le caractère imitatif d'une culture ou d'un artiste est le meilleur moyen de signifier son rejet. Il concède certes que l'art de cette période est « une nouvelle synthèse de thèmes anciens », mais il accentue surtout le fait qu'en l'absence de souffle révolutionnaire, la nouveauté ne s'est exprimée que sous la forme du sensationnalisme et de la virtuosité technique¹⁵⁰. Son regard s'écartait sensiblement de la vision que les Occidentaux, sous l'influence du japonisme, avaient alors de l'art de l'époque d'Edo. Tsuda a repris la logique sous-tendant la critique occidentale de l'imitation et l'a utilisée pour défendre une interprétation qui lui était personnelle. Non seulement sa méthodologie, mais sa conception même de l'histoire et de ses buts, autrement dit une part essentielle de son mode de pensée, étaient de type moderne.

C'est dans ce contexte intellectuel d'assimilation des conceptions romantiques de l'histoire que se développa au Japon l'idée que les Japonais sont des imitateurs nés. Natsume Sōseki dans un discours prononcé fin 1913 explique ainsi à des lycéens : « Nous autres Japonais avons tendance à nous voir comme un peuple qui imite les autres. Et de fait il en est advenu ainsi. Autrefois nous imitions exclusivement la Chine et aujourd'hui il se trouve que nous imitions exclusivement l'Occident »¹⁵¹. De part et d'autre du continent eurasiatique, on partageait à compter de cette époque la vision d'une culture nipponne caractérisée par l'imitation, phénomène qui se renforça sous l'effet tautologique du va-et-vient des discours. Le temps ne fit qu'accroître cette image. « On dit que, nous les Japonais, sommes forts pour imiter les autres. De fait, nous avons avalé tout cru les modes européennes et américaines, et les avons introduites en grand nombre jusque dans

la vie quotidienne », peut-on lire dans le rapport d'une association culturelle de province au début des années 1940¹⁵². La répétition transforma ce type d'affirmation en vérité à travers tout le pays. Le goût des Japonais pour la photographie servit souvent d'exemple à ce tropisme : « Un jour pendant un voyage en Occident, quelqu'un m'a dit que, quand on rencontre un visage jaune, pour savoir s'il s'agit d'un Japonais ou d'un Chinois, il y a un critère simple à regarder pour trancher : "A-t-il ou non un appareil photo autour du cou ?" », rapporte un critique qui explique ce phénomène par un goût de ses compatriotes pour les reproductions miniatures¹⁵³. Toutefois, si ce stéréotype était bien ancré, il s'agissait rarement d'un constat sans appel comme dans la bouche des auteurs européens. Ce constat est en effet souvent articulé à un encouragement à mieux faire ou à une réflexion sur les difficultés qu'il y a à acquérir rapidement de nouvelles connaissances. Ainsi Sōseki poursuit-il le discours précité en disant : « Mais quand on y réfléchit, il est possible que vienne une époque où, loin de ne faire qu'imiter, nous aurons notre propre originalité, notre propre indépendance. Il le faut ! »¹⁵⁴. La même réaction s'observe chez le dramaturge Kishida Kunio en 1926 : « Nous avons imités des gens très différents. Mais particulièrement les Occidentaux. Ou bien des auteurs japonais qui avaient eux-mêmes imité les Occidentaux. Au début ce n'était que de la singerie. Puis, récemment, nous avons progressé. On ne voit plus trop le côté imitation »¹⁵⁵. Pour les uns comme pour les autres, l'affirmation de la nature mimétique de la culture japonaise moderne est un outil rhétorique visant à mettre en relief ce qui est pour eux essentiel, à savoir l'expression d'une originalité nationale, qui va de pair avec l'affirmation d'un Nous (*wareware*) proprement japonais. Ce n'est qu'une concession pour mieux souligner l'importance de la création.

La Seconde Guerre mondiale tendit à exacerber les revendications à l'originalité. La confrontation violente avec le monde anglo-saxon ne fut pas pour le Japon un effort visant à imposer un modèle culturel radicalement différent de celui hérité du romantisme. Comme je l'ai montré dans *Grenades et amertume*, elle se résume au contraire par bien des aspects à une guerre de succession¹⁵⁶. La guerre du Pacifique fut le choc de deux volontés créatrices mues par les mêmes valeurs. Le Japon était conscient que pour parvenir à ses fins il devait cesser d'imiter. Tel est avant tout le sens de la campagne du gouvernement en 1938-1939 pour que les artistes abandonnent les noms de scène à consonance occidentale ou pour que les femmes se coiffent à la japonaise. Kawatsura Ryūzō, haut fonctionnaire qui dirigeait pendant la guerre le Cinquième bureau (Affaires culturelles et artistiques) du Service d'information du Cabinet, l'exprime de façon très claire dans un article de 1942 : « Il a souvent été dit que les Japonais sont depuis longtemps doués pour l'imitation. Je ne prétends certes pas que l'imitation soit toujours négative, mais se contenter de prendre modèle sur les autres interdit toute création propre. Nous autres Japonais, qui sommes issus de l'Asie de l'est, une région qui fut jadis à l'origine de la culture dans le monde, nous devons choisir la grande voie de la construction plutôt que le chemin de l'oubli inconscient de nous-mêmes, nous devons choisir de créer plutôt que d'imiter »¹⁵⁷. Ces revendications en faveur de la création sont cependant à double tranchant. Car si on peut les interpréter au pied de la lettre comme une volonté de développer une culture dynamique et originale, on peut aussi y voir le signe que le Japon n'a pas seulement emprunté à l'Occident des formes et des techniques, mais bien une tournure d'esprit et des schémas conceptuels. Bien que le Japon se soit souvent targué d'avoir su apprendre de l'Occident sans y perdre son âme, ainsi que le résume l'aphorisme « Esprit japonais, technique occidentale », il est indéniable que la pensée moderne occidentale a été adoptée sur les bases les plus profondes.

Cette occidentalisation/modernisation de fond est patente dans le rapport établi par l'Archipel avec les autres pays asiatiques. Le Japon a ainsi repris telles quelles les menaces et les critiques qu'il subissait de la part des grandes puissances occidentales pour les appliquer à ses voisins. Au moment même où s'imposait l'idée que la condition de la modernité historique réside dans la valorisation de la création et du progrès, l'État s'est lancé dans de nouvelles conquêtes coloniales, tandis que les intellectuels ont cherché à mettre en évidence le caractère statique de la Chine et de la Corée. L'« orientaliste » Kuwabara Jitsuzō, professeur à l'université de Kyōto, écrit ainsi dans un livre de 1927 : « Le Chinois est en général doué pour l'imitation, mais il n'est pas bon pour mettre en application. Il y a bien sûr à cela des raisons liées à son caractère inné [à savoir conservateur, comme il est expliqué au préalable], mais il me semble que les facteurs acquis jouent aussi un rôle important, comme la propension à ne se référer qu'aux canons des anciens conformément à la maxime "Peindre les courges d'après le modèle" »¹⁵⁸. L'auteur poursuit par plusieurs exemples comportementaux censés illustrer sa thèse, suivant un mode argumentatif qui rappelle les études des savants européens du XIX^e siècle. Toutefois, ce type d'analyse n'est pas seulement comme le voudrait Saïd la répercussion opportuniste et superficielle envers un pays plus faible de la domination que le Japon subissait lui-même¹⁵⁹. L'auteur est tout aussi sincère que pouvait l'être l'ethnologue français à la même époque. Remarquons la nuance qu'il opère en affirmant que les Chinois n'ont pas la capacité de « mettre en application ». Derrière cette précision, il faut entendre que les Japonais sont certes, eux aussi, doués pour l'imitation, ainsi que les Occidentaux ne cessent de le leur dire, mais qu'à la différence des Chinois ils sont capables d'en tirer parti, d'adapter le modèle à leur besoin, et donc de faire acte de création. Ce qui sépare les Japonais des Chinois n'est pas de l'ordre de la technique ; l'écart est spirituel. « Les Japonais ont un esprit japonais. C'est le bushidō. Mais il n'y a rien qui corresponde à un esprit chinois chez les Chinois. C'est de là que vient le fait que les Japonais sont forts et que les Chinois sont faibles », écrit encore Kuwabara¹⁶⁰. Dans cette logique, la supériorité japonaise, sa capacité à créer des choses nouvelles, est l'émanation de l'âme du peuple, de son *Volksggeist*, notion typiquement romantique. Il est clair que les Japonais depuis le début du XX^e siècle conçoivent leur rapport à l'histoire et aux autres suivant les valeurs de la pensée moderne telles que les grandes lignes en ont été tracées précédemment. Toutes les critiques qui peuvent être formulées dans l'Archipel sur la culture occidentale, toutes les oppositions tranchées entre un « esprit japonais » et un « esprit occidental » sont donc biaisées, car les présupposés conceptuels qui fondent l'heuristique et l'épistémologie au Japon – c'est-à-dire tout ce qui est en aval du travail de création et de connaissance – sont les mêmes qu'en Europe ou aux États-Unis, du moins si l'on considère les tendances générales. Aucun discours de type scientifique ne peut donc échapper à cette logique, ceux portant sur la « spécificité » de l'esprit japonais pas davantage que les autres. Au contraire, ils soulignent par leur intensité même la profondeur de son imprégnation.

Pourtant, si l'Occident et le Japon partagent depuis la fin du XIX^e siècle, début du XX^e, un rapport similaire à la création, le Japon ne s'est pas contenté d'importer un modèle. Plus exactement, il fallait pour qu'il puisse importer ce modèle qu'il en ait les moyens, que ce soit sur le plan intellectuel, économique ou politique. Autrement dit, une certaine proximité était nécessaire. « Sans une très forte culture, le Japon n'aurait pu adopter la civilisation occidentale », rappelle Rotermund¹⁶¹. Comme on l'a vu, une réflexion sur l'imitation et la modernité avait déjà été amorcée au Japon à la fin de l'époque d'Edo. L'évolution de la notion

d'« indépendance » (*dokuritsu*) le montre bien. À l'inverse d'un grand nombre de mots qui ont été forgés ou revitalisés dans un sens nouveau au cours de l'ère Meiji, le terme *dokuritsu* était déjà utilisé à l'époque d'Edo et son sens propre n'a quasiment pas varié. En revanche son emploi s'est progressivement élargi. Au cours des années 1850 à 1870, alors que la menace d'une colonisation par les puissances occidentales est réelle, l'indépendance est une question cruciale. Elle est omniprésente par exemple dans *L'encouragement à l'étude*. Dès les premières pages du livre, Fukuzawa défend l'idée que l'acculturation n'est souhaitable que si elle permet « l'indépendance des corps, l'indépendance des familles, l'indépendance de l'état et de la nation »¹⁶². Ce mot renvoie donc en premier lieu à une forme de liberté politique et sociale. On le trouve aussi souvent avec une connotation morale, comme lorsque Fukuzawa défend l'idée d'indépendance du savoir¹⁶³. Toutefois, quelques décennies plus tard, Sōseki l'utilise dans un sens légèrement différent, en l'occurrence comme un antonyme d'« imitation » (*mohō, imitēshon*) et comme un synonyme d'« original » (*orijinaru*) véhiculant les valeurs de l'esthétique moderne occidentale. L'élargissement de cette notion politique et éthique essentielle à la sphère esthétique en dépit des profondes évolutions de la pensée de l'époque et de la multitude des néologismes disponibles dessine une ligne de fuite montrant que le Japon n'a pas importé comme on importe un bien les notions d'originalité et de création propres à la modernité romantique, mais qu'il les a réinventées avec l'Occident, et contre l'Occident.

On repère tout au long de l'histoire du xx^e siècle des discours tendant à relativiser du dedans la critique à l'encontre de la *mimesis*. Pour l'écrivain Akutagawa Ryūnosuke par exemple, c'est la négativité attachée au principe même de l'imitation qui n'a pas de sens : « À vrai dire, écrit-il, l'expression "imitateur-né" s'utilise aujourd'hui pour désigner de façon péjorative le peuple japonais. Mais pour imiter quoi que ce soit, encore faut-il comprendre les choses. Même si on les comprend de manière un peu plus superficielle, il est nécessaire d'en passer par là. Quand on les comprend mal, on ne fait que singer. Et quand on les comprend bien, on agit comme les grands artistes. Autrement dit, ce qui importe n'est pas d'imiter ou non. Mais bien de comprendre ce qu'on fait »¹⁶⁴. Le problème ne se pose pas selon lui au niveau de l'imitation, qu'il ramène à une donnée technique, mais sur la qualité de l'effort qui s'y rattache. On remarque néanmoins qu'il met l'accent du côté du talent, de l'intelligence et du souffle que l'artiste peut parvenir à impulser à son œuvre. Il n'est pas en rupture avec l'idéalisme romantique, mais il propose de dépasser une dichotomie qu'il juge stérile, position qu'on retrouve du reste dans ses œuvres de fiction. Dans une veine vitaliste, on trouve un regard similaire chez un autre écrivain, Sakaguchi Ango : « Même si l'on est tout fier d'imiter les barbares à deux sous des Occidentaux, écrit-il en conclusion d'un texte célèbre de 1943, tant que notre mode de vie est sain, notre culture l'est aussi. Et nos traditions de même. S'il le faut, transformons nos parcs en jardins potagers ! Il y a toujours une vraie beauté qui naît de la vraie nécessité. Tant que nous vivons pour de vrai, nous n'avons pas à avoir honte de singer. Parce que tant que la vraie vie est là, il y a autant de grandeur à singer qu'à créer »¹⁶⁵. Tout comme Akutagawa, Sakaguchi refuse d'opposer l'imitation et la création. Toutefois, ce n'est vrai que d'un point de vue subjectif. Pour Sakaguchi, les hommes en général et les artistes en particulier n'ont pas à proclamer leur créativité, il suffit de laisser la vie s'exprimer pour que, de façon nécessaire, la nouveauté se manifeste. C'est pourquoi les exemples qu'il donne de son esthétique sont une usine de neige carbonique et une prison moderne, c'est-à-dire des réalisations humaines avant tout fonctionnelles. La création est selon lui inhérente à la dynamique du monde, vision organique qui a

des racines bouddhiques comme le montre Karatani¹⁶⁶, mais qui n'est pas contraire au modèle romantique, comme on le voit par exemple chez Whitman dont l'influence fut considérable au Japon. La plupart des critiques formulées à l'encontre des avant-gardes sont le fait d'intellectuels ou d'artistes qui en étaient très proches et qui partageaient, en dépit des réserves qu'ils ont pu émettre, une partie essentielle de leur programme.

Depuis les années 1960, la question de l'imitation a trouvé dans les discours sur la spécificité japonaise (ou *nihonjin-ron*) un nouveau développement. Chez des auteurs comme Umesao Tadao, copier, conserver les traditions, ou encore réfréner l'affirmation de l'individualité ne sont plus des défauts à cacher ou des faiblesses à surmonter, mais des « caractéristiques » nationales liées à la position géographiquement périphérique de l'Archipel¹⁶⁷. Bien que toujours décriée par certains¹⁶⁸, l'« imitativité des Japonais » tend à être acceptée comme une valeur positive. Au premier abord, on pourrait avoir le sentiment que le Japon contemporain assume ainsi une différence par rapport au schéma moderne, mais au fond il n'en est rien. Car ce qui importe dans les discours de type culturaliste ne sont pas les pratiques définies comme spécifiques, mais l'affirmation d'une spécificité, quel que soit le contenu. L'objectif est de prouver que le Japon est *naturellement distinct*. Or il est bien connu que la distinction naturelle est l'une des qualités de base de la figure moderne du génie. Si l'originalité individuelle est reniée, ce n'est que pour mieux la sublimer au niveau collectif et national. En retour, les individus qui sont porteurs de ce message peuvent en tirer un double bénéfice, au niveau social d'abord lorsqu'ils sont en position de domination, mais aussi et surtout au niveau identitaire, puisque cela implique un positionnement différent de celui des Occidentaux et par conséquent permet d'échapper paradoxalement à l'impression de subordination mimétique. Le discours culturaliste reste très prégnant et s'est diffusé dans les études japonaises en dehors de l'Archipel. Sheridan Tatsuno, dans un livre de 1990, voit par exemple dans cette « caractéristique nationale » le ferment de la créativité du pays¹⁶⁹. C'est parce que le Japon aurait un rapport particulier à la copie qu'il serait aujourd'hui si novateur. Il faut reconnaître l'efficacité de ces représentations qui ont influé de manière considérable sur la culture du Japon contemporain. Elles ont généré des procédés et des formes qui n'existaient ni avant ni ailleurs.

Le livre de Yamada Shōji, *Imitation et création dans la culture japonaise* (2002), peut se lire comme le dernier état de la réflexion sur la question dans l'Archipel. Yamada observe que la valorisation de la création est au Japon un phénomène récent qui s'est développé parallèlement à l'affirmation de l'État-nation et à la mise en œuvre d'une politique impérialiste¹⁷⁰. Il montre aussi que le droit d'auteur n'a jamais eu comme but premier de servir la culture, mais qu'il a été importé pour des raisons politiques et qu'actuellement il n'obéit qu'à une logique économique. Enfin, il regrette que les Japonais soient « prisonniers d'une échelle de valeur étrange qui consiste à voir dans la copie un acte méprisable qui manquerait de créativité »¹⁷¹. De ce constat, Yamada tire l'idée que ses compatriotes doivent arrêter de vouloir être créatifs ou originaux, et réfléchir plutôt en termes de *re-création*, concept qu'il définit comme le fait de « créer en s'appuyant sur ce qui est déjà là, en le copiant et en y ajoutant à son tour quelque chose »¹⁷². Pour étayer sa thèse, il montre comment l'art de l'époque d'Edo n'était pas victime du tabou sur l'imitation et que sa richesse provient précisément de sa capacité à jouer avec ses sources¹⁷³. Il oppose donc une modernité de type occidental violente et négative dont il s'agit de sortir, à une pré-modernité qui doit servir de modèle, suivant un schéma récurrent dans la pensée japonaise depuis les années 1960.

L'extraordinaire musée international Otsuka à Naruto apparaît comme une manifestation concrète de ce type de pensée. Fondé en 1998 à l'initiative d'un industriel de la région de Tokushima sur l'île de Shikoku, il rassemble dans un vaste édifice plus de mille chefs d'œuvres de la peinture occidentale, des fresques de la chapelle Scrovegni de Giotto, à *Rythme d'automne*, n° 30 de Pollock, en passant par les *Peintures noires* de Goya ou *Guernica* de Picasso. Bien que les œuvres soient reproduites à l'identique, avec leur cadre et à l'échelle 1/1, il ne s'agit pas de peintures, mais d'impressions photographiques de très haute qualité sur des panneaux de céramique dont on distingue aisément les jointures. Passé la circonspection qu'impose au spectateur la découverte de ce lieu, force est de reconnaître l'originalité et l'efficacité du projet, que ce soit au niveau pédagogique, esthétique ou même sensoriel. Ce musée, qui permet d'effleurer les images avec les doigts (la technique utilisée parvient à rendre un peu du relief de la peinture), est comme un gigantesque livre de pierre dans lequel on peut se promener sans surveillants, caméras, ni panneaux d'interdiction divers. Il donne une qualité d'observation unique, tout en laissant ouvert le rêve que l'original soit encore plus beau que la copie. Le recours assumé à des procédés de reproduction novateurs permet une appropriation simple et non violente de la culture de l'Autre, rafraîchissant les lois de la modernité.

Au final, on peut considérer la modernité japonaise sous un double regard. Si l'on adopte un point de vue philosophique, on insistera sur le fait qu'il s'agit d'une modalité de la conscience, d'un rapport donné à la création et aux objets qui est certes déterminé par l'histoire, mais qui la transcende. Si l'on adopte en revanche un point de vue historique ou anthropologique, il sera difficile de faire abstraction des conditions dans lesquelles s'est cristallisée cette nouvelle disposition de la conscience et l'on insistera sur les relations de cause à effet qui ont permis son émergence. L'expérience laisse penser que ces deux approches travaillent toujours en synchronie. Autrement dit, si les Japonais ont développé une forme moderne de l'être au monde qui les habite au quotidien, il ne leur est pas possible d'oublier que cette modernité est liée à une culture étrangère. Ce sentiment est d'autant plus fort que la rencontre des phénomènes occidentaux et japonais suscite souvent un fort sentiment de dissemblance et d'altérité, rendant toute entreprise de reproduction ou de transposition particulièrement patente. L'imitation ne peut pas être discrète alors même que sa valorisation négative demanderait qu'elle le soit. C'est donc une caractéristique de la modernité japonaise d'être à la fois pleinement naturelle tout en laissant ressentir une part artificielle. Bien que cette situation complexe ne soit pas propre au Japon, la tension entre les deux pôles du naturel (une modernité structurelle assumée) et de l'artificiel (une modernité historicisée et dégradante) y est particulièrement sensible.

On aura compris que la dépréciation de l'imitation, tout en étant l'une des clefs de voûte du système de pensée dominant dans l'Archipel, gêne et blesse la représentation que les Japonais se font d'eux-mêmes et de leur relation aux autres peuples. Néanmoins, ceux-ci ne se contentent ni de revendiquer une maîtrise particulière de la *mimesis*, ni de mettre en scène son abandon. Les artistes et les intellectuels les plus féconds de l'Archipel ont su explorer et tirer profit de ce nœud critique. C'est le cas de Kishida, Kurosawa, Araki ou Miyazaki dont les œuvres sont étudiées plus loin. C'est aussi celui de Nakai Masakazu (ou Nakai Shōichi, 1900-1952), un penseur connu pour sa résistance au fascisme dans les années 1930 et son implication dans la naissance des mouvements pacifistes à Hiroshima entre 1945 et 1948. Son œuvre fait l'objet depuis une quinzaine d'années d'un travail de redécouverte tant au Japon qu'aux États-Unis, dans des domaines

aussi divers que l'esthétique, l'histoire et la pensée politiques, ou encore la science de la documentation¹⁷⁴.

Nakai n'est pas le premier philosophe japonais à s'être intéressé à la question de l'imitation. Plusieurs auteurs avant lui ont cherché à en préciser la valeur au sein du système de pensée moderne. Mais Nakai propose un pacte nouveau qui permet de réconcilier modernité, imitation et poétique. Il ne se contente pas d'exalter l'élan créateur comme les nombreux partisans des avant-gardes, ni d'exiger l'abandon de l'artiste à la répétition de son geste, comme les folkloristes. Il délaisse aussi l'ordre classique qui fait de l'imitation un préalable à la création, de même qu'il refuse la logique du réalisme prolétarien qui met la reproductibilité des formes au service de la Révolution et assujettit l'art au politique. L'articulation que propose Nakai est dynamique et non hiérarchisée. Imitation et création ne sont pas chez lui des valeurs subjectives. Ce sont deux fonctions indissociables de la mécanique du monde que met en branle le souffle du vivant.

6. LA LOGIQUE DU REFLET CHEZ NAKAI MASAKAZU

Il était un roi indien – ainsi commencent la plupart des histoires – qui avait demandé à deux artistes de peindre chacun une composition murale. Les murs étaient deux parois en pierre situées l'une en face de l'autre. Le grand jour approchait : le premier peintre avait entrepris de représenter en de somptueuses couleurs la munificence du Paradis. Cependant l'autre peintre n'avait pas levé son pinceau. Il s'était contenté de polir la paroi et de préparer le support du dessin. C'est ainsi qu'enfin l'heure arriva. Le roi, plein d'impatience, vint voir ce qu'il était advenu des murs. Sur le premier, étaient peints le bosquet aux Sept Trésors, l'eau de vertu des Huit accomplissements, un sol limpide émaillé d'or et d'argent, de lapis-lazuli et de cristal. Il donnait l'impression d'échapper aux Trois mondes des tourments et d'entrer dans le calme de la Terre nue¹⁷⁵. Le roi s'abandonna à l'extase devant ce spectacle. Se retournant enfin, il dirigea son regard en direction de l'autre mur. Aussitôt, une atmosphère glacée enveloppa l'assistance. Il n'y avait rien. Un signe de mécontentement apparut distinctement sur le visage du roi. — « Mais pourquoi n'y a-t-il rien? »

Toutefois, plus encore que la question, c'est la réponse du peintre qui stupéfia l'assistance.

— « Regardez attentivement », répondit ce dernier par trois fois à la même question qui lui était posée. Un long silence pesait sur les parois de pierre. Un murmure commença à percer, sans qu'on sache d'où, ni de quelle bouche il provenait. Puis il se transforma en un concert de louanges dans lequel tout le monde fut saisi. On dit même que le roi ne partit qu'après s'être longtemps exclamé. En effet, sur le mur poli comme un miroir, non seulement se reflétait le paysage radieux peint en face, mais la silhouette du roi qui déambulait miroitait au milieu ; on aurait dit, animé pour de vrai, le pays où vivent les myriades de bouddhas.

Quelle que soit l'habileté du peintre, il y a, me semble-t-il, une signification profonde à ce mythe qui met au jour la structure essentielle du phénomène artistique.¹⁷⁶

Cette histoire à connotation bouddhique pose d'emblée et de plusieurs manières la question de l'imitation : il s'agit d'un peintre qui saisit l'œuvre d'un autre par le moyen d'un miroir ; de l'adaptation d'une histoire indienne en japonais ; de la répétition d'une légende qui commence, dit l'auteur, comme toutes les légendes. On part d'un objet et on en obtient un autre.

Pour Nakai, qui a rédigé ce texte en 1932 pour une revue de photographie, cette parabole oppose deux conceptions de l'art. La première correspond au romantisme ; la seconde, qu'il défend, à une forme de fonctionnalisme inspiré par la lecture du philosophe allemand Ernst Cassirer. La référence au romantisme peut surprendre. Mais dans le contexte japonais des années 1930, elle n'a rien d'étonnant. Introduit dans l'Archipel dans les années 1880, le romantisme est dans la première moitié du xx^e siècle une donnée à la fois interne et vivante de la culture japonaise. D'Okakura Kakuzō (ou Tenshin) à Kitamura Tōkoku, nombre d'intellectuels et poètes ont puisé dans l'héritage du romantisme européen pour renouveler la conception de l'individu, de l'art et du rapport de l'homme à la nature : « Je le répète : ce qui manque aujourd'hui dans le domaine de la pensée, c'est l'impulsion créatrice ! L'imitation, la vulgaire imitation, tel est le symptôme le plus regrettable du peuple »¹⁷⁷, écrit ce dernier de façon caractéristique.

Pour autant, ne serait-ce que parce qu'elle a émergé bien plus tard et dans un contexte géopolitique différent, la conception du romantisme au Japon n'est pas tout à fait la même qu'en Europe. Certes l'idée d'une nécessaire libération des forces créatrices individuelles se retrouve dans un cas comme dans l'autre. Au Japon, elle est même essentielle, d'autant qu'elle est présente à même les caractères choisis pour traduire le mot qui renvoient, pour l'un, au « vagabondage », à la « liberté incontrôlée » (*rō*), pour l'autre, au « débordement », à l'« exubérance » (*man*)¹⁷⁸. Le romantisme reste une forme de libération des instincts. Toutefois, en Europe, l'affirmation du génie individuel est indissociable de l'émancipation collective, de l'idée que chaque génération peut construire l'histoire et bouleverser l'ordre naturel. Il en va différemment au Japon où, en dépit des perspectives ouvertes par le Mouvement pour la liberté et les droits du peuple¹⁷⁹, auquel participa un temps Kitamura, le romantisme au cours de l'ère Meiji n'a pas eu de véritable prolongement social.

Dans le domaine esthétique, le romantisme fut essentiellement reçu sous sa forme hégélienne. Okakura dans *Les Idéaux de l'Orient* parle du romantisme de l'art sous le règne des Ashikaga (1336-1573), tout comme Hegel parle du romantisme de l'art chrétien, de la peinture de Dürer ou de Raphaël¹⁸⁰. « L'Esprit doit vaincre la Matière, écrit l'historien de l'art japonais, et bien que les idiosyncrasies des pensées occidentales et orientales ont abouti à des formes d'expression différentes, l'idée moderne dans le monde entier tend inévitablement au Romantisme »¹⁸¹. Le romantisme, qui va de pair avec la modernité, émerge donc dans son esprit au Moyen Âge et succède au classicisme. Il correspond à une phase de l'humanité où l'esprit se réconcilie avec lui-même et s'affranchit par le moyen de la lutte et de la souffrance des contraintes de la matière. Cette vision eut au Japon une influence considérable sur la création artistique, particulièrement au cours des années 1910. De Blake à Van Gogh en passant par Klinger ou Rodin, tous les artistes occidentaux qui ont marqué l'époque peuvent être considérés sous cet angle comme des artistes romantiques. Néanmoins, bien qu'Okakura ait cherché à donner au romantisme des racines asiatiques, il s'agissait d'une forme de pensée importée. Ce qui renvoie de nouveau à la question de la *mimesis* en général et à la hiérarchie de ses manifestations en particulier.

L'imitation a été l'un des grands thèmes de l'esthétique au Japon au cours des années 1920. La réflexion menée par des auteurs comme Fukada Kōsan et Nakai Masakazu avait une triple ambition dont la hiérarchie est difficile à préciser : être une critique de l'art contemporain national, domaine dans lequel dominaient différentes formes d'expressionnisme ; mettre en lumière les contradictions du processus d'acculturation depuis le milieu du XIX^e siècle ; remettre en cause le dualisme radical induit par la polarisation de l'imitation et de la création. Je me concentrerai sur ce dernier enjeu qui porte en lui les deux autres.

Fukada Kōsan, qui fut le maître de Nakai Masakazu, était professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'université de Kyōto¹⁸². En 1921, alors que le pays était dans l'expectative face aux conséquences de la Révolution russe, il publia l'un de ses textes les plus importants intitulé « L'art comme imitation », qui parut en tête du deuxième numéro de la revue *Shisō* (Pensée)¹⁸³. Ce mensuel, dont le philosophe Watsuji Tetsurō fut le premier secrétaire de rédaction¹⁸⁴, était appelé à devenir la principale revue de philosophie japonaise du XX^e siècle. Ne serait-ce que parce que l'article de Fukada ouvre l'une des premières lignes de perspective dans la longue histoire de cette prestigieuse revue, il doit retenir notre attention.

Dans cet article, Fukada oppose d'emblée une conception de l'art « uniquement fondée sur les Muses », qui est celle du monde moderne, et la conception platonicienne où l'art est d'abord une « technique imitative »¹⁸⁵. Pour Platon, rappelle-t-il, l'art est apollinien et doit saisir l'idée par le moyen de l'imitation¹⁸⁶. En revanche le monde moderne, celui de Schopenhauer, Nietzsche et Oscar Wilde¹⁸⁷, a renversé les valeurs, mis l'art au service du « génie » et de la « création » jusqu'à postuler que « c'est en fait la nature qui imite l'art »¹⁸⁸. Regrettant qu'il n'y ait plus aucune légitimité à considérer l'art en dehors du couple génie/création, il en tire un premier bilan aporétique : « Si l'on reconnaît l'idée du génie comme le principe ultime de l'art, alors l'imitation doit être complètement exclue de l'art (*a fortiori* dans le cas où on la considère uniquement sous l'angle de la copie) »¹⁸⁹. Cette conception qu'il qualifie de romantique doit être combattue car elle repose sur l'image creuse de l'artiste prophète. Pour autant, il ne voit aucune perspective d'avenir dans l'idéalisme platonicien. Refusant l'étiquette de passéiste, il prône un rééquilibrage de la modernité qui, avec Nietzsche, serait allée trop loin. C'est dans cette optique qu'il propose de reprendre Aristote pour qui l'imitation n'est pas uniquement imitation des formes, mais d'abord et avant tout imitation des « sentiments » et des « états d'âme »¹⁹⁰.

Une telle redécouverte d'Aristote, qui plus est dans une interprétation relativement peu originale, peut sembler naïve, mais il faut garder en tête qu'il n'existait en 1921 aucune traduction complète de la *Poétique* en japonais¹⁹¹. De façon plus profonde, il faut surtout en retirer le signe fort d'une double exigence : celle d'un rejet du romantisme entendu comme exaltation du sentiment magique ; celle d'une éthique, qu'implique l'imitation des affects d'autrui chez Aristote. Bien que Nakai ait développé quelques années plus tard une vision beaucoup plus stimulante et novatrice de la question, les thèses de Fukada constituent le point de départ de sa réflexion.

« La structure de l'esthétique de la machine » parut dans *Shisō* en février 1930¹⁹². Ce titre inscrit d'emblée le travail de Nakai sur un autre plan que celui de Fukada. Il est à rapprocher des recherches d'Itagaki Takaho qui publia quelques mois plus tard dans la même revue « Les échanges entre la machine et l'art », texte affirmant la primauté historique et éthique de la conformité au réel¹⁹³. Dans le domaine de l'esthétique, ces articles sont au Japon les premiers à se positionner

dans une perspective résolument moderniste et la question de l'imitation y est centrale.

« La structure de l'esthétique de la machine » commence par une citation de Le Corbusier dans laquelle Nakai retrouve la *mimesis* aristotélicienne sur laquelle s'est penché Fukada. À savoir : la *mimesis* n'est pas seulement une *mimesis* des formes ; c'est une *mimesis* du *pathos*, de l'*ethos* et de la *praxis* ; elle privilégie la règle, le rapport, l'unification et s'oppose au relâchement, à l'individualisme et à l'esthétisme de la pensée romantique¹⁹⁴. Toutefois Nakai a une vision plus fine que Fukada de ce qu'il appelle le romantisme. Il ne s'agit plus uniquement de l'exaltation de la subjectivité, mais de l'idée que l'Homme domine l'Histoire en vertu de la puissance de sa volonté, qu'il est le pivot autour duquel s'articule le monde. Autrement dit, il s'agit d'une vision plus philosophique et moins artistique. Suivant cette logique, ce que craint Nakai n'est pas tant l'expressionnisme qu'un romantisme à la manière des Futuristes, pour qui la machine est l'expression de la toute puissance du génie supérieur de l'Homme¹⁹⁵ et dont la conséquence sur le plan politique est qu'elle « tend à organiser tous les individus entre eux et à établir de sombres structures collectives au sein de ces systèmes cellulaires »¹⁹⁶. Le romantisme est donc clairement à ses yeux le point de jonction entre le fascisme et le communisme. C'est pourquoi rien n'est plus urgent que d'en saper les fondations en remettant sur la table la question de l'imitation. En ligne de mire, se trouve l'ambition de voir émerger un monde moins menaçant, où l'Homme, la technique et la nature trouveraient une interopérabilité nouvelle : « La technique (sous le nom de science moderne) et l'imitation (sous la forme d'une imitation universelle et donc sous le nom d'harmonie), tel le phénix, commencent tout juste de se relever de leurs cendres sous de nouveaux atours », écrit Nakai dans un autre article de la même époque¹⁹⁷. La revalorisation de l'imitation est l'un des meilleurs moyens à ses yeux pour parvenir à s'extraire des contradictions et des dangers de la modernité.

« Utsusu » fut publié dans le numéro d'août 1932 de la revue de photographie *Kōga*. Cette revue fondée en mai de la même année soutenait une vision moderniste de la photo en rupture avec le pictorialisme¹⁹⁸. Le terme *utsusu* mis en avant par Nakai est polysémique. Il peut être noté avec plusieurs caractères qui lui impriment chacun un sens particulier. Il peut ainsi vouloir dire : déplacer ; remplacer ; imprégner d'une couleur, d'une odeur ou d'une émotion ; jeter un sort, transmettre une maladie ; copier, reproduire une image ; dépeindre une idée ; refléter ; photographier, filmer¹⁹⁹. En combinant le caractère utilisé dans le sens de déplacer (移), on obtient « transporter » (*idō suru*), « transplanter » (*ishoku suru*) ; en faisant de même avec celui qui signifie refléter (映), on forme les mots « image » (*eizō*) ou « cinéma » (*eiga*). À partir du caractère pour copier (写), on obtient « dessin sur le vif » (*shasei*), « photographie » (*shashin*). Dans le domaine de l'art et de l'esthétique, le champ lexical de ce terme est essentiel. Comme le résume Nakai : « Ce qu'on appelle *utsusu*, c'est bouger dans l'espace quelque chose d'un point à un autre et quand à cette opération correspond une équivalence relationnelle »²⁰⁰.

Si *utsusu* désigne de façon globale l'acte de transposition et matérialise le principe de fonctionnalité, il est indissociable des « formes » sur lesquelles il s'appuie. Cohérent avec sa démarche, Nakai ne parle pas d'objet. Il utilise en japonais le mot *kata* que connaissent bien ceux qui pratiquent les arts de combat japonais. Ce terme, qui forme une paire avec le verbe *utsusu*, est lui aussi d'un emploi très large. Il peut être rendu par une dizaine de sinogrammes différents qui modifient son sens. Il peut signifier l'image d'une chose ou d'une personne entendue comme son apparence extérieure, autrement dit la manière dont la réalité

se donne à voir, son « reflet » pour reprendre la terminologie bouddhique. Il peut aussi désigner un modèle, un patron, un typon, une règle de conduite (et même un gage), ce à partir de quoi on obtient des répliques. À l'inverse, il peut aussi désigner l'empreinte, la trace elle-même. Comme le dit Nakai, ces différentes acceptions ont en commun de ne pas désigner « la **chose** dans son être, mais sa forme extérieure symbolisée de façon abstraite, ou bien la projection que sa forme extérieure a laissé par équivalence dans une autre **chose**, ou enfin une réalité de nature différente qui a pu se substituer à elle par équivalence »²⁰¹. Les *kata*, les formes, peuvent tour à tour être le modèle ou l'empreinte : elles sont donc aux deux bouts de la chaîne relationnelle. Entre les deux pôles, l'un positif, l'autre négatif, s'opère, dans toute sa dynamique, le va-et-vient des *transpositions*.

Dans *Substance et fonction*, Cassirer déploie une énergie considérable à réfuter la distinction sujet/objet de la pensée classique occidentale. Nakai, qui fut pourtant un lecteur très attentif du philosophe allemand, n'a pas ce souci²⁰². Il préfère mettre sa logique en acte, trouver des exemples pertinents et un style adéquat, alors que Cassirer est toujours resté dans la position du penseur qui pense son objet. Les exemples que choisit Nakai dans « Utsusu » sont tirés indifféremment de la nature ou de la technique. Et au sein de la nature, il ne distingue pas ce qui appartient à l'Homme. Qu'elles relèvent de la « nature », des « hommes » ou de la « technique », les *choses* ne peuvent faire autrement que restituer les forces qu'elles subissent conformément à leurs propriétés. Le quartz diffracte les rayons qui le touchent, l'œil transforme la lumière en vibrations nerveuses, les pellicules photosensibles se teintent suivant la fréquence lumineuse. Les *choses* n'ont pas le choix quant au fait même de réagir, mais elles réagissent toutes de façon singulière. Ce qu'il appelle « transposer » est donc en définitive le résultat contraint d'une réaction codée, peu importe qu'elle opère dans le monde extérieur ou intérieur : « On doit considérer, dit-il, que la transposition – qu'elle s'opère sur l'eau, l'or ou l'argent, l'acier, le cristallin ou une lentille photo – constitue le modèle fondamental de l'art »²⁰³. Il n'y a pas de hiérarchie *a priori* entre les différentes catégories du monde. L'Homme n'a pas une place à part en vertu d'un travail de conscience qui lui serait propre. Au contraire, la logique du reflet et la dynamique qu'elle implique permettent à Nakai d'envisager la conscience sous un jour radicalement immanent : « On pourrait même aller jusqu'à penser, dit-il, que le modèle premier du travail de conscience en général réside dans une relation projective et équivalente de tous les phénomènes du vivant »²⁰⁴. Il y aurait dans le reflet des pierres un embryon de conscience et dans la conscience quelque chose du reflet de la pierre.

La lentille photographique – une lentille de quartz donc – fut l'un des principaux exemples utilisés par Nakai pour expliquer et développer sa réflexion. On le retrouve de façon plus ou moins développée dans la plupart de ses textes sur l'esthétique entre 1930 et 1934. Il s'en sert notamment pour montrer comment les productions mécaniques ouvrent les facultés sensorielles et intellectuelles de l'Homme : « L'apparition des lentilles photographiques a modifié la *Gestalt* des gens », écrit-il dans « La structure de l'esthétique de la machine »²⁰⁵. *Idem* dans « L'inquiétude de la peinture », où il souligne que les lentilles des appareils photos et des caméras de cinéma, capables de saisir « l'intérieur des cellules, la structure du cristal, les transformations des nébuleuses, le mouvement brownien des molécules », donnent des résultats bien plus précis et bien plus vastes « que toutes les tentatives des plus grands génies » de la peinture²⁰⁶. Mais il s'en sert aussi pour suggérer qu'il y a dans les *choses* un « regard » autonome, ce qui est d'autant plus net dans le cas des lentilles qu'elles fonctionnent suivant un mécanisme similaire à l'œil. La confirmation se trouve notamment dans le fait que les artistes,

notamment Moholy-Nagy, mais aussi Picasso, Picabia, Chagall ou De Chirico, imitent « la froide liquidité de ces lentilles »²⁰⁷, c'est-à-dire imitent non pas ce que montre l'image photographique, mais le *point de vue* photographique.

La réflexion de Nakai s'appuie sur différents auteurs occidentaux qui, à la même époque, explorent des thématiques similaires. Outre Le Corbusier, déjà mentionné, Nakai cite Franz Roh, Béla Balázs ou encore Dziga Vertov²⁰⁸. Avec son concept de « cinéma-œil », fondé sur l'idée d'objectivité de la caméra, ce dernier semble le plus proche de Nakai. Toutefois Nakai se contente d'allusions à ces différents auteurs et ne discute pas leur pensée de façon différenciée. Autant la dette de Nakai à l'égard de Cassirer est indéniable, autant les critiques modernistes n'ont été pour lui que des références marginales.

En revanche, comme on peut le sentir dans « Utsusu », la place qu'il accorde à la lentille photographique est à rapprocher de l'image du miroir dans la pensée bouddhique. Dans le bouddhisme, le miroir est une métaphore de l'esprit éveillé sur lequel se reflètent l'ainsité des choses sans que les passions viennent en troubler la netteté. Il représente la forme non-médiatisée de la conscience. Dans le bouddhisme de la Véritable école de la Terre pure dont Nakai était familier, on dit volontiers d'après le moine Shinran : « La religion des bouddhas est le miroir de la Loi ». Dans la pureté de son reflet, le miroir de la Loi propose à l'Homme de se connaître dans sa forme vraie, non intellectualisée, ouverte sur le monde, hors d'une intentionnalité qui maintient chacun dans l'aveuglement.

Nakai n'avait certainement pas le sentiment d'être un penseur bouddhique au sens où Nishida Kitarō put l'être. Autour de ses dix-huit ans, après une année passée dans un monastère, il avait en effet choisi de s'engager dans la voie de la philosophie plutôt que dans une vie religieuse. D'ailleurs, il rejette du côté du réalisme le sentiment mystique d'adhésion au monde : « Au fin fond du vrai réalisme, il est fréquent qu'on ne trouve que du rêve. Là où toutes les apparitions dans leur confusion se transforment en mirages, on peut dire qu'il y a une pensée religieuse qui se répète indéfiniment depuis le fond des âges », écrit-il dans « Contribution à une esthétique de la fonction »²⁰⁹. Plus généralement, le « religieux » est toujours associé chez lui à des valeurs négatives, comme « féodal »²¹⁰. Il suffit par conséquent de considérer que le miroir est une référence positive, renvoyant aux notions de non-dualisme et de paix intérieure.

À la différence du bouddhisme qui associe le miroir à la pureté, Nakai accepte volontiers que le média entraîne une part de déformation, à l'instar de l'écho qui « enfle peu à peu tout en se déformant avant de se perdre dans l'espace infini »²¹¹. Acceptant telles quelles les altérations qu'induit la réaction de l'objet aux forces qui l'atteignent, il balaye le problème de la ressemblance : « Transposer, c'est simplement basculer d'un mouvement où on est l'objet d'un reflet à un mouvement où on est le sujet d'un reflet ; c'est passer dans le miroir et se transformer en image positive »²¹². Transposer revient à effectuer une « projection équivalente ». Cela vaut pour les structures inertes (roches, lentilles photographiques, machines), qui n'ont d'autre possibilité que de réagir conformément à leurs propriétés physiques. Mais cela vaut aussi pour le travail de création humaine. La volonté n'est que la réaction propre, *subjectivement équivalente* d'un *miroir conscient* doté de caractéristiques données. La médiation est assumée. Il n'y a pas chez Nakai de mouvement transcendant, mais pleine acceptation de la mondanité des reflets et de la conscience. C'est pourquoi, même s'il rejette la notion romantique de génie, il n'envisage pas, à la différence du structuralisme, la disparition de l'auteur. L'art est un retour à l'ordre universel, une harmonisation du geste à la matière du monde qui passe par un plaisir physique²¹³. Mais c'est aussi une harmonisation historique, une

adéquation de l'individu au « rythme » (*ma*) de l'époque, à l'oscillation incessante des projections et des reflets²¹⁴. L'affirmation d'une différence n'est donc pas assignée à une place déterminée comme dans la pensée classique où elle est fondamentalement postérieure à l'imitation. Elle peut intervenir à tout niveau. Elle émerge dans les déformations du média, dans les cassures de l'inconscient, et pas uniquement dans les protubérances de la volonté.

L'écriture de Nakai possède un caractère poétique. Mais cette poésie ne se manifeste que parce qu'elle est cohérente avec les idées de l'auteur. Il y a chez Nakai une totale adaptation de l'écriture au support médiatique. Il passe sans effort apparent d'un registre académique au registre de l'essai. « L'inquiétude de la peinture », rédigé pour une revue d'art, suit ainsi fidèlement la trame de « Structure de l'esthétique de la machine » publié quelques mois auparavant dans une revue de philosophie. De même, « Le concept de *katagi* », une étude philologique parue en 1943, comprend un passage entier repris d'« Utsusu »²¹⁵. En revanche, le style est très différent d'un texte à l'autre. Nakai a constamment procédé par réécriture, répétition, auto-plagiat, et, dans le même temps, a recherché la variation et l'adaptation. On trouve par ailleurs chez lui un nombre considérable de citations et de traductions. Nakai est un penseur qui s'est beaucoup appuyé sur le travail philologique. On l'a vu dans « Utsusu », texte dans lequel il donne de multiples exemples tirés d'œuvres de la littérature japonaise, comme les *Annales du Japon (Nihon shoki)*, *Les Contes d'Ise* ou les pièces de Chikamatsu. Pendant la guerre, il systématisera cette manière de faire, notamment entre 1942 et 1945 quand il travaillera pour l'Académie impériale et réalisera d'innombrables fiches recensant toutes les occurrences du mot *ki* 気/機 (souffle, impulsion) et ses dérivés au sein d'une des grandes collections de littérature japonaise classique²¹⁶.

Enfin, comme on le voit en introduction d'« Utsusu », Nakai n'hésite pas à placer sa réflexion dans le régime du conte, du mythe, d'une parole déjà connue et rabâchée. Penser, écrire, c'est, à l'image de la métaphore du miroir, être touché par des connaissances pour ensuite les restituer. L'histoire arrive sous une forme, elle repart sous une autre, en toute simplicité. Si Nakai n'a pas peur de se répéter, s'il valorise les citations, les reprises, la traduction, c'est parce qu'il a conscience que, dès lors qu'on est attentif à la nature et aux propriétés du médium, une forme de nouveauté, d'authenticité, est garantie, et que cette nouveauté rend caduque tous les « besoins d'expression » individuels. En revanche, il refuse les cadres rigides imposés de l'extérieur ou du dessus, comme on le voit dans un petit billet de juin 1933 écrit en réaction à l'affaire Takigawa²¹⁷. Si l'on met tous les Hommes dans un « moule » (*kata*), dit-il, « on n'a plus d'Homme, mais un ustensile standardisé, une marchandise à vendre »²¹⁸.

Comme le rappelle Kinoshita : « La pensée de Nakai ne peut être réduite à une réflexion sur les nouveaux médias, le cinéma et la photographie »²¹⁹. Tout comme sa carrière académique s'est toujours accompagnée d'une forme d'engagement politique, sa réflexion esthétique est toujours articulée à une réflexion d'ordre social. Ainsi quand Nakai, en référence à Heidegger, oppose la peinture – peinture qui confronte l'individu à la vacuité de la toile, à la nécessité de l'expression, qui introduit par conséquent de « l'inquiétude », c'est-à-dire un « éloignement » qui est éloignement de soi à soi-même » – à la photographie, qui est au contraire une « nouvelle harmonisation » du regard, il oppose l'individu romantique à un nouvel Homme social²²⁰.

La photographie, parce qu'elle évacue l'angoisse de la feuille blanche, apaise le regard. En retour, les images qu'elle produit donnent un sens nouveau aux

interrogations existentielles de l'individu. Toutefois, si elle est bénéfique à l'échelle individuelle, la portée de la photographie est encore plus importante au niveau collectif. Produite grâce à des appareils dont la conception a mobilisé l'intelligence de nombreux ingénieurs et techniciens, elle est présente dans les « journaux », dans les « salles d'interrogatoires », dans la « poche des gens ». Elle contribue à scruter la nation tout en la structurant. Pour Nakai, elle incarne *le* « regard collectif », et apaise non seulement l'individu, mais aussi la société.

La valorisation positive de liens autant que possible logiques et fonctionnels entre l'individu et la société s'opposait frontalement aux thèses du Mouvement romantique japonais créé en 1935 autour de Yasuda Yojūrō, dont l'influence fut considérable sur la jeunesse et qui contribua à l'exaltation héroïque de la guerre²²¹. Dans ce contexte tendu, Nakai délaissa la réflexion esthétique pour essayer d'appliquer sa pensée à la sphère sociopolitique. Parmi plusieurs essais, on retient principalement « La logique du comité » (1936), un essai philosophique majeur qui fait pendant à son implication dans les mouvements antifascistes.

Pour Nakai qui, comme la majorité des intellectuels japonais de l'époque, a été profondément influencé par la lecture de Marx, l'humanité est passée d'une culture de la parole (période antique) à une culture de l'écrit (période médiévale), puis enfin à une culture de l'imprimerie (période moderne). La culture contemporaine se caractérise quant à elle par la redéfinition de ces trois traditions dans le cadre complexe d'une économie industrielle. La logique du comité – qui évoque ce qu'on appelle aujourd'hui une logique de réseau – est une adaptation au domaine sociopolitique du fonctionnement de l'appareil de production.

Le « comité » de Nakai est une structure complexe qui implique différentes étapes : « un vote, une installation, des délégations, des débats, des décisions »²²². L'objectif du philosophe est de montrer qu'il existe un lien d'ordre logique qui court d'un bout à l'autre de la chaîne, lien qui n'est ni externe aux individus (un rapport de classe par exemple), ni d'ordre uniquement psychologique. Pour y parvenir, il se concentre sur le processus d'expression qu'il divise en deux phases, la « conviction » – ce qu'on croit d'après l'expérience du réel – et la « revendication » – ce qu'on peut dire de ses convictions dans un environnement social donné²²³. Ni la conviction, ni la revendication ne sont des données indépendantes : elles n'existent qu'en fonction d'un contexte. La conscience est déterminée en amont comme en aval. Ce qui ressort d'un individu est donc largement prédictible. La pensée de Nakai est par bien des aspects profondément matérialiste.

Il existe toutefois chez Nakai quelque chose qui ressemble à une part de liberté. Mais ce n'est pas une liberté absolue ou liée à un ordre supérieur. Il n'y a pas d'espace purement subjectif entre la conviction et la revendication, qui sont aussi liées qu'un faisceau d'ondes se réverbérant sur une surface donnée. La liberté se mesure en terme de qualité. Elle correspond à une adaptation fine de la conscience à la diversité des configurations médiatiques, autrement dit à une sensibilité aiguë aux mots, aux couleurs, aux mouvements. C'est dans l'attention aux médias et aux formes que se conquiert chez Nakai quelque chose de l'ordre d'une liberté. Tout l'enjeu de « La logique du comité » est d'affirmer le caractère rationnel, transparent, mais *malgré tout* libre de la conscience, ce qui est évidemment très éloigné du sentimentalisme prôné par les nationalistes qui suppose une adhésion spontanée (qui part du sujet donc) à l'ordre impérial. D'ailleurs les autorités ont fort bien senti la portée critique de ce texte, puisqu'il fut l'un des principaux éléments ayant justifié l'incarcération du philosophe²²⁴.

Nakai est arrêté en novembre 1937 avec plusieurs de ses amis, dont le spécialiste de littérature française Shinmura Takeshi, au titre de la Loi sur le maintien de l'ordre et de la sécurité. Inculpé de sympathie communiste, il est l'une des nombreuses victimes d'un système qui a progressivement interdit toute position ouvertement critique. Après un peu plus d'un an passé en prison, il est hospitalisé pour une diphtérie en janvier 1939. Astreint par la suite à résidence, il passe en jugement en octobre 1940. Il est alors reconnu coupable de participation à un mouvement antifasciste, et condamné à deux ans de prison ferme (peine effectuée dans l'attente du jugement) et deux ans avec sursis. Il accepte par ailleurs de s'engager par écrit à ne plus contrevenir aux termes de la loi, à rejeter le communisme (auquel il n'a jamais adhéré) et à soutenir la nation. Conformément à la pratique de l'époque, il est probable qu'un garant de ses proches ait dû contresigner le document²²⁵.

En janvier 1945, Nakai quitte Kyōto avec sa famille pour se mettre à l'abri à Onomichi, dans sa région d'origine. Il trouve un emploi comme directeur de la bibliothèque municipale. Dès la fin de la guerre, il entreprend de profiter de la nouvelle liberté qui s'offre à tous pour diffuser un message critique et démocratique. De façon très symbolique, il inaugure son activité d'après-guerre par une série de conférences sur Kant, chez lui à partir d'octobre 1945, puis à la bibliothèque d'Onomichi à partir d'avril 1946. En 1946-1947, il multiplie les initiatives en faveur d'un renouveau culturel ambitieux. Il invite des universitaires à venir enseigner directement à la population de Hiroshima et d'autres villes du département, fait venir des artistes et des musiciens renommés. Parallèlement, il s'implique dans diverses tâches citoyennes, politiques, puis administratives, et fait partie des premiers à soutenir l'idée que Hiroshima doit se mobiliser pour la paix dans le monde²²⁶.

Après la Seconde Guerre mondiale, Nakai est l'un des principaux intellectuels à réfléchir sur les nouveaux médias et particulièrement sur le cinéma qui est alors au centre de sa réflexion. Pour lui, le cinéma, plus encore que la photographie, est fondamentalement un art collectif, par opposition aux beaux-arts : ses outils (lentilles, pellicules) sont des objets industriels et anonymes, et la fabrication du film nécessite elle aussi un travail d'équipe. Sa dimension collective et non naturelle est non seulement le plan économique qui rend possible sa réalisation, mais elle est aussi le plan éthique sur lequel la subjectivité doit apprendre à se développer.

« Un espace vivant » est l'un des sept articles sur le cinéma que Nakai publie entre juillet 1950 et septembre 1951²²⁷. S'appuyant sur le philosophe allemand Oskar Becker, il essaie de tracer un chemin pour sortir de l'espace romantique, de l'espace comme conscience angoissante de l'existence d'un en-dehors de soi. Il distingue pour cela trois dimensions. La première est celle de l'être-à-l'objet. Elle est monodirectionnelle et implique une focalisation de l'attention sur la chose considérée. Elle correspond à l'appétit mystique, à l'idée qu'on peut connaître l'absolu (de façon positive ou négative, iconolâtre ou iconoclaste). La seconde est bidimensionnelle. L'être recherche l'objet, mais il ne le trouve pas. Il ne perçoit que la distance infinie qui le sépare de l'objet, ce qui lui donne un sentiment d'anxiété. La troisième dimension enfin se manifeste au moment où le sujet réalise qu'il n'a pas à réagir à ce sentiment d'isolement en affirmant son moi, mais qu'il doit au contraire se laisser porter par les médias et les structures sociales, et jouer avec cette fracture qui est au cœur du regard moderne. Dès lors qu'on y parvient, dit-il, on comprend que : « Ce n'est pas la "distance" qui naît de l'a priorité de l'espace, c'est plutôt l'espace qui est formé à partir de la *mise à distance* de soi à soi-même. Ce n'est pas la vie qui est dans l'espace, c'est l'espace qui est dans la vie »²²⁸.

Le cinéma n'est pas pour Nakai un art de la prise de vue. Le réalisateur ne doit pas chercher à multiplier les effets au moment du tournage, les jeux de caméra complexes et les mises en scène expressionnistes. Il doit au contraire s'ouvrir simplement au réel et s'abandonner à la transparence des miroirs de la caméra – cette idée a explicitement chez Nakai une dimension bouddhique²²⁹. Ce n'est que dans un deuxième temps que le réalisateur peut faire utilement action de volonté, au moment du montage, en décidant du séquençage, des raccords et de l'ordre des images. En d'autres termes, ce n'est qu'après avoir reconnu la primauté de la médiation que l'Homme peut découvrir son *autonomie* (*shutaisei*). Il y a dans ce mouvement de dessaisissement et de reprise de soi quelque chose de caractéristique de la poésie japonaise contemporaine.

Les propositions de Nakai sur la nature réfléchissante des médias modernes, sur la nécessité d'en passer par le collectif, sur les modalités de l'engagement esthétique, politique et social, sur l'idée qu'il ne faut pas chercher à animer l'espace comme le font les romantiques, mais à développer en soi l'espace collectif, constituent un des ensembles les plus stimulants produits dans le Japon moderne dans le domaine de l'esthétique. Le spectaculaire essor dans l'Archipel de l'industrie photographique et de la robotique est en partie lié à l'imprégnation de ce mode de pensée. Plus particulièrement, Nakai permet de reconsidérer la place de l'imitation dans le processus heuristique. L'imitation n'est plus nécessairement première comme dans le classicisme ou néfaste comme dans le romantisme. Elle peut être seconde, troisième, cinquième... L'ordre est indifférent, car l'imitation revient toujours. Elle est une modalité essentielle et permanente de la dynamique du monde. On peut d'ailleurs se demander si le refus d'attribuer à l'imitation une place fixe n'est pas le moteur secret de l'art japonais du XX^e siècle.

CHAPITRE 2

LES *PORTRAITS DE REIKO* DE KISHIDA RYŪSEI

OU COMMENT LES FANTÔMES SONT A L'ŒUVRE

Il n'est pas de pays au monde où l'exercice de mon métier de peintre ait été entouré de plus d'égards, d'attentions plus délicates qu'en ce Japon où tout le monde, jusqu'au dernier paysan, sait ce que c'est qu'une image.

Personne n'ignore qu'il ne faudrait pas aller bien loin de Paris pour voir le *tireux de plans* poursuivi par la fourche des ruraux ameutés ; et si ce n'est plus tant aujourd'hui le *jeteux de sorts* qu'ils soupçonnent en l'artiste, c'est souvent, toutes choses envisagées à un point de vue plus terre à terre, le pionnier redouté d'un chemin de fer imaginaire et maudit.

N'importe, pour une foule de gens essentiellement parisiens, nous sommes toujours le peuple civilisé par excellence... Et les Japonais ?... des singes !¹

Ces mots figurent dans un récit de voyage du dessinateur français Félix Régamey publié autour de 1905, peu après son deuxième séjour au Japon, le premier s'étant déroulé en 1876, en compagnie d'Émile Guimet, fondateur du musée qui porte son nom. Plus loin dans son livre, l'auteur poursuit en se concentrant plus spécifiquement sur « l'artiste Japonais » :

Tout ce qui sort de ses mains est vivant, coloré, vibrant, capricieux ; il a la souplesse et la fantaisie ; son imagination est sans pareille pour l'invention fantastique et les sujets délicats. Il triomphe dans le monstrueux et dans l'exquis.²

Cette description de Régamey, qui met en tension la culture japonaise entre les deux pôles de l'imitation simiesque et de l'imagination débridée, amène à poser la question suivante : comment, dans le Japon du début du XX^e siècle, copie et monstruosité s'articulent-elles au sein des images ?

Kishida Ryūsei (1891-1929) est l'un des plus grands peintres du Japon moderne. Il fut tout à la fois un pionnier des avant-gardes et de la peinture moderne, un critique d'art important et un collectionneur passionné³. Ses œuvres, bien que peu connues en dehors de l'Archipel en raison de leur trop grande ressemblance avec la peinture européenne, sont depuis des décennies familières aux Japonais, notamment les portraits de sa fille Reiko qui comptent « parmi les tableaux que tout le monde garde imprimés dans un coin de sa tête »⁴. Des dizaines d'ouvrages lui ont été consacrés et de nombreux artistes contemporains s'en réclament, comme par exemple Murakami Takashi⁵. Hélas, ses toiles sont si chères que les frais d'assurance rendent difficile l'exposition de ses œuvres à l'étranger. Ce paradoxe qui veut que la valeur d'une œuvre limite ses possibilités de reconnaissance n'est pas sans attirer l'attention, les fantômes ayant comme on le sait toujours eu un problème avec la lumière.

Plus sérieusement, la critique d'art au Japon ne peut faire abstraction d'une réflexion sur la place qu'occupe cet artiste, non seulement à l'époque qui fut la sienne, mais aussi dans le monde actuel⁶. Sa démarche singulière qui l'amena à rejeter le post-impressionnisme et les avant-gardes – à cesser de suivre l'Occident donc – pour s'orienter vers le réalisme de la Renaissance allemande et la peinture chinoise pose de façon centrale la question de l'imitation et de la reproduction. L'étude de l'œuvre de Ryūsei montre que le développement du réalisme dans l'art japonais au cours des années 1910 ne fut pas une réaction négative aux avant-gardes, mais un choix permettant de concilier les valeurs de la modernité et une conception avant tout continue, non-dualiste, de la genèse du monde.



Figure 1

SERIE, DIFFERENCE, ETRANGETE

Les portraits de Reiko sont encore plus connus que leur auteur. On retrouve les traits enfantins ou adolescents de la jeune fille dans d'innombrables publications : livres d'histoire de l'art, manuels scolaires, albums illustrés, affiches de musée, publicités, couvertures de romans, etc. La dernière toile importante qui a été vendue aux enchères, une œuvre de 1920 intitulée *Portrait de Reiko un châle sur les épaules*, a atteint la somme de 360 millions de yens (environ 3,5 millions d'euros), établissant le record pour une œuvre japonaise moderne (Fig. 1).



Figure 2

Par définition, les portraits de Reiko, à l'instar des autoportraits de Rembrandt, des monts Fuji de Hokusai ou des montagnes Sainte-Victoire de Cézanne, ont une existence plurielle. Bien que certaines toiles soient plus souvent reproduites que d'autres, aucune n'a acquis un statut tel qu'elle se détacherait de la série tout entière. L'ensemble vient à l'esprit comme une superposition d'images légèrement différentes. Le visage de Reiko n'a pas de stabilité, il est au contraire flou et mouvant au gré des différents tableaux qui travaillent la mémoire. Cette incertitude quant aux traits de la jeune fille, née de la variation sérielle, est en outre accentuée par l'expression instable donnée par le peintre à son modèle, entre malice et gravité (Fig. 2 et 3). Si bien que ces portraits, tout en étant extrêmement célèbres, suscitent souvent un sentiment dérangeant, voire carrément de rejet : une galeriste originaire de Tōkyō me disait un jour détester les portraits de Reiko : « On dirait des fantômes », ajouta-t-elle. L'historien de l'art Tsuji Nobuo observe la même chose : devant ces tableaux à la fois minutieux et étranges, « on est assailli par le sentiment de malaise qu'il y a peut-être là une créature surnaturelle [*yōkai*] qui montre le bout de sa tête »⁷. Paradoxalement, leur caractère larvaire et monstrueux est aussi ce qui fait leur attrait. La dimension fantomale des images de Reiko est en partie consciente. Le peintre a en effet commencé à explorer le thème des créatures étranges vers 1917, ce qui coïncide avec le début des portraits de sa fille. Plus largement, la question du fantomal est l'une des grandes questions que s'est posée l'art japonais du début du xx^e siècle.



Figure 3

La série des portraits de Reiko, réalisée sur une douzaine d'années entre 1916 et 1929, a fait du visage de la fille du peintre l'un des plus célèbres de l'art japonais⁸. Le premier tableau peint par Ryūsei prenant Reiko pour objet ne représente paradoxalement pas l'enfant. Il date de la fin 1913, quatre mois avant sa naissance, et montre le ventre lourd de la femme du peintre, Shigeru (Fig.4). On peut le considérer comme le premier portrait de la série, car ce que représente l'artiste dans cette œuvre travaillée dans une matière terrestre n'est pas son épouse (son visage est coupé), mais le symptôme d'une vie en train de se faire, la matrice même de la création. Voir les portraits de Reiko dans le prolongement de cette toile les ramène à une figuration de l'impermanence.



Figure 4

Le premier dessin conservé représentant directement la fillette est daté de 1914. Le suivant date de 1916. Il s'agit d'un croquis sur papier montrant le visage de l'enfant endormie dans son lit. L'artiste attendit ensuite un an avant de reprendre sa fille pour modèle, dans deux aquarelles intitulées *Reiko, une pomme à la main*, datées du 15 avril 1917 (Fig. 5). À l'exception du premier, ces différents dessins ont donc été faits autour de l'anniversaire de l'enfant (Reiko est née le 10 avril 1914). Ce n'est pas une coïncidence, car Ryūsei accordait beaucoup d'importance aux dates anniversaires, qu'il s'agisse du sien, celui de sa rencontre avec son épouse, celui, enfin, de la naissance de leur fille. « Le fait de pouvoir fêter chaque année à cette époque la naissance de Reiko et notre rencontre avec elle m'inspire un étrange sentiment de bonheur », écrit-il en 1914⁹. Plus largement, un certain nombre de portraits comportent dans leur titre la mention de l'âge de Reiko : portrait à 5 ans, à 8 ans, à 16 ans, etc¹⁰. Ils s'apparentent donc au genre des portraits anniversaires et sont à rapprocher des clichés photographiques que l'artiste commandait presque chaque année à cette occasion¹¹.

L'ensemble de la série est donc traversé par deux temporalités concurrentes, celle du biologique et celle du commémoratif qui par nature s'inscrit en résistance face à la première. Considérée dans le fil de sa réalisation et du point de vue du peintre, la série des portraits de Reiko apparaît comme une manière de travailler, dessin après dessin, contre le temps qui s'écoule¹². Chaque tableau est une tentative d'arrêter le temps et de figer les formes. Vue *a posteriori* et de façon synthétique, elle donne au contraire une impression dérangeante d'instabilité. L'effort consenti par Ryūsei pour s'extraire du mouvement naturel a pour finir ouvert un temps d'une autre qualité, incertain et fantomatique.

La renommée de plusieurs portraits de Reiko fait qu'il est difficile d'avoir une vision stable et unifiée du visage de la jeune fille. D'une part, il y a ressemblance entre les portraits : la jeune fille est généralement traitée en buste, le visage orienté de trois quarts gauche¹³ ; leur format est relativement homogène, allant, pour les huiles, de châssis de 40x20 centimètres à des châssis de 90x70 centimètres environ ; la palette et la texture varient peu, à l'exception des pastels ; plusieurs éléments décoratifs enfin, comme la fleur dans la main, un motif très courant chez Ryūsei, se retrouvent d'un tableau sur l'autre. D'autre part, il y a dissemblance et transformation. Tout en étant d'une grande constance dans son entreprise de portraiture, Ryūsei a multiplié les modalités de différenciation d'avec son modèle : dans *Reiko à cinq ans*, ce sont des éléments périphériques (épigraphie maladroite, motifs aberrants) qui viennent insérer le trouble quant à la fidélité de l'image ; dans *Reiko en Han shan* (1922-23), c'est la référence explicite à une peinture de Yan Hui (fin XIII^e-début XIV^e siècle¹³) au caractère grotesque prononcé ; dans *Buste de fillette souriante vêtue à l'occidentale* (1922), c'est une couleur très fluide qui brouille la physionomie du modèle ; ailleurs enfin, c'est une légère déformation des traits (yeux exagérément plissés, duvet pileux au-dessus des lèvres), voire une modification des proportions du corps (bras trop graciles, crâne aplati) qui créent le décalage. Aucun tableau ne se présente sans effet particulier, mais, en dépit d'une impression générale de somptuosité, aucun effet n'est systématiquement employé (Fig. 6-8).

LES FANTOMES ET LA MODERNITE

Le philosophe Inoue Enryō (1858-1919) reste dans l'histoire nipponne comme l'un des premiers penseurs qui aient entrepris de revisiter sur le fond la question des fantômes et de l'irrationnel en général. Son œuvre est pourtant relativement



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

méconnue, que ce soit dans l'Archipel ou à l'étranger. Inoue Enryō fut un homme d'une inlassable activité qui, à ce titre, correspond bien à l'idée que l'on se fait du savant de l'époque. Fils aîné d'un abbé de la secte Ōtani¹⁴, il refusa après des études de philosophie à l'université impériale de Tōkyō de suivre le chemin qui devait lui permettre de reprendre le temple familial. Il préféra poursuivre son activité de penseur comme simple moine, notamment à travers des études pionnières sur la pensée bouddhique et les religions en général. Alors que dans les années 1870 le gouvernement avait rejeté le bouddhisme au profit du shintō, Inoue fonda en 1886 la Grande union pour la vénération de l'Empereur et la dévotion au Bouddha, un mouvement au retentissement national qui soutenait l'adéquation du bouddhisme avec les intérêts de la nation¹⁵. Parallèlement, il se lança dans une vaste entreprise critique qu'il baptisa *yōkai-gaku*, expression qu'on peut traduire littéralement par « étude des créatures surnaturelles », mais qui désigne en fait plus largement une étude de tous les phénomènes étranges. La même année, il créa en compagnie d'intellectuels et scientifiques majeurs la Société d'études des mystères, dont le fonctionnement et les objectifs s'inspiraient de la Society for Psychical Research fondée quelques années plus tôt à Londres¹⁶.

Les *yōkai* pour Inoue ne se limitent pas à des motifs culturels ou artistiques présents dans les légendes ou la peinture : « Les *yōkai* ne sont pas uniquement les esprits, les créatures envoûtantes ou les monstres au grand nez [*tengu*], ce sont aussi les changements climatiques, les catastrophes naturelles, la folie ou la peste »¹⁷. De même, tout ce qui trouble l'esprit de l'Homme confronté à des situations difficiles comme la maladie, les désastres ou la mort, peut selon lui être qualifié de *yōkai*. Ce terme lui permet donc de désigner de façon globale ce que l'homme ne comprend pas bien, ainsi que ce qui prive son esprit d'un accès à la pureté spirituelle : les illusions d'optique, les idées fausses, les croyances fallacieuses, les manifestations changeantes. Les *yōkai* désignent donc essentiellement des représentations, des images, que seules la logique, la parole philosophique et la constance dans la recherche de la vérité peuvent permettre de dépasser. C'est ainsi qu'il dénonce les techniques de la divination chinoise. De même, confronté au cas de photographies reflétant des « esprits », il explique qu'il ne s'agit en rien d'un phénomène surnaturel, mais uniquement de la conséquence d'une plaque mal nettoyée¹⁸.

Toutefois, comme il l'affirma à de nombreuses reprises, son travail n'avait pas pour objectif de démystifier toutes les croyances et illusions dans une perspective de type positiviste. Tous les domaines qu'il a étudiés dans ses *Leçons sur l'étude des monstres* sont pensés comme autant de manifestations trompeuses du monde des apparences au sens bouddhique¹⁹. Un peu comme Bergson qui, au terme de son analyse des phénomènes psychiques dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, arrive à la conclusion que les grands mystiques chrétiens, loin d'être de simples déséquilibrés en proie à des illusions internes, sont les seuls à avoir atteint le stade de la « déification définitive »²⁰, Inoue voit dans la logique et la philosophie occidentale les principes qui permettront « de dissiper les doutes et d'expliquer les égarements », afin de retrouver le « vrai mystère », c'est-à-dire l'essence même du bouddhisme que la plupart des différentes écoles locales ont selon lui perdue de vue²¹. Comme l'écrit Figal, la pensée d'Inoue est une forme de bouddhisme kantien dont le but est « une prise de conscience de la réalité ultime de l'univers »²².

Parallèlement, Inoue professe l'importance des « techniques d'oubli » afin que l'esprit se trouve dégagé des errements anciens, et donc renouvelé, revivifié²³. Dans cette perspective, les arts doivent cesser d'exciter l'imagination et les fantasmes,

pour se conformer au principe de rationalité, le monde de la logique étant synonyme de monde civilisé²⁴. La recherche d'un idéal supérieur exige à ses yeux cet effort de désenchantement. Provoquer l'oubli est du reste une des tâches essentielles qu'il assigne aux beaux-arts : « Au contact des Beaux-arts, les plus grands idéaux viennent à l'esprit, et dans les cas extrêmes, on en oublie la tristesse, on en oublie de manger, on en oublie le temps, on en oublie de dormir, jusqu'à ne plus savoir qui l'on est »²⁵. À charge donc pour « la sculpture, la peinture, le tissage, l'*ikebana*, l'art des *bonsai* et des jardins, l'architecture », le théâtre, la prose et la poésie, « et même l'art du thé ou la calligraphie », pour citer les différents genres qu'il inclut dans les beaux-arts, de faire suffisamment oublier le monde des plaisirs matériels et des illusions vulgaires, pour que chacun puisse, pour le plus grand profit de la nation tout entière, « toucher l'éclat du mystère ultime et parcourir les sentiers du monde merveilleux »²⁶.

Dans un Japon qui, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, ne cesse d'interroger son passé, le regard porté sur le travail d'Inoue reste principalement négatif, car son idéalisme progressiste d'inspiration occidentale est perçu comme la source du mouvement d'expansion industrielle, coloniale et militaire. Ema Tsutomu (1884-1979), qui publie en 1923 *Histoire des créatures fantastiques au Japon*, est le successeur d'Inoue. Ema, qui est le fils d'un médecin de Kyōto, est l'un des pionniers de l'histoire populaire au Japon. Mais son approche des monstres est plus restreinte que celle d'Inoue, puisqu'il les considère uniquement sous l'angle de formes ou de motifs historiques. De plus, s'il ne remet pas en cause l'importance de son prédécesseur, son travail, visant à montrer comment les ancêtres percevaient et voyaient les fantômes, revenait à leur réserver une place dans la culture moderne²⁷. Autrement dit, si l'étude des phénomènes surnaturels avait pour objectif aux yeux d'Inoue de faire correspondre l'image au savoir, Ema voulait redéployer l'image de façon autonome et valoriser sa part magique.

Quelques mois après Ema Tsutomu, c'est au tour de Kishida Ryūsei de publier coup sur coup plusieurs articles sur le sujet. En septembre 1923, Ryūsei, dont la maison fut détruite par le grand tremblement de terre, s'est installé à Kyōto pour fuir le désordre qui règne dans la capitale et ses environs. Il a déjà peint à cette époque la plus grande partie des portraits de Reiko. Il continue néanmoins d'explorer le visage de sa fille en accentuant la déformation des traits, tirant ouvertement la figuration vers le grotesque et le fantastique. Ryūsei a dessiné à plusieurs reprises des êtres fantastiques. Outre les étonnantes illustrations pour « Histoires de fantômes » (1924), il réalisa plusieurs albums illustrés au sein desquels on dénombre une cinquantaine de dessins de démons, monstres, hommes ou animaux étranges²⁸. Il fit aussi en 1925 une suite de dix dessins, intitulée *Tout sur les fantômes*, aujourd'hui conservée au Musée national d'art moderne de Kyōto (Fig. 9, 10). À l'image de cette dernière série, qui peut se lire comme un ensemble de scènes de la vie familiale, son rapport aux fantômes est à la fois ludique et décadent. L'intérêt de Ryūsei pour les fantômes n'est pas une démarche isolée : dans tous les domaines d'expression, se multiplient alors les œuvres sur la maladie, l'infirmité, la vieillesse, ou prenant pour sujet la prostituée, la danseuse, l'autoportrait, autant de thèmes soulignant la nature labile, transitoire et monstrueuse de l'être.

Dans « Histoires de fantômes », Ryūsei opère un choix relativement nouveau parmi le bestiaire fantastique du Japon. Car bien que consacrant plusieurs pages aux « spectres » (*yūrei*) dont on connaît l'importance dans l'art et le théâtre de l'époque d'Edo, sa préférence va aux *yōkai* qu'il définit, à l'instar d'Ema Tsutomu, comme un ensemble de monstres repérés dans l'iconographie²⁹. Ces créatures, qui



Figure 9



Figure 10

sont souvent attachées à des objets ou à des lieux, ont à ses yeux « une présence incomparablement plus forte » que les spectres³⁰. Surtout, ils sont susceptibles de se manifester partout : « Lorsque nous regardons attentivement un objet, il arrive qu'on y perçoive une forme d'existence mystérieuse jusqu'à parfois vraiment prendre peur. L'objet se métamorphose, des mains et des pieds lui poussent, un visage apparaît... on pourrait parler d'un processus de transposition physique de la sensation de présence »³¹. Dans la classe des êtres fantastiques, le *yōkai* est la part d'inquiétude que l'objet imprime à l'homme, formalisée par un nom propre et des caractéristiques plastiques. L'intérêt pour ces créatures, alors marginal parmi les artistes et les intellectuels, révèle une volonté de la part de Ryūsei de réenchâter le monde à une époque où plane l'incertitude des lendemains de catastrophe³². On est loin de la logique d'Inoue qui, comme Kant un siècle avant lui, espérait que le travail critique de la raison permettrait à court terme d'éradiquer les illusions.

Bien que certaines figures du monde intellectuel, comme Yanagi Sōetsu, se soient intéressées de près aux phénomènes occultes³³, dans l'ensemble, les artistes du début du XX^e siècle au Japon ne sont pas dans un rapport expérimental aux spectres comme ont pu l'être les écrivains romantiques en Europe un siècle plus tôt. À plusieurs reprises, Kishida Ryūsei affirme clairement ne pas croire en l'existence des spectres, génies ou autres forces surnaturelles³⁴. Il les considère, d'une part, comme de simples motifs, les leçons des intellectuels de Meiji ayant porté leurs fruits ; d'autre part, comme une forme de patrimoine culturel à réhabiliter ; et enfin, comme un bon moyen de réfléchir à ce que sont l'art et les images.

Dans « Histoire de fantômes », Ryūsei montre une conception profondément historicisée de la nature et de l'aspect des créatures surnaturelles. Une fois évacuée au début de son texte l'idée que les fantômes sont l'expression d'un « besoin de mystère » et d'une « terreur instinctive » de l'homme face à la mort – deux hypothèses qui sont posées sans être développées –, il n'évoque que des problèmes liés à leur représentation, que ce soit sous forme mentale ou plastique. Le fond de l'affaire (l'inéluctabilité de la mort et la peur qui l'accompagne) étant par essence insoluble, Ryūsei s'en détourne pour ne considérer que des questions d'ordre esthétique. Bien qu'il y ait chez lui une inclinaison mystique et religieuse évidente, on est loin d'une perspective spirite.

La nature profonde des fantômes était pour Ryūsei fondamentalement immatérielle, indépendante de formes particulières. C'est pourquoi ceux-ci sont susceptibles de toutes les métamorphoses et peuvent se rencontrer sous bien d'autres aspects que ce qu'on désigne d'habitude ainsi. Un texte, un film peuvent se découvrir sous un jour fantastique ou monstrueux. Il ne cherche pas à réintégrer l'étrange dans les limites de ses formes historiques, mais tente de le redéfinir dans le cadre de la culture contemporaine.

Entre 1880 et le début des années 1910, les Japonais ont entrepris une rationalisation drastique de leurs représentations. Il s'agit d'un mouvement de fond parallèle au phénomène d'exaltation de la création entendue comme découverte scientifique du monde. La réaction qui a suivi n'est pas à mettre sur le même plan. Le retour du fantastique n'est qu'une modification marginale du cours de la modernité japonaise. À l'instar des *yōkai* de Ryūsei, les fantômes de l'ère Taishō (1912-1926) sont essentiellement nationaux. Ils sont donc différents, spécifiques. Servant à distinguer la culture nationale des autres cultures, ils s'insèrent parfaitement dans la logique romantique, d'autant que la nationalisation des fantômes reflète plus largement une nationalisation de l'« esprit du peuple », tout comme en Europe au cours du XIX^e siècle.

LA PROFONDEUR DU REALISME

Des critiques qui ont transmis au Japon les conceptions modernes de l'art européen, C. Lewis Hind est sans doute, avec Julius Meier-Graefe, celui dont le discours a le plus marqué les esprits des artistes et intellectuels. Rompant avec l'idée classique que l'art est une recherche du beau, Hind, dont les écrits sont diffusés au Japon autour de 1910-1912, déplace l'esthétique du côté de l'expression, qu'il présente comme une aventure devant permettre à l'homme d'avancer sur le chemin du développement individuel et du progrès collectif³⁵.

Ryūsei, qui a vingt ans en 1911, est sensible à ce discours qui accompagne sa rupture avec la foi chrétienne, et se lance dans la réalisation d'œuvres qui tranchent avec le pleinairisme auquel il a été formé. Il se tourne avec passion vers l'œuvre de Van Gogh (il s'imagine un temps être né le lendemain de la mort du peintre hollandais)³⁶ : « Van Gogh souffrait d'un trop-plein d'énergie. Mais il n'a pas essayé d'y échapper. Tout lui permettait de peindre. Il était capable de créer sa propre vie en se fondant sur n'importe quelle réalité, quelle qu'elle fût. Il ne pensait pas la beauté de façon conceptuelle. C'est son énergie et son existence elles-mêmes qui étaient belles. [...] Jamais personne n'a su autant que lui tirer profit de tout. Il a plongé avidement sa gueule dans les choses du réel sans chercher à rien éviter. Il n'est pas un seul morceau de ses toiles qui, en retour, ne vibre d'énergie. Sa considérable puissance créatrice déferle de l'ensemble du tableau », écrit le jeune peintre avec passion³⁷. De cette période datent les premières manifestations de son goût pour l'étrangeté. *Paysage du quartier étranger à Tsukiji* est un petit tableau de 1912 (Fig. 11). Sur un fond de couleurs acides et délavées, des formes noires (silhouettes humaines, arbres, lampadaires) créent une atmosphère inquiétante. Avec ses formes aux contours imprécis et ses couleurs violentes, ce tableau est à la fois un monstre moderne et un monstre de l'Occident, une sorte d'apparition rompant violemment avec le confort des solutions de continuité historique. Ryūsei privilégie alors aux références de l'histoire locale les spectres de l'étranger tels qu'ils se manifestaient sous forme de reproductions photographiques, généralement en noir et blanc, dans les revues de l'époque. Il préfère une logique de transposition spatiale à une logique de mutation historique, un paradigme qui n'est que second en Occident où la rupture formelle est depuis la fin du XVIII^e siècle un mode heuristique porté par l'histoire.

Cette première période (si l'on met de côté les tableaux de prime jeunesse) s'interrompt brutalement au cours de l'année 1913 lorsque l'artiste prend conscience, comme dans un retour à Dieu, que ce qui l'intéresse n'est pas de « s'exprimer », mais d'approcher par la peinture quelque chose de l'ordre d'un idéal. Il se met alors à explorer les possibilités du réalisme, s'attelant en particulier à une série de portraits d'homme d'une très grande minutie qui ne sont pas sans évoquer Holbein ou Dürer (Fig. 12). Les portraits de Reiko sont le prolongement de cette série. Tant qu'à faire de s'inspirer de l'art européen, Ryūsei a donc choisi de le faire librement, hors des contraintes de la mode. Toutefois, cette évolution radicale n'a pas bouleversé sa vision de l'art qui reste portée par un grand appétit mystique. « L'art n'est pas un jeu, pas une expérience, pas une démonstration, pas une découverte, l'art, c'est l'intelligence de l'Homme qui voit la beauté suprême, qui connaît le vrai, qui répand le bien. C'est la garantie, la mission, la rétribution suprême de la vie. Cultiver le Beau, le Vrai, le Bien, est la tâche du génie qui, voyant la nature dans l'existence individuelle de l'homme, projette la lumière sur les ténèbres de la vie », écrit par exemple son ami Kimura Shōhachi, qui fut l'un des premiers à faire connaître Hind au Japon³⁸. Suivant cette logique, l'histoire n'a plus



Figure 11



Figure 12

d'intérêt et le progrès n'est pas possible. Seul importe la tension de l'artiste en direction de son idéal.

Parce qu'il y avait pour ces artistes autant de fraîcheur à se tourner vers la Renaissance allemande que pour Picasso vers l'Art nègre, leur prise de distance par rapport aux avant-gardes occidentales ne doit pas être interprétée comme un mouvement de repli conservateur, ce fut au contraire une fuite en avant impliquant la mise en péril de l'individu dans une relation directe avec l'absolu de la nature, position qui n'est pas sans rappeler le rêve nietzschéen d'un homme sous le zénith que l'on découvrirait alors au Japon. La nouvelle modernité de Kishida Ryūsei et de Kimura Shōhachi, d'inspiration chrétienne et à tendance anhistorique, induit un rapport aux œuvres (aux modèles) où seule importe une relation immédiate. Comme le dit Yanagi Sōetsu en introduction de son livre sur William Blake dont le retentissement fut considérable dans le milieu de l'art : « L'essence même de la vie est l'héliotropisme »³⁹. Revitalisant l'ordre national et la dynamique du progrès, l'astre solaire devint au cours des années 1910 l'apparition par excellence.

Dans le contexte japonais, les déclarations d'amour au soleil ne sont en effet pas synonymes d'amour pour la raison et l'opposition apollinien/dionysien ne fonctionne pas bien. Le soleil n'est pas perçu comme une abstraction, mais au contraire comme la source du mouvement biologique. Il est très instructif d'observer la liste des artistes ou des mouvements que Kimura dit aimer : Michel-Ange, Dürer, Léonard de Vinci, Rembrandt, Le Greco, Rubens, Goya, Blake, Delacroix, Van Gogh, Rodin, sont les peintres qu'il admire ; Velasquez, Van Dick, le préraphaélisme, le symbolisme, l'impressionnisme, l'expressionnisme, Gauguin, Matisse, sont ceux qu'il méprise⁴⁰. En somme, ceux que Kimura associe à une énergie solaire sont ceux qu'on appelle les peintres du sentiment ou de l'émotion. Et ceux qu'ils rejettent, les peintres dits froids, qui privilégient le calcul et une approche plus théorique. André Malraux, dont les goûts étaient très similaires, aurait évoqué chez les uns l'existence d'un « lien avec le sacré », et regretté chez les autres « l'incapacité à donner des formes à des valeurs spirituelles »⁴¹. Mais il n'aurait pas hésité non plus à parler, s'agissant de Rembrandt ou du Greco, des « fantômes », « apparitions », « métamorphoses », « présences hantées » ou « voix du silence » qu'il percevait dans leurs œuvres⁴². Quoi qu'il en soit, autour de 1913-1915, Ryūsei et Kimura sont à la recherche d'un art absolu, forme la plus compacte de l'étrange ou du mystère, mais ils sont aussi sensibles aux vibrations de la matière. Cette double orientation définit le périmètre dans lequel va renaître quelques années plus tard leur intérêt pour les fantômes. C'est un espace étroit mais extrêmement dense qui enserme comme une bogue le noyau inaccessible de leur idéal.

Le recours de Ryūsei et de ses proches à un style figuratif n'est pas un retour au *statu quo ante*. Personne au Japon n'avait jamais peint à la manière d'un Holbein. Ce fut d'abord un refus de l'orientation abstraite des courants artistiques européens, une volonté de rester en prise avec les phénomènes, mais surtout une envie de retrouver de l'intérieur la puissance, l'efficacité et la profondeur de ce qui était de façon générale pour les Japonais les fondements de la civilisation occidentale, à savoir le réalisme entendu comme découverte du monde par la technique. Adhérant au réel via les plus grands maîtres tout en ayant le sentiment d'être libres puisqu'ils n'imitaient personne de leur époque, ils ressentaient davantage ainsi l'élévation de leur esprit. D'un point de vue « oriental », c'était une attitude parfaitement cohérente avec la logique hégélienne. En ce sens, elle était tout à fait moderne.

LES SECRETS DE LA PHOTOGRAPHIE

Shirakaba (Bouleau blanc) est le nom d'une revue lancée en avril 1910 à laquelle Ryūsei a longuement contribué. Elle n'est pas la première revue dédiée à la fois à la littérature et aux arts. *Hototogisu* (Le coucou) ou encore *Subaru* (Pléiades) l'ont précédée sur ce terrain. Mais *Shirakaba* a la particularité d'avoir recours dès ses premiers numéros à la photogravure⁴³.

Bien que notre œil habitué à des ouvrages abondamment illustrés ne le distingue pas d'emblée, pour quelqu'un de l'époque, la reproduction d'œuvres occidentales en pleine page par le moyen de la photogravure était un signe immédiat de nouveauté, même en noir et blanc. Le nombre de reproductions dans *Shirakaba* varie. On en trouve dix-sept dans le numéro spécial Rodin de novembre 1910 ; mais seulement trois dans le numéro consacré à Renoir en mars de l'année suivante. La couleur ne fera son apparition qu'en novembre 1915, avec une reproduction de *La Route montante* (1881) de Cézanne. La couleur restera néanmoins marginale à cause de son coût, puisque jusqu'en 1923 et la disparition de la revue, on dépasse rarement trois, quatre planches couleurs par année.

La recherche et la diffusion de reproductions d'œuvres occidentales étaient une part incontournable de la vie des écrivains et artistes de ce mouvement. Certains, comme Yanagi ou Kimura, étaient de véritables chasseurs d'images. Le journal de ce dernier fourmille de visites à des libraires spécialisés dans l'importation de livres d'art, à des « marchands de cartes postales illustrées »⁴⁴, à des amis dont il sait qu'ils viennent de trouver telle ou telle reproduction. Toute une économie et une sociabilité se sont créées autour de ces images venues d'Occident. Kimura note dans son journal l'anecdote suivante : « 7 août 1911. J'ai continué à peindre les fleurs d'hier. J'étais en forme, mais ça n'a rien donné de très bon. Ensuite je suis allé vendre chez Ishikawa mes deux numéros de *Jugend* et *Studio*, après y avoir découpé ce qui m'intéressait : ça m'a fait 170 *sen* ; dans la foulée, je suis allé à la librairie Maruzen et j'ai acheté le Goya avec la couverture en cuir⁴⁵ ». Ou encore en date du 11 juillet 1912 : « Kishida est arrivé. On est ensuite allé chez lui, puis on est allé voir M. Yanagi avec Seimiya et Okamoto. Il y avait je ne sais combien de tableaux de Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, c'était incroyable. J'ai acheté un Matisse qui justement restait. 350 *sen* »⁴⁶. Il était courant à cette époque que les expositions d'art ne proposent que des reproductions ou des copies. Le groupe *Shirakaba* organisa par exemple fin 1911 une manifestation largement médiatisée de 189 gravures occidentales. Mais s'il y avait bien dans le lot quelques estampes originales, elle comprenait surtout des planches photogravées d'après Van Gogh, Cézanne, Matisse, etc. Alors que les collections d'œuvres occidentales au Japon se sont développées dans les années 1920 – le premier original de Van Gogh au Japon fut acquis et présenté en 1920 –, les reproductions photographiques furent le lieu par excellence de la transformation de l'art et de la sensibilité du Japon dans les années 1910. Ces exemples confirment s'il en était besoin la réflexion de Walter Benjamin : « La reproduction photographique des œuvres d'art a pour la fonction de l'art des répercussions beaucoup plus importantes que l'aspect plus ou moins artistique d'une photographie »⁴⁷.

Pour autant, personne ne confondait les originaux et les reproductions. Kimura à plusieurs reprises manifesta son envie de venir en France afin de découvrir les œuvres pour de vrai. Dans un article de 1910, le sculpteur Asakura Fumio regrette de n'avoir à sa disposition pour juger de Rodin que « d'incomplètes planches photographiques »⁴⁸ ; dans un autre, le poète Kinoshita Mokutarō explique que si le jugement d'une sculpture nécessite normalement quatre dimensions – les trois

nécessaires à tout volume, plus la connaissance de « la culture matérielle et intellectuelle » de l'endroit où l'œuvre a été produite –, lui n'en connaît hélas que deux, via les récits et les photographies⁴⁹. Cependant, si les artistes de cette époque étaient parfaitement conscients de la nature du média photographique, s'ils ont regretté d'une part ses limites, s'ils ont cherché d'autre part à tirer parti de ses possibilités, par bien des aspects, ils ne la voyaient pas ou lui attribuait sans le vouloir une transparence magique. Comme le note Mitsuda Yuri : « Il est curieux que Kishida, qui aimait la photographie et allait chez le photographe en toute occasion, soit, d'un autre côté, resté complètement indifférent aux connexions entre sa peinture, qui pousse le réalisme au maximum, et la photographie »⁵⁰.

Kishida Ryūsei ne s'est jamais exprimé en détail sur sa conception de la photographie. Tout juste écrit-il en 1918 : « Il n'y a dans la photographie absolument aucune force d'âme [*kokoro*] »⁵¹. Pourtant, de nombreux indices, et notamment dans son journal, rendent compte d'une fréquentation assidue des images mécaniques, non seulement à travers la lecture des journaux, mais aussi directement dans son activité de peintre. Ainsi en mai 1916, à propos d'un portrait de son épouse : « Aujourd'hui, j'ai surtout peint les cheveux sur la droite du tableau et le visage côté gauche. Parfois, je prends un peu de recul quand je parviens à me détacher du livre de Dürer »⁵². En octobre 1923, il mentionne avoir travaillé à partir d'un dessin de Van Eyck et en juin 1924 s'être inspiré d'une peinture Yuan d'après photo⁵³. Les exemples consignés sont ponctuels, on peut néanmoins penser qu'il a très souvent peint avec une reproduction sous les yeux lorsque, à partir de 1919 environ, il s'est initié à la peinture à l'encre et au lavis. Son journal est rempli de références à des revues illustrées, albums, catalogues, carnets de photos ou reproductions. En revanche, il fréquentait peu les musées, si ce n'est celui de Kyōto entre 1923 et 1925, et n'a jamais fait le voyage en Occident qui lui aurait permis de voir directement certaines des œuvres qui l'ont marqué. Il était capable de s'extasier devant une reproduction de Cézanne ou de Van Gogh : « En regardant les tableaux, je glapissais d'excitation. J'étais bouleversé à en avoir les larmes aux yeux »⁵⁴. Ou encore : « J'ai vu aujourd'hui chez Musha⁵⁵ des Masaccio, des Van Eyck, des Fra Angelico, des Puvis de Chavannes : c'était formidable ! »⁵⁶. Il s'exprime comme s'il avait contemplé des originaux, alors qu'il n'a eu sous les yeux que de petites reproductions. Il parle aussi de son « enthousiasme » en découvrant la photographie d'un paravent attribué à Iwasa Matabē qui devint par la suite l'un des fleurons de sa collection⁵⁷. Autrement dit, certaines de ses expériences esthétiques les plus fortes, et notamment sa découverte de Van Gogh, Dürer et Matabē, ses trois plus grands modèles, ont eu pour support des reproductions photographiques.

On peut élargir cette observation à l'ensemble des membres du groupe Shirakaba : « Si l'on compare leur attitude face aux reproductions et leur attitude face aux originaux de Rodin, il semblerait qu'il n'y ait eu pour eux qu'une différence de degré, et pas un changement de nature »⁵⁸. Le préjudice qualitatif est faible à leurs yeux, la dimension auratique de l'original n'est que peu affectée, qu'ils se trouvent dans la situation de spectateurs ou dans celle de diffuseurs de l'image. La photographie semble même augmenter l'aura de l'original. « On peut penser que les reproductions étaient davantage pour eux que des substituts aux *originaux* ; elles possédaient une forme d'"exactitude", dont l'expérience était clairement pour ceux qui la faisaient une expérience du *hic et nunc* et de l'unique rencontre », suggère Tsuchida Maki dans une critique de la doxa benjaminienne⁵⁹. Par sa nature délocalisée, par son étrange matérialité, parce qu'enfin elle induit une attente, la



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16

reproduction renforce la perception de l'image en général comme puissance irradiante⁶⁰.

Les photographies qui importent le plus pour Ryūsei sont les reproductions de tableaux. Mais il aimait beaucoup aussi se rendre chez le photographe pour fixer sur le papier certains moments de la vie familiale comme les anniversaires. Comme nous l'avons mentionné, il reste un certain nombre de photos de Reiko qui, rassemblées, constituent une série faisant pendant avec les portraits peints (Fig. 13-21). Ryūsei mentionne parfois dans son journal la venue de photographes, pour prendre des clichés de ses propres œuvres ou de celles de sa collection, mais sa relation avec eux reste distante⁶¹. Même ses contacts avec Nojima Yasuzō, pionnier du pictorialisme japonais chez qui il a exposé en 1922, sont demeurés superficiels⁶². Ou plus exactement, si Nojima admirait Ryūsei, ce dernier n'a jamais manifesté la moindre curiosité à l'égard de l'œuvre du photographe. Un peu comme s'il ne la voyait pas. De façon générale, l'image photographique semble avoir été pour Ryūsei un média transparent. Néanmoins on peut penser que son expérience de la photographie, quotidienne, mais aussi par moments bouleversante, joua un rôle décisif dans l'évolution de sa conception de l'image, de l'art et du beau. Elle lui enseigna de façon souterraine que l'analogie est le premier et meilleur vecteur de l'émotion esthétique, qu'elle a un pouvoir fixateur et résiste à la fuite du temps. Bien qu'il lui refusât le statut d'art, la photographie fut pour lui un outil conceptuel décisif, d'autant qu'elle a toujours agi dans un angle mort de sa conscience.

LE PRINCIPE DE L'IMITATION

Il est d'autant plus étonnant que la photographie soit absente du champ de réflexion de Kishida Ryūsei que ce dernier a beaucoup écrit sur le réalisme. Ses trois textes majeurs sur la question sont deux articles de 1922 (« Du réalisme » et « Réflexion sur la mise en défaut du réalisme »), ainsi que *Les débuts de la peinture de style ukiyoe*, un livre de 1926 qui constitue l'aboutissement de sa réflexion⁶³.

La thèse centrale de ce dernier ouvrage, qui reprend le contenu d'un essai initialement écrit pour la revue *Shisō* est présentée dans un chapitre intitulé « La nature du goût dans l'*ukiyo*e ». Ryūsei part du rappel que l'*ukiyo*e, comme son nom l'indique, est une peinture du « monde » (*yo*) « flottant » (*uki*), c'est-à-dire une peinture qui porte sur des « manifestations ponctuelles » (*jishō*), sur les faits, et non sur les choses⁶⁴. Il reprend donc d'emblée la distinction canonique du japonais entre *mono* (la chose, l'objet en soi) et *koto* (le fait, l'acte). Toutefois, seules les choses (*mono*) pour Ryūsei ont en elles la capacité de susciter un sentiment esthétique, car on y retrouve un ordre, des équilibres, des harmonies : c'est ce qu'il appelle ailleurs la « beauté de la nature ». En revanche, les faits, les actes n'ont pas cette capacité. L'acte peut être efficient, mais il ne peut pas être beau. C'est pourquoi un art qui met l'accent sur le monde tel qu'il se produit comme l'*ukiyo*e ne peut pas se détacher de la figuration.

Ryūsei est donc en accord avec l'idée aristotélicienne selon laquelle il existe un « esprit d'imitation » qui pousse l'homme à reproduire les objets venant frapper ses sens. En revanche il s'oppose à Kant pour qui l'imitation est fondamentalement négative, comme on le voit dans l'exemple déjà mentionné du chant du rossignol, qu'utilise aussi Hegel : « Il n'y a rien que les poètes aient plus vanté, aient trouvé plus enchanteur que le chant du rossignol. Mais aussitôt qu'un plaisant [...] fait cacher un enfant malin qui sait parfaitement imiter le chant de cet oiseau, aussitôt qu'on s'apercevra de la ruse, personne ne pourra plus écouter ce chant qu'on



Figure 17



Figure 18



Figure 19



Figure 20

regardait un instant auparavant comme si ravissant ; et il en est de même du chant de tous les autres oiseaux »⁶⁵. Ryūsei ne mentionne aucun des philosophes allemands dans son texte, pourtant il est probable que non seulement il connaissait cet exemple, mais qu'il s'en est inspiré pour articuler sa propre réflexion.

Lorsqu'on marche dans la rue, on trouve toutes sortes d'articles alignés dans les vitrines des boutiques. Chez un marchand de jouets, on verra par exemple des moulins, des petits trains métalliques, des mannequins en plastique [...], et il y a dans tous ces objets une beauté des « faits », une beauté de la vraisemblance qui s'exprime à travers leurs multiples formes et leurs multiples couleurs. [...]

C'est *a contrario* dans les représentations des choses banales de la vie ordinaire de tous les jours que nous la percevons le plus. En effet, elle ne dépend pas de la valeur esthétique de l'objet lui-même ; il s'agit plutôt d'une émotion qui émerge dans l'impression qu'une chose parfaitement connue a su être bien imitée, bien reproduite. Plus le sujet nous est familier et bien connu, plus il possède cette qualité. Un bateleur a beau savoir imiter parfaitement le chant de l'oiseau de paradis, comment les gens pourraient-ils y percevoir la jouissance qu'il y a à reconnaître quelque chose ? En revanche, on ressentira un plaisir particulier à l'imitation du chant du moineau de nos jardins.⁶⁶

Le rossignol a pris chez Ryūsei la forme du moineau et de l'oiseau de paradis. L'imitation ne provoque plus à ses yeux ni l'ennui ni l'agacement, mais de l'intérêt et du plaisir. Ryūsei ajoute :

Pour prendre l'exemple du bateleur, ce dernier, lorsqu'il s'essaie à des imitations, doit en passer par quelque chose d'ordinaire, de familier et trivial pour susciter en lui comme chez les autres le plaisir de la ressemblance. S'il veut éveiller la curiosité pour la ressemblance sans s'inspirer de ce qui lui est proche, il lui sera difficile de seulement faire comprendre son inspiration, le fondement de ce qu'il essaye d'imiter.⁶⁷

Le vrai réalisme selon Ryūsei part donc de la rencontre entre une sensibilité à l'égard de la beauté intrinsèque des *objets avec lesquels on est en contact* et une *sensibilité au faire* issue de l'instinct analogique. Il y a dans le mimétisme brut un plaisir de base indissociable de toute entreprise artistique. Or cet amusement n'est pas dû à la performance technique, il vient de l'excitation induite par la « ressemblance », un phénomène que le peintre inscrit de façon plus large dans un goût pour l'adéquation, la conformité, qu'il s'agisse du plaisir à trouver la bonne clé, à tirer la bonne combinaison aux cartes, ou même à faire un bon jeu de mots. À l'inverse, toute inadéquation provoque un sentiment de frustration, d'agacement, d'attente. Il va sans dire qu'à l'instar du « moineau de nos jardins » Reiko répondait parfaitement à ce programme : non seulement l'image d'une enfant suscite un sentiment général de familiarité, mais l'artiste avait une habitude parfaite de son modèle et pouvait l'observer à loisir.

À plusieurs reprises, Ryūsei concède que le mimétisme n'est pas encore de l'art, qu'à ce stade la beauté n'est qu'à l'état latent et qu'elle ne pourra émerger que si l'artiste introduit son propre sens de l'ornementation. Le mimétisme est toutefois pour lui autre chose qu'un goût primitif ou vulgaire. Ou plutôt c'est parce qu'il est



Figure 21

l'expression d'un goût primitif et vulgaire qu'il est essentiel. C'est ainsi que Ryūsei parodie l'exemple du rossignol.

L'effet de ressemblance, de vérité n'a rien *a priori* de déplaisant, au contraire, il serait juste de dire qu'il s'accompagne d'un certain sentiment de jouissance. Bien que ce soit un peu bizarre, prenons l'exemple de ces crottes extrêmement bien imitées dont on se sert comme jouet pour faire de mauvais tours. Ce sont des objets qui donnent une vraie impression de laideur et procurent aux gens un sentiment de dégoût. Toutefois, dès qu'on sait qu'il s'agit d'imitations, on y trouve alors quelque chose d'amusant. Un tel *mimétisme* suscite une forme de jouissance esthétique. Lequel doit être distingué du divertissement ou de l'amusement qui vient d'un intérêt d'ordre technique pour la *copie*.⁶⁸

À travers l'image de la crotte, Ryūsei continue de lier le plaisir de l'imitation à des objets proches et triviaux. Du reste, on sait qu'il faisait volontiers ce genre de farce. Il ancre donc sa critique dans sa propre expérience. Ryūsei distingue par ailleurs deux niveaux de l'imitation, le principe d'un côté – le principe de conformation du vivant à lui-même –, et le résultat d'une technique, de l'autre.

En Europe, l'importance de l'imitation avait été remise à l'honneur à la fin du XIX^e siècle, par les biologistes à la suite de Darwin ou par des sociologues comme Gabriel Tarde. Bien que Ryūsei n'en ait probablement pas eu une connaissance directe, le livre majeur de ce dernier, *Les lois de l'imitation*, fut traduit en japonais en 1924, soit deux ans avant la parution de son texte. Or, si l'on compare la position des deux hommes, on comprend vite qu'ils n'accordent pas la même valeur à l'imitation. Alors que ce que Tarde appelle la « vie esthétique » – la vraie vie individuelle et créatrice – reste *in fine* la *sublimation* des « fonctions assujettissantes » de l'imitation⁶⁹, et que l'imitation demeure chez lui quelque chose de l'ordre du naturel/primitif/négatif, l'imitation pour Ryūsei apparaît comme une force positive, fraîche et joyeuse *sur* le chemin de la création ; elle n'est pas le pis-aller de l'homme assujetti en bas par ses instincts et bloqué en haut par la beauté absolue de l'idéal, mais une mystique de l'immanence qui rejoue la création du monde à chaque fois qu'elle se manifeste. « Il faut ainsi bien voir qu'il y a dans l'ordre, dans l'adéquation, quelque chose de divin et que c'est ça qui perce à travers cette sorte de charme insondable que possède la ressemblance, la fidélité, l'attachement véritable au réel, et tout ce qui colle à la substance des choses », écrit encore le peintre⁷⁰.

Il y a chez Ryūsei une recherche d'*archi-ressemblance*, mais elle déborde du cadre que Jacques Rancière donne à ce concept, à savoir celui de la « véronique où vient s'imprimer l'image du dieu qui s'est fait chair »⁷¹. Ce qui importe aux yeux de l'artiste japonais n'est ni la beauté des formes, ni la qualité technique, mais le principe même de l'imitation, dans lequel sont englobés à la fois la ressemblance – l'objet qui par son aspect en évoque un autre – et le mimétisme – le mouvement créateur qui renvoie aux origines mêmes du développement du vivant. « Le réalisme recherche et s'amuse des effets de similitude, or il y a dans ce simple "état" de conformité une forme de plaisir esthétique », écrit-il⁷². Cette compréhension particulière de l'effet d'imitation pourrait expliquer le rapport ambigu de Ryūsei à la photographie, comme s'il reconnaissait que le programme de l'appareil, bien que mécanique et en concurrence avec son propre travail, ressortait du même mouvement d'imitation créatrice. Autrement dit, la création n'est possible que dans

la matière du monde tel qu'il se donne, parce que l'économie mimétique est le principe, divin s'il en est, de conformation du monde.

ESTHETIQUE ET VISCOSITE

Ryūsei fut fortement influencé par la Bible et notamment par la Genèse qui était son chapitre de prédilection. Le passage de la création de l'homme à partir d'un morceau de glaise constitua une référence qui peut contribuer à expliquer l'importance thématique du motif boueux dans son œuvre. On en retrouve la trace de façon explicite dans sa série de 1914, *La création du Ciel et de la Terre* où les corps humains contorsionnés luttent pour s'extraire du matériau chthonien. La série de paysages qu'il réalise en 1915 aux alentours de Yoyogi apparaît quant à elle comme une variation sur l'image biblique, ou plus exactement comme un retournement de cette image sur elle-même. En se focalisant sur le motif de la terre, Ryūsei souligne dans des tons luisants sa plasticité grasse, mais il ramène aussi dans le même mouvement la peinture à l'huile à son origine boueuse. Il n'est donc pas uniquement le spectateur de l'œuvre divine, il indique aussi sa volonté de mettre ses pas dans ceux du Créateur. Toutefois, « on sent dans toutes ses œuvres l'odeur de la boue et donc celle de la terre »⁷³, et pas uniquement dans ses paysages. Le *Portrait de Reiko à cinq ans* (1918) ou le *Portrait de Reiko agenouillée* (1919) sont en effet exécutés dans la même matière visqueuse. Ryūsei traite la peinture à l'huile comme un potier, si bien que les visages qu'il représente ont un côté terreux et évoquent parfois la surface de terres cuites. En conséquence, si Ryūsei a opté pour le réalisme, ce réalisme va au-delà de la représentation mimétique des formes. La matière même qu'il utilise pour peindre simule ou, plus exactement, s'identifie à ce à quoi elle donne forme : l'huile et la chair se rejoignent en tant qu'elles procèdent toutes deux de la boue originelle. Ainsi le peintre peut-il rejouer chaque jour la Création première, insuffler un mouvement, faire jaillir de l'énergie des objets, pour reprendre les termes que le peintre utilise le plus pour décrire les œuvres de cette période.

Bien que Ryūsei se soit abondamment exprimé sur son ambition esthétique, il ne parle quasiment pas de peinture au sens technique du terme, à aucun moment ou presque il ne questionne la spécificité plastique des différents matériaux qu'il emploie. Il oscille entre un discours très abstrait et un rendu factuel et volontiers trivial du cours de sa vie. C'est la raison pour laquelle on peut dire que chez Ryūsei le médium en général, qu'il s'agisse de l'huile ou de la photographie, a un statut fantomal, puisqu'il est très souvent caché par le motif qui le dédouble, et que sa faculté à reproduire est investie d'une portée mystique. Le médium est la source qui anime en secret ou, du moins, qui, telle une ombre, apporte en surface la preuve de vie.

Les années 1919-1921 marquent un tournant dans son œuvre qui s'accompagne d'un renoncement progressif à ses rêves d'absolu. Dans ses toiles, notamment dans le *Portrait de Reiko* (1921) du musée national de Tōkyō, la matière se fait plus lâche, sans doute sous l'influence de la pratique du dessin à l'encre dans le style chinois. Toutefois, le thème de la boue, de la terre, n'a pas disparu de l'horizon de ses pensées. Il réapparaît avec force quelques mois après la rédaction de son essai sur les fantômes, principalement sous la forme d'un mot, en japonais *derori*⁷⁴, concept nouveau qui prolonge ses réflexions antérieures et qu'il emploie en particulier pour qualifier les peintures *ukiyo*e de Matabē et de Moronobu⁷⁵. Le mot *derori* est un néologisme forgé par Ryūsei qui se rattache en japonais à la riche catégorie des impressifs, comprenant les onomatopées et assimilés. Il est composé à partir de la

racine *dero* (ou *doro*) signifiant « boue », suivi du suffixe *-ri* qui caractérise cette catégorie, mais il évoque aussi spontanément le mot *dereri*, que Ryūsei utilise parfois, et qui « sert à qualifier l'attitude d'une personne qui veut plaire à l'autre sexe et se comporte d'une manière peu digne ou peu virile »⁷⁶. Ce mot ne renvoie donc pas uniquement à la boue comme matière organique, mais évoque une manière d'être. Reprenant les passages de Ryūsei où ce terme apparaît, Junko Miura explique par antithèse : « Le *derori* est la négation de la "gravité, du raffinement, de la calme profondeur, de l'élévation" [...] de "ce qui est joli à l'œil, sobre et sans lourdeur, qui n'est pas discordant et facile à comprendre, ce qui est bien ordonné", de "l'élégance" »⁷⁷. Ce mot désigne donc non seulement un comportement, mais plus généralement un sentiment esthétique, une certaine perception des choses. Lorsqu'il emploie ce terme, Ryūsei l'associe généralement à d'autres qualificatifs. Ainsi le rapproche-t-il de « trivial », « licencieux », « épais », « collant », « gluant », « ignorant », « populaire », « ordinaire »⁷⁸. Le sentiment du *derori* se dégage, dit-il encore, « de la saleté d'une créature bouillonnante de vie ». On peut donc dire que l'image de la boue, telle qu'elle s'exprime dans ce mot et dans ceux qui lui sont rattachés, renvoie à une matérialité irréductible (collant, gluant, épais), mais aussi au bouillonnement de la vie, et notamment de la vie comme phénomène social (populaire, licencieux, ordinaire).

Parce qu'il renvoie à une vision du monde qui fait se rejoindre la vie humaine à la plus profonde matérialité, ce terme participe d'une esthétique du monstrueux. Dans cet univers chthonien, les frontières entre les êtres sont incertaines et les faits s'interpénètrent en un flux continu. D'ailleurs, on peut aisément rapprocher le *derori* de la description des *yōkai* que fait le peintre quelques mois avant d'utiliser ce terme pour la première fois. Ainsi, lorsqu'il parle du « caractère vivant et dérangeant » de ces derniers, ou du « sentiment de malformation malade qui est nécessairement présent dès lors qu'on veut peindre quelque chose d'inquiétant »⁷⁹. Le Moinillon cyclope ou le Lécheur de crasse, deux monstres auxquels Ryūsei est particulièrement sensible, portent en eux les qualités du *derori*. La plupart des portraits de Reiko aussi.

La lecture de Bergson a aidé Ryūsei dans l'élaboration de cette esthétique. Le nom du philosophe français apparaît dans le journal du peintre au printemps 1913, période au cours de laquelle on remarque que ce dernier délaisse progressivement l'expressionnisme pour un style réaliste⁸⁰. Ryūsei mentionne avoir acheté la traduction japonaise de « La perception du changement », conférence donnée par Bergson à Oxford en mai 1911 et reprise dans *La pensée et le mouvant*⁸¹. Ce texte, qui connut un grand succès au Japon, commence par une réfutation du paradoxe de Zénon. C'est là que le philosophe propose cette formule célèbre : « *Il y a des changements, mais il n'y a pas, sous le changement, de choses qui changent : le changement n'a pas besoin de support. Il y a des mouvements, mais il n'y a pas d'objet inerte, invariable, qui se meuve : le mouvement n'implique pas un mobile* »⁸². Rendue en japonais, c'est la non-opposition entre « *mono* », la chose, et « *henka* », le changement, qui est ici exprimée ; autrement dit, le repli de « *mono* » sur « *koto* », sur le « fait » tel que nous l'avons précédemment défini. La référence à la boue et le concept de *derori* sont chez Ryūsei l'expression d'un repli de la matière dans le mouvant.

Les idées et le vocabulaire de Bergson entraînent en résonance avec les présupposés et les attentes des lecteurs nippons. En japonais, le mot utilisé pour traduire le « changement » est « *henka* ». Or ce terme possède fondamentalement une connotation d'étrangeté. *Hen* tout seul est un terme courant qui veut dire « bizarre, étrange » : Ryūsei l'utilise beaucoup. Sa lecture japonaise (par

opposition à sa lecture sino-japonaise) donne « *kawaru* », « changer », verbe qui peut aussi s'employer dans le sens d'« être fou » (*kawatta*). Le second caractère, *ka*, est formé de deux graphèmes, un homme debout et un homme affalé, d'où le sens de « se transformer ». On le retrouve aussi sous la prononciation *bake* dans *obake*, les fantômes au sens large. Enfin, le même composé peut se lire *henge*, et désigne dans ce cas les métamorphoses et les apparitions étranges. Ce petit tour d'horizon lexical montre que l'idée de changement au Japon est très étroitement liée à celle de métamorphose, que la langue japonaise pense déjà comme Bergson et résiste à l'opposition entre un substrat invariant (le temps, l'Être) et une forme changeante (la durée, l'apparence). Ce dernier schéma de pensée, qui découle directement de l'idéalisme platonicien, s'était néanmoins diffusé avec la modernisation et l'occidentalisation du pays. Le travail effectué par Inoue Enryō visant, comme nous l'avons vu, à dissocier le « vrai mystère », d'essence infinie, de toutes les fausses croyances, en est un exemple. Par conséquent, le détour par Bergson a sans doute permis à Ryūsei de réactiver l'idée d'une consubstantialité de l'être et du changeant que l'idéalisme de la fin du XIX^e siècle n'avait pas eu le temps de faire disparaître. Alors qu'entre 1913 et 1919 environ l'artiste était fasciné par la puissance de la matière, dont la peinture à l'huile était l'incarnation secrète, il semble s'en être peu à peu détaché pour se focaliser sur l'*effet*, comme s'il avait senti que l'important dans la création n'était pas la réplique dans la glaise, mais l'impulsion du souffle.

Cet effort d'affranchissement entraîna un recours à la réflexion intellectuelle. L'implication de Ryūsei dans l'écriture d'essais théoriques coïncide de façon précise avec un mouvement de mise en doute du réalisme dans son œuvre. Ayant épuisé les possibilités reproductrices de la matière picturale, ne pouvant aller plus loin dans l'hyperréalisme, il entama un long processus de réflexion qui l'amena à une double conclusion aux termes irréconciliables : 1) Il est impossible d'exprimer dans l'œuvre tout ce que le cœur voudrait y voir. Il y aura toujours un écart entre les « exigences du Beau » et ce que la main de l'artiste peut réaliser ; 2) Seul un pas hors du réalisme peut permettre de poursuivre la création dès lors que celui-ci a montré ses limites. Ce pas de côté, c'est ce que Ryūsei appelle le « décoratif ». Le décoratif est un palliatif du souffle divin, ce qui rend l'effet de vie. Il n'y a pas de réconciliation avec le divin historiquement possible, la création humaine n'existe que dans l'épuisement des événements et la combustion des effets.

LE PROCES DU VIVANT

Ce qui distingue principalement la série des portraits de Reiko d'autres séries comme celle des paysages terreux de Yoyogi est l'évidence de la transformation propre du modèle. Il s'agit autrement dit d'un exercice de variation sur un modèle lui-même variant. Réalisée entre 1916 et juin 1929, cette série rend compte en effet de l'ensemble du développement physiologique d'une enfant, puisque Reiko a deux ans lors des premiers croquis, mais apparaît comme une jeune femme dans les derniers portraits. Reiko ne se ressemble jamais, soit parce qu'elle s'est physiquement transformée, soit parce qu'elle a changé de vêtements au rythme des saisons ou des âges de la vie. D'une certaine façon, le peintre est toujours en retard sur son modèle dont il ne parvient jamais à stabiliser l'apparence. Toujours le changement met l'art en échec. Pour Ryūsei, la dissemblance, la déformation n'a pas besoin d'être recherchée de façon abstraite, elle est incluse dans la matrice (Fig. 22-25).



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25

L'enfant est l'image même du changement. C'est pourquoi il a à voir avec les fantômes. « Si la larve est un mort-vivant ou un demi-mort, l'enfant est un vivant-mort ou un demi-vivant », écrit Giorgio Agamben⁸³. Toutefois, l'image de l'enfant, tout comme celle des fantômes et des *yōkai*, n'est pas à prendre chez Ryūsei comme un relais entre le continu (le monde des adultes, l'histoire) et le discontinu (la mort). Il est au contraire l'hyperbole de la dissolution du continu et du discontinu dans la mutation, dans la métamorphose. Il rappelle le mouvant en toute chose, jusque dans le vernis des portraits qui craquelle comme la glaçure d'une poterie.

Dans son introduction à son livre sur les débuts de la peinture *ukiyoe*, Ryūsei écrit : « Cela fait quelque chose comme sept à huit ans que je me suis pris d'une passion enivrante pour les débuts de la peinture de style *ukiyoe*. Bien sûr, à l'origine, paresseusement, je croyais que tout était de la main d'Iwasa Matabē ; dans ces peintures, je percevais des visages d'hommes et de femmes étrangement animés, des attitudes mystérieuses donnant l'impression d'une forme de simplicité primitive, mais aussi une profonde sensation de réalité, une manière de dessiner le visage *plat et lisse* propre aux Asiatiques, avec presque des airs de créatures malfaisantes, autant d'éléments exquis de ce que j'appelle le *derori* »⁸⁴. Le mot *derori* est ici associé à *namanamashii*, qu'on peut rendre par « animé ». Formé du redoublement du caractère 生, désignant la vie, ce qualificatif peut s'appliquer à un poisson tout frais sur l'égal ou à un regard brillant. Il pourrait traduire l'impression de chairs qui « palpitent » pour prendre une image récurrente dans la littérature française sur l'art au XIX^e siècle⁸⁵. Essentiel chez Ryūsei, il désigne tout ce qui se manifeste dans un frémissement, qui montre un état *pulsatile*, qu'il s'agisse des êtres ou des choses.

Ryūsei pense en effet qu'il y a une résonance sympathique entre l'esprit et l'objet, conception qui se répercute dans les œuvres, certaines des peintures à l'encre qu'il réalise entre 1922 et 1927 tirant par exemple clairement les formes de la nature vers des êtres enchantés. Dans leurs convulsions, les rochers s'animent, parfois même on les dirait dotés d'yeux et de bouches, un jeu qui a de nombreux antécédents dans la peinture sino-japonaise (Fig. 26). Toutefois, à la différence de la peinture chinoise qui professe une identité essentielle du souffle – « avoir collines et ravins en son sein », dit la maxime⁸⁶ –, il n'y a rien chez Ryūsei qui unisse en principe l'extérieur et l'intérieur. Sous l'influence de la pensée occidentale, Ryūsei tend en effet à isoler la pensée et le sentiment, des « phénomènes » (*genshō*), du « souffle du monde » (*ki*) ou encore de la « nature » (*shizen*). Ou plus exactement, il voit entre les deux un phénomène de clonage. La pensée ne participe pas au réel de façon immanente, elle en est la réplique. Il n'y a pas continuité entre les deux, mais quasi-continuité, transitivité. Cette infime distinction – petit moment d'arrêt, de pose, avant que le même ne se manifeste à *nouveau* – est essentielle.

Namanamashii est, comme on l'a dit, la répétition d'une racine *nama*. Or le bégaiement ainsi provoqué parle précisément de ce que désigne ce mot omniprésent chez Ryūsei. À savoir que l'essence de la vie est un mouvement chronique de réplique. Comme dans un cœur, comme dans une montre, il y a, à la base de tout, un mouvement de battement. Chaque battement est similaire au précédent, pourtant il en est distinct. La vibration pulsatile est le principe de base selon lequel le monde se transmet et par là même se crée. Il n'y a pas de souffle continu, ni d'essence idéelle, mais un constant renouvellement mimétique du monde. Rien n'est véritablement stable, même les formes les plus compactes ne le doivent qu'à un effort intense de ce qui les constitue pour se perpétuer à l'identique.



Figure 26

Les portraits de Reiko – dont on rappelle qu'elle est la fille du peintre – sont une forme expansée de ce principe.

Le sens du vivant chez Ryūsei relève d'une temporalité qui se rapproche de la durée pure de Bergson, mais cette durée pure n'est ni immanente, ni transcendante. Fractionnée en une infinité de points agités par un constant mouvement de reproduction, elle est fondamentalement historique au sein d'un présent éternel. Autrement dit, la vie/la création produit historiquement du dissemblable, mais son mouvement initiateur tend à l'identique. Il faut donc commencer par se conformer au mouvement initiateur et donc en passer par la réplication, la répétition, qui est l'essence de l'élan vital pour, ensuite, dans un second temps, s'abandonner au différent, c'est-à-dire laisser les *effets* se produire.

Chaque époque possède une manière spécifique de penser le fantomal. Au Japon, l'ère Meiji a cherché à le ramener à Dieu ou à la Vérité suprême. Au début des années 1920, Kishida Ryūsei l'a quant à lui compris comme l'essence du travail analogique, dans sa double dimension spatiale et temporelle. Dans la perspective qui est la sienne, les fantômes apparaissent à la fois comme le principe et les marges du mouvement de réplication universel. L'art consiste à saisir le mouvement pulsatile de la vie – ce qui implique de s'y conformer, de le reproduire –, tout en opérant une approximation de l'état antérieur, parce que le mouvement même de la réplication permanente crée un brouhaha, un phénomène de concurrence qui rend impossible que tous les acteurs parviennent à leur fin. D'où des arrangements avec le réel – c'est-à-dire avec ce qui préexiste –, des transformations.

Les portraits de Reiko, qui jalonnent la rupture de Ryūsei avec les avant-gardes européennes, sont le signe de l'enracinement de la pensée moderne au Japon. Confrontés à l'impossibilité de s'assimiler de façon discrète au Nous occidental, Ryūsei a pris le parti de s'écarter ostensiblement et des traditions locales et du *Kunstwollen* européen. Par ce choix, il a inscrit l'art japonais (et plus généralement est-asiatique, car son style a fait école jusque sur le continent) dans une logique de rupture nécessaire à l'affirmation d'un génie local et autonome. Avec Ryūsei, le Japon s'est installé dans une modernité qui était d'autant plus véritable qu'elle lui était propre.

Il n'est toutefois pas anodin que la voix choisie pour cela ait été une forme de « réalisme magique », une figuration poussée jusqu'au point où elle déborde sur le domaine de l'étrange. Après tout, Ryūsei aurait pu s'orienter vers une radicalisation de l'expressionnisme de ses débuts, en se tournant par exemple vers une abstraction de type gestuel latente dans l'histoire de la calligraphie sino-japonaise et qui se développa aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. Mais ce n'est pas de ce côté que son œuvre s'est développée. À travers leur réalisme, les portraits de Reiko signifient sur un plan historique le désir de renouer en Asie les fils perdus de la Renaissance européenne. Mais à travers leur étrangeté, ils soulignent qu'au sein d'une conception inchoative de la formation du monde, sans fins ni véritable instance métaphysique, la *mimesis* est à la fois indépassable et déviante. Le succès au Japon de la photographie qui, par nature, est un art de l'éternel instant qui change doit être replacé dans cette dernière perspective. La fascination exercée par Ryūsei sur toute une génération de photographes, de Nojima Yasuzō à Ueda Shōji, y invite en tout cas fortement.

CHAPITRE 3

VIVRE DE KUROSAWA AKIRA

OU DE L'IMPOSSIBILITE DE LA METAPHORE

À la différence d'autres œuvres de Kurosawa, il n'y a dans *Vivre* ni militaires démobilisés, ni ruines, ni marché noir¹. Pour qui vivait au Japon à l'époque, il était clair pourtant que l'intrigue – la construction d'un petit parc pour enfants à Kuroe, un quartier populaire de Tōkyō – renvoyait simultanément à l'actualité des travaux d'aménagement urbain et au souvenir des ravages causés par la guerre. Dans le contexte de 1952, les problèmes d'évacuation des eaux usées, les locaux dégradés et surpeuplés, et les questions d'urbanisme en général, portaient en eux de façon vive une double temporalité : celle du présent de la reconstruction et celle du passé récent de la dévastation.

Le quartier de Kuroe est situé au cœur de Shitamachi, la ville basse de Tōkyō qui fut particulièrement touchée par le bombardement américain du 10 mars 1945. Comme toutes les infrastructures publiques, les parcs pour enfants subirent d'importantes destructions. Alors qu'il y en avait cent quatre-vingt-deux avant-guerre, il n'en restait que quatre-vingt-deux après. C'est pourquoi les autorités de la capitale lancèrent en 1947 un plan spécifique pour reconstruire les aires de jeu². *Vivre* est donc élaboré autour d'un petit sujet d'actualité, mais parce que cette actualité est une conséquence de la Seconde Guerre mondiale, la micro-histoire rejoint la grande, le local et le particulier plongent leurs racines dans des événements qui concernent toute l'humanité.

Vivre n'est pas un film qui a marqué son époque pour avoir su cristalliser les aspirations d'une génération. En revanche, il continue d'émouvoir le public partout où il est diffusé³. « L'effet de *Vivre* sur les spectateurs est presque religieux. Est-il possible de regarder ce film sans qu'il vous transforme ? », écrivait un critique américain il y a encore quelques années⁴. Soutenu en France dès sa sortie par André Bazin, son importance au regard de l'histoire n'a fait que croître au fil du temps⁵.

Lorsqu'il s'agit de décrire l'émotion suscitée par ce film, la critique utilise volontiers l'image de l'impact, de la marque, de la trace, de l'empreinte. Or il se trouve que *Vivre* joue délibérément sur le thème du reflet et des traces, comme l'annonce d'emblée le plan initial d'une radiographie de l'estomac du héros⁶ (Fig. 1-3). Le ressenti du spectateur fait donc écho au contenu thématique et formel de l'œuvre. Cette continuité entre l'œuvre et sa réception n'est pas de l'ordre du hasard. Imprimer une marque, laisser un reflet fait partie du programme du film, ce qui amène à se poser la question suivante : quelle fonction Kurosawa attribue-t-il à la trace sachant que le système de valeur moderne privilégie la libre création et la capacité à se détacher des modèles ?

Au point de transition entre les deux grandes parties de l'œuvre, Kurosawa a inséré un enchaînement de plans étonnant. Au préalable, on vient d'apercevoir Watanabe qui est revenu à son bureau après des jours d'absence, bien décidé à se battre pour son projet de parc. La caméra le montre s'apprêtant à sortir de la mairie, suivi de ses deux adjoints. Vient alors un plan fixe tourné à travers la porte d'entrée



Figure 1



Figure 2



Figure 3

en verre du bâtiment municipal. La porte effectue derrière eux un battement, puis un autre, deux allers-retours sur ses gonds, et l'on aperçoit furtivement dans la vitre le reflet d'un immeuble et d'un arbre situés à quelques degrés d'angle par rapport à l'œil de la caméra. Le plan suivant s'ouvre sans raccord formel par un arrêt sur le portrait funéraire du héros (Fig. 4-6). À compter de cet instant, commence la veillée funèbre et le récit continue *post mortem*. Kurosawa a donc choisi de signifier le moment du décès de son héros par une sorte de mouvement d'obturateur, par un « clic-clac » photographique. Il s'agit bien sûr d'un raccord analogique tout à fait intentionnel. Bien que le passage de vie à trépas ne soit pas représenté, il est suggéré de manière particulièrement réussie : c'est le moment extrêmement bref, et à deux temps, de saisie d'un reflet (la photo) dans le plan d'un miroir (la porte) – une *mort cinématographique* par excellence. Ce jeu est subtil, car non seulement, ainsi que le précise le scénario, on aperçoit dans les vitres la silhouette *de dos* de Watanabe⁷, mais le reflet pousse à chercher – en vain – l'opérateur tapi dans l'ombre filmant la *mise en boîte* de son héros. La mort est ramenée à une mise en image, à un mouvement d'enregistrement et de conservation. C'est pourquoi, si l'on peut dire que Kurosawa interroge dans ce film la question du sens de la vie et suggère que ce qui compte est ce qu'on réalise, ce n'est pas uniquement pour valoriser l'action individuelle et tenir compte du sens de l'histoire, mais au-delà pour expérimenter les reflets et les traces dont le cinéma est une déclinaison.



Figure 4



Figure 5

LA PLACE DU HEROS

« Kurosawa est peut-être le plus occidental des réalisateurs japonais de cette époque », écrit un critique américain⁸. Un regard similaire a été porté sur son œuvre dans son propre pays, où ses références à Dostoïevski, Tolstoï ou Shakespeare, ainsi que son goût au début de sa carrière pour les questions d'actualité, ont contribué à forger sa réputation d'artiste occidentalisant⁹. Il a pourtant souvent été observé que ses films sont révélateurs du Japon, ou qu'à partir de *Rashōmon* son travail est devenu beaucoup plus « japonais ». Même s'il faut faire la part de l'exotisme, qui a pu conduire certains à surévaluer ou au contraire à minorer sa japonité, il existe une tendance à caractériser son œuvre par des références culturelles extrêmement larges. Kurosawa fait partie des metteurs en scène qui, à l'instar de John Ford ou Marcel Carné, suscitent l'identification, la généralisation, un point de vue englobant. C'est ce qui donne à la plupart de ses films une capacité à toucher un vaste public et l'oppose à des cinéastes plus singuliers dont il est difficile de dire que le style est asiatique, occidental, allemand ou italien. Cette dimension est particulièrement sensible dans *Vivre*. Comme l'écrit Bazin qui voyait dans ce film un chef-d'œuvre du cinéma : « *Vivre* est un film spécifiquement japonais, mais ce qui frappe dans cette œuvre et s'impose à l'esprit, c'est la valeur universelle de son message »¹⁰.

L'impact des films de Kurosawa tient entre autres à la présence de héros dans lesquels chacun peut se retrouver, mais qui conservent une part de singularité. Ces héros, comme Murakami dans *Chien enragé* ou Watanabe dans *Vivre*, ont à lutter contre la société pour atteindre leur objectif¹¹. Satō Tadao interprète ce phénomène comme une réaction à l'histoire : « Sans doute faut-il y voir un avertissement de la part du réalisateur qui, fort de son expérience de la Seconde Guerre mondiale, est convaincu qu'il faut s'opposer à la tendance japonaise au consensus »¹². Autrement dit, les héros de Kurosawa seraient l'expression d'une valorisation de l'individu, d'une subjectivité nouvelle et assumée dans le contexte de l'après-guerre, ainsi que d'une forme d'occidentalisation.



Figure 6

Il est toujours paradoxal que les films de héros, qui misent sur l'identification du public, puissent passer pour des apologes de la subjectivité et de l'autonomie. Il n'est pas indifférent que le héros se batte pour la société ou contre elle, pour autant il ne s'agit pas d'un renversement de fond : dès lors que son combat est présenté sous un jour positif, ce qui est le cas dans la plupart des films de Kurosawa, il stimule un désir de similarité et joue une fonction modélisatrice. Donner trop d'importance à l'expression de la subjectivité dans la diégèse est une confusion des points de vue qu'exploitent toujours largement les entreprises de divertissement qui, tout en flattant le mythe de l'individu créateur, cherchent à rassembler les spectateurs, contribuant ainsi à stabiliser la société. Avec du recul, on se rend bien compte qu'il y a par exemple beaucoup plus d'effet autonomisant dans les œuvres de Malevitch ou El Lissitzky, qui reposent sur l'idée d'un art modélisé et objectif, que dans les compositions héroïques du réalisme prolétarien qui ont une fonction explicitement modélisatrice. La mise en scène de héros solitaires chez Kurosawa n'est pas un signe fort du triomphe de la subjectivité. Bien davantage faut-il y voir une reformulation du contrat social : les héros de fiction solitaires de Kurosawa ont servi d'exutoire à l'imaginaire à une époque où les contraintes matérielles étaient extrêmement fortes, tout en contribuant à unir la société dans l'acceptation des différences. Ce premier postulat doit par ailleurs amener à rompre avec la logique qui voudrait unir systématiquement occidentalisation/américanisation et promotion de l'individu. Dans bien des cas en effet, la référence à l'Occident en Asie n'a rien à voir avec l'ambition d'autonomiser l'individu. À l'inverse, de nombreux projets culturels s'opposant au consensus social ont été entrepris et réalisés sans référence à l'Occident ou par le biais de références très superficielles.

La critique de *Vivre aux États-Unis* montre bien la confusion qui règne autour de la question du sujet et de la subjectivité dans les films de Kurosawa. Pour Donald Richie, grand spécialiste américain du cinéma japonais, le dévouement de Watanabe à faire construire un petit parc dans les derniers mois de sa vie, alors qu'il se sait condamné, est à interpréter comme une apologie de l'action et de la volonté individuelles. La morale de ce film est à ses yeux : « *A man is what he does* »¹³. S'appuyant sur un autre critique, il ajoute : « Le sens de sa vie est ce qu'il lui donne comme sens »¹⁴. L'image qui se dégage de Watanabe est celle d'un héros prométhéen et, pour tout dire, très américain. Outre la réserve générale sur le rapport trompeur qui existe entre héroïsme et autonomisation des individus, plusieurs éléments du film fragilisent cette interprétation : Watanabe est seul face à son cancer et seul face aux lourdeurs de la bureaucratie, mais au final il ne fait que le travail qui lui a été demandé dans le cadre de ses fonctions. Loin de fuir l'ordre social pour réaliser un rêve inassouvi, il concourt à la réalisation d'un équipement d'utilité publique, conformément à ce qu'il aurait toujours dû faire en tant que chef de bureau dans une mairie d'arrondissement : « Qui d'autre le fera si nous ne le faisons pas ? », dit-il d'ailleurs. Sa quête n'est donc pas en rupture avec la société ; elle bouscule les habitudes et exige de la persévérance, mais elle se réalise à *travers* le système et, pour finir, *avec* lui. D'ailleurs le système oublie même que Watanabe fut l'initiateur du projet, sans que pour autant ce dernier s'en offusque. Non seulement l'action du héros est l'émanation légitime de la volonté démocratique, mais elle y est transparente et ne cherche pas à s'y rendre visible.

On peut poser le problème de façon inverse et se demander si la dimension héroïque de Watanabe aurait été la même si son projet ne s'était pas concrétisé. Sans doute pas. La veillée funèbre n'a de sens que parce qu'il reste des traces de son action, à commencer par le parc qu'il a contribué à faire construire. Sa grandeur

est la *conséquence* de la réalisation du projet ; c'est *après* qu'il devient un héros. À la différence d'un film comme *Les raisins de la colère* de John Ford (1940) qui se termine sur cette tirade célèbre : « *We're the people that live. They can't wipe us out, they can't lick us. We'll go on forever, Pa, cos we're the people* » et où l'héroïsme est l'incarnation de la dynamique sans fin du monde, la quête de Watanabe n'a pas de valeur pour elle-même, mais uniquement parce qu'elle aboutit à une réalisation, et plus particulièrement une réalisation d'utilité publique. On remarquera d'ailleurs que toutes les scènes montrant Watanabe travaillant à son projet sont des flash-backs insérés dans la narration alors que tout le monde sait que le parc a été construit. L'action n'existe que du point de vue de l'objet fini. Le héros de *Vivre* n'est donc pas tel que le décrit Richie. Il ne renvoie pas à l'homme qui fait ce que sa volonté libre lui commande de faire, mais à l'homme qui concrétise de façon efficace et transparente ce que la société idéalement veut de lui.

LE REFLET DE LA GUERRE

Vivre n'est pas un film solidement ancré dans le temps, bien que l'action se situe dans un lieu précis et que les circonstances renvoient à la fin des années 1940, début des années 1950. Les multiples retours en arrière et le confinement spatial de la plupart des scènes brouillent la chronologie. Ce n'est pas un film d'après-guerre au sens de *L'Ange ivre* qui documente abondamment l'état de la capitale après la défaite. Les références à l'occupation américaine qui prend fin n'y sont qu'allusives. Ce trouble temporel vient peut-être du fait que *Vivre* est une transposition au début des années 1950 d'une question qui s'est posée à toute la nation japonaise en 1944-1945, à savoir comment affronter sa mort prochaine, et quel sens lui donner.

Kurosawa situe la conception initiale du projet de *Vivre* autour de 1948¹⁵. Il précise par ailleurs qu'il est parti de la sensation personnelle de ne pas profiter suffisamment du temps qui lui reste : « Il m'arrive parfois, sans que je sache pourquoi, de penser à ma mort. Trouvant absolument impossible de partir en paix maintenant, je suis pris de frénésie. Il y a trop de choses que je dois faire tant que je suis en vie. Je n'ai encore vécu que trop peu. La poitrine me serre rien qu'à y penser »¹⁶. En 1990, Kurosawa ajoute : « *Vivre* est sans doute l'une des œuvres dans lesquelles mon ressenti apparaît le mieux. La question que je me suis posée dans ce film, c'était : "Comment mourir le cœur apaisé ?" La réponse, c'est vivre en faisant toujours de son mieux »¹⁷. L'origine du film serait donc à trouver dans un sentiment universel : la volonté d'exalter sa propre vitalité comme antidote au souci de la mort. Cette dimension est indéniable et explique en partie la capacité du film à traverser les cultures et le temps. Pourtant, si chacun peut reconnaître cet état intérieur, son déploiement dans cette œuvre est singulier : entre l'angoisse et le scénario, il y a les fils de l'histoire, laquelle est à la fois personnelle et collective.

Kurosawa, comme la plupart des gens de sa génération, a été confronté à des phénomènes de grande violence et dureté : le tremblement de terre du Kantō en 1923 dont il a vu de près les conséquences pour avoir parcouru les ruines de Tōkyō quand il avait treize ans¹⁸ ; les blessures et maladies qui emportèrent deux de ses frères et sœurs¹⁹ ; le suicide de son frère Heigo en 1933²⁰ ; enfin les bombardements sur Tōkyō auxquels il a échappé de peu²¹. Il est impossible de hiérarchiser ces traumatismes qui orientèrent tous l'angoisse qu'il avait de la mort. Toutefois, la conduite du drame dans *Vivre*, sa dimension sociale et morale, renvoient plus spécifiquement à la période de la guerre²². D'autant que cela s'inscrit dans un mouvement plus large. Comme le souligne Yoshimoto Mitsuhiko : « Il y a

une très forte impression de continuité entre les films de Kurosawa pendant la guerre et après, et cette continuité rend problématique toute différenciation simpliste entre ce qu'on définit comme l'humanisme de ses films d'après-guerre et le militarisme de ses films au cours de la guerre »²³.

La guerre est un thème extrêmement présent chez Kurosawa : des *Sept samourais* (1954) à *Rhapsodie en août* (1991), en passant par *Le château de l'araignée* (1957), *Kagemusha* (1980), *Ran* (1985), ou encore *Vivre dans la peur* (1955), plus d'un tiers de ses films abordent cette question de front ou de biais. Dans *Vivre*, on ne trouve qu'une seule référence explicite à la guerre, en l'occurrence la scène où Mitsuo, le fils de Watanabe, part pour le front (Fig. 7). Cette scène est présentée sous un jour nostalgique, tandis que le présent de l'action est au contraire noirci dans toutes ses dimensions : le bureau des Citoyens apparaît comme une innovation bureaucratique et inutile ; les loisirs à l'américaine provoquent la nausée ; la ville moderne est trépidante et inhospitalière²⁴. À première vue cependant, la référence historique à la Seconde Guerre mondiale est ténue.



Figure 7

Le début des années 1940 fut une période extrêmement active pour Kurosawa. Ayant échappé à la conscription, il sut s'imposer comme metteur en scène à la Tôhō et réalisa quatre films entre 1943 et la fin des hostilités : *Sugata Sanshirô I et II* (1943 et 1945), *Le plus beau* (1944) et *Les hommes qui marchent sur la queue du tigre* (1945). À cette époque tardive du conflit, le Service d'information du cabinet, qui assurait le contrôle et la censure du cinéma, réservait son imprimatur aux seules œuvres qui exaltaient les valeurs nationales et servaient directement les intérêts de la guerre. Kurosawa avait par conséquent la confiance de sa hiérarchie et des autorités militaro-policières. Il fut en outre l'un des rares metteurs en scène à se voir offrir la possibilité de mener à bien deux projets en 1945, année de mobilisation totale des ressources de la nation. Tous les films qu'il a réalisés au début de sa carrière ont donc été conçus comme des films de propagande. À l'époque, il ne s'en cache nullement :

Le cinéma populaire national²⁵ doit absolument l'emporter sur le cinéma américain. Pour nous autres, c'est là que se trouve le combat. Mais comment faire pour gagner ? Des Japonais qui terrassent les Américains... Il faut absolument s'inspirer de ce qui fait la force de ces Japonais-là. Qu'est-ce qui fait la force des Japonais ? L'oubli de soi, le service du collectif – ces Japonais qui savent vivre en ayant dépassé les barrières de la mort. Il ne peut y avoir de cinéma populaire national hors de la restitution de cette noblesse des Japonais.²⁶

Bien que Kurosawa n'ait pas réalisé d'œuvres mettant en scène directement la guerre moderne, il en a eu le projet puisqu'il a élaboré plusieurs scénarios sur des sujets militaires, comme « Trois cents lieux à travers la défense ennemie »²⁷. Le film de guerre était pour lui un sujet important et il était véhément dans son soutien à ce type de cinéma :

Jusqu'à présent, écrit-il en 1944, je trouve que l'on est en retrait dans les films qui stimulent la haine de l'ennemi. [...]

La haine de l'ennemi, comme tous les gens qui ont l'expérience d'une dispute le savent bien, c'est ce qui vous envahit subitement quand vous échangez des coups avec un adversaire.

C'est un sentiment qui ne fait que croître lorsqu'on combat avec passion l'immoralité de son adversaire parce qu'on sait qu'on a raison. De là naît une énergie qui pousse à renverser ce dernier. Stimuler la haine de l'ennemi n'a d'autre objectif que d'insuffler au peuple une telle énergie. Par conséquent, les films efficaces sont forcément des films qui montrent les Américains et les Anglais se faire battre à plate couture.²⁸

Si Kurosawa n'a pas réalisé de films de guerre, c'est parce qu'il s'agissait de films onéreux et prestigieux dont la mise en scène fut confiée en priorité à des réalisateurs plus expérimentés que lui comme son maître et ami Yamamoto Kajirō qui dirigea en 1942 le tournage d'un des grands longs métrages de l'époque, *Batailles navales au large de Hawaï et de la Malaisie*.

Kurosawa n'a pas été entraîné dans la guerre à son corps défendant comme on le lit trop souvent et comme lui-même le laisse entendre dans son autobiographie lorsqu'il insiste sur les conflits qu'il a eu avec la censure. Il fut comme beaucoup de grands artistes et intellectuels de cette époque un acteur à part entière de la propagande. C'est pourquoi il vécut toute cette période de façon extrêmement intense sur les plans émotionnel et psychologique. Dans les derniers mois de la guerre, il eut le sentiment que sa vie pouvait se terminer prochainement. « Il semblerait bien que nous allons perdre la guerre et si, par conséquent, il faut que nous mourrions tous, nous deux aussi devons mourir », aurait-il dit à sa future épouse au printemps 1945²⁹. Ce sentiment n'était pas uniquement le sien, mais celui d'une grande partie de la population que le gouvernement préparait à combattre. En juin 1945, tous les hommes de 15 à 60 ans et toutes les femmes de 17 à 40 ans avaient en effet été déclarés mobilisables en prévision d'un possible débarquement allié. C'est dans ce cadre que furent prises les photographies où l'on voit des mères de famille faire des exercices de maniement de la lance en bambou avec sérieux et sans doute désespoir. Les slogans de l'époque, comme « Cent millions de kamikaze ! », et l'intense campagne médiatique menée autour du sacrifice de soldats dans les opérations suicides ont imprégné toute une génération.

L'expérience faite par Watanabe de n'avoir que peu de jours à vivre a donc été partagée par des millions de gens dans les mois qui précédèrent la défaite. Dans la fiction de 1952, comme dans la réalité de 1945, l'horizon immédiat était la mort, et la mort était valorisée parce qu'elle stimulait le sens moral et le courage dans l'action. *Vivre* n'offre cependant aucune preuve du caractère voulu de ce rapprochement. On notera toutefois que, parmi les rares critiques formulées à l'encontre de ce film lors de sa sortie en salle, le côté sentimental est ce qui ressort le plus, autrement dit un rapport à la mort fataliste et esthétisant, exactement comme pendant la guerre : « Alors que la construction d'un petit parc ne peut avoir beaucoup de sens pour un homme dont le chemin est complètement obstrué par la mort, cela n'est pas du tout expliqué. Les gens appellent ça la bonté de Kurosawa et y voient un signe de son humanité. Mais à mes yeux ce n'est rien d'autre que du sentimentalisme. Même si rien ne pouvait venir triomphalement au secours de Watanabe Kanji, il est évident qu'il aurait fallu que ce dernier essaie de faire quelque chose, plutôt que de rien faire. J'aimerais que M. Kurosawa réfléchisse à cela. La mort, parce qu'elle est une décomposition du sujet, fait perdre tout son sens à la vie », écrit le romancier Shiina Rinzō³⁰. Ce que Shiina a ressenti devant

Vivre est l'agacement de voir que, plutôt que de chercher à survivre, le héros s'est épuisé pour une dernière action à l'utilité incertaine. Cet agacement est lié à la réminiscence des derniers mois du conflit au cours desquels l'armée n'a cessé d'appeler les soldats et les citoyens à mourir plutôt qu'à se rendre.

Kurosawa aimait adapter des histoires, qu'elles soient tirées de la fiction ou du réel. *Sugata Sanshirō*, son premier film, de 1943, a été réalisé à partir d'un roman inspiré de la vie et de l'œuvre de Kanō Jigorō, le fondateur du judo³¹. Mais l'objectif n'était pas de faire l'apologie de cette figure fondatrice du sport au Japon. À travers ce récit mettant en scène un jeune homme fruste mais pur se lançant dans un « combat mortel »³², les spectateurs étaient amenés à voir une représentation du soldat japonais tel que l'idéalisait la propagande. Les répliques suivantes sont caractéristiques de l'atmosphère des derniers mois du conflit :

— Maître, si vous m'en donnez l'ordre, je suis prêt à mourir tout de suite !

— Tais-toi ! Il ne n'agit pas de mettre sa vie en jeu avec légèreté face à un débauché sans foi ni loi, je parle de savoir en profondeur se sacrifier pour une/la Grande cause³³.

— Maître, je suis capable de mourir, que ce soit par fidélité ou par vertu !³⁴

Kurosawa a poursuivi dans cette voie, par exemple dans *Les hommes qui marchent sur la queue du tigre* qui est une adaptation du *Registre de souscription*, une célèbre pièce de kabuki. Il savait par conséquent maîtriser le déplacement métaphorique d'un sujet, et recourait volontiers à ce procédé.

Dans son acception courante, un *mitate* est un procédé de transposition qui fait appel à des références culturelles. Il peut avoir une dimension parodique ou ludique, mais ce n'est pas obligatoire. Autrement dit le référent n'y est pas tant un objet qu'une situation, que celle-ci soit fictive quand il s'agit d'une œuvre littéraire, ou géographique lorsqu'il s'agit d'un lieu – comme quand on dit que Bruges ou Amsterdam sont les Venise du nord, ou que l'étang de Shinobazu no ike à Ueno est la réplique du lac Biwa. La reconnaissance isomorphique n'y est d'aucun secours ou presque, un chien n'y est pas un chien, mais il n'est pas non plus un pur symbole, entendu comme vecteur de force au sein d'une mythologie ; ou, du moins, entre le signe et la mythologie se tient un référent précis par lequel il est demandé de passer. Ce type de transposition est codé. Il peut n'être compris que d'un petit cercle d'initiés, tout comme il peut être évident pour tout le monde. Il a une dimension fondamentalement sociale, collective, dimension renforcée par l'utilisation extrêmement courante de ce procédé au Japon qu'on retrouve jusque dans les jeux de société. En l'occurrence, *Vivre* est une transposition ésotérique dans la mesure où non seulement l'intrigue ne fait pas écho à un fait divers du début des années 1940 ou à des attitudes qui caractérisent cette époque, mais au contraire tout est fait pour montrer que l'action se situe *après* la guerre.

Sous couvert d'un petit fonctionnaire sous l'Occupation, Kurosawa a réactivé la question du don de soi laissée en friche par la défaite, non par nostalgie de la première moitié des années 1940, mais pour donner un sens positif, dans le contexte pacifique du renouveau économique de l'après-guerre, à ce qui fut l'expérience de toute une génération : se préparer à mourir demain.

LE SENS DU COLLECTIF

La collectivisation des responsabilités de production et de réalisation était l'une des principales revendications des grévistes lors des violents mouvements sociaux qui agitèrent les studios de la Tōhō entre 1946 et 1948. Ceux-ci demandaient en effet l'instauration de comités composés de représentants des différents métiers du cinéma, sur un modèle inspiré des soviets. L'image que la postérité garde de Kurosawa est à l'opposé de ce mode de fonctionnement. En japonais comme en anglais, ce dernier est régulièrement qualifié d'« empereur », de « roi », en référence à une volonté de tout contrôler et à un comportement parfois autoritaire avec les acteurs et les techniciens³⁵. Le fait qu'il se soit désolidarisé des communistes pendant les grèves contribua aussi à cette perception. Il est par conséquent décrit comme individualiste et, à ce titre, comme un cinéaste qui avait une conception occidentale du métier de réalisateur. Ce point de vue est toutefois largement contestable, non seulement parce que la qualité d'« occidental » est extrêmement glissante et que le processus de création propre au cinéma en général impose d'être prudent sur la question de l'individualisme, mais surtout à cause de ce que montrent son parcours et ses films.

En japonais, on utilise le même mot *kantoku* pour désigner un « réalisateur » de cinéma, un « entraîneur » de football ou un « contrôleur » des mines. Si l'on considère le sens de chaque caractère, on peut dire qu'un *kantoku* est quelqu'un qui dirige et surveille une activité collective. En français, on parlerait d'un superviseur. Autrement dit, sa fonction n'est pas tant conçue dans un face à face direct à l'œuvre (ce qui est le cas pour « metteur en scène » et « réalisateur »), que par rapport à une équipe. L'objet de son travail, c'est d'abord de diriger d'autres hommes. Plus encore que *director* en anglais, *kantoku* met l'accent sur le rôle social du metteur en scène.

La dimension collective, voire industrielle, de la réalisation cinématographique est une donnée que Kurosawa n'a jamais tenté de subvertir. Il ne s'est pas lancé par exemple dans la réalisation de courts-métrages nécessitant peu de moyens, mais lui laissant une plus grande liberté. Il a tourné des films très audacieux comme *Dodes'kaden* (1970) ou *Rêves*, mais il a toujours défendu l'idée d'un cinéma total qui concilierait originalité et succès populaire. Il est connu par ailleurs qu'il aimait travailler avec les mêmes personnes, à commencer par certains acteurs, comme Shimura Takashi, Mifune Toshirō ou Nakadai Tatsuya. Bien que ses collaborateurs aient changé au cours de sa longue carrière, il y a toujours eu un « clan Kurosawa » identifié au sein du monde du cinéma japonais. Le fait que Kurosawa ait été exigeant n'exclut pas le sens de la collaboration et de la communauté, une attention portée au partage des expériences.

Pendant la guerre, Kurosawa a défendu ardemment l'idée de la prépondérance du collectif sur l'individu, conformément à l'idéal de l'époque : « Dans une œuvre, c'est la vie de toute l'équipe qui doit battre avec force. [...] Car comprendre son équipe, c'est précisément le premier pas pour saisir les masses nationales », écrit-il en 1943³⁶. Avec la défaite, Kurosawa mit certes en avant des héros singuliers, mais il resta très attaché à la dimension collective de la création cinématographique : « Je ne fais jamais les choses seul, je travaille toujours avec des collaborateurs que ce soit pour l'écriture du scénario ou la réalisation du story-board. Je trouve en effet dangereux de réfléchir de façon univoque et uniforme », explique-t-il en 1952³⁷. Il n'a donc pas tant changé de point de vue après 1945 qu'adapté son art à la nouvelle réalité politique.

Mieux se connaître au sein d'un groupe peut en outre permettre de progresser individuellement et collectivement. C'est typiquement le genre de relations que

Kurosawa entretenait avec Shimura Takashi qui, de 1943 à 1952, joua dans presque tous ses films. Alors qu'il n'utilisait ce dernier que pour des seconds rôles, il lui confia dans *Vivre* une responsabilité nouvelle. Or c'est aussi parce qu'il y avait entre eux cet historique qu'on sent dans le jeu de Shimura une intensité qui correspond au personnage, qu'on reconnaît dans son implication l'implication que réclamait ce rôle. Shimura a joué dans *Vivre* le rôle de sa vie, au sens où, tout comme pour Watanabe, ce qui était en jeu, c'était sa capacité à laisser une trace dans l'histoire en donnant le meilleur de lui-même.

Il y a dans *Vivre* d'autres mises en abyme du travail artistique. Par exemple, la tâche du héros – à savoir superviser la réalisation d'un petit parc – s'apparente à celle d'un *kantoku* qui doit, lui aussi, choisir le meilleur projet parmi tous ceux qui lui sont proposés, obtenir les financements et les autorisations nécessaires, faire collaborer différentes personnes et différents corps de métier, ne jamais rien lâcher malgré les obstacles. Watanabe est de toute évidence un double du metteur en scène. De même, l'épisode où le secrétaire général de la mairie – l'« échevin » dans les sous-titres en français – minimise la responsabilité du héros dans la création du parc peut être rapproché d'une expérience vécue par Kurosawa. Ce dernier rapporte en effet qu'à la sortie de *Rashōmon*, il n'a pas été informé de la présentation de son œuvre au festival de Venise et que, suite à l'obtention du prix, le président de la société de production du film s'en est attribué tout le mérite³⁸. En insistant dans *Vivre* sur le mépris des hommes de pouvoir à l'égard d'hommes comme Watanabe tout entiers dévoués à leur projet, Kurosawa met en scène sur un mode pathétique le caractère socialement relatif de l'emprise d'un artiste sur son œuvre. Ces différents éléments pondèrent l'image d'un Kurosawa ayant une conception verticale du travail de réalisation.

D'un point de vue interne à la fiction enfin, Watanabe semble incarner une subjectivité plurielle : il véhicule la volonté américaine d'une administration démocratique ; il sert les intérêts d'un homme politique soucieux de sa popularité ; il concrétise les aspirations de mères de famille à un environnement meilleur. Toutefois le héros ne se situe pas seulement à la conjonction de désirs concurrents. Il permet aussi, sur un plan qui dépasse le cadre de la narration, de laisser s'exprimer des sensibilités homothétiques : Watanabe veut faire jusqu'au bout une action qui réponde au besoin de la société ; l'acteur qui l'incarne veut réussir dans son premier grand rôle conformément à ce que les médias attendent de lui ; le metteur en scène veut donner le meilleur de lui-même à un public le plus large possible ; les spectateurs affluent parce qu'ils aiment les films qui parlent de l'effort individuel pour le bien collectif. Les désirs de chacun sont similaires, ils ne sont pas en concurrence les uns avec les autres mais en synergie. À un niveau général, l'économie du désir dans *Vivre* fonctionne sur un mode essentiellement organique, chacun ayant le souci de participer à la mesure du rôle qui lui est conféré par la société. Cet organicisme n'est certes pas le même que celui qui s'exprime dans *Le plus beau* de 1944, où la mécanisation apparaît comme l'idéal de l'effort humain, mais le principe est identique. Il s'agit juste de son adaptation à la paix et au système démocratique de l'après-guerre. Sur ce point, la pensée de Kurosawa se rapproche de celle de Nakai. Malgré leurs différences, ni l'un ni l'autre ne fonde le rapport de l'individu à la société sur le mode de la rupture et de la rivalité, ils sont au contraire tous les deux motivés par une perspective harmonique et tendent à proposer des *solutions*.

ŒUVRE ORIGINALE OU ADAPTATION ?

Déterminer si le scénario de *Vivre* est original ou s'il s'agit d'une adaptation est une question qui occupe une place centrale dans la littérature critique. On sait que Kurosawa a souvent repris des récits existants. L'œuvre qu'il a réalisée juste avant, *L'Idiot* (*Hakuchi*, 1951), est une adaptation revendiquée du roman de Dostoïevski. De même, *Rashōmon*, présenté au public en 1950, mêle des éléments empruntés à deux nouvelles d'Akutagawa Ryūnosuke, « *Rashōmon* » (1915) et « *Dans le fourré* » (1921)³⁹. Kurosawa a constamment eu recours à la littérature, et particulièrement à la littérature russe, pour construire ses films. Toutefois Kurosawa ne mentionne aucune œuvre sur laquelle il se serait appuyé pour *Vivre*, une œuvre sur laquelle il s'est, de façon générale, relativement peu exprimé. À un journaliste l'interrogeant en 1952 au cours du tournage sur l'originalité de ses scénarios, il répond : « Dans une œuvre originale, on peut mieux exprimer comment on sent les choses. Je ne comprends pas qu'on dise qu'un réalisateur doit se contenter de la mise en scène. S'il le peut, il vaut mieux qu'il fasse aussi le scénario »⁴⁰. À ses yeux, *Vivre* est donc fondamentalement un film d'auteur. Il insiste cependant sur la collaboration d'Oguni Hideo et de Hashimoto Shinobu qui apparaissent comme les co-scénaristes du film.

Selon Hashimoto, le scénario de *Vivre* a été conçu en trois phases. Kurosawa aurait tout d'abord fourni en quelques mots une idée directrice, en l'occurrence : « Un homme à qui il ne reste que soixante-quinze jours à vivre ». Hashimoto est parti de cette image et la développa seul. Il proposa que le héros soit un fonctionnaire municipal atteint d'un cancer qui, après avoir cherché à fuir son destin en multipliant les sorties nocturnes, s'investit de toutes ses forces dans la construction d'un petit parc public. Kurosawa retint cette intrigue et les trois hommes commencèrent à rédiger le scénario sur cette base. Oguni Hideo aurait alors suggéré d'adopter une trame narrative non linéaire et de faire mourir le héros au milieu du film, ce qui constitua une intervention décisive⁴¹. Par conséquent, bien que Kurosawa ait lancé l'idée de départ puis supervisé et validé chaque étape, il semble n'avoir joué qu'un rôle relativement passif dans l'élaboration du scénario. L'originalité que revendique Kurosawa est le fruit d'une expérience assumée de création collective.

En 1960, Stanley Kauffmann fut l'un des premiers auteurs à souligner la parenté entre *Vivre* et *La Mort d'Ivan Ilitch*, un court roman de Tolstoï datant de 1886⁴². Quelques années plus tard, un autre Américain, Ronald Simone, développa cette interprétation dans la revue *Literature/Film Quarterly*⁴³. Depuis, il est volontiers admis dans la littérature critique occidentale – à l'exception notable de Donald Richie – que Kurosawa s'est inspiré du roman russe.

L'œuvre de Tolstoï décrit la vie d'un petit magistrat depuis son mariage jusqu'à sa mort, suivant une pente irrémédiablement descendante après une fade et brève apogée⁴⁴. Atteint précocement par un cancer gastrique, Ivan Ilitch voit ses collègues tenter de l'évincer, tandis que son épouse se montre incapable de comprendre son angoisse. Seul Gerasim, un garçon simple et solide, parvient ponctuellement à lui apporter du réconfort. La mort vient ponctuer ce récit qui donne de la vie l'image d'une déchéance croissante, d'une chute sans rémission. Les personnages principaux de *Vivre*, à savoir le fonctionnaire malade, la jeune femme qui lui redonne vigueur et le fils égoïste, ont chacun leur correspondant dans l'œuvre de Tolstoï. De même, on retrouve formulées chez le romancier russe certaines des lignes de la problématique du film : « C'est impossible que ma vie ait été aussi inepte et vile, mais si elle a bien été aussi vile et aussi inepte, pourquoi, mais pourquoi donc faut-il mourir, et mourir dans la souffrance ? », se demande Ivan

Ilitch dans les dernières semaines de sa maladie⁴⁵. Enfin le titre de l'œuvre de Kurosawa se trouve presque tel quel dans un passage du roman : « Vivre ? Comment vivre ? », dit le héros russe⁴⁶.

Au Japon, l'interprétation de Kauffmann fut répercutée dès 1960 dans la revue *Kinema junpō* (La quinzaine du cinéma), mais elle ne rencontra guère d'échos⁴⁷. Oguni confirma pourtant cette analyse dans les années 1970 quand il rapporta que Kurosawa avait en tête le récit de Tolstoï lorsqu'ils évoquèrent ensemble le scénario du film pour la première fois⁴⁸. Cette grille d'interprétation n'est toutefois quasiment jamais mise en avant par les critiques japonais.

À la suite des travaux de Kauffmann et Simone, d'autres chercheurs ont tenté de montrer que *Vivre* empruntait à des sources occidentales. Ainsi Barbara Carr a-t-elle analysé les allusions au *Faust* de Goethe, à commencer par le chien noir et l'écrivain que le scénario compare à Méphistophélès⁴⁹. De son côté, Yi Hyangsoon a développé une comparaison avec une nouvelle de Gogol, « Le manteau »⁵⁰. Mais, là encore, ces interprétations n'ont trouvé aucun prolongement au Japon où elles sont restées lettres mortes. Il existe donc une nette dissymétrie entre les points de vue japonais et non japonais. Dans l'Archipel, *Vivre* est défendu comme un vrai film d'auteur, tandis qu'aux États-Unis particulièrement, il est considéré au sein d'un réseau de références essentiellement occidentales. Sur le fond, les deux approches ne sont évidemment pas contradictoires : *Vivre* peut être considéré comme un film d'auteur, même s'il reprend des thèmes ou des motifs existants. Toutefois, cette différence d'approche révèle de manière saillante les enjeux de pouvoir symbolique qui se cachent derrière la question des influences. En faisant de *Vivre* une œuvre inspirée de l'Occident, les critiques américains la ramènent inconsciemment à un objet qu'ils dominent, tandis qu'en défendant l'idée d'un scénario original, la critique japonaise affirme au contraire le caractère indépendant du cinéma national.

L'emploi des notions d'« inspiration » et d'« influence » dans le discours critique est, de façon générale, l'expression d'une forme d'idéalisme. Le premier terme suggère que l'appropriation et la réutilisation d'éléments d'une œuvre est une affaire de *spiritus*, de souffle et d'esprit. Le second, qui est à l'origine un terme médiéval d'astrologie – « sorte d'écoulement, de flux censé provenir des astres et agir sur les hommes et les choses »⁵¹ –, parle lui aussi d'un phénomène labile, non solide, dématérialisé. Il s'agit donc de synonymes de « réemploi » ou d'« adaptation », mais ils donnent à ces actions une dimension supérieure d'ordre métaphysique. L'un comme l'autre suggèrent par ailleurs une continuité entre la source d'inspiration et la personne ou l'œuvre inspirée, puisque le souffle et le flux, substances peu sécables, *entrent (in-)* du dehors vers le dedans. En japonais, « inspiration » est généralement traduit par les mots *kanka* ou *insupirēshon*. Le second, récent, est dérivé de l'anglais. *Kanka* quant à lui signifie littéralement « transformation du sentiment ». Quelqu'un qui, en japonais, a été « inspiré » (*kanka sareta*) a vu sa propre perception des choses modifiée au contact d'un objet extérieur ou d'une autre personne, mais il n'est pas fait référence à un souffle ou un esprit qui circule. « Influence » est quant à lui très couramment rendu par *eikyō*, mot composé de deux caractères signifiant respectivement l'ombre (*ei*) et l'écho (*kyō*). Être influencé, c'est recevoir l'ombre et l'écho de quelque chose. Il s'agit donc d'un phénomène physique de reflet. Dans les deux cas, il n'y a pas de continuité entre la source émettrice et l'objet considéré, mais un mouvement de translation, de transformation entre des entités distinctes.

Vivre n'est pas un film intimiste qui s'inscrirait dans le courant du roman autobiographique, un genre particulièrement développé au Japon. Il s'agit au contraire d'une œuvre qui entre en résonance avec d'autres. Pourtant, dans ses

commentaires, le metteur en scène évite cette question et préfère mettre l'accent sur la musique ou le jeu des acteurs. Une telle attitude exprime un rapport ambigu aux modèles qui sont à la fois présents et niés. On pourrait presque considérer qu'il s'agit d'une manœuvre tactique de la part de Kurosawa, à l'heure où il connaissait ses premiers succès sur la scène internationale. En multipliant les références tout en revendiquant l'intégralité de la création de son œuvre, il adressait aux publics japonais et occidental un signe de familiarité, mais aussi de modernité. Toutefois, au-delà de l'habileté, qui est certaine, Kurosawa aimait jouer sur la référentialité de ses œuvres. Il fut certainement d'autant plus sensible à l'idée de garder un certain mystère que pour *L'idiot* la critique s'était focalisée sur la comparaison avec l'œuvre de Dostoïevski. Tout au long de sa carrière, Kurosawa a multiplié les essais de positionnement par rapport à ses sources. Dans *Sugata Sanshirō* (1943), il suit fidèlement la trame d'un roman de Tomita Tsuneo. Dans *Ran*, quarante ans plus tard, il utilise des éléments du *Roi Lear* tout en prenant soin de brouiller les pistes : « Il est quasiment impossible de déterminer dans quelle mesure c'est du Shakespeare ou bien une création personnelle », dit-il dans une interview de 1984⁵². Kurosawa n'est pas différent de John Ford ou de Rossellini, qui assumaient comme lui de se référer sur un pied d'égalité aux plus grands auteurs. Néanmoins, la manière dont il délimite son territoire et se protège des critiques n'est pas sans révéler une certaine fragilité. D'autant qu'on observe dans son œuvre, et notamment dans *Vivre*, un goût pour la trace et la métonymie qui s'oppose à l'image courante du génie moderne, génie moderne qui privilégie le symbole et le travail de synthèse de l'esprit.

LE SENS DU NEGATIF

Vivre a la caractéristique de prendre pour sujet l'un des thèmes les plus vastes qui puisse être abordé et de l'illustrer par un récit modeste et familial. En ce sens, il s'apparente au genre de la fable, d'autant que les symboles y sont nombreux. Pourtant, *Vivre* n'est pas une fable. Aucune morale ne s'en détache. La détermination de Watanabe constitue un modèle à suivre pour son collègue Kimura, mais elle ne l'est pas aux yeux des autres, et même Kimura renonce pour finir à s'en inspirer (Fig. 8). Bien que Watanabe soit un personnage touchant, il y a chez lui quelque chose de vaguement ridicule qui obère l'exemplarité de ses actes. Davantage faut-il voir *Vivre* comme une œuvre moderniste dans le sens où ce n'est pas tant l'intrigue qui porte l'œuvre, qu'un système formel, dont la béance, le symbole et la trace constituent les principaux termes : la béance révèle la dynamique du monde ; le symbole signale la tentative humaine et romantique de contourner son destin ; la trace est l'ambition minimale qu'impose finalement le réel.

Le trou est omniprésent dans *Vivre* et se découvre dès la première image qui figure un estomac. Le viscère apparaît en blanc sur fond noir. À la radiographie s'associe d'emblée l'idée d'une maladie qui menace l'intégrité physique d'une personne. Une voix *off* qui indique la présence d'un cancer vient confirmer l'impression première. Le film s'ouvre donc sur l'image d'une chair meurtrie, en passe de se percer à cause de l'ulcération causée par la tumeur. Kurosawa avait réalisé des plans similaires dans *L'Ange ivre*. À plusieurs reprises dans ce dernier film, le héros, un médecin, y observe les radios des poumons d'un homme souffrant de tuberculose. Le parallélisme porte non seulement sur l'utilisation de l'image radiographique, mais sur ce qu'elle montre, à savoir des nodosités qui grèvent et perforent les organes.



Figure 8

À cette première apparition du thème de l'évidement, succède une scène qui le reprend et le développe de façon métaphorique. Des femmes se pressent aux guichets de la mairie pour obtenir l'intervention des services municipaux. Mais tous les employés se défaussent, renvoient ceux qui les interrogent vers d'autres guichets, personne n'est responsable. Alors que l'administration devrait faire face aux préoccupations des citoyens, les individus qui la composent sont creux, fuyants, sans consistance. La voix *off* dit à propos de Watanabe qu'il est inutile de s'attarder sur lui, car il ne fait « rien d'autre que perdre son temps ». La ville enfin est elle aussi pleine de trous, à l'image de la fuite dans le réseau d'égouts que les ménagères viennent signaler à la mairie. Le trou s'observe à tous les niveaux du récit, dans les corps, dans l'écoulement du temps, dans les relations sociales, dans le tissu urbain. La toile de fond que tend Kurosawa en arrière-plan de la *vie* est rongée de partout.

La référence au trou n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Kurosawa. Le centre de gravité de *L'Ange ivre* est un cloaque qui matérialise dans l'espace de la ville le milieu interlope et décadent où vit le héros malade. Le film se termine d'ailleurs sur un enchaînement de scènes au cours duquel on passe du trou boueux dans la ville, à l'individu troué par l'angoisse et sa tuberculose, pour terminer par une plongée dans le trou noir de la société qu'est le monde de la pègre : à la manière d'un virus, ce motif se propage sur tout ce qui se montre au regard. Jusqu'à la fin des années 1950, Kurosawa a été profondément habité par l'image du trou. On peut d'ailleurs se demander s'il ne faut pas interpréter la récurrence du cloaque dans son œuvre comme une manière de signature, le nom de Kurosawa signifiant littéralement « cours d'eau noir ».

À plusieurs titres, *Vivre* est le prolongement de *L'Ange ivre*, que Kurosawa avait tourné avec la même maison de production⁵³. *L'Ange ivre* se termine par la vue de la mare d'eau sale qui apparaît tel un ulcère dans la ville et la société ; *Vivre* ouvre par un gros plan sur la radiographie d'un cancer et continue sur l'histoire d'un cloaque à drainer. Mais là où *L'Ange ivre* s'arrêtait sur un engloutissement dans la boue du monde, *Vivre* commence par un regard clinique. D'emblée le ton est donné : la réalité qui veut que rien ne soit stable, homogène ou pérenne, que tout fuit, tombe ou s'affaisse est un postulat implacable. *Il faut partir de là*.

Les images du cloaque, du cancer, de la débauche ou de l'incurie se rapportent à des réalités distinctes, mais elles expriment toutes le mouvement de la négativité. Or l'accent mis sur le négatif dans *Vivre*, ainsi que dans de très nombreuses œuvres de cette époque, trouve en grande partie sa cause dans la défaite de 1945. Des millions de familles ont perdu des proches au cours de la guerre et de nombreux quartiers ont été comme oblitérés par les bombardements. Sept ans après la fin du conflit, il en restait encore de nombreuses traces visibles tant dans l'espace urbain que sur le plan psychologique. C'est pourquoi un cloaque au milieu de la ville faisait écho aux bombardements qui avaient ravagé les systèmes d'écoulement des eaux. C'est pourquoi l'odeur de mort qui se dégage de Watanabe se mélangeait-elle alors avec celle que la guerre avait laissée derrière elle. De même, l'absence d'affection de Mitsuo à l'égard de son père était-elle perçue comme caractéristique de l'« après-guerre » (*apure gēru* en japonais) et de sa soi-disant décadence morale. L'omniprésence du trou, image obligée et répétitive de la disparition, est avant tout un constat historique que les événements récents avaient (de nouveau) obligé les Japonais à faire.

Toutefois, si l'histoire dans *Vivre* sert de façon souterraine à révéler la nature finie des êtres et des choses, Kurosawa ne se contente pas de documenter la condition humaine et utilise la négativité dans une perspective heuristique. Les

silences, les coupes, les plans monochromes ou encore le contraste qui creuse les espaces, de même que tous les procédés parataxiques et les ruptures chronologiques sont des correspondances stylistiques de la figure du trou. Les silences sont particulièrement importants. On peut citer le moment où Watanabe rentre de la clinique après avoir compris qu'il était malade et condamné. La caméra le suit un instant marchant sur le trottoir, mais aucun bruit n'est perceptible, manière de signifier le repli angoissé du héros en lui-même. Il s'approche alors de la chaussée quand soudain un camion le frôle l'obligeant à reprendre conscience de son environnement, tandis que le vacarme de la rue devient brutalement audible (Fig. 9). Les flash-backs jouent également un grand rôle, de même que les plans en boucle (sur le portrait de Watanabe par exemple), les plans surexposés ou saturés, autant de procédés qui rompent avec un développement linéaire du récit et le confort rétinien. On peut mentionner enfin le close-up effectué par la caméra sur la porte à claire-voie peu après la sortie de Watanabe de la clinique, passage qui indique de manière sensible qu'un trou est toujours une ouverture sur une autre face de la réalité. Au minimum, la négativité héritée de l'histoire débouche sur une positivité, celle de la création de l'œuvre. « Une bonne partie de nos vies se passe à boucher les trous, à remplir les vides, à réaliser et à fonder symboliquement le plein », écrit Sartre dans *L'Être et le néant*⁵⁴. En l'occurrence, c'est parce qu'il a du temps que Watanabe ne fait rien. C'est parce qu'il n'en a plus qu'il se met à travailler. De même, c'est parce qu'il y a un petit terrain vague qu'un parc est envisagé. Et si l'on remonte en arrière, c'est parce que la ville a été détruite qu'il reste un terrain vague. Chaque creux porte en lui ce qui va le remplir, chaque plein appelle une force qui va l'évider. *Vivre* s'appuie sur une vision du monde qui évoque, d'une part, l'existentialisme, dont la vogue était alors considérable au Japon, d'autre part, le bouddhisme, notamment au niveau du schéma rhétorique. La seule positivité qui se dégage de la première partie est celle du *faire*, de l'action, que les manifestations continues de la négativité semblent rendre toujours plus nécessaires.



Figure 9

LES ECHECS DE LA METAMORPHOSE

Vivre est divisé en deux grandes parties. La première se termine au moment où le héros prend la résolution de faire une dernière action avant de mourir. La seconde, située au cours de la veillée funèbre, relate sur un mode rétrospectif comment celui-ci est parvenu à réaliser son projet. Sur un plan sémiologique, on peut dire, pour reprendre une distinction que Roman Jakobson systématisa dans les années 1950, que la première partie est principalement de type métaphorique, tandis que la seconde est de type métonymique.

La première partie de *Vivre* propose une série de scènes où le héros établit une relation avec des personnages qui chacun symbolisent une possibilité pour lui de survivre. Le médecin, représentant de la science, tient entre ses mains sa survie biologique ; le fils est l'image de sa perpétuation génétique ; l'écrivain lui propose d'adhérer à la matière du monde en le distrayant de lui-même ; la jeune femme incarne la source de l'élan vital. Les deux premiers personnages sont réalistes, les deux seconds ont une dimension littéraire marquée, cependant ils ont en commun de représenter chacun un mode de survie et sont avant tout des symboles. Tout l'enjeu de ces scènes est d'examiner les possibilités du héros d'entrer en communication avec ces différents personnages et de se perpétuer en eux ou par eux.

La figure de style qui devrait permettre au héros de fusionner avec les personnages qu'il rencontre est la métaphore. La métaphore permet d'assimiler une entité à une autre suivant une relation déterminée par une analogie formelle ou comportementale allotopique. Elle permet de donner à voir un sujet là où il n'est pas. Elle lui assure une forme de survivance délocalisée, tandis que la métonymie maintient l'objet dans les limites de ce qui le jouxte ou le constitue. Les constructions métaphoriques, où « dominent les associations substitutives »⁵⁵, ne manquent pas dans la première partie du film. La scène initiale qui voit les employés de mairie se défaire les uns sur les autres est réalisée en une succession de fondus enchaînés, procédé dans lequel Jakobson percevait l'exemple type de la métaphore filmique⁵⁶ (Fig. 10). De même, les zooms permettant de passer progressivement d'un plan extérieur à un plan intérieur à travers un orifice ont eux aussi une dimension métaphorique marquée. On note de multiples plans, notamment dans la scène festive avec l'écrivain, où un rythme à la fois musical et visuel unifie les machines et les êtres. Enfin plusieurs métaphores ou comparaisons classiques, comme la momie ou le chien noir, jalonnent le récit, gardant vivant l'espoir de la métamorphose. Toute la première partie se résume en une quête d'un signe qui permettrait au héros de sortir de lui-même et de se greffer sur une réalité extérieure.



Figure 10



Figure 11

En dépit de tentatives réitérées, l'opération de substitution ne parvient jamais à son terme. Alors que Watanabe voudrait communiquer avec le médecin, s'en remettre à lui et à son savoir, il ne rencontre que le mensonge (Fig. 11). Il n'est pris en charge ni physiquement ni symboliquement. Dans la scène où il tend le cou avec désespoir en direction du praticien, espérant de sa part une réponse sincère (qui pourrait être cruelle, mais qui lui permettrait de se reposer sur la science ou au minimum de partager le souci qu'il a de lui-même), un mouvement de champ/contrechamp isole les deux hommes et signale formellement l'impossibilité du transfert du premier vers le second. La science ne peut pas prendre sur elle la déchéance et la solitude de Watanabe, comme l'indique de façon détournée le plan où l'infirmière remet le pardessus du héros sur sa chaise.



Figure 12

La relation à Mitsuo est du même ordre. Le héros voudrait être écouté et réconforté par son fils, mais avant tout il voudrait sentir qu'il va continuer de vivre à travers ce dernier et recevoir ainsi la récompense du sacrifice qu'il a consenti, puisqu'il ne s'est pas remarié pour mieux s'occuper de son enfant. C'est la raison pour laquelle il se rend dans la chambre de Mitsuo aussitôt après avoir compris qu'il était condamné et accourt ensuite au son de sa voix. Mais le contact ne parvient pas à s'établir : il n'y a pas de lien, juste un sentiment de gêne. Le plan fixe sur la batte de baseball qui sert de cale de porte est à l'image de l'enfermement du héros, de son incapacité à faire partager sa douleur et à se transporter ailleurs qu'en lui-même. La scène où Mitsuo déplie ostensiblement son journal devant son père qui cherche à lui parler va exactement dans le même sens (Fig. 12-13).



Figure 13

Le troisième personnage que rencontre Watanabe est un romancier inspiré de la figure de l'artiste maudit réactivée au lendemain de la guerre par des écrivains comme Oda Sakunosuke, mort en 1947. À la différence des cas précédents, la communication entre les deux hommes réussit à s'installer. Stimulé par l'alcool, Watanabe se confie. L'écrivain lui répond avec intérêt, l'encourage à profiter de la vie, puis l'emmène dans une tournée des cabarets. Mais il existe un malentendu entre les deux hommes. Aux yeux de l'écrivain, la souffrance du héros est un matériau littéraire. Elle est « intéressante », dit-il ; elle le « fait réfléchir » à sa condition de romancier. Les réflexions qui lui viennent à l'esprit sont d'ordre esthétique : « C'est vrai qu'il y a quelque chose de beau dans le malheur. C'est là

que l'homme trouve la vérité... Avoir un cancer de l'estomac vous a fait ouvrir les yeux sur l'existence. L'homme est une créature bien frivole. C'est toujours lorsqu'il est face à la mort qu'il réalise à quel point la vie est belle », explique-t-il dans un plan où les postures soulignent la dissymétrie des points de vue⁵⁷. L'écrivain s'exprime de manière théorique sans mesurer la souffrance de Watanabe. Au fur et à mesure que la soirée passe, il devient impossible aux deux hommes de se parler, silence qui fait contraste avec l'effervescence alentour (Fig. 14-15). La tentative d'identification romantique du héros à la figure de l'artiste maudit se conclut par un échec. Ni les images littéraires ni les plaisirs matériels ne sont d'aucun secours pour aider Watanabe à s'extraire de lui-même.

La série de rendez-vous avec Tōyō (la jeune employée de bureau) qui conclue la première partie aboutit au même résultat. Mais le mouvement est inverse, comme l'a noté Yoshimoto : « Watanabe répète l'erreur de l'écrivain pour qui il était un personnage de fiction »⁵⁸. Le vieil homme malade ne perçoit dans la jeune femme qu'une source de jouvence, sans voir que celle-ci est à la fois rouée, naïve et suffisamment fière pour ne pas vouloir paraître pauvre et malheureuse. Il la considère comme une figure féminine mythologique, à la fois maternelle et érotique, au sein de laquelle il voudrait pouvoir se couler. Le plan à la fois touchant et dégoûtant où il se penche vers la jeune fille cristallise son désir de sortir de lui-même pour se fondre dans l'image féminine. Cependant le personnage de Tōyō ne se situe pas sur un plan identique aux autres, comme le signale d'emblée sa voix qui la distingue nettement. Bien qu'elle ne puisse prendre en charge la détresse du héros, elle lui fournit un modèle – le lapin mécanique – permettant de positiver le caractère répétitif, fini du travail et de la vie (Fig. 16-17).

Le scénario de la première partie est organisé comme un panorama des différentes possibilités de vivre en dehors de soi-même. Mais ni la science, ni les enfants, ni les plaisirs matériels, ni enfin la figure de la femme ne peuvent servir de support à une projection de l'être. L'incorporation échoue systématiquement. Aucun signe symbolique ne parvient à faire le relais, qu'il s'agisse de paroles, de gestes ou d'images. L'échange verbal induit toujours de l'incompréhension et souligne le décalage entre les individus. Les corps ont des masses qui ne coïncident jamais. Les figures symboliques, comme celle du chien qui mange la viande que le héros lui jette, sont essentiellement négatives. Le registre métaphorique n'est qu'une illusion qui provoque la nausée à l'instar des quartiers de plaisir. En ce sens, ce film porte en lui une critique du romantisme, dont la nature métaphorique n'est pas à expliquer.

LA FONCTION DES TRACES

Comme l'ont noté plusieurs critiques, il y a dans *Vivre* une profusion de signes métonymiques et de jeux sur la trace. La métonymie, pour reprendre la définition de Marc Bonhomme, indique un transfert désignatif *cotopique*⁵⁹. Elle permet d'associer à un objet *x* la valeur de l'ensemble dont ce dernier fait partie. La trace suppose quant à elle un contact physique et possède une valeur indiciaire. La métonymie comme la trace témoignent d'une survivance du référent par fragmentation ou imprégnation.

Vivre accorde une importance considérable aux *graphes*, de la radiographie qui ouvre le film aux photographies mortuaires (le portrait de Watanabe et celui de son épouse), en passant par le certificat calligraphié et l'empreinte sigillaire (Fig. 18). Ces différentes images n'ont pas de polarité prédéfinie et se retrouvent tout au long du film : elles possèdent alternativement une connotation négative (Watanabe n'est



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17



Figure 18

rien d'autre qu'un sceau aux yeux de ses collègues) ou positive (le portrait dans l'autel rappelle l'être aimé). Mais, dans un cas comme dans l'autre, la mise en scène leur confère une force, une efficacité sémantique et émotionnelle particulière : une radiographie ouvre le film ; le portrait de Watanabe sert de fil conducteur à la fin du récit ; le chapeau neuf enfin incarne à plusieurs reprises le héros à l'image, que ce soit dans la première partie ou dans la seconde.

Vivre n'est pas le premier film de Kurosawa qui joue de façon explicite sur les traces, les reflets et autres signes de contact. *Le plus beau* – une œuvre dont Donald Richie dit qu'elle « partage quelque chose avec *Vivre* »⁶⁰ – s'ouvre par une scène où l'on voit Shimura Takashi, dans le rôle d'un directeur d'usine de *lentilles optiques*, s'adresser via un mégaphone à ses ouvriers. Un raté de l'ampli provoque alors un bégaiement : « Ici le directeur... Ici le directeur... », et il faut un petit ajustement pour que la machine s'accorde à la voix humaine. Les médias ne sont pas parfaits par nature. C'est l'esprit qui anime la matière : on a beau avoir du matériel, seule la volonté garantit sa qualité. Tel est le message du film dans le contexte de la guerre. Mais de façon plus générale, si les reflets et les traces sont à ce point importants, c'est parce qu'ils aident les hommes à fixer leurs émotions, à l'instar des portraits parentaux que les jeunes filles saluent tous les soirs ou de la poignée de terre que chacune a ramené de sa région d'origine.

Les tentatives de métamorphose, de sortie de soi par le truchement d'un autre, aboutissent toutes dans *Vivre* à des échecs. Ce phénomène est souligné par l'insertion de motifs métonymiques et indiciaires qui servent de points de fixation et font contraste avec le délitement métaphorique. Mais il est surtout mis en évidence dans la deuxième partie de l'œuvre qui tranche avec la première. On le voit bien dans l'utilisation du portrait funéraire. Au total, celui-ci apparaît dans une trentaine de plans. Il ponctue le récit, mais il contribue aussi à structurer l'espace puisqu'il est utilisé comme point de fuite à chaque reprise de la narration après les flash-backs.

Les portraits funéraires photographiques ont vu leur utilisation se généraliser au Japon à partir des années 1930 et sont aujourd'hui un élément incontournable des obsèques. Ils fonctionnent en réseau avec un ensemble d'objets qu'on retrouve sur l'autel : une tablette calligraphiée au nom bouddhique (ou *shintō*) du défunt ; des fleurs ; des objets personnels lui ayant appartenu (ici le chapeau) (Fig. 21-22). C'est l'ensemble des funérailles qui se trouve aujourd'hui sous la dominante de la trace. On peut même aller jusqu'à dire que dans le Japon moderne la plupart des traces possèdent une connotation mortuaire. C'est le cas dans *Vivre* : les radiographies sont annonciatrices de mort, les deux photos sont des portraits funéraires, le sceau est présenté comme appartenant à un homme qui « ne vit pas ». Traces et reflets appartiennent au monde de la négativité, mais dans le même temps s'y opposent. Ils signalent l'absence, mais, du fait de leur matérialité, ils lui confèrent *malgré tout* une existence. Ce sont des images positives de la négation. Une positivité minimale, mais qui, parce qu'elle est fragile, inframince, est d'autant plus susceptible de cristalliser l'émotion. Entre les rêves de métamorphose, de transmutation, et la positivité minimale que représente la fragmentation de l'être ou l'imprégnation par contact, Kurosawa se prononce clairement en faveur de la seconde.

Les traces ne sont pas seulement utilisées au niveau thématique. Le portrait de Watanabe, par exemple, est à deux reprises saisi en gros plan de sorte que disparaissent le cadre et la distance que ce dernier induit (Fig. 23). L'espace de quelques instants où le temps est suspendu, le film dévoile sa nature photographique que l'enchaînement effréné des images d'ordinaire dissimule. Il révèle autrement dit son caractère pétrifiant, d'autant qu'il s'agit de la figure d'un



Figure 19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23

mort. Kurosawa assume et revendique ainsi le cinéma comme art photographique dépositaire par imprégnation électrique d'infimes marques de vie.

Le changement de mode narratif en témoigne lui aussi. Alors qu'au début du film les registres expressionniste et onirique dominant, dans la seconde partie, la mise en scène privilégie un point de vue réaliste. La veillée funèbre évoque par exemple les films de procès avec, d'une part, une perspective de référence (le portrait du héros à qui l'on doit justice se substituant au magistrat) et un enchaînement de plans serrés sur les différents protagonistes réalisés sous des angles variés de sorte à faire ressortir la subjectivité de chacun et à briser le côté théâtral. Les scènes de flash-back qui retracent les efforts du héros pour atteindre son objectif sont quant à elles traitées avec une abondance de plans larges en caméra fixe pour accroître l'effet d'objectivité. Au terme de la deuxième partie, les différents éléments d'information apportés par les uns et les autres convergent pour faire surgir la vérité sur le rôle de Watanabe et faire reconnaître sa paternité sur son œuvre.

On observera cependant que, dans les faits, *Vivre* est construit aux deux tiers autour de l'exploration des Ailleurs possibles. Les procédés métonymiques ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils font sens au sein d'une rhétorique, en l'occurrence par opposition à la tentation de la métaphore. *Vivre* est construit autour d'un schéma complexe qui oppose expressionnisme/métaphore/illusion à réalisme/métonymie/vérité. Le premier ensemble est le topos pratique de l'œuvre : le héros moderne passe *de facto* l'essentiel de son temps à rechercher le transport métaphorique. Le second est le topos ontique de l'œuvre : les traces jalonnent le film tel l'horizon minimum du réel, mais on n'en découvre la vraie valeur qu'en bout de course, au moment du passage de vie à trépas, comme Watanabe dans son parc. Cette remarque peut être élargie. À l'instar de Kishida Ryūsei qui, face à la vanité des avant-gardes, s'est relancé en explorant les possibilités de la figuration, l'œuvre de Kurosawa se déploie au sein du paradigme romantique et ce n'est qu'en contrepoint, après qu'a été constaté l'échec de la métamorphose, de la création-de-soi-dans-l'autre, qu'émerge la possibilité de donner aux signes de contact une positivité qu'ils n'avaient pas au début. Chez le peintre comme chez le metteur en scène, on trouve en commun un même processus, un même mouvement à trois temps, qui débute par une tentative d'ouvrir le monde à partir d'une projection de l'ego, qui se poursuit par un constat de faillite, pour aboutir enfin à un réinvestissement des signes indiciaires comme palliatif du sublime (Fig. 24). Se dessine là, dans la réalité des œuvres, un schéma heuristique singulier qui vient enrichir ce qu'a montré l'analyse critique des discours.



Figure 24

CHAPITRE 4

VOYAGE SENTIMENTAL–VOYAGE D’HIVER

D’ARAKI NOBUYOSHI

OU LE REFLUX DES OS

Voyage sentimental–Voyage d’hiver est un album qui rapproche deux moments importants et opposés de la vie du photographe Araki Nobuyoshi¹, son voyage de noces avec Yōko au début des années 1970 et la mort de cette dernière en 1990. Un des clichés en particulier retient l’attention. Yōko vient de mourir. Son corps a été incinéré. Trois objets se détachent sur un fond noir : le portrait funéraire (un cliché pris par Araki dans les années 1980) ; une tablette funéraire où est inscrit le nom bouddhique de la défunte ; au centre, se détachant comme une statuette, l’os du larynx, ou *nodobotoke* en japonais, littéralement le « bouddha de la gorge »² (Fig. 1).

Au milieu donc l’os-bouddha, image dure et absolue, stase vibrante, concentré d’énergie sympathique ; à côté, tels les parèdres d’une divinité, la saisie photographique et la trace calligraphique. Empreinte du dedans de la chair, l’os ramène tout le visible à lui dans son apparition. Sa nature ontologique, sa consubstantialité avec le signifié, ses qualités plastiques, la rareté de son exposition font de l’os *moderne* l’image blanche par excellence³, le modèle de toutes les formes qui se rattachent au vivant et s’animent par effet de contact.

D’ordinaire, que ce soit sous la forme de cadavres ou d’ossements, les restes humains ont tendance à être cachés. Il s’agit d’objets qui ont du mal à faire image, qui résistent à la médiatisation – ils résistent d’ailleurs à l’appellation même d’objets. En revanche, on éprouve le besoin d’installer où ils sont enfouis des monuments qui ont la double fonction de les occulter et de les signaler. Les ossements possèdent une relation complexe au visible : l’œuvre d’Araki fournit un angle d’approche intéressant pour l’analyser.

Araki est surtout célèbre pour ses images érotiques. Une trentaine figure d’ailleurs dans le premier opus du *Voyage sentimental*, qui date de 1971⁴, et quelques-unes sont reprises au début du *Voyage d’hiver*. Il est connu aussi pour le caractère obsessionnel de sa pratique de la photographie, ce qui fait de son œuvre en général l’une des plus prolifiques qui soit. Il y a chez lui un priapisme du regard, une fascination pour le sexe féminin qui est le signe le plus visible d’une économie du labile, du visqueux, de ce qui attire et échappe. « À partir de maintenant, écrivait-il dans les années 1970, on entre dans une époque où on va se faire “montreur de foire” et faire payer un ticket d’entrée pour faire renifler les menstrues de sa femme »⁵. Cet aspect ne sera pas développé ici, mais les images qu’il a réalisées sur des thèmes mortuaires doivent être considérées en regard de cette autre face essentielle de son travail.



Figure 1

LA REPETITION COMME PROGRAMME

Du milieu des années 1960 à nos jours, le nombre de clichés réalisés par Araki se compte vraisemblablement en centaines de milliers. Cette production colossale a surtout été diffusée *via* des albums. Araki a publié environ quatre cents titres, soit un nombre similaire à ce que certains peintres ont réalisé comme toiles tout au long de leur vie. L’album est le lieu par excellence de son œuvre. C’est là que, pour une part essentielle, celle-ci s’est construite. Il est significatif à cet égard qu’il existe en japonais un catalogue raisonné de ses publications⁶. En outre, ces albums comportent souvent des légendes, des notes, des fragments de texte écrits par Araki, ce qui tend à lier les images entre elles et permet l’émergence de récits. Cet aspect essentiel est pourtant très peu sensible en Occident. Car les grands éditeurs, comme Taschen ou Phaidon, n’ont pas cherché à « traduire » les albums d’Araki⁷. Ils ont privilégié au contraire la compilation d’images chocs, évacuant du même coup la dimension éminemment littéraire de l’œuvre du photographe (Fig. 2).

Araki a la réputation d’un homme qui passe son temps à photographier, que ce soit dans le cadre professionnel d’un shooting pour un magazine de mode, dans le cadre semi-professionnel de fêtes et dîners, ou dans le cadre de sa vie privée. « C’est en déboulant ainsi dans le réel qu’Araki photographie absolument tout ce qui vient, mais aussi tout ce qui s’éloigne, juste avant de disparaître de sa vue. Rien ne semble lui échapper », écrit Alain Jouffroy⁸. La caméra est pour lui une sorte d’appendice, « une partie de [s]a chair »⁹. Et quand il ne s’en sert pas, il ne quitte pas pour autant le domaine de la photographie, puisqu’il a toujours répondu à des interviews, et abondamment écrit sur ses obsessions visuelles. En 1999, la publication de l’ensemble de ses entretiens, articles, notes et essais comprenait déjà huit volumes de 350 pages environ¹⁰. « C’est un peu grandiloquent, mais prendre des photos ça amène quelque chose comme le sentiment de vivre. Je peux pas ne pas avoir d’appareil photo sur moi. Rien ne reste en mémoire si on n’a pas une caméra pour regarder à travers », écrivait-il en 1996¹¹.

« *Shattā wo kiru* ». Littéralement, « couper l’obturateur » ; en français, on dirait plutôt « appuyer sur le déclencheur ». Araki utilise beaucoup cette expression qui associe de manière détournée la photographie à une coupe, à un geste mécanique. La récurrence de cette expression est l’une des nombreuses façons de percevoir le côté répétitif de son travail. Quelle que soit la fascination que peut exercer sur lui un sujet, quels que soient l’importance de l’agencement et des réglages techniques, le dernier geste est toujours identique, un mouvement de pression du doigt sur un mécanisme de haute technologie fabriqué par des ingénieurs anonymes. Mais ce qui est vrai pour tous les photographes est amplifié chez lui par l’usage continu qu’il fait de son appareil. Araki paraît capable de prendre des photos en toutes circonstances. Il peut photographier professionnellement, lorsqu’il réalise un travail de commande, il peut photographier pour se distraire, il peut photographier dans les moments heureux de la vie, comme dans les moments les plus tristes. Son rapport à l’acte photographique présente quelque chose d’obsessionnel.

La modernisation a conduit les artistes et intellectuels japonais à valoriser le génie, les moments rares de la création solitaire, la rencontre de l’esprit individuel avec celui des peuples. Mais elle a aussi entraîné des réactions opposées, des appels à la tradition, à l’oubli des egos, à refuser la prétention au beau. Cette dialectique s’observe tout au long du *xx^e* siècle : il s’agit d’un phénomène connu et théorisé. Araki le connaît parfaitement. Dans une interview de 2009, il décrit ainsi Nojima Yasuzō comme l’archétype du photographe d’autrefois qui « voulait faire de l’art » et réalisait des « icônes » ayant une « profondeur de temps » (on



Figure 2

rappellera que Nojima était un proche de Kishida Ryūsei)¹². Lui aime au contraire se présenter comme un artisan, un imagier et rejette l’étiquette d’artiste. Il recherche dans les strip-teaseuses de Tōkyō les héritières des geishas de Yoshiwara et se compare à Sharaku ou Hokusai¹³. « C’est assurément un artiste qui atteste d’une certaine survivance de la culture érotique d’Edo, qui garde le contact avec l’univers du “monde flottant” qu’illustraient les estampes japonaises », écrit Ishida, ce qui montre que cette identité pré-moderne lui est en partie reconnue¹⁴.

Yanagi Sōetsu est l’exemple même de l’intellectuel moderne qui a réagi au modernisme. Alors que dans les années 1910 il soutenait – pour lui-même d’abord – que la volonté crée le talent, et prônait la libre expression du génie individuel, il changea d’optique à partir des années 1920, valorisant la figure de l’artisan anonyme qui oublie toute volonté esthétique dans la pratique quotidienne de son geste¹⁵. S’inspirant du bouddhisme amidiste qui exalte la foi et recommande l’abandon du croyant aux paroles sacrées, il développa une esthétique de la répétition et du non-vouloir. Dans un passage consacré aux artisans à l’époque des Song, il écrit :

Le maniement aisé du pinceau et la hardiesse de la composition résultaient du fait que chaque enfant devait dessiner cent fois par jour la même chose. Cette répétition donnait une dextérité étonnante et une rapidité de main qui devaient être miraculeuses à observer. L’hésitation n’y trouvait pas sa place, ni l’anxiété, ni l’ambition. Oublieux de tout cela, les enfants travaillaient dans un détachement total. Monotonie de la répétition qu’aujourd’hui l’on considérerait avec horreur, labeur pénible que ces jeunes garçons étaient contraints d’accepter comme leur destin inévitable : ces deux facteurs étaient, en compensation, une source de beauté pour l’œuvre. L’obligation pour le peintre de tracer le même dessin cent fois par jour fait qu’il oublie ce qu’il dessine ; il est alors libéré de l’opposition dualiste entre dextérité et maladresse ; il n’a plus à s’attarder à distinguer beau et laid ; il ne lui reste qu’à mouvoir son pinceau rapidement et sans hésitation en n’ayant même pas conscience de ce qu’il peint.¹⁶

L’œuvre d’Araki n’a rien à voir avec l’art populaire tel que l’entendait Yanagi qui prônait un retour à la ruralité. Il y a néanmoins des fils qui les relient, comme le refus du grand art, une valorisation de la pratique, un intérêt pour ce qui est ordinaire et quotidien. De même, Araki se sent proche de l’amidisme : « Un photographe doit jamais oublier qu’il dépend de la Force de l’Autre [*tariki hongan*]. La photo, c’est pas de la création. C’est se fondre derrière la scène. C’est s’aplatir : il faut disparaître complètement », écrivait-il en 1983¹⁷. Araki a donc repris certains des concepts de Yanagi et les a appliqués à son propre univers, celui de la capitale et des faubourgs, de l’amour et du sexe. On peut douter toutefois qu’il en ait eu conscience. En mettant cette filiation en relief, il s’agit de situer Araki dans la longue histoire de la réaction à la modernité et de subvertir du même coup les rapprochements trop rapides avec les peintres populaires de l’époque d’Edo. Araki est un artiste moderne, et sa modernité est justement à trouver dans le caractère réactif de son rapport à la modernité : c’est d’abord dans son opposition frontale à certaines formes de la modernité qu’il est moderne.

Au milieu des années 1960, Araki, voulant s’affranchir des limites de la création publicitaire, commença à développer une œuvre originale où se repèrent déjà certaines des grandes lignes de son travail futur. De façon générale, les années 1960 se caractérisent par une redécouverte de diverses formes culturelles présentes ou

anciennes pouvant permettre d’interroger ou de subvertir le modèle de l’artiste créateur. On peut citer le cas du peintre Okamoto Tarō qui se passionna pour Okinawa, du chorégraphe Hijikata Tatsumi qui s’intéressa aux danses chamaniques du Tōhoku, ou du graphiste Yokoo Tadanori qui revendiqua la tradition de l’*ukiyoe*. Tous les détours par l’art populaire avaient pour point commun de mettre au centre le dessaisissement de la conscience, la spontanéité, l’instinct, la fluidité du geste. Ces tentatives rejoignaient par conséquent dans l’esprit les multiples performances proposées à la même époque par les artistes de Gutai ou High Red Centre pour qui l’improvisation jouait une part importante. Replacée dans son contexte, l’attrait d’Araki pour la culture pré-moderne s’inscrit donc dans un mouvement d’ensemble et s’apparente à un phénomène de génération. Au Japon comme en Occident, les artistes ont multiplié les expérimentations visant à « rapprocher l’art de la vie ». Les références au monde flottant n’en furent qu’un des nombreux moyens.

Le photographe Moriyama Daidō a exercé une influence sensible sur Araki. Une des caractéristiques de son travail est la multiplication sans contrôle des clichés. Il y a chez Moriyama un souci de faire lâcher prise au regard et à la conscience, comme il le décrit bien dans le passage suivant : « Le sifflet du train de la Hankyū, emporté par le vent, est clairement venu jusqu’à moi. Flotte aussi l’odeur d’un feu de bois. Je réalise alors que je suis de nouveau complètement perdu au milieu d’un espace-temps déconcertant. Reprenant mes esprits, je presse le déclencheur tourné vers le paysage que j’ai devant les yeux. Peu importe ce que je prends. Pourquoi photographié-je ainsi, bougeant mon objectif d’une tache de lumière à une autre ? Je ressentis soudain un sentiment d’impuissance »¹⁸. On voit ici une forme d’abandon à la machine qui entraîne une répétition du geste. Araki n’exprime pas de tels saisissements mystiques, mais la profondeur du désir et de l’empathie qu’il ressent vis-à-vis des gens qu’il photographie lui permet de se dessaisir de sa propre volonté, à l’instar de l’artisan fantasmé d’autrefois.

Retour moderne à un ordre pré-moderne, rejet de la volonté de faire art, recours à la copie ou à la répétition. Il s’agit d’un mouvement générationnel, qui se reconnaît comme « japonais » grâce aux références au bouddhisme, à l’art d’Edo ou à des formes de culture supposément vierge de toute influence de l’Occident et subsistant aux marges de l’Archipel, un mouvement qui se veut donc non occidental, non artistique, non transcendant. À ces différentes valeurs qui font système, il faut ajouter la quotidienneté (*nichijōsei*). Chez Araki, la tenue de notes journalières est l’un des nombreux signes de sa volonté d’ancrer son art dans un temps court et pulsatile. Il est intéressant à ce propos de noter que la tenue régulière de notes de chevet, pratique très courante jusqu’à la fin des années 1920 chez les artistes d’avant-garde, s’était ensuite un peu perdue. La génération d’Araki va la redécouvrir et jouer avec les possibilités qu’elle offre. Outre Araki, on peut citer les noms de Yokoo Tadanori, Akasegawa Genpei ou Ikeda Masuo qui, tous, ont non seulement tenu des journaux ou des chroniques, mais les ont rendus publics¹⁹.

Dans *Voyage d’hiver*, le souci de quotidienneté s’exprime en premier lieu par le choix des sujets : le chat allongé sur les jambes du photographe, le chat sortant du bain, Yōko mangeant à la cantine de l’hôpital, la terrasse de l’appartement en hiver, des enfants faisant du toboggan dans un parc, la ville vue à travers les vitres d’une voiture, le chat caché dans les recoins de l’appartement, des amas de neige fondue au bord des rues. L’extraordinaire – la mort de Yōko – n’est pas isolé, mais au contraire replacé autant que possible dans le flux ordinaire de la vie. Le quotidien est photographié et montré autant que les moments de crise. Dès lors, le drame contamine la banalité et la banalité contamine le drame, laissant le cœur du spectateur oscillant entre sentimentalisme et fatalisme. « Je perçois *quelque chose*

dans l’ordre qui veut que les jours ordinaires se chassent les uns les autres », écrivait Araki de façon mystérieuse dès 1971²⁰. Cependant le souci de quotidienneté s’observe aussi au niveau formel. Ses compositions sont en effet toujours légèrement déséquilibrées. Les lignes horizontales – par exemple la rambarde et les murs du balcon qu’on retrouve à une vingtaine de reprises dans l’album – ne sont jamais vraiment parallèles à la bordure de l’image. Elles sont toujours obliquantes, ne serait-ce que de quelques degrés. Et quand on rencontre une vue orthogonale, comme par exemple celle de la porte de l’incinérateur, on observe un important effet de parallaxe qui déforme la géométrie de l’objet. L’habitude prise par Araki de constamment imprimer un léger déséquilibre à ses compositions a, entre autres, pour conséquence de ne pas donner une impression de professionnalisme, de travail ordonné et bien fini, de retrouver au contraire quelque chose du charme et de la spontanéité de la photographie amateur. L’emploi qu’il fait du polaroid répond à la même intention (Fig. 3-4).

La photographie fait date. Sa manière de figer l’instant invite l’esprit à lui adjoindre des coordonnées spatiales et temporelles. Où et quand, disent les légendes. Cette dimension de la photographie est essentielle pour Araki qui date la plupart de ses clichés directement sur la pellicule. Dans la seconde partie du *Voyage d’hiver*, la disparition de son épouse est présentée comme un roman-photo suivant un ordre chronologique. On y trouve quatre-vingt-onze images, toutes datées et parfois légendées, prises entre le 17 mai 1989 et le 1^{er} février 1990. La première montre Araki et son épouse dansant joue contre joue ; une note de l’auteur en marge précise que cette photographie est la dernière du couple et qu’elle a été prise à l’occasion de l’anniversaire de Yōko. La dernière image représente Chiro, le chat du couple, bondissant dans la neige six jours après le décès de Yōko (27 janvier), et quatre jours après qu’elle a été incinérée. La datation de chaque image permet de rappeler la prééminence d’un temps mécanique, uniforme, indépendant des événements. L’enchaînement régulier des journées est une structure fondamentale et irréfragable. Néanmoins, rien ne montre mieux le caractère programmé et réfléchi du travail d’Araki que la présence de ces dates. Car il ne s’agit pas dans son cas d’un goût pour le classement (une date au dos aurait suffi) ou pour la technique (comme chez ceux qui éprouvent le besoin d’expérimenter toutes les fonctionnalités d’un appareil). L’utilisation qu’il en fait s’inscrit dans le cadre d’un vaste projet artistique commencé avec la première version du *Voyage sentimental* publié en 1971. Comme cela a été souvent remarqué, elle évoque davantage la série *Date Paintings* de Kawara On, qui fait partie des classiques de l’art conceptuel et qu’Araki connaissait, que la photographie amateur.

La présence de dates sur les photos montre un sens de la durée, une anticipation de l’avenir. Araki oppose d’ailleurs la « longévité » des clichés datés, à l’« éternité » de ceux qui se présentent hors de toute référence chronologique²¹. C’est parce qu’il savait que demain il inscrirait de nouveau la date sur ses photos, qu’il a daté celles qu’il prenait aujourd’hui, parce qu’il était dans une logique de série et qu’il voulait que chaque image trouve *a posteriori* sa place par rapport aux autres au sein d’un ensemble en construction. En choisissant de dater ses photos et en se tenant à cette résolution jour après jour, Araki montre clairement qu’il ne joue pas sur le sentiment du temps de façon purement émotive ou sentimentale comme il aurait tendance à le dire, mais qu’il y a chez lui une démarche projective et intellectuelle. Le fait que ces datations puissent être fausses ne fait que souligner le caractère intentionnel de cet aspect de son travail.



Figure 3



Figure 4

À l’instar de Kawara, Araki suit donc un projet dont l’un des éléments centraux est la question du temps. C’est en ce sens qu’on peut dire que son œuvre est conceptuelle. Quand en 1971 il décide de photographier son voyage de noces en faisant exploser la barrière entre temps public et temps intime, il pose le principe de la covalence de tous les instants et définit la ligne qui articulera dès lors toute son œuvre. Il s’agit d’un acte pensé, mûri et mis en œuvre avec audace, détermination et une impressionnante constance. Son œuvre a une dimension fondamentalement programmatique. Il faut être clair sur ce point. Ce n’est pas un fondement de façon rétrospective que l’œuvre d’Araki a pris une cohérence. Il n’y a aucune naïveté dans son travail. Bien qu’il refuse le statut d’artiste au sens du XIX^e siècle (pour caricaturer, l’artiste génial, solitaire et maudit), sa vision de la création – un exercice de la volonté individuelle qui s’incarne dans la réalisation d’un projet esthétique – permet de le situer dans le courant dominant de l’art contemporain international. Dès la première version de son *Voyage sentimental*, qui marque pour Itō Toshiharu les « réels débuts » d’Araki²², il a fait le pari que la vie lui donnerait raison : cet album, écrit-il en préface, « c’est ma *résolution* de photographe »²³. Il faut donc considérer avec beaucoup de circonspection toutes les interprétations enfermant Araki dans le stéréotype qu’il a lui-même contribué à forger du photographe qui « pense avec le doigt »²⁴ et n’a aucune idée sur l’art²⁵.

Les références à la mort sont un autre signe fort qu’il a conçu son œuvre en projection de l’avenir. On peut prendre l’exemple de la photo de Yōko allongée dans une barque dormant comme si « elle traversait le fleuve de la mort », ou celle du banc en pierre qui évoque spontanément un tombeau²⁶ (Fig. 5-6). Ou se référer aux images de draps froissés qui, parce qu’elles montrent la trace d’un passage, possèdent une dimension nostalgique, et donc un parfum de mort, comme souvent les voyages dans la tradition littéraire japonaise. Araki ne savait pas que son épouse allait décéder avant lui, mais il avait compris que, quel que soit le destin, une œuvre articulant le quotidien au futur certain de la mort ne pouvait échouer à long terme, que le quotidien de demain ferait forcément un jour puissamment écho au quotidien d’hier. Il est significatif à cet égard que cette première œuvre ait été signée des deux époux. Elle a été pensée pour être efficace quel que soit le dernier survivant. L’ensemble du travail d’Araki peut être vu comme une œuvre unique, un projet de vie où chaque cliché, comme les cailloux du Petit Poucet, n’a de raison d’être qu’après-coup et par anticipation de la disparition de leur auteur. Fondamentalement conçue dans l’attente de la mort, cette œuvre pense la succession des jours par rapport à un terme. C’est pourquoi il n’y a jamais d’insouciance dans la quotidienneté d’Araki. D’ailleurs, écrit-il : « J’ai toujours eu le sentiment qu’il y a un vieux en moi qui regarde en s’amusant ce que fait l’enfant ou le petit garçon que je suis »²⁷. On ne saurait mieux dire : sous l’empathie et la répétition des gestes, une intelligence inquiète joue, observe et contrôle.

Philippe Forest a bien vu cette ambivalence. D’un côté, il note que toute l’œuvre d’Araki procède d’une « décision inaugurale » et que *Voyage sentimental* forme « le premier volume d’une série qui constitue comme un seul cohérent et continu roman autobiographique »²⁸. Toutefois, il est très sensible au caractère vivant et instable de cette œuvre, et apprécie avant tout qu’elle apparaisse comme un « mémorial continuellement recommencé ». C’est pourquoi il suggère de ne pas « conférer trop d’emphase » à l’analyse de la dimension programmatique et conceptuelle du travail du photographe japonais. Il trouve même « étonnant » de découvrir chez Araki une telle démarche, préférant retenir *in fine* que ce dernier « est moins l’auteur [de son œuvre] qu’il n’en est l’acteur ou le témoin »²⁹. Forest est honnête car il dit ce qu’il voit. En l’occurrence, il constate le caractère



Figure 5



Figure 6

conceptuel de l’œuvre d’Araki, mais ne sait que faire de ce constat qui trouble son image d’un Japon où le temps ne serait que succession d’instant ; sans doute ressent-il aussi le danger qu’il peut y avoir à plaquer sur la réalité japonaise une vision européocentrée. On a donc d’un côté Araki qui a développé intellectuellement un projet artistique de vie, mais qui ne cesse de le cacher pour ne pas paraître trop idéaliste, occidental, pour ne pas perdre non plus la fraîcheur de son contact avec l’instant, qui est réel, et, de l’autre, un écrivain français qui, tout en observant le caractère programmatique de cette œuvre japonaise, redoute les contresens et ne veut pas renoncer au soulagement de soi que l’exotisme procure. Cette configuration est caractéristique d’un aspect actuel des relations nippo-occidentales dans le domaine culturel.

L’étude des débuts d’Araki montre pourtant une volonté de toujours trouver des protocoles nouveaux, ce qui témoigne d’une vision fondamentalement conceptuelle de l’art. Il commença par exemple en 1965 une série de photos de femmes prises dans le métro, mais l’interrompit en découvrant que Walker Evans avait déjà fait quelque chose de similaire, preuve qu’il privilégiait l’originalité de sa démarche à la spontanéité de son désir³⁰. Il essaya d’utiliser la photocopieuse pour tirer ses premiers albums, référence explicite au Pop art et à Warhol. Il envoya l’un de ses premiers albums à des inconnus choisis au hasard dans l’annuaire, une démarche qui évoque Fluxus. Quant à sa série *Second manifeste du sursentimentalisme* montrant des femmes au sexe ouvert, on ne peut s’empêcher de faire le lien avec Duchamp qui avait été redécouvert au Japon depuis peu. Le caractère pensé de la démarche artistique d’Araki est un postulat incontournable. La chronologie montre même que l’intentionnalité est présente chez lui dès le départ. Toutefois, le projet qu’il a défini porte en son sein les moyens de son occultation, car il affirme le primat de l’adhésion sentimentale aux choses et de la répétition du geste, ce qui avec le temps induit une forme d’oubli de l’intention initiale. L’œuvre d’Araki repose de façon structurelle sur une exigence de créativité, de nouveauté, d’affirmation de l’originalité individuelle, en revanche elle se réalise au quotidien dans un régime essentiellement mimétique.

On retrouve souvent ce mécanisme chez les écrivains et artistes japonais modernes. On a cité au préalable le cas déjà ancien de Yanagi Sōetsu qui, avant de s’intéresser aux arts populaires et vanter les mérites d’une création affranchie de la volonté de faire art, fut l’un des fers de lance des avant-gardes, contribuant à faire connaître Van Gogh et Rodin³¹. Mais on peut aussi faire le rapprochement avec des contemporains d’Araki comme Suga Kishio ou Akasegawa Genpei. Suga – et plus largement tous les artistes du mouvement Mono-ha – ont développé un discours qui refuse la « création » au profit de l’extraction des objets de leur environnement ordinaire et/ou la mise en relation des objets entre eux. Derrière des installations minimales de plaques, pierres, cordes et bouts de bois, l’artiste organise la disparition de sa propre individualité pour mieux retrouver la singularité de rapports *en situation* et fluctuants avec le monde. Il oppose l’objet, entendu comme catégorie de l’esprit, qui peut être imité et reproduit – un objet de consommation donc –, à la *chose (mono)* qui n’existe qu’en contexte, infiniment variable et par essence non reproductible³².

Il en va de même chez Akasegawa, un artiste extrêmement prolifique à l’instar d’Araki. Parmi ses nombreux projets, on peut mentionner son travail sur les *tomason* commencé dans les années 1970. Le mot *tomason* est un néologisme forgé à partir du patronyme d’un joueur de baseball américain (Gary Thomasson) recruté à grands frais par une équipe japonaise, mais dont le rendement se révéla catastrophique. De façon humoristique et acerbe (l’emploi d’un nom occidental

n’est pas neutre), il désigne pour Akasegawa des objets à l’utilité douteuse : un escalier qui donne sur un mur, une grosse pierre incrustée au milieu d’un trottoir, une fenêtre bouchée, des poteaux électriques raccourcis, et tout particulièrement quand il apparaît que ces objets ont été préservés ou entretenus, ce qui ajoute à leur caractère insolite et saugrenu³³. Après une longue enquête à laquelle collaborèrent amis et étudiants, Akasegawa réunit les photographies, croquis et descriptifs d’une centaine de *tomason* au sein d’un livre paru en 1985. Ces objets ne sont pas des œuvres, mais des accidents, des trouvailles – du « super-art », dit Akasegawa : « On dit que l’art, c’est ce que l’artiste fabrique comme tel, mais ce super-art est créé inconsciemment par un super-artiste qui ne sait pas qu’il fait du super-art. C’est pourquoi, dans le super-art, s’il y a des assistants, il n’y a pas de créateur. Seuls existent des gens qui le découvrent ici ou là »³⁴.

Araki appartient pleinement à une génération d’artistes qui, aux lendemains du mouvement de protestation étudiant de 1968-1969, utilisent des procédés conceptuels et systématiques pour subvertir une vision héroïque, romantique, monumentale, éternelle de l’art, rejetée encore et toujours comme occidentale, et qui privilégient la non-intervention sur le réel à la création d’œuvres, la répétition du geste à la production/reproduction d’objets, l’engloutissement de la personne dans son environnement à l’affirmation de la subjectivité. Comme le résume Araki : « La photographie, ou l’art, c’est une rencontre. C’est pourquoi il s’agit de se “mouvoir” plutôt que de “faire” »³⁵. C’est dans ce contexte historique et esthétique qu’il faut comprendre le déploiement de l’œuvre d’Araki dont les enjeux de fond rejoignent des travaux d’artistes contemporains réalisés à travers d’autres médiums que l’album photographique.

L’OS A L’IMAGE

Après avoir examiné ce qui fait de *Voyage sentimental* un élément déterminant d’un projet artistique total, il faut entrer dans la matière de l’œuvre et, pour commencer, revenir sur le thème de l’os esquissé plus haut. La vue de l’os, la photographie de l’os, mais aussi la photographie comme os. L’os en tant qu’il fait image. On examinera ultérieurement la proposition inverse, l’image comme os, ou l’image-os pour parler comme Didi-Huberman.

Voyage d’hiver comprend une série de photos autour du thème de la crémation. Deux clichés d’un corbillard vu de l’arrière. Le cercueil sur un chariot dans un crématorium. La porte du four crématoire. La fumée qui s’échappe de la cheminée du crématorium. Les ossements blanchis sur le chariot après la crémation. L’os du larynx posé devant le portrait funéraire de Yōko. Deux vues d’Araki portant l’urne funéraire. Le premier intérêt – considérable – de cet ensemble est ethnographique, tant le moment documenté suscite peu la représentation d’ordinaire (Fig. 7).

Depuis le XIX^e siècle, le changement dans les pratiques funéraires au Japon a été spectaculaire. On sait qu’avant l’ère Meiji la proportion de crémations dans l’Archipel était inférieure à 20 % et que l’usage de loin le plus répandu était l’enterrement³⁶. Mais, au cours du XX^e siècle, la crémation s’est peu à peu diffusée. De 20 % environ en 1900, on passe à 54 % en 1950 et 86 % en 1976, pour atteindre plus de 99,8 % en 2005 selon les chiffres du ministère de la Santé et du Travail, soit 1 112 178 crémations pour seulement 1 989 enterrements. Dans les grandes villes comme Tōkyō ou Ōsaka, ce taux est proche de 100 %³⁷. Cette évolution est internationale, mais le Japon vient largement en tête en termes de diffusion. Par comparaison, le taux en Grande-Bretagne, qui est le second pays où la crémation



Figure 7

est la plus pratiquée, est de 70 %, tandis qu’en Corée, il n’est que de 50 %. D’un point de vue quantitatif, il y a donc eu en un peu plus d’un siècle une transformation radicale du rapport physique aux restes humains, dans la mesure où la crémation est suivie de la collecte des ossements, qui implique de les voir et de les manipuler.

L’incinération est aujourd’hui au Japon une industrie relativement standardisée, seules subsistant quelques variantes locales. Il est certain toutefois que l’essentiel des pratiques décrites dans les guides distribués par les compagnies de pompes funèbres ou les municipalités sont des adaptations récentes de pratiques qui n’étaient autrefois que régionales ou réservées à une petite frange de la population. Il est clair en outre que cette transformation des pratiques a été accompagnée par une évolution de la perception des ossements : aujourd’hui la crémation sert moins à faciliter le passage des défunts dans l’au-delà qu’à fournir des reliques qui aideront les familles dans leur travail de deuil.

L’incinération se déroule en trois étapes. L’adieu au corps par la famille ; la crémation à proprement parler ; le dépôt des ossements dans l’urne. C’est cette troisième étape qui diffère le plus de ce que l’on peut connaître en Occident. Or il s’agit d’un moment très fort de la vie familiale et, plus largement, individuelle et sociale. Le moment d’un contact visuel et physique avec les os d’une rare intensité d’autant qu’il suit immédiatement la crémation du corps observé dans son intégrité peu de temps auparavant. Il s’agit d’un moment essentiel non seulement sur le plan symbolique ou religieux, mais aussi sur le plan de l’économie du regard, de ce qu’on peut voir et comment.

Contrairement à l’usage en Europe, les os ne sont pas réduits à l’état de granules calcifiées, il est au contraire important que certains puissent encore être identifiés, « puisque, comme l’écrit Ikezawa Natsuki dans une nouvelle, tout l’art des employés du crématorium consiste précisément à laisser aux os *un minimum de forme* »³⁸ (ce qui est d’ailleurs toujours mis en avant dans les plaquettes publicitaires des compagnies de pompes funèbres). Deux modes d’incinération se sont imposés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le premier, dit « sur chariot », expose le corps à une combustion relativement progressive. Les os roulent d’une faible hauteur et se retrouvent sur le plateau du chariot en reproduisant à peu près la disposition anatomique. C’est la solution qu’Araki a choisie pour son épouse et qui est documentée dans *Voyage d’hiver*. La seconde manière est plus économique. Dite « sur grill », les brûleurs sont placés tout autour du cercueil, ce qui a pour conséquence d’exposer rapidement le corps aux flammes. Les chairs une fois consommées, les os tombent pêle-mêle à travers le grill dans un bac de récupération³⁹. Dans un cas comme dans l’autre, mais de façon plus nette dans le premier, les ossements dessinent alors, par simple translation, une forme, celle du corps qui vient de disparaître. D’où cette description dans une nouvelle de 1931 de Sasaki Toshirō : « Le four était couvert de cendres blanches sur plusieurs mètres carrés. Et il s’en échappait encore une fumée fine. Les ossements blancs du vieil homme, donnant l’impression d’un dos légèrement voûté, y étaient allongés tel un vieil arbre sec abandonné à la pluie »⁴⁰. On obtient avec la crémation une sorte de réduction osseuse ; non pas un squelette, mais un schéma de squelette, presque un pictogramme. Ainsi de Yōko en date du 29 janvier 1990.

À la crémation proprement dite, qui dure aujourd’hui environ une heure, suit la levée des ossements, un rite d’origine bouddhique que le shintō a lui aussi adopté pour ses funérailles. Il est dirigé par un employé du crématorium et/ou un prêtre qui indique(nt) aux proches les gestes à effectuer. Certains ne feront toutefois que « regarder »⁴¹. Les deux personnes les plus éloignées du défunt au niveau familial

s’approchent en premier. Ensemble, ils saisissent avec de longues baguettes un des os qui émergent de la cendre. Viennent ensuite par paire les autres personnes qui effectuent les mêmes gestes jusqu’à ce que l’urne soit remplie⁴². Les ossements sont donc choisis un par un, mais aussi identifiés et souvent nommés. L’usage veut en effet que les os soient pris dans un certain ordre, en général des pieds à la tête. On commence par les os du pied, puis du bras, du bassin, de la colonne vertébrale, des côtes, du crâne, pour terminer par la pomme d’Adam. L’étagement des os dans l’urne suit donc approximativement celui de l’homme debout. Il s’agit donc d’une forme de *mitate*, d’un exercice de transposition mimétique du corps. On pourra éventuellement poser une paire de lunettes par-dessus les ossements, comme l’exemple m’en a été rapporté.

Autrement dit, au moment où le feu détruit violemment l’apparence charnelle de l’individu, un système hautement technicisé s’évertue à saisir le réel sous le réel, à retrouver une apparence, celle des ossements choisis un par un. Il s’agit donc d’un rite qui porte sur l’image et qui affirme son caractère fondamental, l’impossibilité de son dépassement. Détruire une forme revient toujours à en retrouver une autre. Il n’y a pas de retour à la poussière, à ce stade en deçà de l’image où l’étant n’étant plus, il n’est qu’à attendre passivement l’impulsion d’un nouveau souffle comme dans la tradition judéo-chrétienne. Ce qui est montré au contraire dans ce rite, c’est que, quelle que soit la brutalité des événements – symbolisée ici par le feu –, l’étant ne peut pas sortir d’une logique de transformation, de mutation, qui le fait nécessairement passer d’une forme à une autre. Il s’agit là d’une sensibilité à la plasticité du monde qui trouve évidemment sa meilleure expression dans le bouddhisme.

Le dernier os mis dans l’urne – ou parfois dans une autre urne, voire une bourse en tissu destinée à être gardée à la maison – est généralement la pomme d’Adam, le « bouddha de la gorge ». Cet os, qui est en fait une saillie cartilagineuse du larynx, est d’autant plus important sur le plan symbolique que sa ressemblance avec un bouddha n’est pas visible de l’extérieur. Dans « La saisie des ossements », Kawabata Yasunari décrit avec humour le moment crucial de la découverte du *nodobotoke* : « Sur sa paume pareille à du papier froissé, une feuille de papier blanc ; dessus, un morceau calcifié de quelques centimètres *concentrait tous les regards*. Sans doute la pomme d’Adam... Pour peu qu’on le veuille, *on pouvait y voir forme humaine*. — “Ah ! On l’a enfin trouvée ! Et bien voilà à quoi ressemble votre grand-père ! Placez-le dans son urne” »⁴³. Autrement dit, chacun possède à l’intérieur de soi une statuette du bouddha auquel il est réduit après sa mort. Une pomme d’Adam bien nette, comme celle de Yōko, est perçue comme le signe d’une bonne vie et la promesse d’une renaissance positive. La mise en évidence de cet os en particulier et l’attention qui lui est portée en cet instant unique sur le plan émotionnel instillent l’idée qu’il y a des noyaux à l’être, qu’il est possible de survivre par des formes, des images, à la mort et à l’éphémère.

L’os est une matière organique blanche, sans couleur, une matière sèche et dure qui se corrompt lentement. Toutefois, l’os que l’on obtient dans les crématoriums japonais est un os fabriqué dans sa complétude d’os. C’est un os historique, fruit de l’art des hommes, un peu plus friable que les autres. Il a été suffisamment chauffé pour que la chair qui l’enrobe se soit détachée en cendres, mais il ne l’a pas été au point qu’il se désagrège et se mélange aux autres débris. Il va sans dire que la technique nécessaire pour obtenir des os intacts n’existe pas pour elle-même, mais bien parce qu’elle procède du désir de les voir ainsi. Leur aspect est important ; d’ailleurs, on fait en sorte de les obtenir aujourd’hui aussi blancs que possible, alors qu’à l’époque de la crémation sur bûcher, ils ressortaient noircis (ce qui est toujours

le cas en Indonésie par exemple). L’os moderne est un os qui tend à la pureté : il est de nature historique, il est le fruit d’une technique et répond à une esthétique.

Bien que les os soient la plupart du temps cachés, leur image est essentielle. Dans le moment crucial où ils sont prélevés, leur apparition incarne la perte (de l’autre), sa corruption, mais symbolise aussi le reliquat (de soi), c’est-à-dire une *résistance* à la corruption. Elle souligne l’existence d’une téléologie – l’« être vers la mort » heideggérien –, mais elle positive aussi l’existence de flux allochroniques au sein du vivant. L’os moderne, net, propre, compact, est tout à la fois l’ultime survivance de l’image humaine et l’image même de la survivance.

Si les ossements peuvent, dans certaines conditions, être vus, si leur fabrication implique une part spectaculaire, si leur nature nucléaire leur donne une place particulière au sein de l’économie visuelle – toute image du vivant trouvant en eux et leur réduction et leur prolongement –, en revanche leur médiatisation est extrêmement complexe. Les os peuvent sans problème être reproduits et montrés dès lors qu’ils ont une dimension scientifique, notamment médicale ou archéologique. Beaucoup moins lorsqu’ils renvoient à des tragédies de masse comme les guerres, et quasiment jamais lorsqu’on peut les rattacher à des individus connus. Le problème de la monstration des ossements est un problème d’étiquette. La levée des ossements en particulier peut être décrite, mais difficilement portée au regard. Fin 2011, il n’y en avait aucun exemple sur Flickr et un seul sur YouTube, qui ne concernait pas un homme, mais un animal de compagnie. Dans le cinéma, les exemples sont rares. Le plus célèbre se trouve dans *Le cimetière de la morale* (1975) de Fukasaku Kinji, avec une scène où le héros récupère les restes de son épouse, une seconde où il prend un os et le croque afin de montrer sa détermination à mourir, et une troisième où l’on voit le contenu de l’urne rouler sur le sol à l’occasion d’un combat. La monstration des ossements y est l’acmé de la transgression morale évoquée par le titre.

L’intérêt d’Araki pour l’image de l’os est antérieur au décès de son épouse. Déjà en 1974, à la mort de sa mère, il avait senti une attirance photographique pour ces objets : « En voyant ma mère ressortir du souffle d’air brûlant sous forme de petits résidus osseux, je regrettai de nouveau d’avoir laissé mon appareil. C’est quelque chose que j’aurais vraiment dû photographier. Quand avec ma femme j’ai mis les plus gros résidus dans l’urne funéraire, je me suis rendu compte à quel point j’avais envie de photographier ces os », écrit-il alors⁴⁴. Sa fascination ne s’est toutefois pas interrompue avec l’assouvissement de son désir et la publication de *Voyage d’hiver*. Elle ne se limite donc pas à un attrait pour la transgression. Tout récemment en 2010, dans l’album qu’il a consacré à la mort de son chat Chiro, est reproduite en double page (la seule de l’album) une photographie des restes blanchis de l’animal⁴⁵. Son intérêt pour les ossements se manifeste de part en part de son œuvre à chaque fois qu’il a été confronté de façon particulièrement intime et douloureuse à la mort, en l’occurrence à celle de sa mère, de sa femme et de son chat. Il s’agit d’un des thèmes de fond autour desquels se déploie son œuvre tout entière.

Toutefois, et en dépit de son goût pour la provocation, Araki n’est pas allé jusqu’à publier des images de la levée des ossements, de ce moment où les proches de la défunte ont regardé ses restes avec fascination et effroi, puis senti leur texture et leur poids en les maniant avec des baguettes. Il s’est conformé à l’usage, sans briser le tabou. Il a regardé les os blanchis, les a peut-être photographiés, mais il n’en a laissé aucune trace publique, comme s’il avait atteint là la limite de son projet artistique et reconnu la vanité de la photographie face au *spectacle* de l’os. Cette série d’Araki dans *Voyage d’hiver* est peut-être encore plus importante, tant sur le

plan documentaire qu’esthétique, pour ce qu’elle ne parvient pas à dévoiler que pour ce qu’elle montre.

L’IMAGE-OS

L’art japonais du xx^e siècle est irrigué par deux grandes traditions, celle de la peinture à l’huile occidentale et celle de la peinture à l’encre de style chinois. Dans l’une comme dans l’autre, l’os joue un rôle important. Dans la peinture occidentale, un des grands préceptes depuis la Renaissance est de travailler les chairs sans oublier qu’en dessous un squelette les porte. Ce principe fut connu au Japon dès Maruyama Ōkyo (1733-1795)⁴⁶. C’est ainsi que les peintres japonais des xviii^e et xix^e siècles furent amenés à faire, à leur manière, de l’anthropologie physique. Et un certain nombre d’entre eux ont travaillé à la réalisation d’ouvrages d’anatomie. Dans la peinture de style chinois, l’os possède une place encore plus importante. En effet, on évoque l’os soit pour parler de la composition d’ensemble, de l’« ossature » (*kokkaku*) d’une œuvre, soit pour désigner ce qui fait la clarté du trait, les lignes de force d’une calligraphie, d’un paysage ou d’un portrait⁴⁷. On utilisera volontiers cette métaphore pour qualifier une peinture ou une photographie bien cadrée, où dominant des lignes à la fois nettes et droites. La présence d’un aspect *osseux*, entendu à la fois comme structure et comme concentré énergétique, est perçue comme un élément important de la représentation plastique.

Si l’os aide à penser l’image sur un mode organique ou symbolique, il est aussi un modèle iconique, autrement dit il permet de préciser l’essence d’un certain type d’images, à commencer par la photographie. Il existe un parallélisme frappant entre la diffusion de la crémation et celle des portraits funéraires. Ces pratiques, toutes deux issues du bouddhisme et longtemps réservées à une élite, ont été simultanément réinventées à la fin du xix^e siècle grâce à des innovations techniques (apparition des crématoriums et de la photographie) pour devenir progressivement la norme collective entre 1930 et 1960⁴⁸. Mais cette concomitance historique n’est pas le fruit du hasard. Grâce à la photographie, le portrait funéraire a acquis en effet une adhérence au défunt qu’il n’avait pas sous sa forme picturale (les portraits funéraires à l’époque d’Edo sont peu réalistes). Il a pris une dimension qu’on peut qualifier d’osseuse. Il est non seulement le symbole du disparu, mais, du fait de son attachement photochimique au modèle, il est, comme dit Barthes, « la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons la mort »⁴⁹, tandis que les ossements en sont la réduction purifiée. Il y a dans la photographie une part de la monstruosité synecdotique de l’*os moderne* hors de toute représentation et perspective. Il était donc logique que l’usage de ces deux formes de représentation de la mort se rapprochent et évoluent de concert, si bien qu’aujourd’hui le recours au portrait funéraire est tout aussi généralisé que l’usage de la crémation. Comme l’analyse Yamada Shin.ya : « Il est tout à fait naturel d’avoir recours à une photographie funéraire lors de la mort de quelqu’un, et particulièrement au cours des funérailles où elle trône au milieu de l’autel. Lorsque les funérailles sont laïques, elle est mise en avant comme la représentation la plus importante du défunt dans la mesure où l’on n’utilise pas de tablette funéraire. Depuis quelques années, on voit même apparaître des triptyques composés de photos de différentes périodes qui remplacent le cliché unique ; en tout cas, le portrait funéraire est devenu un élément indispensable des funérailles »⁵⁰. On ajoutera qu’au niveau formel ces portraits sont solidement composés et que les postures y sont généralement figées : si l’on oubliait leur caractère mortuaire, il serait tout à fait approprié de dire en japonais qu’ils « ont de l’os » (*hone ga aru*).

L’œuvre d’Araki est difficilement compréhensible en profondeur hors de ce contexte historique. Itō rapporte ainsi que l’envie d’Araki de se lancer dans la création photographique lui est venue en 1967, au décès de son père, le jour où il a choisi et retiré une photo de ce dernier pour orner ses funérailles⁵¹. Un portrait mortuaire aura été sa première œuvre *artistique*. L’émotion ressentie au décès de parents et amis, le besoin qui en découle de conserver quelque chose d’eux constituant pour lui l’essence du travail photographique : « En fait, un photographe est meilleur s’il a fait face plusieurs fois à la mort d’êtres chers », affirme-t-il⁵². C’est dans cette logique qu’il alla jusqu’à photographier et montrer le cadavre de sa mère et de son épouse quitte à susciter le scandale⁵³. En d’autres termes, voir le cadavre et les ossements de ses proches révélerait la nature même de la photo, et les fixer sur la pellicule davantage encore. Mais cette ouverture à la mort n’est pas uniquement un moment fondateur au niveau psychologique, elle doit se retrouver dans les images : « Une photographie, dit Araki, doit énormément faire ressentir la “mort” »⁵⁴. « Une photo est silencieuse, elle ne parle pas. En fait, elle ressemble à un cadavre »⁵⁵. La mort imprègne toute son œuvre. Rien n’échappe à son emprise, qu’il s’agisse des représentations de femmes, de fleurs, du ciel ou de la ville. « Sous ses doigts, écrit Itō, Tōkyō, se transformant comme si elle était baignée de radioactivité, devient la “mort blanche”. Les parcs de jeux et les immeubles ont un avant-goût de sanatorium, les hôtels et les bureaux jouxtent les cimetières, Tōkyō se change en “musée des fossiles”, en “cirque de la mort”, en “ossuaire souterrain” »⁵⁶. Alors qu’en Occident Araki a tendance à être vu comme un photographe léger, au Japon, la noirceur de son œuvre est toujours soulignée par la critique.

On peut à présent revenir au cliché où Araki juxtapose la photo de Yōko, sa tablette funéraire et son « bouddha de la gorge » (Fig. 8). Cet ensemble montre de façon claire la parenté sémiotique entre l’os et la photographie au Japon où ces trois objets constituent la base du dispositif mémoriel privé. Leur cohérence est renforcée par des mots qui se font écho, *ihai* (tablette), *iei* (photo) et *ikotsu* (ossements). Ils forment une trilogie : la tablette est la règle, la loi ; la photographie donne la forme, l’apparence ; l’os est la part essentielle et irréductible de la matière. Araki aime jouer sur la parenté et la tension qui existent entre l’apparence et l’essence des choses. L’os moderne, obtenu après crémation dans des fours de plus en plus sophistiqués, est une sorte de photo, mais *tirée de l’intérieur* ; la photo est une forme d’os, une réduction stabilisée de l’être. L’un comme l’autre sont *attachés à l’original* et font figure de résistance à la labilité du monde, mais parce qu’ils résistent justement et que leur résistance, on le sait, est vaine, ils réveillent et stimulent la conscience de ce à quoi ils s’opposent. Ce va-et-vient dialectique fonde l’éruption sentimentale qu’induit leur perception.

Un tel rapprochement de la photographie à l’os n’est pas propre à Araki. On en trouve un certain nombre d’exemples dans la culture contemporaine, par exemple dans *La Tombe des lucioles*, roman de Nosaka Akiyuki dont Takahata Isao a tiré le dessin animé bien connu⁵⁷. Pour survivre, le jeune héros doit céder un par un les biens et les souvenirs laissés par ses parents. Il parvient néanmoins à en garder deux : les quelques os de sa mère qu’il conserve dans une petite boîte et une photo de son père. « Chemin faisant, il avait regardé la photo de son père, cette photo qu’il portait toujours sur lui, et qui était toute fripée à présent, “Papa ! Papa est mort ! Papa aussi il est mort !”, un sentiment de réalité de loin plus aigu que ce qu’il avait ressenti à la mort de sa mère »⁵⁸. Cette scène se passe vers la fin du récit. Mais l’image de son père en vie dont il comprend brutalement la mort à travers le délitement du papier – une autre forme de squelette – ne peut pas le sauver et lui



Figure 8

redonner espoir. Au contraire, puisqu’elle le « vid[e] finalement de cette résolution tenace qu’il fallait rester en vie »⁵⁹. La trace photographique n’est qu’une autre manifestation de l’image-os. Elle ne porte en elle aucune promesse de survie. Elle renvoie au vivant, mais sous une forme sèche. Du reste, dans le roman, elle cède rapidement la place au retour des ossements sur lesquels se clôt brutalement l’histoire quelques pages plus loin. Toute photographie porte en elle de petits morceaux blancs et durs comme origine et point de fuite.

La manière dont Araki appréhende la photographie rappelle fortement celle de Barthes dans *La Chambre claire*. On rappellera que, pour Barthes, c’est la découverte d’une photographie de sa mère récemment décédée (autrement dit une forme de portrait funéraire) qui l’a conduit à entreprendre sa célèbre analyse. Son rapport à la photographie a changé le jour où il a vu dans l’image mécanique le visage vivant de la mort. Barthes soutient que l’essence de la photographie réside en son attachement au réel, que c’est cette qualité qui la distingue des autres formes d’expression plastique. « Le trait inimitable de la photographie (son noème), écrit-il, c’est que quelqu’un a vu le référent *en chair et en os* »⁶⁰. Parce qu’elle certifie que ce qu’elle montre *a été* là devant l’objectif, elle peut modifier la perception du temps du spectateur et comme ressusciter ce qu’elle montre. Elle génère alors une émotion qu’elle seule est capable d’engendrer et que Barthes compare à la folie. La valorisation de la dimension mortuaire de la photo, la reconnaissance de son caractère fondamentalement pathétique et sentimental, la référence à l’os sont autant d’éléments qui rapprochent les deux hommes.

Cette comparaison appelle deux remarques. La première porte sur le caractère japonisant de la pensée de Barthes. Barthes est allé trois fois au Japon entre 1967 et 1968, séjours dont naquit *L’Empire des signes*, publié en 1970. En 1978 – l’année suivant celle de la mort de sa mère –, il soutint l’organisation de l’exposition ‘*Ma*’ : *espace-temps du Japon* au musée des Arts décoratifs, et publia un petit texte dans le catalogue ou, plus exactement, une série de notules sur quelques concepts de l’esthétique japonaise, comme *michiyuki*, *yami*, *sab*⁶¹. Lorsqu’il rédige *La Chambre claire* au printemps 1979, ce sont des données qui sont présentes dans son esprit, de même que, plus généralement, le bouddhisme. Il commence par exemple son essai par une référence à l’ainsité, une notion très importante dans la pensée japonaise qu’il rend par le terme sanskrit *tathātā*⁶². Il évoque aussi à deux reprises le phénomène de *satori* (l’éveil bouddhique) et compare la photographie au haïku⁶³. La proximité enfin de la position de Barthes avec celle d’Araki, qui lui est contemporaine voire légèrement antérieure, suggère une influence décisive de l’esthétique japonaise moderne sur le penseur français.

La seconde remarque, qui prolonge la première, porte sur la question du point de vue. En Occident, insister sur la dimension fossile et mortuaire de la photographie est une manière de déjouer la métaphysique. Ce qui retient l’attention de Barthes dans la photographie, c’est qu’elle n’est pas « connotative », mais « dénotative » : la photo signale la diachronie, elle montre *simultanément* la vie et la mort, mais elle ne possède aucun message caché qui expliquerait le changement d’un état à l’autre. Son essence la situe en deçà du discours, elle ne renvoie qu’à la « répétition inlassable de la contingence »⁶⁴. Barthes refait donc devant l’image photographique le même type d’expérience qu’il avait pu faire quelques années plus tôt durant son voyage au Japon : « celle d’une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu’à son vide insubstituable, sans que l’objet cesse jamais d’être signifiant, désirable »⁶⁵.

De façon générale, les points de jonction entre *L’Empire des signes* et *La Chambre claire* sont nombreux. Au Japon, Barthes voit des liens ouverts, des

passages entre les corps. L’individualité, dit-il, y « est pure de toute hystérie, ne vise pas à faire de l’individu un corps original, distingué des autres corps, gagné par cette fièvre promotionnelle qui touche tout l’Occident. L’individualité n’est pas ici clôture, théâtre, surpassement, victoire : elle est simplement différence, réfractée, sans privilège, de corps en corps. C’est pourquoi la beauté ne s’y définit pas, à l’occidentale, par une singularité inaccessible : elle est reprise ici et là, elle court de différence en différence, disposée dans le grand syntagme des corps »⁶⁶. Or cette relation qu’il perçoit entre les gens au sein de la société et dans l’esthétique du Japon est similaire à celle qu’il expérimente de façon intense devant l’image de sa mère, celle d’un « accord » qui va jusqu’à brouiller l’ordre de filiation entre Henriette et lui⁶⁷. La photographie lui permet de sortir de son être, de ressentir le lien qui l’unit à l’autre. On peut remarquer aussi la proximité entre le commentaire qu’il laisse des photos du général Nogi et de son épouse – « Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas »⁶⁸ – et sa perception de la photographie en général : « La photographie me dit la mort au futur »⁶⁹. Ou encore son analyse des arts japonais où la profondeur est « congédiée »⁷⁰, observation à laquelle fait écho l’idée qu’il n’y a « aucune profondeur » dans le noème de la photo⁷¹. La photographie et les *signes japonais* ont dans l’univers de Barthes la même polarité : ce sont les médiums du dessaisissement et, plus particulièrement, du dessaisissement du sens de la mort. La photographie est donc chez lui par bien des aspects *japonaise*. Ou plus exactement *exotiquement* japonaise, japonaise dans ce qu’elle lui permet de sortir d’un univers tourné vers le salut individuel et la transcendance historique. Vue sous cet angle, la perception de la photographie chez Barthes n’est que l’une des multiples manifestations de cet orientalisme de fond (qui peut prendre aussi pour objet l’Inde ou la Chine) qui a irrigué la culture occidentale depuis le début du XIX^e siècle. Pour autant, Barthes ne s’est pas laissé entraîner dans une mystique de l’immanence. L’expérience du Japon, tout comme celle de la photographie-relique, n’ouvre sur aucun espoir, pas même au présent. Le Japon reste un pays où « il n’y a rien à saisir », comme il le dit en conclusion⁷² ; quant à la photographie, elle le laisse pendant face à « l’intraitable réalité » – rien à saisir de ce côté-là non plus⁷³. Le parallèle entre les deux livres se prolonge jusqu’au bout. Seule subsiste une forme d’extase devant l’image *osseuse*, banale et silencieuse de la mort dans la vie.

Araki n’aborde pas les choses sous le même angle. Son œuvre est le fruit d’une culture japonaise moderne qui n’a jamais complètement rompu avec l’héritage de la Chine classique. Or la culture chinoise est avant tout sensible au changement. Elle tend à concevoir la réalité comme un dispositif mouvant qui n’est régi par aucune puissance extérieure. Elle recherche des points d’équilibre en situation et non le reflet de l’absolu. Comme l’écrit François Jullien : « Concevant tout réel comme un dispositif, les Chinois ne sont point conduits à remonter la série, nécessairement infinie, des causes possibles ; sensibles au caractère inéluctable de la propension, ils ne sont pas portés, non plus, à spéculer sur des fins, seulement probables. Ne les intéressent ni les récits cosmogoniques ni les suppositions téléologiques. Ni de raconter le début ni de rêver un dénouement. Il n’existe, depuis toujours et pour toujours, que des interactions à l’œuvre, et le réel n’est jamais autre que leur incessant procès. Ce n’est donc point le problème de l’“être” que les Chinois se posent, selon sa conception grecque, opposé à la fois au devenir et au sensible, mais celui de la capacité de fonctionnement »⁷⁴. Même si, comme il a été montré précédemment, l’œuvre d’Araki est le déploiement d’un projet artistique et possède une dimension téléologique évidente, ce qui la distingue nettement des conceptions chinoises classiques de l’art, elle témoigne dans le même temps d’une

grande sensibilité à tout ce qui est mouvant et pulsatile. On n’y sent pas le désespoir – désespoir attendu et peut-être même recherché – de Barthes lorsqu’il fait l’expérience photographique de l’impossibilité de donner du sens à la mort. Araki ne cherche à saisir ni le sens ni le non-sens de la disparition (ce qui revient finalement au même). Ne partant pas de l’hypothèse d’une possible victoire sur la nature, sa confrontation avec les signes de jointure entre la vie et la mort que sont les ossements et les images funéraires engendre chez lui l’envie de regarder et de donner à voir (et non pas de cacher ou d’expliquer comme chez Barthes). L’interrogation métaphysique est davantage un jeu qui vient de la reconnaissance de son caractère efficace et productif. On aperçoit ici l’une des lignes de force de la pensée japonaise moderne qui reste dans un régime d’efficacité, conformément à la tradition chinoise, mais qui, pour cette raison précisément, met l’option métaphysique sur la table, parce que celle-ci a fait la preuve en Occident de son efficacité.

Dans *Voyage d’hiver*, Araki ne cesse de faire travailler ces deux niveaux. La construction de l’œuvre suit une logique dramatique. La juxtaposition du titre et des premières pages annonce d’emblée une crise. Le voyage de noces, le voyage printanier est devenu un voyage d’hiver. La mort est en perspective. La progression chronologique ne fait que renforcer cette impression, car le passage du temps s’accompagne d’un effet de déchéance inéluctable (Yōko à la maison, Yōko debout dans sa chambre d’hôpital, Yōko dans le coma, Yōko dans le cercueil). Il s’agit en outre d’un crescendo, avec de plus en plus d’images au fur et à mesure qu’on se rapproche du décès et des funérailles. Le passage de vie à trépas est l’acmé de ce roman-photo. On attend donc une morale, une vérité qui accompagnerait le dénouement du drame. D’autant que plusieurs des clichés ont un caractère extraordinaire. Non seulement les situations auxquelles elles renvoient sont particulières dans la vie d’un homme, mais leur représentation est très inhabituelle : la dernière poignée de main, les dernières convulsions du malade, le corps dans le cercueil, les ossements sortant du four (Fig. 9). Si l’on ne peut que reconnaître le tour de force de l’auteur dans la mise en scène de son récit, cette reconnaissance s’accompagne d’une question : pourquoi ? La focalisation sur les moments clés du basculement vers la mort suggère en effet qu’il y a là quelque chose de spécial à voir, un message, une vérité. Le souvenir des *memento mori* et un parfum de métaphysique flottent sur la représentation du trépas, du cadavre et des os de Yōko. Dans le même ordre d’idées, on peut citer toutes les photographies du « chat qui regarde ». Que ce dernier fixe l’objectif ou qu’il observe au loin, il y a dans son regard une interrogation silencieuse qui porte sur l’absence. C’est ce qu’Araki y cherche. « Où est Yōko ? » Ce questionnement lancinant attend une réponse. Il ne se satisfait pas de l’évidence du changement des choses. Avant la mort ou après, le regard du chat solitaire ne cesse d’interroger le sens de la disparition. Enfin, les images sont presque toutes silencieuses. Au point que regarder cet album donne une impression de surdité. Le fait que chaque photo ne comprenne qu’un seul thème, la tension du cadrage, la richesse des gris malgré l’accentuation du contraste concourent à cet effet qui invite au recueillement et facilite l’écoute de la petite voix qui demande : « Mais où est Yōko ? » *Le Voyage d’hiver* est une œuvre qui ne peut s’empêcher de vouloir une réponse à la question de l’être jusqu’à fouiller dans les signes de la mort.

Pourtant la propension d’Araki à rechercher l’image-os, l’image blanche qui montre le point de jonction entre la vie et la mort, entre ce qui est mondain et ce qui est absolu, ne débouche pas sur l’extase narcissique de Barthes qui, fasciné par sa propre expérience de l’« éveil », est incapable ni d’en revenir, ni de la



Figure 9

transcender. La quête d’Araki n’a jamais trouvé de point fixe. Elle ne parvient à l’équilibre que dans le mouvement, chaque cliché n’étant jamais isolé, mais au contraire associé à d’autres au sein d’albums pour former des récits plus ou moins structurés. D’une part, elle semble toujours pouvoir être menée un peu plus loin (que prévoit le photographe pour sa propre mort ?), d’autre part, elle ne parvient jamais à se détacher complètement du monde phénoménal qui est labile et incertain. C’est pour cette raison que le « pathétique » de Barthes ne se transmet pas, tandis que le « sentimentalisme » d’Araki a une viscosité qui le rend adhésif au regard.

Les photographies d’Araki ont très souvent un côté monstrueux, fantomatique. Elles montrent une chose et en même temps une autre. Elles fonctionnent par superposition sémantique. Bien souvent d’ailleurs, ce ne sont que des calembours visuels. On retrouve dans son œuvre plastique la même forme d’esprit que dans ses textes et interviews où les jeux de mots incessants lui permettent d’évacuer le concept. Dans *Voyage d’hiver*, de nombreuses photos peuvent être décrites efficacement par simple association de mots. Voir par exemple, dans l’ordre d’apparition : l’arbre-réseau pulmonaire (90.1.5), le toboggan-chute (90.1.6), l’arbre-spectre (90.1.6), la grande roue-arbre mort (90.1.27), les tas de neige-ossements (90.1.28 et 90.1.29), l’Araki-Christ en croix (90.1.28), la chemise-fantôme (90.1.29), le nuage-cendre humaine (90.1.29), l’os-statuettes (90.1.29) ou encore toutes les photos du chat-blanc de deuil. Certaines en particulier renvoient à des figures du bestiaire fantastique. L’arbre-spectre (un saule devant le soleil couchant) évoque une *yamamba*, un démon avec de longs cheveux en désordre (Fig. 10). Le toboggan-chute (des enfants sur un toboggan blanc) suggère un petit *yōkai* avec une bouche et des yeux torves. La mort n’est jamais laissée en suspens. Elle contamine certes le vivant, mais à l’inverse elle ne parvient pas à s’extraire des phénomènes. Ses signes ne sont jamais hypostasiés. Même l’image de l’os est prise dans ce mouvement. Ainsi quand Araki choisit de reproduire les restes blanchâtres de Yōko à la sortie du four crématoire, il fait en sorte d’insérer cette image dans un réseau mimétique en plaçant à proximité deux tas de neige fondue en une masse oblongue et dégoûtante (Fig. 11). La proximité des signes de la mort donne non seulement à la neige sale qui se délite un éclat misérable, une froideur implacable, mais lui confère aussi un côté biologique, comme s’il s’agissait d’une sorte d’avorton ou d’un cadavre recouvert d’un linceul. À l’inverse, la présence de la neige tire les ossements du côté du cycle des saisons ou de celui de l’eau. L’os n’est plus qu’un état passager. Sa capacité à frapper de stupeur celui qui le découvre perd alors soudain de sa force. Une vague d’émotions – la débâcle – prend le relais. Les transpositions, les déplacements mimétiques ruinent l’extase tragique et recyclent les signes de la mort en signes de l’impermanence. De même, lorsque Araki photographie un os à faible distance, il ne choisit pas un os anonyme et autoréférentiel qui bloquerait le regard et l’entendement. Il choisit au contraire le « bouddha de la gorge », un os culturel, qui ressemble non pas à un os, mais à une statuette bouddhique, c’est-à-dire à un objet qui promet que la mort ne constitue pas une fin, l’antithèse de la vie, mais un passage vers une Terre pure ou vers une renaissance. En maintenant les signes de la mort dans le régime des ressemblances et de la comparaison, il sape le sentiment d’effroi et bloque la pétrification tragique. Dans l’univers d’Araki, l’image tire vers la mort, mais elle reste toujours bavarde. L’image-os est un fétiche qui est utilisé non par croyance, mais par goût de l’efficacité et sentimentalisme.



Figure 10



Figure 11

LIQUIDATION *IN SITU*

Pour compléter l’analyse, on observera à présent quelques images en particulier. En l’occurrence, dans l’ordre de leur apparition : une série figurant une poupée au chat ; une scène de banquet funéraire ; Araki tenant contre lui le portrait de Yōko le jour des funérailles. L’examen de ces clichés a pour objectif de fournir des éléments de réponse aux interrogations suivantes : comment s’articule chez Araki sa volonté de retrouver dans chaque photo un cadavre et son refus d’hypostasier l’image ? Si un portrait funéraire par exemple n’est pas une véronique, qu’est-ce donc alors ? Concrètement, comment l’image est-elle animée ?

- Une poupée dans la rue

Voyage d’hiver comprend un ensemble de cinq clichés composés autour d’une grande figurine représentant une fillette blonde, les cheveux bouclés, tenant dans ses bras un chat noir. À ses pieds, se trouve dessiné un seau portant la mention « *Private gift* ». Cette poupée – je l’appellerai ainsi par commodité –, qui tient sur un socle, est photographiée dans la rue ou sur le trottoir. Chaque fois, sauf dans la dernière, elle est accompagnée d’un portant en métal blanc sur lequel sont suspendus parfois des vêtements. Ces images, datées entre le 27 décembre 1989 et le 26 janvier 1990, renvoient aux derniers jours de Yōko au cours desquels Araki faisait la navette entre chez lui et l’hôpital. Leur interprétation est rendue difficile par le fait que l’artiste n’a pas laissé de commentaire à leur sujet (Fig. 12).

Posés dans la rue, la poupée décorative et le portant à vêtements (on trouve aussi un panier à linge) apparaissent en premier lieu comme des projections dans l’espace public d’objets de la vie intime et quotidienne du couple. Ils renvoient à l’épouse qui lave, qui range, qui s’occupe des affaires de son mari, qui maintient la maison propre avec douceur et un sens du joli. À une féminité ménagère donc. « Merci pour tout ce que tu as fait pour moi. Il m’est difficile de dire à quel point ta gentillesse me remplit le cœur », écrit Araki en marge d’une photo datée du 1^{er} janvier 1990 où l’ombre d’un étendoir se découpe sur le mur de la terrasse de l’appartement familial. Ce petit message jeté au lecteur est l’équivalent des meubles de buanderie mis sur la voie publique. De même, on peut lire en vis-à-vis d’une autre image reproduisant l’étendoir (90.1.4) : « C’est étrange non, avec ce qui se passe, je redécouvre à quel point tu es formidable »⁷⁵. On note la présence dans cette photo d’un panneau reproduisant les silhouettes d’un homme et d’une fillette se tenant par la main, allusion transparente à la félicité conjugale. Les images de la poupée font partie d’un ensemble d’évocations sentimentales et nostalgiques de l’épouse comme déesse du foyer.

Bien que cette déesse soit de rang inférieur, elle n’en possède pas moins une dimension magique. Il ne fait aucun doute que la poupée est donnée à *la place* de Yōko. C’est un double, un substitut, un génie sorti de l’espace intime pour incarner la jeune femme dans l’espace de la ville. Elle donne le change, elle dit : « Attendez ! Je vais revenir ». Elle fait patienter et, bien qu’elle ne soit qu’un fantôme, elle permet au voyage sentimental de se poursuivre. Pourtant, il ne s’agit pas de la vraie Yōko et personne n’est dupe. La poupée n’est qu’un artifice, ce que souligne le caractère étrange de sa présence dans un tel environnement. Il semblerait qu’elle-même le sache, comme on peut le deviner à ses grands yeux perdus. Plus largement, elle évoque les innombrables mangas et dessins animés qui mettent en scène des ectoplasmes se débattant dans un environnement hostile pour sauver leur corps charnel.

La dimension spectrale de cette figure féminine nous amène à considérer son rôle et sa signification dans l’économie visuelle d’Araki. Ce dernier a expliqué à de



Figure 12

multiples reprises et de plusieurs façons que son intérêt pour les femmes était avant tout un intérêt du regard : « Chez moi l’envie de photographier vient avant l’envie sexuelle »⁷⁶. C’est la raison pour laquelle il y a très souvent dans ses œuvres un jeu sur l’acte photographique, à l’instar du célèbre autoportrait où on le voit regarder en direction de l’objectif à travers les cuisses d’une femme, dispositif qui transforme la vulve écartée en une sorte de caméra. Dans le cas présent, on peut considérer que la poupée est un négatif de Yōko, au sens photographique.

Observons pour comparer l’une des premières images du *Voyage d’hiver* où l’on voit la jeune femme chez elle avant que ne se déclare sa maladie (89.7.8). Yōko, qui possède des cheveux noirs, y a une robe également noire ; elle tient dans ses bras un chat blanc dont on remarque les yeux de jais. La poupée, au contraire, a une robe et des cheveux clairs, le chat est noir et il a les yeux blancs. Il est difficile de croire que le photographe, qui travaillait à cette époque sur pellicule argentique, n’ait pas perçu ce renversement chromatique et n’ait pas associé dans son esprit la poupée à un négatif. D’autant que la dernière photo où apparaît la figurine (90.1.26) se trouve en face d’un cliché où l’on voit l’ombre d’Araki projetée sur un escalier en béton, autrement dit une autre forme de négatif. Vues sous cet angle, les deux images travaillent parfaitement l’une avec l’autre : la silhouette noire du photographe répond à l’image blanche et inversée de Yōko, comme un dernier hommage à leur œuvre commune (Fig. 13-14). Elles annoncent de surcroît le cliché suivant où s’opposent, de part et d’autre de deux mains qui se tiennent, le blanc d’un lit d’hôpital et le noir d’un costume d’homme. La poupée est la face négative de Yōko, le messenger de sa mort, mais aussi sa survivance. Pour y revenir une dernière fois, elle est sa part osseuse. Pourtant cette découverte ne saurait faire oublier les autres significations de ce motif. Autour de la poupée se déploie tout un faisceau de significations, qui va de la référence triviale à la ménagère qui manque à son mari désespéré, à l’allusion au pacte qui liait les deux époux en vue de la réalisation d’une œuvre radicale dont Araki était l’agent et Yōko la muse. Pour élargir le propos, les photographies d’Araki, bien qu’elles aient très souvent un côté mortuaire, ne sont jamais fermées dans la contemplation du drame. Elles dégagent au contraire un sentiment de jeu, d’intelligence, de détermination, mais aussi des odeurs très humaines de lessive ou de poils.



Figure 13



Figure 14

- Le banquet funèbre

Un décès au Japon est suivi d’une veillée au cours de laquelle les proches du défunt se retrouvent et partagent un repas. C’est un moment qui est souvent représenté dans l’art ou la littérature pour signifier la disparition de quelqu’un. On en a déjà vu un exemple en analysant *Vivre* de Kurosawa. La photographie en question est datée du lendemain du décès de Yōko. Elle a été prise dans une salle de banquet du Jōkanji, un temple bouddhique de l’école de la Terre pure situé à Minowa dans la ville basse de Tōkyō, au nord d’Asakusa (Fig. 15). Le Jōkanji est le temple familial de la famille Araki, mais il est surtout connu pour avoir été le temple des prostituées de Yoshiwara, le quartier de plaisir et de souffrance situé à proximité immédiate. Au fond de la salle de banquet, on aperçoit la silhouette d’une statuette d’Amitābha (jap. Amida), le vénéré principal de l’école de la Terre pure dont la pratique, répandue historiquement dans les classes populaires, est fondée sur la répétition liturgique du nom du bouddha.



Figure 15

Une trentaine de personnes sont représentées sur cette photographie centrée sur un homme debout le bras levé. Devant cet homme à droite, on remarque Araki dressé sur ses genoux dans une attitude extatique, les bras en croix et le visage radieux. Il s’agit donc d’une forme d’autoportrait en groupe qui a sans doute été

pris par un assistant. Cette image, de loin la plus gaie et la plus animée de l’album, contraste avec celle qui est reproduite sur la page de droite où l’on voit le photographe l’air triste et fermé répondre à une journaliste devant l’autel funéraire au milieu duquel trône le portrait de Yōko. Ce jeu de vis-à-vis est renforcé par le fait que les deux photos ont été prises dans la même pièce. À droite, le deuil et la tristesse sous le regard de Yōko. À gauche, la fête et l’extase sous celui des bouddhas.

La pose d’Araki dans cette dernière image a quelque chose de christique. Même l’ouverture de sa main participe de cette impression. Pourtant ce moment d’extase n’est pas une invitation au silence et au recueillement. Bien qu’il s’agisse du motif principal de cette image, tout son environnement concourt à le fluidifier, à commencer par le léger désaxement de la composition qui permet d’introduire du mouvement : « Souvent j’essaie de prendre des photographies parfaites, mais j’y ajoute aussi à dessein une sorte d’imperfection. [...] Le mouvement est synonyme de vie. S’arrêter parce qu’on a atteint la perfection équivaut à mourir », écrit Araki⁷⁷. Les photos prises par ses assistants n’échappent pas à cette règle. Au-delà, c’est tout le contexte culturel qui contribue à replacer le motif extatique au sein d’une dynamique. La compréhension de la scène est immédiate pour les lecteurs japonais qui sont aidés par une note de l’auteur en marge qui précise : « Sakata Akira nous a joué *You don’t know what love is*, Yoshimasu Gozō a lu *La barque de la mort*, Nakagami Kenji a chanté *L’homme que j’aime* de Miyako Harumi »⁷⁸. Sakata est un saxophoniste, Yoshimasu, un poète, et Nakagami, un romancier.

À regarder la photo, on reconnaît dans la physionomie massive de l’homme debout les traits de Nakagami Kenji, l’un des plus grands auteurs des années 1970-1980 avec qui le photographe a signé un livre sur Séoul en 1984⁷⁹. Romancier connu pour son univers onirique et populaire, il est représenté en train de chanter une chanson de la fin des années 1960 dont bien des gens connaissent encore les premières paroles par cœur : « *Sayōnara, sayōnara, genki de ite ne* », « Au revoir, au revoir, porte-toi bien »⁸⁰. Cette chanson qui évoque la séparation de gens qui s’aiment est couramment reprise lors des banquets de funérailles. Il s’agit d’un *enka*, un genre de balade sentimentale qui mêle un texte chanté sur un mode traditionnel et une orchestration symphonique de type occidental. La rencontre entre la figure de Nakagami, le romancier des exclus et des pauvres, et cette chanson triste et pleine de bons sentiments sature l’image de pathos. Il y a dans cette photo quelque chose d’ordinaire, de dégoulinant, une odeur d’abandon dans l’alcool à la pulsion de vie. La noirceur de l’image et la pose extatique d’Araki entrent en tension avec cet univers référentiel mouvant et lénifiant (les promesses du bouddhisme, les amis, les chansons mélancoliques) et, comme toujours en pareil cas, c’est l’émotion du changement qui l’emporte (du moins, dans la logique de l’œuvre d’Araki). Les signes de la mort, à commencer par ceux qui sont inhérents à la saisie photographique, sont là pour être renversés et stimuler par leur renversement même un sentiment d’adhésion au flux du vivant.

- *Le portrait funéraire de Yōko*

Araki explique comme suit la genèse du portrait de Yōko :

J’ai décidé de prendre sa photo funéraire dans *Voyage d’amour*⁸¹. C’était un été heureux ; nous allions voir l’exposition Balthus à Kyōto⁸². La photo que j’ai choisie a été prise la veille, à l’hôtel Portopia à Kōbe où nous avons passé la nuit. – Chaque fois que j’entre dans une chambre d’hôtel, j’ai envie de faire l’amour. Je pousse à la renverse sur

le lit, j’enlève seulement le bas et je prends de force. – Nous avons pris notre douche ensemble et Yōko s’était faite belle pour aller dîner. Je fis alors un cliché à la lumière de la fenêtre. C’est la photo de cet instant.⁸³

Araki retira ce cliché de sorte que la figure de Yōko soit légèrement plus grande que nature et le fit encadrer avec une marge blanche. Le lendemain du décès, en date du 28 janvier 1990, le portrait apparaîtrait une première fois au milieu de l’autel dressé à l’occasion de la veillée funèbre, à la place donc à laquelle il est rituellement destiné. Par la suite, Araki l’utilisera à plusieurs reprises dans des compositions, notamment pour un célèbre portrait de couple – un autoportrait couleurs d’Araki tenant à hauteur de son visage la photo noir et blanc de la défunte.

Le cliché qui nous retient a été pris le lendemain de la veillée funèbre, au moment de la levée du corps. Au premier plan, un homme âgé lit un petit mot. Au fond, on aperçoit des bouquets, ainsi que les proches, serrés les uns contre les autres. Entre les deux, au centre, Araki se tient debout avec le portrait de Yōko dans les bras, tandis qu’une vieille femme, probablement la mère de la défunte, regarde l’image avec douleur. Bien que ce genre de scène soit courante dans les funérailles au Japon, cette image a un côté étrange. En marge, Araki note : « Je ne pourrais sans doute jamais de toute ma vie surpasser ce portrait »⁸⁴ (Fig. 16).

Un faisceau de détails retient l’attention. La présence d’Araki suscite en premier lieu la curiosité. Qui a déclenché l’obturateur puisqu’il paraît difficile qu’il ait utilisé un retardateur ? Un assistant comme souvent ? Probablement. Mais ce qui perturbe la réflexion est la présence de trois petits panneaux en haut à gauche de l’image indiquant le nom des donateurs des bouquets. Les trois noms sont coupés, mais l’on devine qu’il s’agit, de droite à gauche, de Shinoyama Kishin, Asai Shinpei et Tatsuki Yoshihiro. Autrement dit de trois photographes connus, surtout le premier avec qui Araki a souvent collaboré. Bien qu’il soit normal que des photographes aient rendu hommage à Yōko, il est difficile de croire à un hasard quand on connaît le goût d’Araki pour les pièges à regard. Quel est le sens de ces signatures sur l’œuvre ? Faut-il y voir une mise en scène de sa propre importance sociale ? S’agit-il d’une célébration de la nature mortuaire de la photographie ? Ou encore d’un jeu sur la question de l’auteur ? Bien que cette photo ait été prise au moment pathétique où le corps de la personne aimée quitte la chambre funéraire pour le crématorium, moment au cours duquel celle-ci devrait, selon la morale courante, être l’objet de toute l’attention de ses proches, on sent qu’un autre regard travaille et interroge l’image dans ses fondements. Comme très souvent chez Araki, cette scène dégage un sentiment d’artifice.

Un autre exemple est le bouquet placé à gauche de l’image sur lequel on peut lire : « La rédaction du magazine *Voyage* ». Le bouquet offert par l’agence de tourisme JTB a été détourné pour faire écho au « voyage sentimental » sous le signe duquel le photographe a inscrit toute son aventure artistique avec Yōko. Toute une partie de l’image semble avoir été mise en scène comme si les funérailles n’étaient qu’une fiction. Observons aussi la manière dont Araki tient le portrait de son épouse. Il le tient légèrement de biais. Or ce décalage n’est pas anodin. Araki penche le cadre suivant un angle similaire à celui qu’il utilise lorsqu’il fait des prises de vue, ce qui confère à l’image un effet de déséquilibre. Araki n’a certainement pas fait exprès de procéder ainsi, mais ce détail et la composition générale ont suscité son adhésion au moment de la sélection des clichés et du montage de l’album.

Sans appuyer lui-même sur le déclencheur, Araki retrouve au final sa marque de fabrique, ce rythme qui contribue à rendre toutes ses photographies



Figure 16

reconnaissables au premier coup d’œil. Alors qu’il est en train de vivre un moment de drame intime, son travail artistique se poursuit entre maîtrise des effets et abandon à l’œil d’un autre. Même le choix de la photo de sa femme semble tout à coup suspect. Il y a dans ce portrait une mélancolie qui se prête trop parfaitement à une scène de funérailles. On n’y sent pas le sérieux compassé ou la gentillesse naïve des portraits qui sont ordinairement choisis. Ici, Yōko a l’air en deuil d’elle-même. Araki semble avoir choisi ce portrait non pas pour ressusciter son épouse le temps du deuil, mais pour servir son œuvre, pour qu’il donne à l’image dans laquelle il vient s’inscrire un effet de profondeur tautologique : la photographie (le portrait) prédit la mort, Yōko le savait, c’était son destin, ce sera le nôtre, la photographie (celle des funérailles) le dit. Chez Araki, l’artifice s’insinue jusque dans les scènes et portraits funéraires, et avec lui un mouvement, un jeu, une fiction, qui interdit le sentiment tragique. La photographie a beau saisir la mort dans le vivant, il y a toujours quelque chose qui introduit de l’instabilité, quelque chose qui coule et qu’on ne peut pas arrêter. Comme ce doigt qui retient la morve sous le nez du vieil homme qui lit un texte à la mémoire de Yōko.

De nombreux photographes japonais des années 1990-2000 ont exploré le thème de la mort, du corps vieillissant et des *memorabilia*. On peut citer Fukase Masahisa, avec lequel Araki a collaboré dans les années 1970, et qui publia quelques semaines après *Voyage d’hiver* un album intitulé *Souvenirs de mon père* dans lequel est reproduit le cadavre décharné du vieil homme⁸⁵. Ou encore Matsumoto Eiichi, qui publia en 1999 un petit album de photos prises en Inde, *Maisons qui attendent la mort*, qui représente mourants et défunts⁸⁶. Mais l’on peut évoquer aussi Ishiuchi Miyako ou Onodera Yuki, deux artistes connues pour leurs travaux sur la peau, les cicatrices, les vieux vêtements⁸⁷. Avec du recul, on s’aperçoit qu’Araki a été l’un des précurseurs de ce mouvement. Adaptant à la sphère des arts visuels la pratique du roman à la première personne qui est l’un des courants majeurs de la littérature japonaise depuis le début du XX^e siècle, il a contribué à reformuler la relation entre l’intime, le donné du quotidien, tout ce sur quoi l’individu n’a que peu de prise, qu’il ne peut faire que constater et enregistrer, à commencer par la mort, et ce qui relève des représentations collectives, des Ailleurs qui orientent et dynamisent les sociétés. Il n’y a pas dissociation entre ces deux sphères, mais au contraire interpénétration : le besoin de valeurs de l’homme social, son envie de créer et de se perpétuer ne peuvent s’affranchir de l’ici, du tel quel et du fini. À l’inverse, le réel s’anime, bouge, s’électrise dès qu’il s’inscrit dans un projet. Cette capacité à mettre en tension les contraires rappelle ce qui est l’une des grandes caractéristiques de la culture japonaise moderne, à savoir de ne pas être tournée vers la définition et la réalisation de grands idéaux, à la différence de ce qu’on observe en France par exemple, mais d’être extrêmement sensible à la force que procure la définition d’un idéal et d’en jouer de manière remarquable.

CHAPITRE 5

LE VOYAGE DE CHIHIRO DE MIYAZAKI HAYAO

OU L'AVENTURE DES OBLIQUES

« Pourquoi les gens, qui de manière générale ne prêtent pas attention au monde dans lequel ils vivent ni à ce qui les entoure, ne trouvent-ils un véritable intérêt qu'au sein des fictions ? Chihiro ne s'intéresse pas à ces choses-là. Tout ce qui lui importe, c'est la réalité telle qu'elle se produit devant ses yeux »¹, dit Miyazaki Hayao dans une interview donnée en 2001 à la sortie du *Voyage de Chihiro*. Le *Voyage de Chihiro* a reçu une trentaine de prix nationaux et internationaux, dont l'Ours d'or du 52^e festival de Berlin (2002)². Produit par les studios Ghibli, il fait suite dans la filmographie de Miyazaki à *Princesse Mononoke* (1997). Prises ensemble, ces deux œuvres dont les thèmes se croisent constituent non seulement l'un des points d'orgue de l'histoire du film d'animation, mais marquent l'apogée du rayonnement international de la culture japonaise, rayonnement qui a commencé dans les années 1950 et qui semble aujourd'hui légèrement décroître bien que sa portée soit encore considérable. *Le Voyage de Chihiro* est une œuvre dont la nouveauté formelle et le caractère merveilleux a séduit des millions de spectateurs à travers le monde. Pourtant l'objectif profond du film était, selon le réalisateur, de souligner l'importance d'une attention plus soutenue au réel. Il y a dans l'ambition de revaloriser le réel *via* la fiction quelque chose de paradoxal qui rappelle un phénomène déjà observé.

La trame principale du *Voyage de Chihiro* est la quête initiatique d'une jeune fille de dix ans dans les thermes des dieux où elle cherche une solution pour que ses parents transformés en porcs recouvrent leur forme humaine, trame qui n'est pas sans évoquer l'épisode d'Ulysse et Circé dans l'*Odyssée*. Enfant un peu capricieuse au début, Chihiro découvre l'amour, le don de soi, une certaine forme de maturité dans l'épreuve de la séparation d'avec ses parents. Les thèmes évoqués au cours de cette quête sont présentés de façon assez contrastée avec, d'une part, l'argent, le pouvoir, la luxure et la pollution, qui apparaissent comme des valeurs négatives et génératrices de conflits, et d'autre part, l'amour, le désintéressement, l'intuition du cœur, qui permettent au contraire de les résoudre.

Bien que récente, cette œuvre a déjà fait l'objet de multiples articles³. Si l'on met de côté les textes de présentation générale, on peut dégager plusieurs grandes approches : 1) des analyses filmiques, qui tentent de décrire sur un plan technique et formel la construction de l'œuvre⁴. Bien qu'essentielles, elles sont en termes quantitatifs relativement peu nombreuses ; 2) des études de type socio-psychologique focalisées sur la question de l'enfant. Elles sont les plus courantes, particulièrement dans la littérature en japonais ; 3) des analyses « interculturelles » qui s'intéressent aux diverses manières dont l'œuvre a été présentée et reçue à travers le monde ; elles mettent notamment l'accent sur les écarts de traduction, et par conséquent, suivant la perspective choisie par l'auteur, sur les différences entre les cultures ou sur les jeux de pouvoir entre producteurs (japonais) et diffuseurs (étrangers). En revanche, la mise en perspective historique est assez rare (que ce

soit dans le cadre restreint de l'histoire du cinéma d'animation ou dans le cadre plus large de l'histoire culturelle). De même, ce film n'a fait l'objet que de rares analyses esthétiques, bien qu'il soit régulièrement mentionné dans des travaux à portée philosophique.

Il semble toutefois difficile de saisir tout l'intérêt de cette œuvre si l'on s'en tient aux niveaux d'analyse privilégiés jusqu'à présent : *Le Voyage de Chihiro* est d'abord un récit à clé construit autour de la notion d'espace qui tend à renverser la hiérarchie entre verticalité et horizontalité, question esthétique qui recoupe l'opposition création/imitation et trouve sa correspondance, sur le plan éthique, dans l'opposition culture/nature et, sur le plan ontologique, dans l'opposition entre un être angoissé par la mort et un être tourné vers la vie.

UN RECIT A CLES

Le Voyage de Chihiro est une œuvre qui a été conçue pour être appréciée d'un très large public et pour avoir une portée générale, mais elle est, dans le même temps, ésotérique et cryptée de références en japonais. Elle est à la fois ouverte et fermée, compréhensible par tous et réservée au nombre restreint de ceux qui comprennent les sinogrammes et font l'effort de chercher au-delà de la surface du récit.

L'universalité de cette œuvre tient à la simplicité du fil narratif principal, à la caractérisation précise des personnages et à la clarté des espaces dans les images. En revanche : 1) le bestiaire fantastique renvoie à des histoires peu connues en dehors de l'Archipel ; 2) le jeu sur les noms des principaux personnages perd quasiment tout son sens en traduction ; 3) les caractères chinois disséminés dans le film ne peuvent être compris de la plupart des Occidentaux, d'autant qu'ils sont peu visibles, voire indétectables à vitesse normale. À l'instar de *Vivre* de Kurosawa, cette œuvre assume une universalité ancrée dans du local.

Les personnages du *Voyage de Chihiro* empruntent à plusieurs traditions folkloriques, littéraires et iconographiques. Le bain des dieux par exemple s'inspire d'une fête shintō, dite Shimotsuki-matsuri, commune dans certaines régions montagneuses du centre du Japon, qui consiste à convier les divinités à un bain. Le nom de Chihiro, qui peut être porté par les deux sexes, évoque Chisato, le jeune héros d'une nouvelle d'Izumi Kyōka, *Le Dragon des abysses* (*Ryūandan*, 1896), qui a constitué l'une des références de Miyazaki⁵. Le couple que forment la vieille sorcière qui dirige l'établissement thermal, Yubāba, et son fils Bō renvoie quant à eux à la légende de la *yamamba*, la sorcière des montagnes, et son fils monstrueux Kintarō, bien connue des enfants japonais ; l'arrivée des différents monstres dans le château au début du film rappelle les *Processions nocturnes des cent démons* (*Hyakki yagyō emaki*), un type de rouleaux illustrés relativement courants à l'époque d'Edo ; le monstre blanc aux deux bajoues qui suit Chihiro dans l'ascenseur évoque les *daikon* à deux bulbes (en japonais *futamata daikon*, littéralement *daikon* à deux cuisses), un symbole érotique courant dans le folklore⁶. Mais les références ne sont pas uniquement nippones. La transformation de Haku, l'ami de Chihiro, en dragon s'inscrit dans le prolongement de la longue histoire de l'influence chinoise dans l'Archipel. Quant aux deux sorcières jumelles, Yubāba et Zenība, elles ont des traits qui pourraient être ceux de la sorcière de *Hansel et Gretel*. Miyazaki réfute l'idée qu'il se serait inspiré d'une œuvre en particulier et affirme avoir puisé dans l'imaginaire des « légendes populaires médiévales », sans préciser davantage ses sources⁷. Il s'agit donc d'une œuvre de caractère composite

où sont sensibles les différentes forces qui irriguent la culture japonaise contemporaine.

Ce caractère composite se retrouve dans le dessin des monstres ou *yōkai* en japonais. Bien que l'on puisse percevoir une parenté entre Bō et Kintarō, celle-ci n'est pas explicite. De façon générale, Miyazaki a veillé à ne pas reprendre tels quels des motifs existants, sauf pour le masque en papier qui couvre le visage d'une des créatures fantastiques et qui est repris d'un masque conservé au sanctuaire Kasuga à Nara⁸. Pour Miyazaki, qui revendique l'héritage du shintō, les divinités vernaculaires n'ont en effet à l'origine pas de forme. Les *yōkai* ne sont qu'une tentative maladroite pour leur conférer une visibilité⁹ (Fig. 1-2).

Le film comprend deux indices visibles et un indice caché. Le premier indice visible est le motif de l'œil dont l'importance est soulignée par sa présence dans le générique de fin et dans l'affiche du film. Plusieurs enseignes de la rue commerçante comprennent en effet les signes 目, 眼 ou め, trois graphies différentes pour dire l'« œil » : le premier renvoie au sens générique ; le second désigne plus particulièrement le « regard » ; le troisième enfin n'a qu'une valeur phonétique. À côté de ces signes, on observe la présence d'un œil dessiné, ce qu'on peut interpréter comme une quatrième graphie destinée à ceux qui ne lisent pas le japonais.

Au premier abord, l'évocation du thème de l'œil peut être comprise comme un appel : un appel à ouvrir bien les yeux, à profiter de tout ce qui s'offre à la vue ; mais aussi, sachant que la scène se déroule dans un parc d'attraction, à être vigilant, à ne pas se laisser prendre par les illusions. On remarque toutefois dans le même plan une autre enseigne qui porte l'inscription « 生あります ». Celle-ci est composée de deux mots, le premier signifiant « vie ; cru », le second « avoir ». Néanmoins, vu que l'action se situe dans une allée commerçante, on est spontanément tenté d'interpréter ce message, qui grammaticalement n'est pas correct, dans le sens de : « Ici, [Bières] pression » (en japonais 生ビール *namabiru* ou parfois simplement 生 *nama* désigne la bière à la pression). Évidemment il ne s'agit là que d'un leurre, d'un sens de façade. Plus loin, dans la scène du train, on observe des caractères identiques ou avoisinants, notamment la mention *nama* en graphie phonétique qui donne la lecture de ce caractère et confirme qu'il ne faut pas le comprendre dans le sens général de « vie », mais plutôt dans le sens de vif, vivace. Enfin, dans l'un des plans fixes du générique, apparaissent un œil, ainsi que les caractères 目 et 眼, qui sont dessinés sous forme de graffitis sur un mur en bois (Fig. 3-4). Cette dernière apparition fait écho à l'avertissement du début : « As-tu bien regardé ? As-tu été attentif ? Ne t'es-tu pas laissé abuser par ce que tu as vu ? », semble-t-elle dire au spectateur, telle une demande de bilan. Ces premières observations montrent l'importance dans *Le Voyage de Chihiro* d'éléments périphériques qui ne sont toutefois pleinement accessibles qu'à des spectateurs japonologues. Derrière ce dispositif, on perçoit l'idée suivant laquelle les messages les plus profonds sont toujours enracinés localement, un point de vue récurrent chez Miyazaki.

Si l'on fait très attention – à vitesse normale, il est malaisé de le voir car le défilé du générique gêne la lecture – on remarque que 生あります est devenu dans le générique 生眼あります. Du coup, la signification change complètement, quoiqu'elle ne soit pas davantage explicite en raison de l'absence d'une particule grammaticale. À l'idée de « vie » a été associé l'œil, et plus précisément le regard. Ces quelques caractères pourraient donc se traduire par : « Ici, un œil bien vivant ». Le composé 生眼 est en fait très peu utilisé. En effectuant des recherches, on repère



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4

cependant l'existence d'un Ikime jinja 生目神社, d'un sanctuaire Ikime. Ce qui rend cette découverte plaisante tient au fait que ce sanctuaire se trouve dans la ville de... Miyazaki, située au sud du Japon dans le département éponyme, et qu'il est surtout fréquenté par des pèlerins espérant obtenir la guérison de maladies oculaires. Miyazaki Hayao n'est pas originaire de la ville de Miyazaki, mais la coïncidence laisse imaginer qu'il s'est amusé de ces rapprochements, d'autant que le metteur en scène est sensible à l'idée d'un ancrage des individus dans leur environnement naturel. Vu sous cet angle, encore hypothétique, la référence à l'œil ne relève plus de l'avertissement, mais de l'annonce d'un programme curatif visant à restaurer sa pureté et sa vitalité au regard du spectateur et en premier lieu aux enfants, auxquels se réfère constamment Miyazaki.

Après ces références cachées sur les thèmes de la vie et du regard, il convient d'observer à présent un second jeu d'indices. Même en version française, on comprend que les noms des personnages ont dans ce film une importance primordiale. Le récit est en effet explicite sur le fait que la vieille sorcière tient ses employés à son service en les privant de leur nom et donc de leur identité : ne sachant plus qui ils sont, ces derniers restent prisonniers du Palais des bains. C'est la raison pour laquelle l'héroïne se voit dérober trois des caractères qui composent son nom : Ogino Chihiro 荻野千尋 devient ainsi Sen 千, suivant l'autre lecture du caractère restant. Son patronyme en particulier (Ogino) a disparu. De même, le jeune Haku ne comprend qui il est et ne recouvre sa liberté qu'en retrouvant son nom à la fin du récit, grâce à Chihiro : Nigihayami Kohakugawa, l'esprit d'une petite rivière enterrée sous le béton. Là encore son patronyme lui a été enlevé et son nom personnel a été raccourci. Toutefois si un certain nombre d'informations sont accessibles aux spectateurs non japonophones, la version originale et la maîtrise de la langue japonaise permettent de bien mieux suivre le parcours intellectuel, sensible et ludique proposé par le metteur en scène. L'importance de tout ce qui tourne autour des noms est du reste annoncé en japonais dès le titre : *Sen to Chihiro no kamikakushi* 千と千尋の神隠し. Littéralement : « Sen et Chihiro enlevées par les dieux ». Donnés ainsi, les deux noms provoquent par leur ressemblance un effet de mystère et poussent le spectateur à porter son attention sur les questions onomastiques.

Il y a trois graphes/vocables principaux à analyser : 千, 尋 et ハク, présents dans la notation des noms des deux héros, Chihiro et Haku. Observons-les dans cet ordre qui est aussi celui, croissant, de leur importance. 千 est un caractère qui signifie « mille » et se lit *chi* en lecture japonaise et *sen* en lecture sino-japonaise. Utilisé seul dans un nom propre, il se prononce Sen. Il s'agit avant tout d'un patronyme, qui évoque des familles de moines et de lettrés, dont celle de l'un des fondateurs de l'art du thé au Japon, Sen no Rikyū. Il existe certes un prénom homophone, mais il est généralement noté avec d'autres caractères et, dans la langue contemporaine, il est plutôt masculin. En se voyant attribuer ce nom rare à consonance érudite et chinoise de Sen, la jeune héroïne prend par conséquent une individualité abstraite, indistincte sexuellement et socialement à l'écart. Il s'agit par ailleurs sur le plan graphique d'un caractère simple, composé, dans l'ordre du tracé, d'un trait oblique, d'une ligne horizontale et d'une autre verticale, qui n'est pas sans rappeler les figurines de papier qui assaillent Haku métamorphosé en dragon. C'est à la fois le signe d'une humanité minimale et un condensé des dynamiques formelles du film comme on le verra ultérieurement.

Le caractère 尋 (*jin* en lecture sino-japonaise ; *hiro* ou *tazu.neru* en lecture japonaise) peut vouloir dire « rechercher ; interroger », mais il signifie

étymologiquement une brassée, au sens de l'espace qu'il y a entre deux bras écartés, et, par extension, une unité de mesure : avant l'introduction du système métrique, il servait en particulier à mesurer la profondeur¹⁰. Chihiro signifie donc en substance « très profond », « insondable », comme dans l'expression *chihiro no tani*, « une vallée profonde ». Lorsque Chihiro devient Sen, elle perd par conséquent sa profondeur, son mystère, une part essentielle d'elle-même, pour n'être plus que le signe d'un espace abstrait et sans complexité où la profondeur se confond avec la verticalité d'une « ligne » (en japonais, une ligne se dit aussi *sen*). Elle n'est plus qu'une croix mille fois reproductible à l'instar des figurines en papier. Toutefois, grâce à Haku, la jeune fille n'a jamais complètement oublié son identité. Dans la logique du récit, c'est d'ailleurs ce qui lui permet de franchir les épreuves qui se dressent face à elle. Le caractère héroïque de Chihiro réside précisément dans le non-oubli du véritable espace de son être.

Voyons à présent « Haku », le nom lui aussi tronqué du jeune héros, noté qui plus est dans le syllabaire sec et anguleux des *katakana* ハク et non avec un sinogramme aux résonnances multiples. Les noms transcrits en *katakana* ne sont habituellement pas d'origine sino-japonaise, mais arabes ou occidentaux. Toutefois Haku est un prénom masculin qui existe en japonais. Il est généralement noté avec le caractère 博, comme chez le romancier Kohiyama Haku. Or, en lecture sino-japonaise, ce caractère se prononce Hiro ou Hiroshi. Son sens est la largeur. Il s'agit donc d'un équivalent du caractère *hiro* 尋 dans Chihiro. Toutefois, il se démarque de ce dernier par le fait qu'il insiste sur la notion d'« étendue ». Il renvoie donc certes à l'espace, mais davantage sous l'angle de l'horizontalité que celui de la profondeur. Hélas, le jeune Haku n'a pas accès dans le détail à cette connaissance, car son nom est à la fois tronqué et noté en *katakana*. Non seulement sa véritable identité lui a été soustraite, mais il ne sait plus quel est le sens véritable de son rapport à l'espace et au savoir.

Cette interprétation du sens à donner au nom Haku trouve sa preuve dans une image qui ne peut être perçue par l'esprit que de façon subliminale. Dans la très belle scène du train, un des premiers plans montre des enseignes lumineuses qui défilent de part et d'autre du wagon. À vitesse très lente, sur la deuxième enseigne qui passe côté droit, se découvre soudainement le caractère 博 (Fig. 5). Aucune autre explication ne permet de justifier la présence de ce *kanji* à cet endroit sinon une référence cachée au caractère disparu qui compose le nom du héros. Ce passage est un moment clé du récit. Le jeune garçon métamorphosé en dragon vient d'être sauvé par Chihiro qui décide de se rendre chez Zenība pour lui rendre le sceau qui lui a été volé. Pour la première fois, Chihiro quitte l'univers du Palais des bains : une immense plaine inondée, de nouveaux horizons se découvrent à travers les fenêtres du train qui la mène en un lieu où elle recevra des conseils et, surtout, une boucle tressée qui lui permettra de libérer ceux qu'elle aime. La présence de ce caractère formalise dans la matière du film et transmet de manière subconsciente l'idée que la reconquête de l'identité individuelle est indissociable de la reconquête de l'espace et, plus particulièrement, de l'étendue. Autrement dit, que l'horizontalité est davantage le lieu de la vraie profondeur que la verticalité, ce qui a des répercussions à la fois ontologiques, éthiques et esthétiques.

Au terme de cette analyse cryptologique, on comprend qu'il existe deux types de monstres au sens le plus large dans le *Voyage de Chihiro*. Il y a ceux qui fréquentent et peuplent le Palais des bains, qui appartiennent de façon patente à l'espace diégétique, et il y a les fantômes entendus comme traces agissantes. Le caractère *haku*, invisible à vitesse normale, en est l'exemple le plus important. Ce sont des images qui hantent le film. Quoique peu nombreuses, elles influent sur le



Figure 5

sens général du récit. Elles se situent d'ailleurs généralement à des moments de transition, particulièrement porteurs de sens. Bien que Miyazaki n'ait jamais livré les clés de son film, il n'a jamais caché son goût pour ce type de dispositif : « Dans les grands films, écrit-il, se trouvent, parmi les images qui s'enchaînent, certains clichés qui sont comme le visage de l'œuvre. Ces images sont loin de n'apparaître qu'aux moments les plus spectaculaires. Elles peuvent être nonchalamment dans le générique de fin ou dans une séquence de transition. Ces clichés s'impriment au plus profond du cerveau du spectateur et s'y développent au sein de la mémoire comme les symboles de l'œuvre tout entière »¹¹. Les premiers fantômes sont visibles de tous et leur évidence même leur confère quelque chose d'inoffensif ; les seconds sont cachés, infectant le regard subrepticement. L'existence de ces derniers apparaît comme l'une des conditions pour que l'œuvre conserve sa part de vraie étrangeté sans laquelle elle perdrait l'essentiel de sa force.

LE MONDE DE LA VERTICALITE

Le monde du Palais des bains, peuplé de sorcières, de monstres et de divinités, imite de façon tout à fait explicite et assumée celui des Hommes. D'ailleurs Miyazaki est très clair sur ce point : ce monde n'est pas une fiction, « c'est le Japon lui-même », dit-il¹². Il est logique par conséquent que l'un des tropismes de la littérature critique sur ce film soit de chercher à quoi les différents personnages correspondent *en vrai* ou *dans la réalité*. Toutefois le propre de ce type d'imitation est d'être explicite sur sa nature, mais approximatif dans ses manifestations. S'appuyant sur des ressemblances de forme ou de situation, il suggère sans affirmer. D'où son utilisation courante dans le genre du pamphlet et de la satire.

Le Palais des bains est un univers en soi. Il existe certes des passerelles qui le lient à d'autres univers, mais ces passerelles ne peuvent être librement franchies par tous (la rue commerçante transforme les hommes en porcs dès qu'ils s'aventurent à consommer, le pont qui mène au palais est surveillé, la ligne de chemin de fer ne peut être empruntée qu'avec d'improbables tickets). Cet univers est fondé sur une verticalité physique matérialisée par de multiples circulations : des escaliers intérieurs et extérieurs, plusieurs ascenseurs, une échelle extérieure et un même un conduit creux reliant directement le sommet et les caves du palais (Fig. 6-9). Toutefois, cette verticalité est aussi symbolique. Pour s'en rendre compte, il n'est qu'à lister les espaces représentés. Ce qui donne, de bas en haut de l'édifice : un puits plein de larves noires dans lesquelles Haku menace de s'engloutir alors qu'il est près de la mort ; le monde du labeur, de l'industrie, où une multitude de petits êtres indistincts s'active à transporter du charbon ; les chambres où s'entassent les domestiques, le monde du service ; les salles de bains et les salles de banquet à l'usage des clients, elles-mêmes de plus en plus luxueuses en montant vers les étages élevés ; au sommet, les appartements de la vieille qui dirige l'établissement, d'un luxe extraordinaire. Cette dernière y contrôle les identités et amasse les richesses. Mais, malgré sa fortune et ses talents de magicienne, elle est vieille et ridée, signe d'une proximité avec la mort que renforce sur son bureau la présence d'un téléphone en forme de crâne. L'univers de la verticalité est non seulement quasiment coupé des autres univers, mais il est obstrué par la mort à ses deux extrémités : une mort physique en bas, une mort essentiellement morale et spirituelle en haut ; néanmoins les deux pôles communiquent. Il y a une réversibilité des contraires. La recherche du pouvoir et de l'argent, le fait de se hisser dans la société, ne sont jamais que des manières de se rapprocher de la mort, ainsi que cela est signifié de façon extrêmement brutale par une inscription



Figure 6



Figure 7



Figure 8

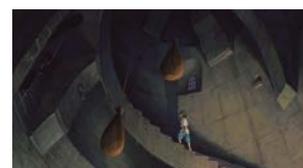


Figure 9

mystérieuse qui figure sur l'une des devantures de restaurants, 上天中殺, que l'on peut lire *Jōtenjū goroshi* : « Tué en montant au ciel ».

Le caractère absurde, tautologique de cette société est souligné par une autre réversibilité, celle qui unit les porcs à Bō, le fils de la sorcière. Les porcs sont des humains pris au piège de l'excès de consommation au sein d'un parc d'attractions. Ils représentent le peuple, notamment les classes moyennes à l'instar des parents de Chihiro, et servent à nourrir des divinités, une autre classe d'êtres qui obéit exactement aux mêmes valeurs qu'eux, à savoir les loisirs et les échanges marchands, puisque ces derniers paient pour les soins qu'ils reçoivent dans le palais des bains¹³. Le fils de la sorcière, Bō, vit tout au sommet de la tour dans le luxe et le confort. Pourtant son sort n'est pas très différent de celui des parents de Chihiro. Il est lui-même ignoblement gras, blafard et inactif. L'univers de la verticalité transforme les hommes en porcs, les donne en pâture à d'autres porcs, mais les bénéficiaires du système, ceux qui le dirigent et lui insufflent ses valeurs, sont incapables de s'inventer un autre sort et transforment tout ce qu'ils approchent, et jusqu'à ceux qu'ils aiment, en des sortes de porcs. Que l'on soit en bas ou en haut de la hiérarchie, les individus (souvent peu différenciables les uns des autres – même la vieille sorcière possède une jumelle !) – non seulement partagent les mêmes rêves, mais font tout pour que les autres soient à l'image de leur « étrange désir », comme dit Miyazaki¹⁴. Chacun veut se distinguer par la possession (les serveurs qui se précipitent sur l'argent) ou la consommation (les monstres qui paient le plus cher sont traités avec le plus d'égard), mais comme se distinguer correspond à ce que tout le monde recherche, au final se distinguer véritablement devient impossible. L'univers de la verticalité est donc aussi celui de l'enfermement dans le désir mimétique, au sens de René Girard. Toutefois, si la verticalité a le désir pour principal moteur, les réalisateurs du film soulignent que c'est le désir lui-même qui est vertical. Les individus dans le désir sont toujours montrés dans des postures où ils sont tournés vers le haut, le cou tendu tels des chiens qui quémangent. Ainsi dans le passage comique où un contremaître du palais des bains mendie un lézard séché à la jeune Rin, ou encore dans toutes les scènes montrant Kaonashi (le Sans-visage) distribuant son or à des gens avides et empressés (Fig. 10-11).

Le Palais des bains est un monde clos comme peut l'être une mégalopole dont il est la transposition. L'image d'un monde urbain, violent et vertical est récurrente chez Miyazaki. On la retrouve notamment dans son premier long métrage, *Le château de Cagliostro* (*Cariosutoro no shiro*, 1979). Elle est cependant surtout associée dans son esprit au film de Paul Grimault (1905-1994), *La bergère et le ramoneur* (1953), qu'il avait vu dans sa jeunesse, qui l'a profondément marqué et dont il a régulièrement revendiqué l'héritage¹⁵. On retrouve en effet dans le film français la même logique d'étagement, avec le sommet du palais occupé par les appartements du roi et les sous-sols où vivent des ouvriers exploités, ainsi qu'un accent très fort mis sur les circulations verticales, qu'il s'agisse des ascenseurs, des trappes, des échelles et, bien sûr, des escaliers. Plus généralement, l'univers mis en scène par Miyazaki s'inscrit dans le prolongement d'une catégorie d'œuvres fantastiques à portée sociopolitique, qui va de *Metropolis* de Fritz Lang (1927) à *Brazil* de Terry Gilliam (1985), et qui connut au Japon un succès important sous forme de bandes dessinées, avec la reprise de *Metropolis* par Tezuka Osamu, en 1949, ou *Ganmu* (*Gunnm*) de Kishiro Yukito, dans les années 1990.

L'univers de la verticalité est coupé de la « nature » tout comme tend à l'être la « ville monde » dans les œuvres de science-fiction. Le précipice qui le sépare de la ferme où sont gardés les porcs, et où sont situés quelques scènes à portée enchantée (Haku et Chihiro dans les fleurs), en est la manifestation formelle.



Figure 10

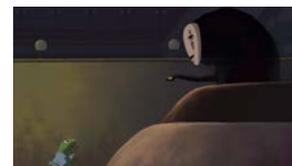


Figure 11

D'une part la nature immense, généreuse et belle ; d'autre part le palais où tout est artificiel comme le met en relief la décoration surchargée des appartements de la vieille. Cette artificialité n'est cependant pas uniquement dans le décor. Elle affecte aussi les rapports humains qui sont fondés sur la duplicité (qui s'exprime par exemple dans les deux visages, tantôt amicaux, tantôt autoritaires, que Haku et Rin donnent à voir à Chihiro). Les véritables liens qui unissent naturellement les individus au sein d'une communauté sont pervertis par la recherche du pouvoir et de l'argent.

En revanche, si la manière de mettre en scène le Palais des bains évoque une mégalopole, Miyazaki n'a pas choisi de la montrer sous un angle futuriste, à la différence de ce qu'a pu faire Tezuka. La référence est davantage celle du XIX^e siècle, début XX^e : la forge, les casiers d'apothicaire, la chambre en tatami, les *tasuki*, les ascenseurs vieillots, les rideaux et tentures des appartements de la vieille, sa coiffure, etc. C'est le monde de l'ordre bourgeois, pas celui du modernisme. Et plus précisément celui du monde bourgeois « occidental ». Les traits de la vieille, son chignon victorien, la décoration de son appartement sont là pour le suggérer. Au sommet de l'univers clos et vertical, règne une méchante sorcière à l'air anglo-saxon. Ni les Japonais ni la culture japonaise (à commencer par la culture du bain) ne sont cependant distincts de cet univers. Ils sont complètement pris en son sein, ils en sont partie prenante de façon indissociable (la forme extérieure du palais évoque spontanément une architecture sino-japonaise). Mais ce n'est pas une architecture ancienne qui renvoie à un style précis. C'est un bâtiment hybride, presque un pastiche ; ce n'est pas un bâtiment en bois, mais du béton peint et orné à la manière des bâtiments dits « à couronne impériale » des années 1930 comme le musée national de Tōkyō. Miyazaki évoque quant à lui le palais Rokumeikan construit en 1883 par le gouvernement japonais pour accueillir les Occidentaux, ou les salons du Gajoen à Meguro, haut-lieu des mariages de la bourgeoisie¹⁶. La manière dont est soulignée visuellement la peinture écaillée de la porte d'entrée du parc montre bien que le metteur en scène voulait que ce soit compris. En outre, juste à gauche du bâtiment, se dresse une grande cheminée industrielle portant le signe *yu* 油, « huile, pétrole » (jouant sur l'homophonie avec *yu* 湯, l'eau chaude, caractère qu'on trouve à l'entrée des bains publics), qui rappelle que le Palais des bains est avant tout un modèle réduit de la société contemporaine et de son économie (Fig. 12). Le Palais des bains est donc un univers d'origine occidentale, travaillé par des valeurs bourgeoises, fondé sur la verticalité, qui exploite la nature et exalte la création, dont les pôles sont occupés par des signes témoignant d'un rapport effrayant à la mort.



Figure 12

Bien que la référence occidentale soit la plus marquée, il est intéressant de noter qu'il y a aussi des références au bouddhisme, une religion qui au Japon est décrite de façon récurrente comme une croyance allogène. On trouve au moins trois allusions au bouddhisme. Chacune d'entre elle pourrait passer pour accidentelle, mais une fois réunies elles ne laissent plus la place au doute : elles font système. Le premier indice se trouve dans le nom donné au fils de la sorcière, Bō, mot qu'on utilise souvent en japonais pour simplement dire « gamin », mais qui signifie d'abord « bonze ». On remarque aussi dans une scène furtive à l'étage des banquets, un petit écriteau portant la mention « Terre pure » (Jōdo). Enfin on remarque que la grosse verrue sur le visage de la sorcière est située à l'endroit où l'on place d'ordinaire le « troisième œil » dans l'iconographie bouddhique. Le bouddhisme est donc clairement associé aux sphères supérieures de la société, à l'argent et au pouvoir. Cependant, au-delà de la critique historico-sociale, la référence au bouddhisme indique que le monde de la verticalité est d'abord et

avant tout celui des promesses eschatologiques. C'est là du reste une des manières de comprendre le titre en japonais : *Sen et Chihiro enlevées par les dieux*. La verticalité et tous ses corollaires négatifs qui mettent à mal les qualités de l'individu sont inscrits dans l'angoisse de la mort et dans le désir de lui survivre à travers la médiation de dieux transcendants.

RECONQUERIR L'HORIZONTALITE

Le Voyage de Chihiro est, sur le plan du récit, une transposition dans le monde des divinités et des esprits d'une fable sur la société humaine. La transposition est, comme on l'a vu, une des modalités essentielles de la reproduction au Japon. Elle peut s'accompagner d'un geste physique comme lorsqu'on reproduit à partir d'un modèle un caractère sur une feuille de papier ou lorsqu'on reproduit un temple chinois dans l'Archipel, ou procéder simplement d'une idée, comme lorsqu'on décide de baptiser tel mont du nom d'un autre connu pour des raisons religieuses ou historiques. Quoi qu'il en soit, la transposition est essentiellement latérale. Elle ne cherche pas à masquer le modèle ou à se substituer à lui comme une contrefaçon peut le faire. Elle assume à la fois son écart (écart géographique ou formel – le même temple, mais plus petit, avec des matériaux un peu différents, etc.) – et sa ressemblance. Au niveau littéraire, la fable, la parabole, repose sur le même schéma : une histoire qui prend appui sur l'observation de la société humaine est déplacée dans une autre société, souvent animale, en s'appuyant sur une logique de ressemblance (le lion pour le roi, le serpent pour le mauvais conseiller, etc.). *Le Voyage de Chihiro* est organisé sur ce mode. De part et d'autre de la porte-tunnel, qui est un marqueur explicite de transition, le ciel reste le ciel, ainsi que l'herbe – et bien sûr Chihiro –, mais le topos n'est plus le même.

À la verticalité du Palais des bains s'oppose l'étendue, l'horizontalité du monde alentour. L'importance du sens de l'étendue est annoncée dès l'entrée dans le parc d'attractions qui commence par un balayage latéral (alors qu'on n'avait fait que monter jusqu'alors). C'est la promesse d'un horizon nouveau pour Chihiro dont le quotidien est pris dans une relation puérile avec ses parents. Mais cette phase se referme rapidement avec l'entrée dans le périmètre magique et hanté où règne la sorcière.

À plusieurs reprises, l'enchaînement trépidant des actions au sein du Palais des bains laisse la place à des scènes poétiques centrées sur le ciel, les nuages, l'étendue de l'eau, qui provoquent un sentiment puissant de satisfaction esthétique. Ce ne sont toutefois que de brèves ouvertures, des pauses rassérénantes qui contrastent avec le va-et-vient catastrophique du palais. Il n'est pas possible de s'aventurer au loin : ce n'est qu'immensité d'eau et immensité d'air qui donnent un sentiment de distance et, par réflexion, de solitude à l'individu. Malgré tout, après plusieurs péripéties, Chihiro parvient à sortir du palais. Les scènes qui s'enchaînent à partir du moment où la jeune fille monte dans le baquet avec Rin proposent une nouvelle spatialité : plus de plongées ou de travelings verticaux, mais des déplacements horizontaux et souvent simplement latéraux. Si l'on ajoute le fond sonore, les tonalités froides (des bleus doux ou adoucis par des rehauts de couleurs chaudes), la douce clarté des lignes, tout concourt à créer un effet d'apaisement. Ce sont par ailleurs essentiellement des scènes d'extérieur ouvertes sur la nature. L'espace n'est généralement pas pris dans la boîte de la perspective linéaire (et s'il l'est, ce n'est que de manière très discrète) (Fig. 13-15).

La possibilité de se rendre dans le monde de l'horizontalité a été offerte à Chihiro grâce à sa résistance aux lois de la verticalité : elle n'est pas entrée dans la



Figure 13



Figure 14



Figure 15

logique du désir mimétique. Elle a non seulement refusé l'or que Kaonashi lui offrait, mais elle a refusé aussi de céder au désir de richesse de ses nouveaux camarades. Son attachement aux gens, à commencer par ses parents, est sincère et constant. Elle n'a cependant pas en tête un seul objectif (le retour de ses parents à la vie humaine par exemple) – ce qui serait assimilable à une forme de fantasme. Elle prend les situations en temps réel, en contexte, et les résout au fur et à mesure. C'est ainsi qu'elle sacrifie l'antidote qui aurait pu sauver ses parents pour Haku et Kaonashi qui en ont un besoin immédiat. Elle refuse enfin d'être réduite au statut d'objet du désir des autres tout en restant compréhensive et compatissante, comme le montre sa relation avec ce dernier. Chihiro est animée par une force du cœur qui est la source de sa morale. Elle veut bien imiter les autres dans leur apparence ou dans leurs actions (elle n'a aucune gêne à prendre une tenue de servante et fait de son mieux pour laver le sol comme ses aînées), mais elle n'imité pas leurs désirs. Elle établit par conséquent avec les gens une relation vraie. Elle noue des liens forts et durables comme le symbolisent les *tasuki*, les lacets de manche blancs qu'elle porte sur l'affiche du film. Miyazaki oppose donc la fausse profondeur du palais, d'origine occidentale, mais dans laquelle la culture du Japon moderne s'est complètement fondue, qui maintient les individus dans un rapport d'anxiété violent et absurde vis-à-vis de la mort, à la vraie étendue, autrement dit à la *vraie profondeur*, qui est conscience des liens qui unissent, en situation et au moment présent, les êtres entre eux, les hommes à la nature telle qu'elle est.

Néanmoins, si le film de Miyazaki tend à privilégier l'horizontalité à la verticalité, ce n'est qu'au niveau de la progression narrative et des effets formels. Mises bout à bout, les scènes qui relèvent de l'horizontalité – qui vont du moment où Chihiro quitte le palais jusqu'à son retour – ne représentent que 18 minutes, soit seulement 1/7^e du film (124 minutes). Presque tout le reste, sauf la fin (le début ne fait pas exception), se déroule dans le monde de la verticalité. À elle seule, la partie située dans et autour du Palais des bains constitue quasiment un film d'animation complet. Autrement dit c'est le monde de la verticalité qui permet à l'œuvre de se déployer, c'est lui qui lui fournit son espace premier de réalisation. Certes, Miyazaki aurait souhaité que la séquence du train soit plus longue, mais, comme il le confesse, après discussion avec son équipe et pour des raisons de « composition générale », il a préféré abandonner cette idée¹⁷. L'horizontalité reste, pour jouer sur les mots, un horizon. C'est l'espace vers lequel on tend dans l'espoir de se retrouver soi-même ou de se rapprocher des autres. C'est l'espace de l'amour, de la lumière douce et de la conscience. Mais ce n'est pas un espace suffisant pour que l'œuvre se fasse. L'horizontalité n'a pas ou quasiment pas d'autonomie. Elle n'existe que par opposition à la verticalité qui est la seule dimension à permettre à l'œuvre de voir le jour et de se concrétiser. Elle n'est pas assumée en tant que telle, elle n'est pas vue pour elle-même, du dedans, mais par rapport à la verticalité où est ancré le récit. Autrement dit, elle constitue sur le plan narratif un *point de fuite*. Miyazaki dénonce la verticalité, mais son œuvre qui, dans un certain sens, exalte le non-désir, n'est jamais que le produit de cette verticalité, ce qui est encore plus vrai sur le plan économique. L'horizontalité mise en scène par Miyazaki ne trouve à s'affirmer que dans le cadre d'une dialectique, dispositif que souligne sur le plan formel le contraste très fort existant entre, d'une part, les scènes orgiaques (le festin des parents transformés en porcs ou le festin de Kaonashi) qui marquent le paroxysme du monde de la verticalité et, d'autre part, la sobriété du passage du train (Fig. 16-17).

L'opposition entre la verticalité artificielle de la modernité bourgeoise occidentale et une horizontalité naturelle et régénératrice n'est pas nouvelle. Elle



Figure 16



Figure 17

s'inscrit au contraire dans un trope de la pensée japonaise moderne. Depuis des auteurs comme Watsuji Tetsurō, la culture japonaise se représente souvent comme étant par essence une culture du lien, de l'interdépendance sociale, respectueuse de l'« étendue terrestre » pour reprendre un terme cher à Augustin Berque¹⁸, par opposition à l'idéalisme (l'incapacité de considérer les choses en situation) et au matérialisme (le goût de l'argent et de la possession) d'essence occidentale. Le propos de Miyazaki prolonge cette tradition de pensée. Le Japon pris dans la verticalité est un faux Japon (à l'image d'un parc d'attraction désaffecté). Il existe un autre Japon, porteur d'une valeur universelle susceptible de réconcilier les différents aspects du monde, en l'occurrence les valeurs de l'horizontalité, des situations, et par conséquent des liens interhumains (à distinguer de la solidarité ou de la fraternité qui seraient des idéaux abstraits).

Les années 1990 ont vu un regain de ces théories dans le domaine de l'art. Certains danseurs de butō, comme Yurabe Masami à Kyōto, ont tout fait pour ne pas devenir des *artistes*, des *danseurs contemporains*. Ils ont cherché au contraire à inscrire leur pratique dans une réalité sociale en privilégiant l'enseignement et les expériences thérapeutiques. De même le peintre Murakami Takashi a contribué à redonner vigueur à ces conceptions dans le domaine des arts plastiques. Récusant l'idée d'un quelconque génie de l'artiste, il privilégie le travail d'atelier, posture que l'on retrouve d'ailleurs de manière très forte au sein du studio Ghibli. Dans ses tableaux, il refuse de créer l'illusion de la profondeur et les couleurs sont essentiellement traitées en aplat. Tout est conçu, ainsi qu'il le revendique, pour retrouver la frontalité caractéristique selon lui de la peinture japonaise jusqu'à l'ère Meiji dans laquelle il puise l'essentiel de ses références. L'historien de l'art Tsuji Nobuo ne s'y trompe pas, comme il le dit d'ailleurs avec humour au peintre à l'occasion d'un débat : « Horizontal, horizontal, horizontal, rien d'autre ! On peut dire la même chose pour le *Vieux prunier* de Sesshū : bien qu'il n'y ait pas d'obliques, l'espace, contrairement à ce que j'ai longtemps cru, y est tout à fait étonnant. Or c'est ça votre fonds de commerce à vous ! »¹⁹. Le film de Miyazaki participe d'un mouvement post-moderne, mouvement qui est en réaction contre la modernité de type occidental qui cherche conjointement dans l'esthétique et les valeurs « pré-modernes » les ressources de son développement et une manière d'occulter le passé récent.

LA SYNTHÈSE PAR L'OBLIQUE

Erwin Panofsky a remarquablement montré comment, à chaque étape du développement de la perspective linéaire dans l'art occidental, deux dynamiques opposées ont interagi, l'une empirique et subjective visant à concevoir l'espace du plan de sorte à lui donner un effet de réel, l'autre scientifique et objective permettant à la pensée de projeter dans le plan n'importe quel espace²⁰. Le deuxième point de vue l'a emporté, ce qui constitua une étape décisive sur le chemin menant à « l'anthropocratie des modernes » par opposition à la « théocratie des anciens »²¹. La perspective est par conséquent profondément liée à la modernité. Toutefois, du point de vue japonais, sa dimension occidentale est au moins aussi forte que sa dimension moderne. C'est la raison pour laquelle il n'est pas surprenant qu'un mouvement comme Superflat, dont Murakami Takashi est le porte-drapeau et dont l'imaginaire est ouvertement nationaliste, parle de la nécessité de sortir de la perspective. La mise en récit dans *Le Voyage de Chihiro* d'une sortie du palais et le déploiement du monde de l'horizontalité sont une concession à cette tendance. Toutefois, la conquête de l'étendue, qu'évoquent les

indices cachés mis en lumière précédemment, ne se limite pas à la conquête de l'horizontalité. Comme souvent lorsqu'on rencontre des messages cryptés, s'instaure un phénomène de « double couverture », comme dit Perec, rendant suspect tant le visible que le caché. D'ailleurs on a souligné que le caractère *hiro* dans Chihiro (que la sorcière confisque, mais que la fillette arrive malgré tout à conserver) est d'abord une mesure de profondeur.

La perspective linéaire est à la fois un outil et un modèle de rationalisation du réel. Elle peut décrire tous les objets, préciser les rapports qui existent entre eux, expliciter les points de vue. Elle utilise des grilles (visibles comme dans la fenêtre de Dürer ou invisibles) sur lesquelles sont tracées des diagonales et autres lignes obliques. Or il y a dans *Le Voyage de Chihiro* d'innombrables plans jouant sur les obliques et plus encore le grillage oblique (murs de tiroirs dans la pièce de Kamaji, *shōji* dans la chambre et dans les bains, grilles de décor près du pont, etc.), particulièrement dans les scènes se déroulant à l'intérieur du Palais des bains où chaque plan rend de manière à la fois minutieuse et dynamique le *cadre* dans lequel évolue les personnages. L'action semble se dérouler à l'intérieur d'une boîte que l'on observerait sous tous les angles, notamment en surplomb et par en dessous. Les obliques servent à donner les lignes de fuite. Elles délimitent le cadre de la représentation, par opposition au cadre de l'image. Le monde de la verticalité est donc aussi celui de la perspective. L'un comme l'autre prétend à la profondeur, mais aucun ne l'atteint vraiment. La perspective est l'expression dans le plan du désir de verticalité (Fig. 18-20).

Miyazaki et son équipe maîtrisent remarquablement les effets de perspective. On sent dans la précision de la mise en espace l'efficacité des logiciels de composition permettant de faire pivoter les actions. La perspective est non seulement une technique universellement applicable, permettant de tout reproduire suivant des principes géométriques normalisés, mais elle peut aujourd'hui être complètement prise en charge par des logiciels. Il n'est plus nécessaire de comprendre les lois de la perspective pour mettre des objets en perspective. La technologie s'en charge. Le monde de la verticalité que critique Miyazaki est aussi un monde où la rationalisation, à force d'être systématisée, a fini par rendre l'effort de rationalisation individuel inutile. Bien que ce monde, ainsi qu'on l'a souligné, soit le socle à partir duquel Miyazaki s'exprime, ce dernier a toujours cherché des moyens pour lui résister. Par exemple, en confrontant ses équipes à la réalité servant de support à la fiction. Il a ainsi fait camper les animateurs de *Princesse Mononoke* pendant trois semaines dans la forêt afin qu'ils s'approprient l'esprit du lieu. Plus généralement, la résistance à la dépossession de l'expérience par la machine s'exprime chez lui par le choix de concevoir chaque plan à la main avant de le traiter sur ordinateur. Dès lors, la machine reste un développement des facultés humaines individuelles.

Dans *Le Voyage de Chihiro* coexistent le souci de montrer la grille de la perspective et une volonté de résister à celle-ci. Notamment à travers l'utilisation de ce qu'on peut appeler des contre-obliques qui animent les personnages. Il y a donc les obliques du cadre de représentation et les obliques qui signalent les interactions entre les personnages. Entre les deux, il y a une différence de traitement. Les premières sont essentiellement des lignes, noires et sèches. Les secondes sont davantage des aplats colorés, des motifs. Cette différence de traitement plastique entre le fond de l'image et le sujet de l'action est l'une des techniques de bases de Miyazaki : les longs bras de Kamaji, le vieux dragon qui s'envole dans le ciel, ou encore Kaonashi dans sa phase boulimique en sont quelques exemples. Plus généralement, la diagonale, comme l'écrit Henri Joly, est un « emblème



Figure 18



Figure 19



Figure 20

d'irrationalité »²². Elle n'a pas la stabilité, l'autorité des verticales, mais elle n'a pas non plus le calme et l'équilibre des horizontales. Elle est instable, labile, dynamique. Les fantômes sont d'ailleurs presque toujours figurés en suivant une oblique. Les esprits qui peuplent le Palais des bains ne font pas exception. Toutefois la science moderne a permis de domestiquer l'oblique. Miyazaki oppose donc, à une oblique rationalisée, une oblique libre qui échappe à la perspective. Il crée une tension entre l'espace organisé des diagonales formant des boîtes, le cadre rationnel, le monde de la verticalité, et un espace beaucoup plus frontal, souple, spontané, intuitif. La scène où Kamaji, déployant ses longs bras, dépose une couverture sur Chihiro endormie en est peut-être l'exemple le plus réussi. Les lignes que dessinent les membres du vieil homme ont non seulement une grande élégance graphique, mais elles bousculent l'ordre strict du mur quadrillé dont elles se détachent. Elles sont l'équivalent de Chihiro dans l'ordre du dessin : elles sont un peu fantasques et n'ont pas toutes la même orientation ; elles sont en revanche franches et déterminées. Elles indiquent donc sur le plan esthétique ce que Chihiro indique sur le plan narratif : il existe une possibilité de résister *du dedans* à l'emprise du monde de la verticalité (Fig. 21).

La présence des obliques ne se limite cependant pas au monde de la verticalité. La séquence du train construite autour du thème de l'horizontalité comprend elle aussi de nombreux plans contenant des obliques. Elle se termine en outre par une scène – celle où le dragon Haku emporte Chihiro sur son dos – qui est une forme d'ode à la ligne oblique. Celle-ci permet donc l'unification plastique de l'œuvre. Non seulement l'horizontalité ne fournit pas les conditions d'une œuvre autonome viable, mais elle ne se suffit pas à elle-même ne serait-ce que quelques minutes. Les plans obliques servent de raccord entre les différents plans horizontaux et *travelings* latéraux, impulsant une énergie qui ferait sinon défaut (Fig. 22-24). Mais les réalisateurs du film vont plus loin en leur conférant une valeur thématique, celle du lien, de l'échange, du partage, autant de valeurs positives qui sont incarnées par le personnage de Chihiro. Le plan oblique le plus explicitement positif se trouve dans la scène où la jeune fille rend visite à Zeniba, la gentille sorcière. La vieille dame explique que rien ne sert de recourir à la magie qu'utilise sa sœur, autrement dit à tous les expédients (l'argent, la religion) qui transforment les Hommes en ce qu'ils ne sont pas, en porcs ou en dieux. Elle préconise au contraire un travail de tissage auquel se livre avec entrain la petite équipe, notamment Kaonashi, vidé de son désir obsédant. Un *faire ensemble* donc, où tout le monde est sur même plan, une activité horizontale ; un travail du fil qui, très symboliquement, restaure le lien social.

La notion de « lien » (en japonais *en*) est très importante dans la culture nipponne. Le mot est utilisé de façon courante dans de nombreux composés et locutions, pour parler de l'amour, de l'amitié, de tout ce qui unit les hommes entre eux ou aux forces spirituelles. Comme par exemple dans le mot d'enfant « *en-ga-chō* », difficilement traduisible, que prononcent ensemble Chihiro et Kamaji pour briser le maléfice qui pesait sur Haku. Toutefois, si le mouvement choisi pour rendre cette scène est essentiellement horizontal, c'est un plan de type oblique qui est utilisé au moment crucial où la vieille dame offre à Chihiro une boucle tressée qui doit lui servir à trouver au fond d'elle les ressources nécessaires pour secourir ceux qu'elle aime. Une diagonale inversée par rapport au mouvement des mains le souligne de manière forte. On retrouve une composition similaire à plusieurs reprises : quand Chihiro et Haku se tiennent la main dans le ciel ou quand les deux enfants se séparent à la fin du film. À plusieurs moments clés du film, l'oblique est



Figure 21



Figure 22

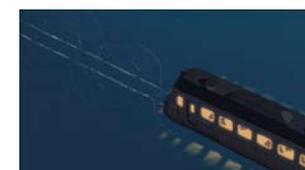


Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26



Figure 27

associée à l'affection entre les êtres. L'horizontalité ne suffit pas pour l'exprimer. Un mouvement vers l'autre (de l'horizontal au vertical) est nécessaire (Fig. 25-27).

L'oblique peut donc être un outil de reconquête de l'autonomie au sein du monde de la perspective et de la verticalité, mais elle porte aussi en elle l'idée de rencontre, et s'impose dès qu'il y a un mouvement d'élan vers l'autre. Elle opère par conséquent, dans un mouvement dialectique parfait, la synthèse entre les deux autres forces. Cependant, la synthèse de Miyazaki n'est pas la synthèse hégélienne moderne et romantique qui place Dieu et la nature sous l'emprise de l'Homme. La synthèse hégélienne, dont l'expression dans l'espace est la perspective, est au contraire critiquée. La synthèse de Miyazaki est une synthèse qui veut aller au-delà de la synthèse « occidentale ». La synthèse de la synthèse ; un coup de plus ; une quatrième dimension, une forme de tétralemme bouddhique. Ce mécanisme n'est pas nouveau sur le plan philosophique. Derrida ou Lyotard notamment ont posé dans les années 1960-70 les bases conceptuelles d'une remise en cause du modèle subjectif et rationaliste, ouvrant sur le post-modernisme, mouvement dans lequel se sont reconnus de nombreux intellectuels et artistes japonais. Miyazaki n'y échappe pas. Toutefois, le succès du post-modernisme au Japon est d'abord la conséquence d'un effet de miroir. Il fut la réponse à une attente, il valida et développa des positions qui étaient en germe dans l'Archipel.

Des années 1930 à 1950, mais surtout pendant la Seconde Guerre mondiale, il y eut en effet au Japon tout un débat visant déjà à « dépasser la modernité »²³. Bien que différentes sensibilités s'y exprimèrent et qu'on ne peut pas mettre sur le même plan le pessimisme de Kobayashi Hideo et le formalisme des nishidiens, une des idées fortes de ce mouvement était de sortir d'un régime fondé sur la primauté du sujet (qu'il soit individuel ou collectif) dont le corollaire est l'existence d'un rapport de domination (de domination essentiellement verticale) entre les sujets ou entre les sujets et les objets. C'est ainsi qu'ils soutinrent sur le plan philosophique et esthétique les schémas politiques de l'époque, notamment ce qui était appelé la « voie impériale ». La voie impériale au niveau de la politique intérieure, c'est l'idée d'une solidarité et d'une égalité des individus entre eux du fait du lien que chacun possède avec l'empereur. Au niveau de la politique extérieure, c'est l'idée que tous les pays d'Asie doivent s'unir sous l'égide morale de l'empereur pour créer une sphère de coprosperité, ce que résume le slogan de l'époque : « Huit coins, un toit ». Mis sous une forme graphique, ce serait un cône, avec d'une part une base horizontale, qui unit chacune des entités, et des lignes qui montent jusqu'au point de projection que constitue la figure impériale, une verticalité certes, mais une verticalité oblique, qui n'a de sens que parce qu'elle définit le plan de l'horizontalité. Il ne s'agit évidemment pas de dire que Miyazaki est un nostalgique de l'Empire, mais de rappeler que la volonté de sortir de la verticalité « occidentale », de réintroduire de l'horizontalité, tout en maintenant une certaine verticalité qui nécessite le recours à un *biais*, est une proposition récurrente de la critique japonaise au xx^e siècle. D'ailleurs, les intellectuels qui ont participé au débat sur le dépassement de la modernité n'ont pas été ostracisés après la guerre, ils sont devenus au contraire des repères incontournables de la pensée contemporaine, qu'il s'agisse de Kobayashi Hideo ou de Nishitani Keiji.

Sur le plan du mécanisme intellectuel, on peut dire que l'œuvre de Miyazaki s'inscrit dans ce courant. Ce dernier toutefois ne fait intervenir aucune figure unificatrice comme peut l'être l'empereur ou le concept de nation – ce qui constitue bien sûr une différence fondamentale. Il met certes en avant la beauté, la nécessité de l'horizontalité, mais il n'a pas essayé de la figer comme le faisaient les graphistes des années 1940 sous la majesté d'un soleil levant qui unifierait sous son

regard l'étendue de la terre. Les obliques qu'il réintroduit sont gratuites, mouvantes, dynamiques. Elles soulignent le lien, qui est un lien vrai, singulier, entre deux personnes, et non pas un lien systémique entre de multiples entités abstraites.

Une telle perception de l'oblique – l'oblique hors cadre, l'oblique qui manifeste la poésie de vraies rencontres – se retrouve chez le célèbre ethnologue Orikuchi Shinobu. Orikuchi a largement commenté et défendu la notion de *kabuki*, mot qui désigne aujourd'hui une forme bien connue de théâtre, mais qui à l'origine n'était que le substantif du verbe *kabuku*, prononcé aujourd'hui *katamuku*, signifiant « pencher », « incliner » et qui, à la fin du XVI^e siècle, début du XVII^e siècle, c'est-à-dire à la fin des guerres civiles, prit le sens de « se comporter de manière excentrique ». « Ce mot, écrit Orikuchi en 1927, qui était propre au groupe [des jeunes samurais], se diffusa dans une atmosphère de liberté pour désigner une tenue ou un comportement nouveau, remarquable, excitant, érotique, moderne »²⁴. Ainsi, au XVII^e siècle, parle-t-on de *kabukimono*, littéralement de « gens inclinés », pour qualifier une population qui, par bien des aspects, évoque les extravagants du Directoire. Derrière ces remarques, il y a chez Orikuchi la volonté de dire qu'il n'y a pas que la modernité occidentale, que la modernité japonaise possède une part endogène. Miyazaki, qui s'est régulièrement référé à Orikuchi, connaît parfaitement cette théorie qui donne à la ligne inclinée, à l'oblique, une importance stratégique. Dans cette perspective, l'oblique n'est pas seulement le troisième terme de la synthèse – celui qui met en perspective –, elle est aussi, simultanément, le symbole d'un dégagement de l'ordre et d'un retour à soi.

Revenons à la proposition de double révolution dialectique évoquée précédemment. La première révolution correspond à la révolution moderne au sens du XIX^e siècle, celle qui a vu le Japon se transformer peu à peu à l'image du Palais des bains, celle où le sujet affirme sa prééminence, puis après être revenu un instant sur l'étendue du monde, entreprend de transformer ce dernier. C'est un monde historique, en perspective, qui est aussi celui du désir mimétique et de la stéréotypie des comportements. Depuis le début du XX^e siècle, de nombreux intellectuels et artistes japonais se sont heurtés à cette première boucle de la modernité. Certains, dans les premiers temps, ont pu ne pas en tenir compte, se réfugiant par exemple dans la culture chinoise comme le peintre Tomioka Tessai ; d'autres essayèrent de la masquer sous des formes « traditionnelles », réactivant en les transformant des savoirs anciens ; certains enfin tentèrent de l'améliorer par l'adjonction d'un « esprit japonais ». Miyazaki fait partie d'une génération qui a dépassé ce stade. Comme le dit Murakami Takashi à propos de la notion d'art contemporain, et donc de l'influence de la modernité occidentale : « on ne peut pas s'en extraire, on peut juste tenter de s'en extraire »²⁵. Miyazaki prend acte de la modernité, ce que nous appelons ici, guidé par *Le Voyage de Chihiro*, le monde de la verticalité. Mais il ne s'en contente pas et entame un second mouvement dialectique dont le monde de la verticalité est la thèse. Le monde de l'horizontalité en est l'antithèse, la redécouverte de l'oblique, une oblique nouvelle, porteuse de liberté, de joie et d'amour, en constitue le troisième et dernier temps.

Comme on l'a montré, l'un des programmes secrets du *Voyage de Chihiro* est de rendre l'œil *bien vivant* ou plutôt *bien vif* (*nama me* ou *iki me*). Il s'agit non pas de sortir de la perspective, mais de parvenir ponctuellement, lors des moments de crise, à s'en écarter. Ce qui implique de savoir la manipuler, de trouver son chemin dans un monde de la verticalité donné comme la mesure du réel, de jouer avec les « boîtes » de la modernité, mais ne pas s'en satisfaire car elles enferment l'Homme et son regard.

Une attention soutenue a été portée au cours de cette analyse aux lignes qui structurent le dessin, mais on parvient à des conclusions similaires en observant les choix du montage. Le film d'animation japonais doit en effet son succès à l'adoption du modèle dit de *limited animation* où, d'un cliché à l'autre, seule une partie de l'image est modifiée, par opposition à la *full animation*, qu'utilisaient les studios Disney, où tous les éléments de l'image sont susceptibles d'être redessinés. L'animation restreinte, qui a l'avantage d'être plus économique, fut systématisée par Tezuka Osamu et demeura pendant longtemps la marque de fabrique du cinéma d'animation nippon. Les studios Ghibli ont pour caractéristique d'avoir remis en cause ce principe et de s'être affranchi de l'opposition entre *limited animation* et *full animation*. Certaines scènes utilisent l'animation totale, d'autres l'animation partielle. Il n'y a pas une solution, mais plusieurs, et chacune s'impose en fonction des besoins du récit et de l'équilibre global du film. Tel est le *nama me*, l'œil vif : prendre son temps si besoin, ne plus passer de *keypoint* en *keypoint*, mais retrouver le sens du déroulé qui implique du travail manuel, de l'attention aux situations, aux choses en contexte, de manière souple et dynamique.

La dernière question qui se pose est : comment capter ce qui est *bien vivant*, énergique, pulsatile ? Comment saisir et stabiliser ce qui est à la fois un état idéal et en perpétuel mouvement ? L'exercice peut conduire à la folie comme dans les cas de Frenhofer, dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, ou de Yoshihide, dans la nouvelle d'Akutagawa « Figures infernales ». Pour y parvenir, il faut changer de plan, accepter les cadres, les règles, les principes fixes et reproductibles qui permettent la transposition. Ce n'est qu'ensuite qu'on peut remettre du vivant, retrouver les liens qui unissent les Hommes entre eux et la société à la nature. La rencontre de l'Homme avec son être véritable ne peut être que contingente, consciente, post-dialectique. *Le Voyage de Chihiro* met en avant la fusion, l'empathie généralisée qui travaille le monde, mais la fusion vient toujours en réaction, elle s'affirme marginale, différente, singulière. Retrouver le monde de l'imitation, le monde de l'indifférenciation, le « monde de Jōmon » comme dit Miyazaki – un monde « sans gouvernement, sans État, où il n'y avait pas de guerre, ni religion teintée de magie »²⁶ – n'est pas possible par l'exercice de la volonté. Sauf après-coup, après un détour par ce qui l'a fait disparaître.

CONCLUSION

Les trois sources principales à travers lesquelles le Nous romantique à la fois se justifie et se régénère sont *l'ancien*, *le populaire* et *le lointain*. Mais ces Ailleurs, essentiels à la dynamique du système, tendent à disparaître. *L'ancien* est protégé par des organismes nationaux et internationaux tels l'Unesco, par des bibliothèques ou des musées qui possèdent sur lui des droits, à commencer par celui de le conserver et de l'entretenir, c'est-à-dire un droit sur son existence même. La tendance générale dans le monde est de maintenir le passé en vie. Dans le même temps, les œuvres anciennes sont davantage médiatisées qu'elles ne l'ont jamais été. Les catalogues d'exposition et de ventes aux enchères sont toujours plus richement illustrés, et les nouvelles technologies, à commencer par Internet, permettent une circulation intensive des reproductions. L'ancien étant constamment réactualisé par la restauration et la médiatisation, il a fini par perdre son ancienneté. Dans ce contexte, il n'y a guère d'œuvres du passé qu'il pourrait encore être positif d'imiter puisqu'elles font désormais partie du monde du droit – qui est un monde du présent – et que leur reproduction incessante leur confère une actualité elle aussi incessante. Elles ne peuvent donc plus constituer cet Ailleurs qui permet au Nous de se structurer par opposition.

Il en va de même pour *le populaire* dont l'extériorité s'est considérablement réduite depuis quelques décennies. D'une part, les objets et les pratiques du peuple ont été abondamment repris par les artistes, ce qui a supprimé leur étrangeté – au niveau des arts plastiques, on citera les mouvements de type Arts & Crafts à la fin du XIX^e, début du XX^e siècle, l'Art brut et les différents Pop art depuis la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, la consommation de masse a entraîné une uniformisation des goûts et des références. Quelles que soient les différences de revenus et les écarts de culture, on tend à écouter de la musique, à consommer des aliments et à porter des vêtements identiques ou similaires.

Le domaine du *lointain* pour finir s'est lui aussi considérablement rétréci. Après que le monde fut presque entièrement soumis à la volonté créatrice du Nous européen dans le cadre des politiques d'expansion coloniale, le phénomène de mondialisation, lié au développement de l'économie de marché, continue de réduire les différences entre les nations. Au fur et à mesure que l'ancien, le lointain et le populaire ont vu leur territoire propre se restreindre, on a évolué d'une logique où le mimétisme de l'Autre permettait la créativité du Nous, à un système globalisé et schizophrène valorisant en apparence la créativité, mais propageant le même, autrement dit le règne du simulacre.

Pour se constituer et se développer de manière créative, l'Occident a eu besoin de zones de non-droit, d'hommes et d'objets non protégés. L'Orient au sens large a fourni les principaux matériaux de cette entreprise. Dans le même temps, le Japon fut l'un des premiers pays non européens à reprendre cette logique pour l'appliquer tant à son industrie qu'à ses voisins au cours de la première moitié du XX^e siècle. Depuis trente ans, la République populaire de Chine fait elle aussi un mouvement dans cette direction. La tradition centripète du pouvoir dans l'Empire du milieu aura bien du mal à faire rempart à la dynamique qu'on y voit émerger dans tous les domaines. L'agitation des autorités de la RPC autour d'îlots au statut juridique

incertain suggère que le processus est déjà solidement installé. On peut redouter à moyen terme les conséquences de ce phénomène.

Mais ensuite, comment les sociétés humaines vont-elle évoluer ? Une alternative se dessine entre un monde fondé sur un contrôle généralisé et dépendant de licences d'exploitation universelles, et la mise en place d'un autre paradigme de la valeur, qui existe déjà, mais qui demande à être affirmé et légitimé. L'étude des représentations artistiques peut servir de modèle et de guide. Dans le présent ouvrage, j'ai opté pour des études d'œuvres. Ce choix a été dicté par l'idée que l'on ne peut pas adopter un regard uniquement surplombant pour contrer les logiques prédatrices. Le régime romantique moderne est un régime vertical et hiérarchisé. Poser un regard critique, qui suppose de séparer hiérarchiquement le sujet et l'objet, sur une question qui a trait à la verticalité présente le risque que le moyen utilisé contredise la fin visée. Pour autant, il est difficile de faire l'économie d'un regard critique. À la manière de ce qu'on a observé dans *Le Voyage de Chihiro*, ce n'est qu'après avoir mis les choses en perspective que l'on peut tenter de subvertir le point de vue perspectif.

La solution retenue a été celle d'un *attachement* à des œuvres singulières, mais auxquelles la collectivité a d'ores et déjà attribué une valeur particulière, des œuvres qui ont été repérées, abondamment reproduites et commentées, manière parmi d'autres d'exprimer une envie de s'appuyer sur le jugement des autres. Retenir des chefs-d'œuvre permet aussi de subvertir la logique du génie, de ne pas tant mettre l'accent sur les qualités de ceux qui les ont produits que sur celles des œuvres à proprement parler. C'est aussi la raison pour laquelle un temps considérable a été accordé en amont du travail d'écriture à l'observation des films, albums et peintures. Il est non seulement enrichissant de servir de passeur, de relais, de sentir en soi les œuvres donner leurs propres clés, mais il y a aussi quelque chose de rassérénant à jouer un rôle factitif, à se laisser prendre par le sentiment d'être « mis au service de ».

Cette étude s'inscrit dans le prolongement de l'iconologie. Elle met les images au centre et, de façon générale, toutes les œuvres de l'Homme. Ce sont elles qui y sont le moteur de l'histoire. L'objectif est de redonner sa place aux *qualités*. Les *Portraits de Reiko* sont une variation autour des qualités du visqueux et du fantomatique. *Vivre* met en avant celles du réfléchissant et de l'écrit. *Voyage d'hiver* joue autour de l'osseux et du fluide. *Le Voyage de Chihiro* explore le perspectif et l'oblique. Chacune de ces qualités est à prendre non pas comme une qualité naturelle, mais comme une qualité historique qui travaille les Hommes et se complexifie avec eux. La qualité du fantomatique chez Kishida Ryūsei n'existe qu'en situation. De même que celle de l'osseux chez Araki.

Pourtant on remarque qu'elles tendent à fonctionner par paires opposées (par exemple l'osseux et le fluide chez Araki), ce qui est un élément parmi d'autres suggérant qu'elles obéissent à des logiques structurelles. En mettant constamment en question la validité des idéaux transcendants sans jamais les exclure, en travaillant *avec* eux et *contre* eux, l'art moderne japonais, dans toutes ses formes d'expression, fournit un terrain particulièrement propice à une approche critique. Les qualités sont les lieux de rencontre entre la matière et la pensée, des agents qui se polarisent différemment suivant le point de vue adopté, des images changeantes à la manière des cartes plastifiées pour enfant. Toutefois, leur accorder de l'importance implique de placer son attention aux marges de la conscience, et d'expérimenter successivement la perméabilité et la résistance de la subjectivité ou, inversement, la capacité de pénétration et l'immiscibilité des objets.

Le caractère ambigu de l'art japonais ne doit pas faire renoncer à penser conceptuellement la question de l'art et du faire par-delà la dichotomie imitation-crédation, en ayant recours notamment au concept de plasticité, du grec *πλαστική*, « l'art de reproduire ou créer des formes »¹. Substantif dérivé du qualificatif « plastique » tel qu'on le trouve dans l'expression « art plastique », il possède une histoire intimement liée au développement de l'art depuis les Grecs². Traduit en japonais par le terme *zōkeisei* (lui aussi un néologisme du XX^e siècle), il permet de repenser la question du faire, notamment sous l'impulsion des recherches en neurobiologie. Dans ce champ d'étude qui a considérablement progressé depuis trente ans, la plasticité est une notion centrale qui désigne « la capacité du système nerveux de se modifier lui-même »³, autrement dit une métamorphose interne, une auto-modification. Cette définition qui permet d'imaginer le rapport de l'esprit à la matière sous une forme renouvelée a inspiré les philosophes. Pour Catherine Malabou, la plasticité, qu'elle associe à un nouveau matérialisme, tend à devenir « à la fois le motif formel dominant de l'interprétation et l'outil exégétique et heuristique le plus productif de notre temps »⁴. La notion de plasticité, qui suppose la métamorphose à la fois simultanée et diachronique de tous les éléments du vivant (tout change, mais chaque chose change à son rythme), est extrêmement stimulante, car elle permet de se défaire de la domination de la logique sujet-objet, tout en constituant un modèle global et prédicatif pour penser le monde. Aux couples de polarité contraire « création/volonté » et « imitation/passivité » pourrait se substituer le couple « métamorphose/plasticité » qu'il ne faut pas prendre comme la forme neutre et molle des deux premiers, mais comme un outil visant à reconfigurer la liberté puisque, par définition, la plasticité suppose que qui s'en réclame soit lui aussi toujours prêt à la transformation.

Bien qu'il soit particulièrement présent dans les domaines de la biologie et de l'esthétique, le concept de plasticité pourrait être utile dans d'autres champs d'étude, comme en histoire ou dans les sciences politiques. Prenons par exemple le cas du livre de Pierre Rosanvallon, *La Société des égaux*. Au terme de cet ouvrage où sont analysées les causes économiques de l'érosion démocratique de nos sociétés, l'auteur propose comme nouvel « idéal social » la notion d'« *inégalité d'équilibre* »⁵, formule paradoxale qui n'est pas sans rappeler les schémas logiques de la pensée chinoise. Or davantage que cette figure peu explicite voire dangereuse, le concept de plasticité, qui possède lui des racines profondes dans la culture occidentale, permettrait d'articuler de façon plus cohérente et systématique les différentes valeurs défendues par l'auteur, comme la réciprocité, la singularité ou la communalité. Au Nous romantique déliquescent peut succéder un Nous plastique, à la fois malléable et changeant, qui constituerait les fondements d'une société radicalement ouverte et démocratique.

Les Japonais explorent depuis des décennies les voies de la plasticité. Les œuvres étudiées le montrent. On le voit aussi chez des intellectuels comme Inaga Shigemi qui écrivait récemment en postface d'un ouvrage sur l'artisanat : « [Le sculpteur] Nakamura Kinpei raconte avoir obtenu de grands résultats sur le plan pédagogique à travers une expérience éducative à l'université des Arts de Tama consistant à faire prendre conscience, *via* une mise en contact physique avec la malléabilité de la glaise, du fait que le toucher et le regard modèlent l'esprit. Il dit que la création plastique ramenée à la malléabilité échappe à l'autosatisfaction et s'impose en premier lieu comme un moyen. [...] Ce qui est ici recherché à tâtons, c'est un monde où l'entraînement physique des corps aux techniques martiales, c'est-à-dire les joutes et rencontres de type sportif en général, seraient possibles

dans une autre configuration des rapports entre le corps et l'esprit, ce qui a été perdu de vue en raison du principe autorégulateur suivant lequel les compétitions doivent répondre à des règles déterminées »⁶. L'horizon qui se dessine sous la plume d'Inaga est celui d'une humanité davantage consciente de la plasticité des rapports à ce qui l'entoure, autrement dit du lien sympathique unissant chaque entité à ses marges, qui saurait renverser les critères de jugement arbitraires. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre son attachement à la céramique et aux arts de la terre en général, un goût qu'il partage avec nombre de ses compatriotes. Le travail de la glaise permet en effet d'expérimenter de manière puissante le double sentiment de transformer la matière et d'être transformé par elle, la créativité s'adaptant à la texture, à la chaleur, voire à la couleur du matériau. Il permet du même coup de prendre conscience que la création et la volonté qui l'anime sont avant tout des phénomènes de réaction. Rapporté à une échelle plus large, cet exemple caractéristique permet de soutenir la validité et la fécondité de toutes les formes d'interactivité dans le cadre de la production des œuvres, à commencer par les interactivités subjectives, autrement dit le *travail mutuel*.

L'art moderne japonais a multiplié les expérimentations de type collectif, du groupe Mavo dans les années 1920, à l'atelier de Murakami Takashi aujourd'hui. Par bien des aspects, le succès des mangas et des dessins animés est lié à cette valorisation du travail en équipe. Parmi des dizaines d'autres exemples, on peut citer le cas de la chanteuse virtuelle Miku Hatsune dont le programme a été développé par un réseau de passionnés avant de devenir un produit commercial. Plutôt que d'analyser ces tentatives comme l'expression d'un « instinct grégaire » des Japonais, autre stéréotype ancien qui se rattache au paradigme de l'imitation – les Japonais *font* tous la même chose –, il faut de nouveau y voir la manifestation de l'idée selon laquelle toute relation est transformante, positive et créatrice, que ce soit entre deux êtres animés ou entre un être animé et une matière qui ne l'est pas⁷. Dans un schéma heuristique où dominant les notions de plasticité et d'interactivité, il n'y a d'œuvres que fondamentalement recrées et co-produites.

Dans *L'Art du Japon au vingtième siècle*, où j'insistais déjà sur l'importance du motif de la boue, j'écrivais en conclusion que « la propension de l'art moderne japonais à utiliser, à différents niveaux, des procédés qui ont la qualité de signifier la présence englobante du réel n'est pas seulement un programme, c'est aussi et d'abord l'expression réitérée d'une volonté de la conscience collective »⁸. Cette remarque doit être précisée. La présente étude a permis de montrer l'existence d'une séquence caractéristique : la recherche de la différence dans l'art moderne et contemporain japonais occupe une place liminaire dans le temps et une surface dominante dans l'espace des œuvres ; le recours à des solutions mimétiques lui est postérieur et il est fragile. Cependant, ce n'est pas le premier mouvement qui distingue l'œuvre et l'ancre dans l'histoire. La recherche de la différence, à laquelle sont associées les images de l'Occident, du salut individuel, de la mode-ernité, voit toujours sa polarité se renverser *in fine* ; force à partir de laquelle l'œuvre se construit, elle est longtemps positive, jusqu'au moment où elle suscite le malaise, puis le rejet. Dans le même temps, l'accordement au réel, jusqu'alors refoulé ou dévalorisé, émerge comme la *solution*, le moyen de *se retrouver* tant au niveau ontologique qu'au niveau de l'identité sociale.

Le recours à l'imitation dans l'art moderne japonais a une dimension essentiellement post-opératoire. À ce titre, il est nécessairement conscient. Pourtant, il n'est pas inquiet. Il conduit au contraire à une forme d'apaisement, à l'image de l'expression qui flotte sur le visage de Watanabe se balançant sous la neige. Il y a dans cette logique quelque chose qui renvoie à la pensée bouddhique

où ce n'est qu'après avoir expérimenté la violence du monde des passions (le monde de l'éphémère, du désir, de l'orgueil) que l'homme peut à travers un ensemble de pratiques codifiées se déprendre de son égo, recoller au monde et atteindre l'éveil. Toutefois, le recours à l'imitation dans l'art moderne japonais n'ouvre pas sur un monde anhistorique. Chaque artiste, chaque génération élabore ses propres outils. L'objectif est toujours de faire plier la fiction, mais les moyens changent. Le réel est toujours recherché *ainsi* qu'en lui-même, mais son ainsité est mouvante. Il demeure donc singulier. — Cet enchaînement inversé (création \Rightarrow imitation \Rightarrow singularité) est la dynamique de fond de la plasticité japonaise moderne et constitue l'un des principaux schémas heuristiques en vigueur dans le monde.

Pour conclure, revenons sur la question des droits d'auteur et sur la vision de l'être qui en découle. Mettre l'accent sur le droit moral de l'artiste sur son œuvre, comme dans les pays de tradition juridique française en particulier, revient à établir entre l'artiste et sa réalisation un rapport de type biologique. L'artiste a des droits spéciaux sur son œuvre, tandis que l'œuvre est réputée pouvoir perpétuer son créateur après sa mort. La logique qui prévaut évoque un droit du sang. Il va sans dire que tant l'analyse du paradigme imitation-création, que les études d'œuvres qui ont suivi ont conduit à mettre ici en avant des valeurs qui s'opposent à ce lien ombilical, qu'il s'agisse de la relativité de la notion de création, de la dépendance des œuvres au contexte historique et technique dans lequel elles ont été produites, du caractère collectif du travail artistique au-delà de ce que prévoit le droit, de la récurrence des cas où l'artiste associe son œuvre à un abandon à la matière du monde, ou encore, si l'on se place du point de vue des phénomènes plastiques, de la nature fantomale, réfléchissante ou osseuse des images, autant de qualités qui perturbent les possibilités de circonscrire l'image et de la ramener à une entité indépendante susceptible d'être hypostasiée. Ramenées à un plan pratique, ces observations conduisent à réclamer un réexamen en profondeur du droit d'auteur dont les dispositions s'appuient sur des schémas corrompus, et ne servent ni les Hommes ni les œuvres. Dans le domaine des arts visuels en particulier, on peut espérer obtenir, comme le dit André Gunthert, un « droit aux images »⁹, c'est-à-dire une reconnaissance de la notion de *fair use* ou d'usage équitable, mais il faudrait aussi réduire drastiquement la durée légale de validité des droits après la mort des auteurs, favoriser la mise en commun des objets et des découvertes, envisager enfin un *droit de l'œuvre* distinct de celui des auteurs¹⁰.

On observe une tendance marquée à la conservation et à l'actualisation des œuvres. Les musées en particulier multiplient les efforts pour protéger et restaurer les objets dont ils ont la garde ou la propriété. Mais le fait de restaurer une œuvre est-il forcément l'expression du respect qu'on lui porte ? Pas nécessairement. Des considérations financières sont souvent prépondérantes dans le processus menant, par exemple, à la restauration d'un tableau. Posons la question à l'envers : laisser disparaître une œuvre peut-il être le signe d'une forme de respect ? Pourquoi pas ? Tout dépend de son programme, de ce que l'œuvre elle-même dit de son rapport au temps. Montesquieu, qui se posait dans les *Lettres persanes* la question de savoir quels livres devraient être conservés pour la postérité, répondait (comme La Bruyère et la plupart de ceux de son époque) par l'argument de l'originalité¹¹. Les ouvrages de génie doivent être conservés, pas ceux des « compilateurs » qui n'ont rien à dire de nouveau. Aujourd'hui, pour trancher cette question, il conviendrait de s'interroger en priorité sur le programme de l'œuvre. Les objets présentés par les artistes du groupe Gutai en 1955 dans le cadre de l'exposition « Défi au soleil du

plein été » n'ont pas été documentés dans le cours de leur réalisation. Il ne reste que quelques photos d'œuvres exposées en plein air. Les artistes de Gutai n'ont donc pas envisagé au départ leur travail comme pouvant faire l'objet d'un spectacle et ce n'est que dans un deuxième temps, à partir de 1956, qu'ils commencèrent à se produire devant les caméras. À l'origine, leurs œuvres étaient une manière de montrer un autre rapport à l'art. Elles privilégiaient l'action collective et remettaient en cause la logique du tableau qui possède une valeur et induit des droits ; la disparition était dans leur programme, ce qui explique que la plupart des pièces conservées aujourd'hui dans les musées soient des reconstitutions postérieures. À l'inverse, les tableaux de guerre de Foujita ont été consciemment réalisés dans la perspective de la durée. Le peintre évoque ainsi les sous-couches qu'il appliquait consciencieusement pour conférer à ses toiles une « solidité inébranlable », ou encore l'emploi de matériaux « de la meilleure qualité », suivant l'idée qu'« il n'est pas possible de laisser aux générations futures des tableaux de guerre qui perdront leurs couleurs et sembleront se faner au bout de quelques années »¹². Les tableaux réalisés par Foujita entre 1937 et 1945 ont été conçus dans une perspective monumentale, pour être figés dans l'éternité. Ces deux exemples permettent de montrer de manière vive et un peu provocatrice que la logique qui l'emporte aujourd'hui dans le droit comme dans les pratiques muséales est plus proche de celle du tableau de guerre que de celle des performances.

L'importance de la création dans le système de valeur moderne est indéfectiblement liée au rêve d'une possible victoire sur la mort grâce à la technique et par l'histoire. Ce rêve n'est pas appelé à disparaître prochainement, il est aussi réel que l'humanité actuelle dont il est l'un des ferments. Les choses sont ainsi. Malgré tout, on ne peut présentement s'en satisfaire, que ce soit au plan collectif ou individuel. Au sein d'un monde désenchanté où même le rapport au spirituel est d'ordre utilitaire, il importe de considérer davantage la relativité de l'individu et de la vie, de valoriser le poétique entendu comme justesse de l'instant, de rechercher des *solutions dans la mort*. Les grandes œuvres de l'art japonais du XX^e siècle peuvent permettre d'avancer sur ce chemin. Porter son attention sur le caractère fantomatique des objets et des êtres comme le fait Kishida dans sa série des portraits de Reiko ; faire en sorte de laisser une trace de son travail sans pour autant rechercher un quelconque salut, à l'instar de Watanabe dans *Vivre* ; construire un rapport au temps complexe et émouvant, entre abandon et réaction, comme le propose Araki dans *Voyage d'hiver* ; dépasser les oppositions dialectiques par une ouverture vraie aux autres, à la manière de Chihiro dans le film de Miyazaki, sont autant d'opérations qui peuvent être proposées à l'imitation de tous.

NOTES

AVANT-PROPOS

- ¹ Kitano Takeshi, *Achille et la tortue (Akireshu to kame)*, 2008, 119 mn.
- ² Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 63.
- ³ Voir le texte du discours de Le Chapelier dans Antoine Gitton : <http://www.gitton.net/Cours/ExtraitCours1.pdf>.
- ⁴ Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », sur www.freescape.eu.org.
- ⁵ Cf. Antoine Gitton, <http://www.gitton.net/Cours/ExtraitCours1.pdf>.
- ⁶ Cf. Yamada Shōji, "*Kaizokuban*" no shisō : 18 seiki Eikoku no eikyū kopiraito tōsō, Tōkyō, Misuzu shobō, 2007, p. 218-220.
- ⁷ Art. L111-1 du Code de la propriété intellectuelle (2006).
- ⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1961, p. 119-120.
- ⁹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 366.
- ¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 16.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 56.
- ¹² Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 117.
- ¹³ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 428.
- ¹⁴ Yamada Shōji (éd.), *Komonzu to bunka*, Tōkyō, Tōkyōdō shuppan, 2010, voir l'introduction, p. 11-12. Pour le cinéma, les droits courent sur soixante-dix ans à compter de la première diffusion publique de l'œuvre (art. 54).
- ¹⁵ Sur la naissance et le fonctionnement d'Aozora bunko (Bibliothèque en plein air), voir l'interview de Tomita Michio, l'initiateur et coordinateur du projet, in Yamada Shōji (éd.), *Komonzu to bunka*, op. cit., p. 180-201.
- ¹⁶ Suga Yutaka, « Rōkaru komonzu to iu genten kaiki », in Yamada Shōji (éd.), *Komonzu to bunka*, op. cit., p. 288.
- ¹⁷ Cf. Michael Lucken, « Yoshihara Jirō : l'envers de l'épopée », *Gutai*, Paris, Éditions du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1999, p. 17-24.
- ¹⁸ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 82-118.
- ¹⁹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale (The Location of Culture)*, Paris, Payot, 2007, p. 72-73.
- ²⁰ D'après Kishida Natsuko, la petite-fille de Kishida Ryūsei, Kurosawa aurait eu le projet de faire un film à partir de la vie du peintre (conférence, 5 novembre 2003, Kenchikuka kaikan, Tōkyō). Sur l'admiration de Miyazaki pour *Vivre*, voir le beau texte du metteur en scène dans Miyazaki Hayao, *Shupatsuuten, 1979-1996*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2010 (1996), p. 189-192.

1. LE PARADIGME MIMETIQUE

1. André Leroi-Gourhan, *Pages oubliées sur le Japon*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 191.
2. Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890, p. 96.
3. Michaël Ferrier, « La tentation du Japon chez les écrivains français », in Michaël Ferrier (éd.), *La Tentation de la France, la tentation du Japon*, Arles, éditions Picquier, 2003, p. 53.
4. Voir *Lettres de Saint-François Xavier*, 2 vol., Lyon, A. M. F***, 1828 ; *Lettres des missions du Japon*, Lyon et Paris, P. Rusand, 1830 ; François Caron, *Le Puissant royaume du Japon*, présenté par J. et M. Proust, Paris, Chandeigne, 2003.
5. Jean Crasset, *Histoire de l'Eglise du Japon*, vol. 1, Paris, Michallet, 1689.
6. Engelbert Kaempfer, *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire du Japon*, tome 1, traduit de l'anglais par Jean-Gaspar Scheuchzer, La Haye, P. Gosse et J. Neaulme, 1729, p. 126.
7. *Ibid.*, p. 212-213.
8. *Ibid.*, p. 107.
9. Engelbert Kaempfer, *op. cit.*, tome 2, p. 197.
10. *Ibid.*, p. 135-144.
11. *Ibid.*, p. 20.
12. Daniello Bartoli, *Il Giappone. Seconda Parte Dell'Asia*, livre 1, Torino, Giacinto Marietti, 1825, p. 171.
13. Pierre François-Xavier de Charlevoix, *Histoire de l'établissement, des progrès et de la décadence du christianisme dans l'Empire du Japon*, Rouen, Le Boulenger, 1715. Réédité sous le titre *Histoire du Japon*, Paris, Bureau de la Bibliothèque catholique, 1828, p. 12.
14. Antoine François Prévost, *Histoire générale des voyages*, tome 40, Paris, Didot, 1752, p. 123.
15. Abbé Migne, *Dictionnaire d'ethnographie moderne*, Paris, J.-P. Migne, 1853, p. 979.
16. Antoine François Prévost, *Histoire générale des voyages*, tome 1, Paris, Didot, 1746, p. lx.
17. Nicolas-Gabriel Clerc (dit Le Clerc), *Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie*, Paris, Froullé, 1783, p. 190-191.
18. On lit dans un livre de 1834 : « Dès l'origine de leur indépendance, les Américains devinrent un peuple imitateur : personne chez eux ne pouvant tracer de route, ils suivirent les exemples d'une autre nation, sans chercher à savoir s'ils pourraient convenir à leur pays » ; Thomas Hamilton, *Les Hommes et les mœurs aux États-Unis d'Amérique*, Bruxelles, A. Peeters, 1834, p. 57.
19. Cf. Michael Adas, *Machines as the Measure of Men: Science, Technology and Ideologies of Western Dominance*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 69-94. Plus généralement, voir Thomas MacFarland, *Originality and Imagination*, Baltimore (Mar), Johns Hopkins University Press, 1985, p. 181 et suivantes.
20. Gosme de Torres à la Compagnie de Jésus, lettre datée du 29 septembre 1551, in *Lettres des missions du Japon*, *op. cit.*, p. 8.
21. [Jacques-Nicolas Billaud-Varenne], *Despotisme des ministres de France*, tome 3, Amsterdam, s.n., 1789, p. 238.
22. Jean-François Cailhava d'Estendoux, *De l'Art de la comédie*, t. 2, Paris, Ph.-D. Pierres, 1786, p. 381.
23. Antoine Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique : Architecture*, vol. 1, Paris, Panckoucke, 1788, p. 668.
24. *Ibid.*

25. Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, Hachette et Paulin, 1846, p. 27.
26. Cf. Alfred de Moges, « Voyage en Chine et au Japon », *Tour du monde : nouveau journal des voyages*, vol. 1, 1^{er} semestre 1860, Paris, Hachette, 1861, p. 167.
27. Léon Renard, « Le Japon et les Européens », *Le Correspondant*, n° 61, Paris, Charles Douniol, 1864, p. 38.
28. Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, s. n., 1904, p. 235.
29. Thomas Raucat, *L'Honorable Partie de campagne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952 (1924), p. 173-235.
30. Émile Hovelague, *Le Japon*, Paris, Flammarion, 1921, p. 187.
31. Cf. Edmond Théry, *Le Péril jaune*, Paris, éditions Félix Juven, 1901, p. 252 et suivantes.
32. André Bellessort, *La Société japonaise contemporaine*, Paris, Perrin, 1904, p. viii. Voir aussi Henri Labroue, *L'Impérialisme japonais*, Paris, Delagrave, 1911, p. 151.
33. Félix Martin, *Le Japon vrai*, Paris, E. Fasquelle, 1898, p. 33. En 1899, le Japon signa la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.
34. Se reporter notamment au livre de John Dower, *War without Mercy*, New York, Pantheon book, 1986, p. 118 et suivantes et p. 182-190 pour les illustrations.
35. Voir en l'occurrence Nicolas Trigault, *Les Triomphes chrétiens des martyrs du Japon*, 1624, reproduit dans *Tōzai*, hors-série n° 1, Presses universitaires de Limoges, 2005, 267 p.
36. Claude Samuel (éd.), *Permanences d'Olivier Messiaen*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 146.
37. Lettre d'Élian-J. Finbert à Georges Duhamel datée du 10 mars 1929, reproduite dans *Espaces littéraires de France et d'Europe*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 255. Dans cette même lettre, Finbert écrit : « Le Japon est pourri, pourri jusqu'au-delà de sa moelle. Il n'y a plus rien dans son âme qu'un américanisme simiesque, le goût du trafic, un impérialisme occidental ; et le reste, je veux dire l'essentiel : néant ou presque ».
38. Annie Besant, *Theosophical Lectures: Chicago 1907*, Kessinger Publishing, 2003, p. 65 et passim.
39. À l'inverse, on notera qu'en République populaire de Chine le motif du Japon imitateur connaît actuellement un certain regain, ce qui est logique compte tenu des prétentions nouvelles du pays sur la scène régionale et internationale.
40. Toshiaki Kozakai, *Les Japonais sont-ils des Occidentaux ? Sociologie d'une acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 132.
41. Jean-François Delassus, *Le Japon : monstre ou modèle ?* Paris, Hachette, 1970, p. 33.
42. Alfred Smoular, *Les Japonais sont-ils des humains à part entière ?*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 139.
43. Alain-Marc Rieu, *Savoir et pouvoir dans la modernisation du Japon*, Paris, PUF, 2001, p. 128.
44. Pierre-François Souyri, *Le Monde à l'envers : dynamique de la société médiévale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 250-251.
45. Alain Peyrefitte, in Raymond Boudon et Pierre Chaunu (éd.), *Autour d'Alain Peyrefitte*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 138. Voir aussi, du même auteur, *Du miracle en économie : leçons au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 278 et suivantes.
46. Basil H. Chamberlain, *Things Japanese*, London, John Murray, 1905 (1890), p. 8.
47. Édouard Fraissinet, *Le Japon contemporain*, Paris, Hachette, 1857, p. 52 et suivantes.

48. *Ibid.*, p. 55.
49. Robert Guillaud, *Le Peuple japonais et la guerre*, Paris, Julliard, 1947, p. 159.
50. Cf. Emmanuel Lozerand, « Le Japon de Jacques Attali ou la philosophie de l'histoire d'un homme d'influence », *Écrire l'histoire*, n° 7, printemps 2011.
51. André Bellessort, *op. cit.*, p. 386.
52. Michel Revon, *Histoire de la civilisation japonaise*, Paris, A. Colin, 1900, p. 129.
53. Cf. Dominique Château, *L'Héritage de l'art : imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 194.
54. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève/Paris, Skira/Flammarion, coll. « Champs », 1970, p. 8.
55. Christophe Marquet, « Le rôle des livres de peinture (*gafu*) dans la transmission du savoir artistique au Japon à l'époque d'Edo », in Flora Blanchon (éd.), *La Question de l'art en Asie orientale*, Paris, PUPS, 2008, p. 232.
56. Pétrarque, *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari*, Firenze, F. le Monnier, 1863-1865, t. III, p. 241.
57. Edgar Zilsel, *Le Génie : histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1993 (1926).
58. Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communication*, n° 64, 1997, repris dans Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004 ; Dominique Château, *L'Héritage de l'art : imitation, tradition et modernité*, *op. cit.*
59. Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *op. cit.*, p. 86.
60. Kim sang Ong-Van-Cung, *Descartes et l'ambivalence de la création*, Paris, Vrin, 2000, p. 17-18.
61. Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, trad. Barni, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1846, p. 272.
62. Hegel, G.W. F., *Cours d'esthétique*, Paris, Aimé André, 1840, p. 150.
63. Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, *op. cit.*, p. 272.
64. Hegel, *Esthétique*, Paris, PUF, 1953, p. 14. Chez Kant, voir *Critique du jugement*, *op. cit.*, p. 244.
65. Nicolas Poussin, « Lettre à M. de Cambrai », 1^{er} mars 1665, *Lettres et Propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 174.
66. *Ibid.*, p. 175.
67. Eugène Delacroix, *Études esthétiques*, vol. 1, Paris, Éditions du Sandre, 2006, p. 24.
68. *Ibid.*, (dans l'ordre de citation) p. 138, 65, 142, 146, 102.
69. *Ibid.*, p. 66.
70. Henri Matisse, *Écrits et Propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 46.
71. *Ibid.*, p. 47.
72. Philippe Brenot, *Le Génie et la folie*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 24.
73. Kant, *Critique du jugement*, *op. cit.*, p. 254.
74. *Ibid.*, p. 273.
75. Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 56.
76. *Le Tour du Monde* (1860-1914) est une revue semestrielle à fascicules mensuels qui fut lancée en 1860 par Édouard Charton (1807-1890), fondateur du *Magasin Pittoresque* et co-fondateur de *L'Illustration*.
77. Eugène Flandrin, « Voyage en Mésopotamie », *Tour du monde : nouveau journal des voyages*, 2nd semestre 1861, vol. 2, Paris, Hachette, 1862, p. 78.

78. John Denis MacDonald, « Voyage à la Grande Viti », *Tour du monde : nouveau journal des voyages*, 2nd semestre 1860, vol. 1, Paris, Hachette, 1861, p. 203.
79. Dominique Château, *op. cit.*, p. 192.
80. Herbert Spencer, *Principes de sociologie*, t. 1, Paris, Librairie G. Baillière, 1878, p. 122, 123.
81. *Ibid.*, p. 123.
82. Charles Menville de Ponsan, *Histoire philosophique et médicale de la femme*, Paris, Baillière et fils, 1858, p. 347.
83. P. Belouino, *La Femme : physiologie, histoire, morale*, Paris, Perisse Frères, 1853, p. 259
84. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Critique d'art*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1965, p. 305.
85. Théodore Jouffroy, *Cours d'esthétique*, Paris, Hachette, 1845, p. 239.
86. Pour être complet, il faudrait ajouter les clivages adulte/enfant et homme/animal.
87. Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005, p. 290.
88. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 33.
89. « Un *Moi* qui est un *Nous*, et un *Nous* qui est un *Moi* », écrit Hegel. Cf. *Phénoménologie de l'esprit*, t. 1, traduction de Jean Hyppolite, Paris, éditions Aubier-Montaigne, 1939, p. 154.
90. Cf. Edward Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Le Seuil, 2005 (1980), p. 37 et 147-182.
91. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 118-119.
92. *Scott's Last Expedition: the personal journals of captain R.F. Scott*, London, John Murray, 1925, p. 424.
93. Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt : 1872-1877*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 198-199.
94. Cf. Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p. 58 et suivantes.
95. Léon de Rosny, *Variétés orientales*, Paris, Maisonneuve et C^{ie}, 1869, p. 97.
96. Émile Bergerat, *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, p. 128.
97. Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1885, p. 4.
98. *Ibid.*, p. 146-154.
99. *Ibid.*, p. 243.
100. *Ibid.*, p. 135.
101. *Ibid.*, p. 139, 207, 217.
102. *Ibid.*
103. *Ibid.*, p. 67.
104. *Ibid.*, p. 98. Je mets en italiques.
105. Cf. Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle : pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, p. 52-57.
106. Cf. Stephen Bann, « Entre facsimilé et haute gravure », in *Études photographiques*, n° 20, Paris, SFP, juin 2007, p. 7.
107. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, p. 95 ; réédité en facsimilé sous le titre *De l'imitation*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980.
108. *Ibid.*, p. 25.
109. *Ibid.*, p. 93.
110. *Le Japon illustré* de Humbert fut réédité en 1870 en deux volumes in-quarto aux éditions Hachette.

- ¹¹¹Voir Solange Vernois, « L'ambiguïté de l'image : les illustrations du *Tour du Monde* et du *Journal des voyages* », *Histoire de l'art*, n° 60, Paris, 2007, p. 69-80.
- ¹¹²Gustave Le Bon, *Les Levers photographiques et la photographie en voyage*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1889, p. 3.
- ¹¹³S. Bing, « Programme », *Le Japon artistique*, n° 1, mai 1888, p. 4.
- ¹¹⁴Charles Gillot (1853-1904), fils de Firmin Gillot, graveur et imprimeur français. Inventeur du *gillotage*, procédé de photogravure peu onéreux, il se fait connaître comme un passionné d'art. Séduit par le Japon, il rassemble une collection remarquée d'*inrō*, d'estampes ou encore de *netsuke*, qui sera pour partie léguée au musée du Louvre, puis transférée au musée Guimet.
- ¹¹⁵S. Bing, *op. cit.*, p. 10.
- ¹¹⁶Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 156-305.
- ¹¹⁷Jackson Pollock, « My Painting », in *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 18.
- ¹¹⁸Jackson Pollock, « Interview with William Wright », in *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews, op. cit.*, p. 21.
- ¹¹⁹*Lettres de Saint-François Xavier*, vol. 2, *op. cit.*, p. 160.
- ¹²⁰Voir Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, Collection complète des œuvres de Mr de Voltaire*, t. 9, Genève, 1769, p. 496. L'article « Japon » de l'*Encyclopédie* reprend le commentaire de Voltaire dans l'ouvrage ci-dessus.
- ¹²¹Victor Hugo, *Le Rhin : Lettres à un ami*, t. 1, Bruxelles, A. Jamar, 1842, p. 282.
- ¹²²Cf. Raoul Girardet, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, 1990 (1972), p. 139.
- ¹²³Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *op. cit.*, p. 81.
- ¹²⁴Victor Hugo, *Le Rhin : Lettres à un ami, op. cit.*, p. 287.
- ¹²⁵Cf. James Summers (éd.), *The Chinese and Japanese Repository*, vol. 1, London, Allen, c. 1864, p. 76.
- ¹²⁶Édouard Fraissinet, *Le Japon*, t. 1, Paris, Arthus-Bertrand, 1864, p. xii.
- ¹²⁷*Bulletin de l'Alliance française*, n°1, Paris, 1884, p. 7. Sur l'impérialisme linguistique français et ses relations avec le Japon, voir Pascal Griolet (éd.), *Impérialismes linguistiques : hier et aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Inalco/Edisud, 2005, et Henri Meschonnic, « Le rôle de la théorie du langage pour une poétique et une politique de la relation entre la France et le Japon », in Henri Meschonnic, Hasumi Shigehiko (éd.), *La Modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 165-188.
- ¹²⁸Cf. Edward Saïd, *L'Orientalisme, op. cit.*, p. 268-269.
- ¹²⁹Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 81 et suivantes.
- ¹³⁰Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général*, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 30.
- ¹³¹Sur la genèse de cette œuvre intitulée en japonais *Rōen* (Vieux singe), voir le texte de Takamura Kōun, « Tochi no ki de rōen wo hotta hanashi », *Bakumatsu ishin kaikodan*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1995, p. 385-399.
- ¹³²*Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris*, vol. 55-68, Paris, SFJP, 1928, p. 58.

- ¹³³Masao Yamaguchi, « The Poetics of Exhibition in Japanese Culture », in Ivan Karp et Steven Lavine (éd.), *Exhibiting Cultures*, Washington (DC), Smithsonian Institution Press, 1991, p. 64, 66.
- ¹³⁴Brenda Jordan, « Copying from Beginning to End? Student Life », in Brenda Jordan, Victoria Weston (éd.), *Copying the Master and Stealing his Secrets: talent and training in Japanese painting*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, p. 32.
- ¹³⁵Ogyū Sorai, *Bendō*, cité et traduit par Olivier Ansart, *L'Empire du rite*, Genève, Droz, 1998, p. 180.
- ¹³⁶Cf. Olivier Ansart, *op. cit.*, p. 215.
- ¹³⁷Motoori Norinaga, *Ashiwake obune*, in *Ashiwake obune ; Isonokami sasamegoto : Norinaga Mono no aware karon*, Tōkyō, Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 2003, p. 36-41.
- ¹³⁸Bernard Faure, *L'Imaginaire du Zen. L'univers mental d'un moine japonais*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2011, p. 202.
- ¹³⁹*Ibid.*, p. 186.
- ¹⁴⁰*Ibid.*, p. 188 et suivantes.
- ¹⁴¹Ueda Akinari, *Carpes telles qu'en songe, Contes de pluie et de lune*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1956, p. 79 et 180.
- ¹⁴²Satake Shōzan, « Gahō kōryō » (1778), traduit par Vera Linhartová dans *Sur un fond blanc*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 381.
- ¹⁴³Honda Toshiaki, « Saiiki monogatari » (1798), traduit par Vera Linhartová, *op. cit.*, p. 389.
- ¹⁴⁴Shiba Kōkan, « Seiyō gadan » (1799), traduit par Vera Linhartová, *op. cit.*, p. 392.
- ¹⁴⁵Fukuzawa Yukichi, *Gakumon no susume, Fukuzawa Yukichi zenshū*, vol. 3, Tōkyō, Iwanami shoten, 1980, p. 163. Consultable en ligne sur Aozora.gr.jp.
- ¹⁴⁶Cf. Emmanuel Lozerand, *Littérature et Génie national*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 180 et suivantes.
- ¹⁴⁷Iida Ō, *Mohō tetsugaku : Ichimei Nihon mohō no seishitsu*, Tōkyō, Taikandō, 1888, p. 6.
- ¹⁴⁸Katsurō Hara, *Histoire du Japon, des origines à nos jours*, Paris, Payot, 1926, p. 111.
- ¹⁴⁹Tsuda Sōkichi, *Bungaku ni arawaretaru waga kokumin shisō no kenkyū : Heimin bungaku no jidai (chū)*, *Tsuda Sōkichi zenshū*, hors-série n° 5, Tōkyō, Iwanami shoten, 1989, p. 362.
- ¹⁵⁰*Ibid.*, p. 363.
- ¹⁵¹Natsume Sōseki, « Mohō to dokuritsu » (Imitation et indépendance), discours prononcé le 12 décembre 1913 devant les élèves d'Ikkō, le « Premier lycée » que fréquentaient les élites de la capitale ; *Natsume Sōseki zenshū*, vol. 33, Tōkyō, Iwanami shoten, 1957, p. 125.
- ¹⁵²« Kyūshū bunka kyōkai hōkoku » (1941), in Kitagawa Kenzō (éd.), *Sōryokusen to bunka – shiryōshū*, Tōkyō, Ōtsuki shoten, 2000, p. 396.
- ¹⁵³Terada Torahiko, « Kamera wo saggerette », *Ōsaka Mainichi shinbun*, novembre 1931 ; *Terada Torahiko zuihitsu-shū*, vol. 3, Tōkyō, Iwanami shoten, 1948, p. 48.
- ¹⁵⁴Natsume Sōseki, « Mohō to dokuritsu », *op. cit.*, p. 125.
- ¹⁵⁵Kishida Kunio, « Haiyū kyōiku ni tsuite », *Engeki shinchō*, n° 1, avril 1926 ; *Kishida Kunio zenshū*, vol. 20, Tōkyō, Iwanami shoten, 1990, p. 95.
- ¹⁵⁶Cf. Michael Lucken, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre, 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 175-187.

- ¹⁵⁷ Kawatsura Ryūzō, « Beiei tōmetsu no kokumin undō to bunka dōin », *Shodō*, n° 13-3, Tōkyō, mars 1942, p. 11-12.
- ¹⁵⁸ Kuwabara Jitsuzō, « Shinajin no bunjaku to hoshu », in *Tōyō-shi zeien*, Tōkyō, Kōbundō shobō, 1927 ; repris dans *Kuwabara Jitsuzō zenshū*, vol. 1, Tōkyō, Iwanami shoten, 1968, p. 487.
- ¹⁵⁹ Cf. Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 346-349.
- ¹⁶⁰ Kuwabara Jitsuzō, « Shinajin no bunjaku to hoshu », *op. cit.*, p. 477.
- ¹⁶¹ Hartmut O. Rotermund, « Occidentaux, Japonais et la révision des Traités inégaux », in Bernadette Lemoine (éd.), *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 100.
- ¹⁶² Fukuzawa Yukichi, *Gakumon no susume*, *op. cit.*, p. 59.
- ¹⁶³ Cf. Fukuzawa Yukichi, « Gakumon no dokuritsu », *Fukuzawa Yukichi senshū*, vol. 3, *op. cit.*, p. 199-224. Consultable en ligne sur Aozora.gr.jp.
- ¹⁶⁴ Akutagawa Ryūnosuke, « Hekiken », *Josei kaizō*, n° 3-3, mars 1924 ; *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, vol. 11, Tōkyō, Iwanami shoten, 1996, p. 192.
- ¹⁶⁵ Sakaguchi Ango, *Nihon bunka shikan*, Tōkyō, Buntaisha, 1943, rééd. Hyōronsha, Tōkyō, 1978, p. 38.
- ¹⁶⁶ Cf. Karatani Kōjin, « Buddhism, Marxism and Fascism in Japanese Intellectual Discourse in the 1930's and 1940's », in Livia Monnet (dir.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 209-214.
- ¹⁶⁷ Cf. Umesao Tadao, Tada Michitarō (éd.), *Nihon bunka no kōzō*, Tōkyō, Kōdansha, 1972.
- ¹⁶⁸ Voir par exemple Ina Nobuo, « Mohō kara dappi shite sōzō no shinnen wo », *Asahi kamera*, janvier 1966, repris dans *Ina Nobuo shashinron-shū : Shashin ni kaere*, Tōkyō, Heibon-sha, 2005, p. 347.
- ¹⁶⁹ Sheridan Tatsuno, *Created in Japan: from imitators to world class innovators*, New York, Harper and Row, 1990.
- ¹⁷⁰ Yamada Shōji, *Nihon bunka no mohō to sōzō : orijinariti to wa nani ka*, Tōkyō, Kadokawa shuppan, 2002, p. 115-151.
- ¹⁷¹ *Ibid.*, p. 174.
- ¹⁷² *Ibid.*, p. 14.
- ¹⁷³ *Ibid.*, p. 54-61.
- ¹⁷⁴ Yoshida Masazumi divise la réception de l'œuvre de Nakai en trois grandes phases : la période située entre la fin des années 1950 et la fin des années 1960, où le nom du philosophe est mis en avant (par Hani Gorō et Tsurumi Shunsuke notamment), comme figure de la résistance idéologique au fascisme, et au cours de laquelle on commence à redécouvrir sa contribution à la réflexion sur les médias et les arts mécaniques au début des années 1930 ; la période comprise entre le milieu des années 1970 et la fin des années 1980 au cours de laquelle, d'une part, est relativisée sa résistance politique, d'autre part, apparaît un vrai discours critique sur ses écrits esthétiques ; la période qui s'ouvre à partir du milieu des années 1990, au cours de laquelle a été clarifié et contextualisé son rôle de résistant et réévaluée l'importance de son activité après-guerre, à Hiroshima tout d'abord, puis à la tête de la toute nouvelle Bibliothèque de la Diète. Cf. Yoshida Masazumi, « Seikatsu ni tai suru yūki : zenhen », *Kyōto daigaku shōgai kyōiku-gaku toshokan jōhō-gaku kenkyū*, n° 2, Kyōto daigaku, avril 2003, p. 8-10, et bibliographie 1952-2001, p. 31-33.

- ¹⁷⁵Référence à la parabole de l'incendie du *Sūtra du Lotus* (cf. trad. Jean-Noël Robert, Paris, Fayard, 1997, p. 103).
- ¹⁷⁶Nakai Masakazu, « Utsusu », *Kōga*, n° 4, Tōkyō, août 1932, p. 69 ; Nakai Masakazu *zenshū* (plus loin *NMZ*), vol. 3, Tōkyō, Bijutsu shuppan sha, 1981, p. 299-300.
- ¹⁷⁷Kitamura Tōkoku, « Kokumin to shisō », *Hyōron*, n° 8, 1893 ; *Gendai Nihon bungaku taikai*, vol. 6, Tōkyō, Chikuma shobō, 1985 (1969), p. 155.
- ¹⁷⁸On attribue le choix de ces caractères au romancier Natsume Sōseki, qui en revendique la paternité dans « Éducation et littérature » (*Kyōiku to bungaku*, 1911). Parallèlement à cette graphie en sinogrammes s'imposa rapidement dans le vocabulaire critique une transcription utilisant le syllabaire des *katakana* (*romanha* ou *romanshugi*).
- ¹⁷⁹En japonais Jiyū minken undō, 1874-1890.
- ¹⁸⁰Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 63-91.
- ¹⁸¹Kakuzo Okakura, *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan*, New York, E.P. Dutton, 1904 ; rééd. Tōkyō, ICG Muse, 2000, p. 166.
- ¹⁸²La première édition des œuvres complètes de Fukada Kōsan parut en 1930-1931 (4 volumes) aux éditions Iwanami, sous la direction de Nakai.
- ¹⁸³Fukada Kōsan, « Mohō toshite no geijutsu », *Shisō*, novembre 1921, p. 1-14. Reproduit dans *Fukada Kōsan zenshū* (plus loin *FKZ*), vol. 1, Machida, Tamagawa daigaku shuppanbu, 1972, p. 333-344.
- ¹⁸⁴De Watsuji Tetsurō (1889-1960), voir en français *Fūdo, le milieu humain* (trad. Augustin Berque), Paris, CNRS éditions, 2011.
- ¹⁸⁵*FKZ*, vol. 1, p. 333.
- ¹⁸⁶*Ibid.*, p. 335.
- ¹⁸⁷Il est intéressant de noter que Schopenhauer et Nietzsche figurent parmi les principaux inspirateurs des artistes japonais des années 1910. Il y a donc pour Fukuda une dimension locale et urgente dans son combat contre le romantisme.
- ¹⁸⁸*FKZ*, vol. 1, p. 336.
- ¹⁸⁹*Ibid.*, p. 337.
- ¹⁹⁰*Ibid.*, p. 342-344. Le grec figure dans le texte.
- ¹⁹¹La première traduction complète de la *Poétique* parut en 1924 aux éditions Iwanami sous le titre *Shigaku*. Elle est l'œuvre de Matsuura Kaichi (1891-1967), un spécialiste de littérature anglaise.
- ¹⁹²Nakai Masakazu, « Kikaibi no kōzō », *Shisō*, n° 93, février 1930, p. 59-70 ; *NMZ*, vol. 3, p. 239-255. Notons que dans le même numéro était publiée la deuxième partie du célèbre texte de Kuki Shūzō, « Iki no kōzō », (« Structure de l'iki »).
- ¹⁹³Itagaki Takaho, « Kikai to geijutsu to no kōryū », *Shisō*, n° 112, septembre 1931, p. 23-47.
- ¹⁹⁴*NMZ*, vol. 3, p. 239-241.
- ¹⁹⁵*Ibid.*, p. 250-251.
- ¹⁹⁶*Ibid.*, p. 253.
- ¹⁹⁷Nakai Masakazu, « Kaiga no fuan » (L'inquiétude de la peinture), *Bi*, Kyōto, Unsōdō, 1930 ; *NMZ*, vol. 2, p. 175.
- ¹⁹⁸Ina Nobuo, « Shashin ni kaere », *Kōga*, n° 1, Tōkyō, mai 1932 ; reproduit dans Ina Nobuo, *Shashin : Shōwa gojūnen-shi*, Tōkyō, Asahi shinbun-sha, 1978, p. 219-226.
- ¹⁹⁹Voir le *Nihon kokugo daijiten*, vol. 2, Tōkyō, Shōgakusan, 1973 (1986), p. 679-680.
- ²⁰⁰*NMZ*, vol. 3, p. 300.
- ²⁰¹*Ibid.*, p. 301.
- ²⁰²Ernst Cassirer, *Substance et Fonction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977. En japonais, Erunusuto Kasshirā, trad. Baba Kazumitsu, *Jittai gainen to kankei gainen*,

- Tōkyō, Ōmura shoten, 1926, 227 p. Notons que Nakai ne reprend pas la traduction *kankei gainen* (concept de relation) proposée par Baba pour traduire l'allemand *Funktionbegriff*. Il lui préfère *kinō gainen* (concept de fonction [au sens mécanique]). La dernière traduction en date du texte de Cassirer (Misuzu shobō, 1979) propose quant à elle *kansū gainen* (concept de fonction [au sens mathématique]).
- ^{203.} *NMZ*, vol. 3, p. 303.
- ^{204.} *Ibid.*
- ^{205.} *Ibid.*, p. 243.
- ^{206.} *NMZ*, vol. 2, p. 176.
- ^{207.} *NMZ*, vol. 3, p. 244-245.
- ^{208.} *NMZ*, vol. 2, p. 175.
- ^{209.} *NMZ*, vol. 1, p. 190.
- ^{210.} Nakai Masakazu, « Kabe », *Kōga*, n° 2, Tōkyō, juin 1932 ; *NMZ*, vol. 3, p. 295 et 297.
- ^{211.} *NMZ*, vol. 3, p. 300.
- ^{212.} *Ibid.*, p. 303-304.
- ^{213.} Nakai Masakazu, *Bigaku nyūmon*, Tōkyō, Kawade shobō, 1951, p. 12-13 ; *NMZ*, vol. 3, p. 8-9.
- ^{214.} *NMZ*, vol. 3, p. 33-37. La notion de *ma* apparaît chez Nakai en 1932 dans « Rizumu no kōzō », *Bi – Hihyō*, septembre 1932 (*NMZ*, vol. 2, p. 32). Employé comme synonyme de « rythme » (*rizumu*), il s'agit de l'une des plus anciennes occurrences de ce mot comme concept esthétique moderne.
- ^{215.} Nakai Masakazu, « Katagi », *Kenkyū hōkoku 17 nendo*, Tōkyō, Teikoku gakushi-in, 1943 ; *NMZ*, vol. 2, p. 200-201.
- ^{216.} Nakai a travaillé sur la collection « Yūhōdō bunko » en près de 200 volumes compilée entre 1910 et 1935 par Tsukamoto Tetsuzō.
- ^{217.} Takigawa Yukitoki (1891-1962), professeur de droit à l'université de Kyōto. Il fut renvoyé en 1933 pour une interprétation jugée marxiste du droit.
- ^{218.} Nakai Masakazu, « Chikuonki no hari », *Kyōto hinode shinbun*, 5 juin 1933 ; *NMZ*, vol. 4, p. 18.
- ^{219.} Entretien de l'auteur avec Kinoshita Nagahiro le 26 janvier 2010 à Yokohama. Voir aussi Kinoshita Nagahiro, *Nakai Shōichi : atarashii bigaku no kokoromi (zōho)*, Tōkyō, Heibonsha, 2002, p. 91 et suivantes.
- ^{220.} Nakai Masakazu, « Kaiga no fuan », *NMZ*, vol. 2, p. 170-171.
- ^{221.} Sur le Mouvement romantique japonais (Nihon roman-ha), voir, entre autres, Kevin Doak, *Dreams of Difference*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- ^{222.} Nakai Masakazu, « linkai no ronri » (La logique du comité), *Sekai bunka*, n° 13-15, Kyōto, janvier-mars 1936 ; *NMZ*, vol. 1, p. 67.
- ^{223.} *Ibid.*, p. 69-80.
- ^{224.} « La logique du comité » est le premier texte cité à charge par les autorités judiciaires dans l'arrêté de jugement de Nakai en octobre 1940. Cf. Banba Toshiaki, *Nakai Masakazu densetsu*, Tōkyō, Potta shuppan, 2009, p. 204.
- ^{225.} Nakai publia peu pendant la guerre, soit huit articles de 1940 à 1945. Certains sont clairement empreints d'un ton patriotique et font l'apologie de l'esprit japonais, notamment de son esthétique de la vacuité, concept dont se servait abondamment la propagande pour stimuler l'esprit de sacrifice. Cf. Banba Toshiaki, *op. cit.*, p. 216-225.
- ^{226.} En novembre 1946, Nakai est élu président de l'Association culturelle des travailleurs de Hiroshima (Hiroshima-ken rōdō bunka kyōkai). L'année suivante, il

est choisi par divers groupes et syndicats rassemblés en un Front des travailleurs (Rōdō sensen) pour représenter la gauche à l'élection du gouverneur (*chiji*) du département de Hiroshima. Avec de très faibles moyens pour faire campagne, Nakai perd face à Kusunose Tsunei (1899-1988), candidat sortant du parti de droite Nihon jiyū-tō. Il totalise néanmoins près de 40 % des voix. En octobre de la même année, il entre au nouveau Parti socialiste japonais (Nihon shakai-tō). En juillet 1947, Nakai est contacté par l'écrivain et historien Hani Gorō (1901-1983) qui lui suggère de déposer sa candidature à la présidence de la future Bibliothèque de la Diète. Après de multiples tractations politiques et avec l'appui des services culturels américains qui cherchent pour ce poste un homme neuf qui ne soit ni communiste, ni nationaliste, Nakai est nommé en avril 1948 vice-président de la nouvelle institution. Quelques mois plus tard, en 1949, il est nommé au poste d'administrateur de l'Association des bibliothèques du Japon. À ce double titre, il participe activement à l'élaboration de la Loi sur les bibliothèques d'avril 1950 qui fait des bibliothèques publiques japonaises un remarquable outil au service de la culture et de l'éducation. Cf. Banba Toshiaki, *op. cit.*, p. 261-379.

²²⁷ *Ibid.*, p. 383-384.

²²⁸ Nakai Masakazu, « Ikite iru kūkan », *Shinario*, janvier 1951 ; *NMZ*, vol. 3, p. 213.

²²⁹ Cf. Nakai Masakazu, *Bigaku nyūmon*, Tōkyō, Kawade shobō, 1951, p. 42.

2. LES PORTRAITS DE REIKO DE KISHIDA RYUSEI

¹ Félix Régamey, *Japon*, Paris, Paul Paclot, c. 1905, p. 44-46.

² *Ibid.*, p. 303.

³ Pour une biographie de Kishida Ryūsei en français, voir notre introduction à son recueil de textes, Kishida Ryūsei, *La Peinture crue : regards sur l'art et l'ukiyo*, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 2011, p. 15-40.

⁴ Murakami Kumi, in Enomoto Nahoko *et al.*, « Kishida Ryūsei : kenkyū nōto », *Nagoya zōkei geijutsu daigaku tanki daigaku-bu kiyō*, n° 13, Nagoya, 2007, p. 84.

⁵ Cf. Murakami Takashi, *Sūpāfuratto*, Tōkyō, Madora shuppan, 2000, p. 126.

⁶ Sonobe Yūsaku, *Kishida Ryūsei to gendai*, Tōkyō, Rokka-sha, 2003, p. 14.

⁷ Tsuji Nobuo, « Shōhaku irai no yōkai gaka », *Geijutsu shinchō*, n° 42-6, Tōkyō, juin 1991, p. 36-37.

⁸ On estime que Ryūsei réalisa environ soixante-dix portraits de Reiko dont vingt-quatre huiles sur toile et vingt-deux gouaches.

⁹ *Kishida Ryūsei zenshū*, [plus loin *KRZ*], vol. 5, Tōkyō, Iwanami shoten, 1979, p. 142.

¹⁰ Il n'y avait autrefois pas d'année zéro en japonais, ce qui donne dans notre système : « portrait à 4 ans, à 7 ans, à 15 ans, etc ».

¹¹ *KRZ*, vol. 5, p. 163.

¹² *Reiko à cinq ans (Reiko gosai no zō*, 1918) est le premier tableau à propos duquel Ryūsei dit que sa fille lui a servi consciemment de modèle. Cf. *Kōriyama bijutsukan kenkyū kiyō*, n° 3, Kōriyama, 2002, p. 21, 32, 33 et Hijikata Teiichi, *Kishida Ryūsei*, Tōkyō, Nichidō shuppanbu, 1971, p. 165.

¹³ Cf. Hijikata Teiichi, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ La secte Ōtani est une branche de la Véritable école de la Terre pure (Jōdo shinshū).

¹⁵ En japonais Sonnō hōbutsu daidōdan (Grande union pour la vénération de l'Empereur et la dévotion au Bouddha). Sur ce point, voir en français Brian Victoria, *Le Zen en guerre*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 50-52.

- ¹⁶En japonais Fushigi kenkyūkai (Société d'études des mystères). Parmi les membres, on notera la présence du philosophe Miyake Yūjirō, de l'écrivain Tsubouchi Shōyō et de l'anthropologue Tsuboi Shōgorō. Cf. Gerald Figal, *Civilization and Monsters: spirits of modernity in Meiji Japan*, Durham/London, Duke University Press, 1999, p. 44.
- ¹⁷Inoue Enryō, « Shinkai-ron », *Inoue Enryō senshū*, vol. 21, Tōkyō, Tōyō daigaku Inoue Enryō kinen gakujutsu sentā, 2001, p. 147.
- ¹⁸Inoue Enryō, « Yūrei no shashin », *Zoku Yōkai hyakudan, Inoue Enryō senshū*, vol. 19, *op. cit.*, p. 292.
- ¹⁹Inoue Enryō, *Yōkaigaku kōgi, Inoue Enryō senshū*, vol. 16-18, Tōkyō, Tōyō daigaku, 1999.
- ²⁰Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 1168, 1184, 1187, 1189.
- ²¹Inoue Enryō, *Tetsugaku uranai*, coll. « Yōkai sōsho », Tōkyō, Tetsugakukan, 1901, p. 5.
- ²²Gerald Figal, *op. cit.*, p. 41 et 84.
- ²³Inoue Enryō, *Shitsunenjutsu kōgi*, Tōkyō, Tetsugakukan, 1896. Voir aussi Stephan Tanaka, *New Times in Modern Japan*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 71.
- ²⁴Inoue Enryō, *Tetsugaku uranai, op. cit.*, p. 5.
- ²⁵Inoue Enryō, « Yōkaigaku to bijutsu to no kankei wo ron zu », *Inoue Enryō senshū*, vol. 21, *op. cit.*, p. 289.
- ²⁶*Ibid.*
- ²⁷Ema Tsutomu, *Nihon yōkai henge shi*, Kyōto, Chūgai shuppan, 1923, p. 1.
- ²⁸Cf. Mushanokōji Saneatsu, *Kachikachi yama to Hanasaka jiji*, Tōkyō, Oranda shobō, 1917 ; Kishida Ryūsei, « Mukashi no dōwa : Kobutori jiji shinsaku ebanashi », *Josei kaizō*, juin-juillet 1923 ; *KRZ*, vol. 3, p. 317-330, et « Mukashi no dōwa : Shinban ebanashi sarukani gassen », *Kaizō*, août 1924 ; *KRZ*, vol. 3, p. 444-449.
- ²⁹Le mot *yōkai* n'est pas toujours utilisé dans ce sens-là. Il possède souvent une valeur plus générale, proche de « créature surnaturelle », auquel cas, il peut englober les spectres.
- ³⁰*KRZ*, vol. 3, p. 467 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue, op. cit.*, p. 137.
- ³¹*Ibid.*, p. 473-474 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue, op. cit.*, p. 141.
- ³²Cf. Sakai Tadayasu, « Kishida Ryūsei no "Bakemono banashi" », *Nihon koshō tsūshin*, n° 928, nov. 2006, p. 4.
- ³³Voir notamment Yanagi Sōetsu, « Atarashiki kagaku », *Shirakaba*, n° 1-7, 1910, p. 16-18. Sur cette période de l'œuvre de Yanagi, voir Michael Lucken, « À la poursuite infinie des désirs intérieurs : Yanagi Sōetsu avant le Mingei », *Cipango*, n° 16, Publications Langues O', 2011, p. 21-39.
- ³⁴*KRZ*, vol. 4, p. 461-465 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue, op. cit.*, p. 144-147.
- ³⁵Kitazawa Noriaki, *Kishida Ryūsei to Taishō avangyarudo*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1993, p. 10-12.
- ³⁶Kishida Ryūsei est en fait né le 23 juin 1891, quelques semaines avant la mort de Van Gogh, le 29 juillet de la même année. Cf. Kishida Ryūsei, « Kaiin shōsoku », *KRZ*, vol. 2, p. 287.
- ³⁷*KRZ*, vol. 1, p. 244 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue, op. cit.*, p. 55.
- ³⁸Kimura Shōhachi, *Kinsei bijutsu*, Tōkyō, Rakuyō-dō, 1915, p. 426.
- ³⁹Yanagi Sōetsu, *Wiriamu Burēku*, Tōkyō, Rakuyō-dō, 1914 ; repris dans *Yanagi Sōetsu zenshū*, vol. 4, Tōkyō, Chikuma shobō, 1981, p. 9.
- ⁴⁰Kimura Shōhachi, *op. cit.*, p. 435.

- ⁴¹André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, coll. « Galerie de la Pléiade », 1953, p. 493.
- ⁴²*Ibid.*, p. 439, 445, 489 et suivantes.
- ⁴³Le photographe qui travaillait pour *Shirakaba* est Tanaka Matsutarō (1863-1949). Tanaka est le fils adoptif d'un photographe de Tōkyō. Envoyé en Europe de 1897 à 1904, notamment à Vienne et Prague, il y découvrit les procédés de photogravure les plus récents. De retour au Japon, il travailla dans l'atelier familial et, en mars 1915, il fonda la société Hanshichi shashin seihaan insatsujo, qui existe toujours, et qui révolutionna à ses débuts le petit monde de l'édition d'art au Japon en proposant des planches couleurs de qualité à des prix attractifs.
- ⁴⁴Tōkyō bunkazai kenkyūjo (éd.), *Kimura Shōhachi nikki*, Nikkō, Kosugi Hōan kinen Nikkō bijutsukan, 2003, p. 190.
- ⁴⁵*Ibid.*, p. 68
- ⁴⁶*Ibid.*, p. 175.
- ⁴⁷Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 315.
- ⁴⁸Asakura Fumio, « Shashin dōhan de o me ni kakatta kyoshō Rodan », *Shirakaba*, novembre 1910, p. 113.
- ⁴⁹Kinoshita Mokutarō, « Shashinban no Rodin to sono rensō », *Shirakaba*, novembre 1910, p. 61-62.
- ⁵⁰Mitsuda Yuri, « Nojima Yasuzō no rafuzō ni megutte », in *Nojima Yasuzō to sono shūhen*, Kyōto, Kyōto kokuritsu kindai bijutsukan, 1991, p. 23.
- ⁵¹*KRZ*, vol. 2, p. 377.
- ⁵²*KRZ*, vol. 5, p. 149.
- ⁵³*Cf. KRZ*, vol. 8, p. 339 ; vol. 9, p. 189. Voir aussi au 29 janvier, p. 39.
- ⁵⁴*KRZ*, vol. 2, p. 235 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 58.
- ⁵⁵L'écrivain Mushanokōji Saneatsu (1885-1976), membre du groupe Shirakaba et grand ami de Kishida Ryūsei.
- ⁵⁶*KRZ*, vol. 5, p. 149.
- ⁵⁷*KRZ*, vol. 8, p. 414. L'œuvre en question est le *Paravent de la fête des cerisiers (Hanami byōbu*, c. 1624-1644). Elle est aujourd'hui considérée comme étant « à la manière » de Matabē.
- ⁵⁸Tsuchida Maki, « Yanagi Sōetsu to “kindai bijutsushi” : “miru” to iu jissen », in *Taishō-ki bijutsu tenrankai no kenkyū*, Tōkyō, Tōkyō bunkazai kenkyūjo, 2005, p. 565.
- ⁵⁹*Ibid.*, p. 567.
- ⁶⁰Notons que Kishida Ryūsei fut l'un des premiers peintres à tenter de diffuser systématiquement son œuvre sous forme de reproductions. La Société pour le tirage en couleurs des œuvres de Kishida Ryūsei est une association qu'il anima entre 1917 et 1920, dont le but était à la fois économique et publicitaire. Les adhérents, avec lesquels il communiquait *via* la revue *Shirakaba*, recevaient périodiquement une planche en couleurs de belle qualité ou « deux tirages photographiques simples » accompagnés d'un petit texte explicatif. *Cf. KRZ*, vol. 2, p. 172, 186.
- ⁶¹*KRZ*, vol. 9, p. 4, 16, 17, 43.
- ⁶²Le photographe Nojima Yasuzō (1889-1964), fils d'un riche banquier, eut une importante activité de mécène et galeriste entre 1918 et 1930 environ. Il organisa une exposition personnelle des œuvres de Kishida Ryūsei du 25 au 29 mai 1922. *Cf. Nojima Yasuzō to sono shūhen*, Kyōto, musée national d'Art moderne, 1991, p. 11, 85-86. Voir aussi *KRZ*, vol. 7, p. 184-191.

- ^{63.}« Du réalisme » (Shajitsu-ron) parut au sein de *Ryūsei gashū oyobi geijutsukan*, Tōkyō, Shūeikaku, 1920 ; reproduit dans *KRZ*, vol. 2, p. 415-433. « Réflexion sur la mise en défaut du réalisme » (Shajitsu no ketsujo no kōsatsu) fut publié dans la revue *Kaizō* en mai 1922 ; *KRZ*, vol. 3, p. 121-138. *Les débuts de la peinture de style ukiyoe (Shoki nikuhiitsu ukiyoe)* fut publié en mars 1926 chez Iwanami shoten. Le livre, richement illustré, est préfacé par le grand dramaturge et critique Tsubouchi Shōyō ; *KRZ*, vol. 4, p. 99-278 et 631-637.
- ^{64.}*KRZ*, vol. 4, p. 117-118 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 156.
- ^{65.}Kant, *Critique du jugement*, trad. Barni, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1846, p. 244.
- ^{66.}*KRZ*, vol. 4, p. 136-141 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 170-171.
- ^{67.}*KRZ*, vol. 4, p. 141 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 171-172.
- ^{68.}*KRZ*, vol. 4, p. 120-121 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 161.
- ^{69.}Gabriel Tarde, *op. cit.*, p. 425. Traduit en japonais par Kazahaya Yasoji (1899-1989) sous le titre *Mohō no hōsoku* (éd. Jiryūsha).
- ^{70.}*KRZ*, vol. 4, p. 124 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 163.
- ^{71.}Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 17.
- ^{72.}*KRZ*, vol. 4, p. 124 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 163.
- ^{73.}Sonobe Yūsaku, *op. cit.*, p. 65.
- ^{74.}La première occurrence de ce mot se trouve dans « Kyōto Minami-za rokugatsu kyōgen shokan », texte publié dans la revue *Shin-engei*, n° 9-7, juillet 1924, repris dans *Engeki biron* (1930) et *KRZ*, vol. 4, p. 610-611.
- ^{75.}La vision de l'art et de la culture de l'époque d'Edo développée par Ryūsei s'oppose frontalement à celle de Kuki Shūzō dans *Structure de l'iki*. D'ailleurs, le terme *iki*, qu'il emploie dans le sens de « froid et précieux », est pour Ryūsei tout à fait péjoratif ; voir par exemple *KRZ*, vol. 2, p. 208.
- ^{76.}Junko Miura, *Les premières peintures d'ukiyo-e à travers le regard d'un peintre du 20^{ème} siècle : Kishida Ryūsei et le Shoki nikuhiitsu ukiyo-e*, mémoire de maîtrise, Inalco, 2000, p. 74.
- ^{77.}*Ibid*, p. 75.
- ^{78.}*Shoki nikuhiitsu ukiyo-e*, *KRZ*, vol. 4, voir introduction et *pass.* Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 153-154.
- ^{79.}*KRZ*, vol. 3, p. 476 ; Kishida Ryūsei, *La Peinture crue*, *op. cit.*, p. 143.
- ^{80.}*KRZ*, vol. 5, p. 119.
- ^{81.}La traduction (partielle) de ce texte fut publiée par Nishikida Yoshitomi sous le titre *Beruguson no tetsugaku (La philosophie de Bergson)*, Tōkyō, Keisei-sha, 1913.
- ^{82.}Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1381-1382.
- ^{83.}Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2002 (1989), p. 152-154.
- ^{84.}*Shoki nikuhiitsu ukiyo-e*, *KRZ*, vol. 4, p. 102.
- ^{85.}*Cf.* Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 205-206.
- ^{86.}*Cf.* Yolaine Escande, *Montagnes et Eaux : la culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 150-151.

3. VIVRE DE KUROSAWA AKIRA

- ^{1.}Kurosawa Akira (1910-1998). Titre original en japonais : *Ikiru* (Tōhō, 1952, 143 mn).
- ^{2.}« Kodomo no rakuen », *Asahi shinbun*, 20 avril 1947, p. 2.

- ³ *Vivre* a reçu notamment le prix du meilleur film japonais, du meilleur scénario et du meilleur enregistrement sonore du Concours du journal Mainichi. En dehors de l'Archipel, il a reçu le Grand prix du jury du Festival de Berlin en 1953, juste derrière *Le Salaire de la peur* de Clouzot. Il fut ainsi l'un des premiers films japonais primés à l'occasion d'un des grands festivals internationaux, après une autre œuvre de Kurosawa, *Rashōmon*, Lion d'or à Venise en 1951. Cf. Kurosawa Akira, « Seisaku memoranda », in *Zenshū : Kurosawa Akira*, vol. 3, Tōkyō , Iwanami shoten, 1988, p. 371.
- ⁴ Stuart Galbraith IV, *The Emperor and the Wolf*, New York, Faber and Faber, 2001, p. 159.
- ⁵ En 2005, le magazine *Time* a sélectionné *Vivre* parmi les cent plus grands films de l'histoire du cinéma, le distinguant même comme le meilleur film des années 1950 (cf. « Nine great movies from nine decades », *Time*, 30 mai 2005, p. 77). On trouve par ailleurs des références à *Vivre* dans certains films récents comme *Eureka* (2000) de Aoyama Shinji ou *Le temps qui reste* (2005) de François Ozon.
- ⁶ Cf. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1996 (1965), p. 93.
- ⁷ *Ikiru*, in *Zenshū : Kurosawa Akira*, vol. 3, *op. cit.*, p. 183.
- ⁸ Gordon Gray, *Cinema: a visual anthropology*, Oxford, Berg, 2010, p. 22. Voir aussi Roland Schneider, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême: Japon et Corée*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 17.
- ⁹ Voir par exemple le commentaire célèbre du germaniste Tezuka Tomio (1903-1983), d'après Martin Heidegger, « D'un entretien de la parole : entre un Japonais et un qui demande », *Acheminement vers la parole*, traduit par F. Fédier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 101-102.
- ¹⁰ André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975, p. 222.
- ¹¹ Satō Tadao, *Le Cinéma japonais*, vol. 2, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 58. Satō Tadao (né en 1930), critique de cinéma important et prolifique, est l'auteur de *Kurosawa Akira no sekai* (Le monde de Kurosawa, Tōkyō , San.ichi shobō, 1969, 299 p.), première véritable monographie consacrée au metteur en scène.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, *op. cit.*, p. 94.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 95.
- ¹⁵ Kurosawa Akira, « Kataru hodo ni tanoshisa wa fuyashite », *Eiga fan*, janvier 1953 ; *Taiki Kurosawa Akira* (plus loin *TKA*), vol. 2, Tōkyō, Kōdansha, 2009, p. 85.
- ¹⁶ Kurosawa Akira, « *Ikiru* » : *presu shīto*, octobre 1952 ; *Zenshū : Kurosawa Akira*, vol. 3, *op. cit.*, p. 290, et *TKA*, vol. 2, p. 73.
- ¹⁷ Kurosawa Akira, Entretien avec Ralph Rugoff, *Cut*, novembre 1990 ; *TKA*, vol. 3, p. 370.
- ¹⁸ Voir l'autobiographie de Kurosawa Akira, *Gama no abura : jiden no yō na mono*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1984 (trad. ang. *Something like an Autobiography*, Vintage, 1983) ; *TKA*, vol. 4, p. 70-72.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 41-42, 104.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 100-103.
- ²¹ *Ibid.*, p. 154.
- ²² Cf. Alain Bonfand, *Le Cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Librairie J. Vrin, 2011, p. 84-85.
- ²³ Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: film studies and Japanese cinema*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 88.

- ²⁴On notera aussi que Kurosawa a commandé l'affiche du film à Inokuma Gen.ichirō (1902-1991), qui fut l'un des principaux peintres aux armées pendant la guerre. Cf. Michael Lucken, *Grenades et amertume*, op. cit., p. 53-55.
- ²⁵L'expression « cinéma populaire national » (*kokumin eiga*) est caractéristique de la période 1941-1945 où il désigne le cinéma de propagande soutenu par le Service d'information du Cabinet (Naikaku jōhōkyoku).
- ²⁶Kurosawa Akira, « Shinmai enshutsuka no nikki kara », *Eiga hyōron*, mars 1943 ; *TKA*, vol. 1, p. 115.
- ²⁷« Trois cents lieux à travers la défense ennemie », en japonais « *Tekichū ōdan sanbyaku ri* », est un scénario de Kurosawa repris d'un roman de 1930 de Yamanaka Minetarō (1885-1966) dont l'action est située au cours de la guerre russo-japonaise. Il fut mis en scène en 1957 par Mori Kazuo (1911-1989) sous le titre *L'histoire secrète de la victoire dans la guerre russo-japonaise : Trois cents lieux à travers la défense ennemie* (*Nichiro sensō shōri no hishi : Tekichū ōdan sanbyaku ri*). Cf. Kurosawa Akira, *Gama no abura : jiden no yō na mono*, op. cit. ; *TKA*, vol. 4, p. 137-138.
- ²⁸Kurosawa Akira, « Tekigaishin kōyō ni tsuite », *Shin eiga*, novembre 1944 ; *TKA*, vol. 1, p. 178.
- ²⁹Kurosawa Akira, *Gama no abura : jiden no yō na mono*, op. cit. ; *TKA*, vol. 4, p. 154.
- ³⁰Shiina Rinzō, « Jinsei e no sankā : Ikiru wo mite », *Eiga hyōron*, décembre 1952 ; « Hihyōshi nōto », *Zenshū : Kurosawa Akira*, vol. 3, op. cit., p. 327-328.
- ³¹Dans la presse de l'époque en revanche, le rapprochement fut couramment opéré et commenté ; cf. *TKA*, vol. 1, p. 106-149.
- ³²Kurosawa Akira, « Sugata Sanshirō no nanatsu no kakutō bamen », *Eiga*, mars 1943 ; *TKA*, vol. 1, p. 110.
- ³³En japonais *taigi*. Le mot *taigi* a un double sens. Il peut signifier une « grande cause » au sens général ou, de façon spécifique et particulièrement à cette époque, « la Grande cause », c'est-à-dire l'Empire japonais.
- ³⁴« Shin eiga shōsetsu : Sugata Sanshirō », *Eiga no tomo*, février 1943 ; *TKA*, vol. 1, p. 127.
- ³⁵*Ibid.*, p. 2 et 379-380.
- ³⁶Kurosawa Akira, « Shinmai enshutsuka no nikki kara », *Eiga hyōron*, mars 1943 ; *TKA*, vol. 1, p. 113.
- ³⁷Kurosawa Akira, « Eiga ni 'ikiru' », *Geijutsu shinchō*, oct. 1952 ; *TKA*, vol. 2, p. 74.
- ³⁸Stuart Galbraith, op. cit., p. 136.
- ³⁹En français, Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon et autres contes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1965, p. 76-94.
- ⁴⁰Kurosawa Akira, « "Rashōmon" wo amari sawagi sugiru : "Ikiru" wo seisaku chū no Kurosawa Akira to ichimon ittō », *Tōkyō shinbun*, 28 avril 1952 ; *TKA*, vol. 2, p. 79.
- ⁴¹Hashimoto Shinobu, *Fukugan no eizō : watashi to Kurosawa Akira*, Tōkyō, Bungei shunjū, coll. « Bunshun bunko », 2010 (2006), p. 103-117.
- ⁴²Stanley Kauffmann, *A Word on Film: criticism and comment*, New York, Harper and Row, 1966, p. 374.
- ⁴³Ronald T. Simone, « The mythos of the sickness unto death: Kurosawa's 'Ikiru' and Tolstoy's the 'Death of Ivan Ilych' », *Literature/Film Quarterly*, vol. 3, n° 1, janvier 1975, p. 2-12.

- ⁴⁴Tolstoï a fait l'objet au Japon d'une intense admiration à partir de la fin du XIX^e siècle, notamment parmi les écrivains du mouvement naturaliste, puis parmi ceux du mouvement Shirakaba. *La Mort d'Ivan Ilitch* fut traduit pour la première fois en japonais à la fin de l'époque Taishō (1912-1926), d'abord à partir de l'anglais, puis directement depuis le russe en 1928 par Yonekawa Masao (1891-1965). Torusutoi, « Iwan Iritchî no shi », trad. Miyajima Shinzaburō, in *Torusutoi zenshū*, vol. 8, Tōkyō, Shunjūsha, 1926 ; Torusutoi, *Iwan Iritchî no shi*, trad. Yonekawa Masao, Tōkyō, Iwanami shoten, 1928.
- ⁴⁵Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilitch*, trad. Françoise Flamant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 145.
- ⁴⁶*Ibid.*
- ⁴⁷Cf. « Beikoku de no Ikiru », *Kinema junpō*, n° 271, Tōkyō, 15 novembre 1960, p. 148.
- ⁴⁸Cf. *Kurosawa Akira dokyumento*, Tōkyō, Kinema junpō sha, mai 1974, p. 110-114.
- ⁴⁹Barbara Carr, « Goethe and Kurosawa: Faust and the Totality of Human Experience – West and East », *Literature/Film Quarterly*, vol. 24, n° 3, juillet 1996, p. 274-280.
- ⁵⁰Yi Hyangsoon, « Kurosawa and Gogol: looking through the lens of metonymy », *Literature/Film Quarterly*, vol. 27, n° 3, novembre 1999, p. 210-217.
- ⁵¹D'après la définition du TLF.
- ⁵²Kurosawa Akira, « Ran : sai-sutāto ni atatte », *Kinema junpō*, fin janvier 1984 ; *TKA*, vol. 3, p. 277.
- ⁵³*L'Ange ivre et Vivre* ont tous deux été produits par la Tōhō. En revanche, les films qu'il réalisa entretemps furent produits soit par la Shōchiku (*Scandale/Shūbun*, 1950), soit par la Daiei (*Rashōmon*, 1950).
- ⁵⁴Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, p. 660.
- ⁵⁵Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 1964, p. 115-116.
- ⁵⁶Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 (1963), p. 63.
- ⁵⁷*Ikiru*, in *Zenshū : Kurosawa Akira*, vol. 3, *op. cit.*, p. 165-166.
- ⁵⁸Mitsuhiro Yoshimoto, *op. cit.*, p. 203.
- ⁵⁹Cf. Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 28 et suivantes.
- ⁶⁰Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, *op. cit.*, p. 27.

4. VOYAGE SENTIMENTAL–VOYAGE D'HIVER D'ARAKI NOBUYOSHI

- ¹Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi–Fuyu no tabi*, Tōkyō, Shinchō-sha, 1991, n.p. Araki est né en 1940 à Tōkyō dans le quartier de Minowa.
- ²Araki note en marge : « J'ai pris la photo avec l'os du larynx, mais quand je l'ai eu développée et tirée, voilà l'os qui se mit à ressembler au visage de [notre chat] Chiro » ; Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi – Fuyu no tabi*, *op. cit.*, n. p.
- ³Cf. Thierry Gontier, « L'image blanche », in « Roland Barthes et la photographie », *Les Cahiers de la photographie*, n° 25, ACCAP/Contrejour, p. 23-29.
- ⁴Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi*, Tōkyō, publié à compte d'auteur, 1971.
- ⁵Araki Nobuyoshi *bungaku zenshū* (plus loin ANBZ), vol. 6, Tōkyō, Heibonsha, 1998, p. 126.
- ⁶Iizawa Kōtarō (éd.), *Arakibon ! 1965-2005*, Tōkyō, Bijutsu shuppansha, 2006. En 2005, Iizawa recensait 357 ouvrages publiés par Araki ; cf. p. 17.
- ⁷Araki, Cologne, Taschen, 2001 ; Araki : moi, la vie, la mort, Paris, Phaidon, 2007.

- ⁸Alain Jouffroy, « L'interminable roman vécu d'Araki », *Araki*, Arles, coll. « Photo poche », Actes sud, 2006, n.p.
- ⁹*ANBZ*, vol. 6, p. 86.
- ¹⁰*ANBZ*.
- ¹¹*ANBZ*, vol. 6, p. 46.
- ¹²Goliga books, « Araki Nobuyoshi × Nojima Yasuzō », <http://vimeo.com/6846348>, 2009, 6:10 et 8:35.
- ¹³*ANBZ*, vol. 1, p. 95-107 ; *ANBZ*, vol. 6, p. 61 et 267-270.
- ¹⁴Ishida Hidetaka, « La mémoire photographique », in Jacques Nefs (éd.), *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Saint-Denis, PUV, 2001, p. 119. Voir aussi Iizawa Kōtarō, *Araki!*, Tōkyō, Hakushisha, 1994, p. 70-74.
- ¹⁵Sur cet aspect de l'œuvre de Yanagi, voir Michael Lucken, « À la poursuite infinie des désirs intérieurs : Yanagi Sōetsu avant le Mingei », *Cipango*, n° 16, Publications Langues O', 2011, p. 21-39.
- ¹⁶Yanagi Sōetsu, *Artisan et inconnu*, Paris, L'Asiathèque, 1992, p. 55-56.
- ¹⁷*ANBZ*, vol. 6, p. 81.
- ¹⁸Moriyama Daidō, *Inu no kioku*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2001, p. 18.
- ¹⁹Akasegawa Genpei, *Jirojiro nikki*, Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 1990 ; Yokoo Tadanori, *Iwayuru gaka sengen : Yokoo Tadanori no gaka no nikki, '80-'83*, Tōkyō, Chikuma shobō, 1991 ; Ikeda Masuo, *Hizuke no aru jigazō*, Tōkyō, Kōdansha, 1977 ; pour le journal de Morimura Yasumasa, voir <http://www.morimuraya.com/category/diary/>.
- ²⁰*ANBZ*, vol. 6, p. 9.
- ²¹*ANBZ*, vol. 6, p. 51.
- ²²Itō Toshiharu, *Araki Nobuyoshi : sei to shi no iota*, Tōkyō, Sakuhinsha, 1998, p. 185.
- ²³*ANBZ*, vol. 6, p. 9. Je souligne (en japonais, *kesshin*).
- ²⁴Par jeu, Araki remplace souvent le premier caractère du mot *shisō* 思想 (pensée) par un caractère homophone signifiant « doigt » 指想, un néologisme qu'on peut traduire par « pensée du doigt ».
- ²⁵*Cf.* Alain Jouffroy, *op. cit.*
- ²⁶*Cf.* Itō Toshiharu, *op. cit.*, p. 196.
- ²⁷*ANBZ*, vol. 6, p. 54.
- ²⁸Philippe Forest, *Araki enfin. L'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2008, p. 62-63.
- ²⁹*Ibid.*
- ³⁰*Cf.* Araki Nobuyoshi, « Tsuma no iei », in *Araki Nobuyoshi. Senchimentaru shashin jinsei*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1999, p. 18.
- ³¹*Cf.* Michael Lucken, « À la poursuite infinie des désirs intérieurs : Yanagi Sōetsu avant le Mingei », *op. cit.*, p. 21-39.
- ³²Suga Kishio, « Mumeisei no kanata no mumei », *Bijutsu techō*, mai 1972, p. 304-306.
- ³³*Cf.* Akasegawa Genpei, *Chōgeijutsu tomason*, Tōkyō, Chikuma shobō, coll. « Chikuma bunko », 1987, p. 26.
- ³⁴*Ibid.*, p. 25.
- ³⁵Hans Ulrich Obrist, « Conversation avec Araki », in *Araki : moi, la vie la mort*, Paris, Phaidon, 2007, p. 250.
- ³⁶*Cf.* Terazawa Norihisa, « Sōhō no busshitsu kagaku », in Kondō Noriyuki, Komatsu Kazuhiko (éd.), *Shi no gihō*, Kyōto, Mineruva shobō, 2008, p. 152.

- ³⁷Source : Kōsei rōdō shō, *Heisei 14 nendo eisei gyōsei hōkoku rei no gaiyō*, disponible en ligne sur le site du ministère : <http://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/eisei/02/index.html>.
- ³⁸Cf. Ikezawa Natsuki, *Hone wa sango, me wa shinju*, Tōkyō, Bungei shunjū, 1995, p. 168. Je reprends ici la traduction de V. Brindeau dans *Des os de corail, des yeux de perle*, Arles, Picquier, 1997, p. 15. Je mets en italique.
- ³⁹Cf. Terazawa Norihisa, *op. cit.*, p. 153.
- ⁴⁰Sasaki Toshirō, « Aru eiji goroshi no dōki », *Bungaku jidai*, Tōkyō, Shinchōsha, janvier 1931, p. 171. Consultable en ligne sur www.aozora.gr.jp.
- ⁴¹Andrew Bernstein, *Modern Passings: death rites, politics and social changes in modern Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 170.
- ⁴²Cf. Terazawa Norihisa, *op. cit.*, p. 154.
- ⁴³Kawabata Yasunari, « Kotsuhiro », *Bungei ōrai*, octobre 1949 ; réédité dans *Kawabata Yasunari zenshū*, vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1999 (1981), p. 12. Traduit en français par A. Bayard-Sakai et C. Sakai dans *Récits de la paume de la main*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 13-19. Ici, ma traduction ; je mets en italique.
- ⁴⁴« Haha no shi », *Workshop*, 1974 ; traduit en français sous le titre « La mort de ma mère : une introduction aux photographies de famille », in *Araki : moi, la vie, la mort*, *op. cit.*, p. 560.
- ⁴⁵Araki Nobuyoshi, *Chiro aishi*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2010, non paginé.
- ⁴⁶Voir Josef Kyburz, « La réponse de Maruyama Ōkyo au Titien », *Cipango*, n° 12, Publications Langues O', 2006, p. 49-50.
- ⁴⁷Cf. Yolaine Escande, *L'Art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p. 86-90.
- ⁴⁸Yamada Shin.ya a travaillé sur le cas des portraits funéraires d'un temple tutélaire (*bodaiji*) de la région de Tōno. Les plus anciens tableaux funéraires (*kuyō egaku*) y sont peints sur panneaux de bois et montrent de façon stylisée le défunt participant à différents rituels. Tant par les couleurs que par leur composition, ces œuvres qui s'apparentent au style Kanō, sont très éloignées du réalisme photographique. En régression constante à partir de 1890, le dernier exemple de ce type date de 1922. Les premiers portraits funéraires à proprement parler datent de 1889-1890 et prennent pour sujet de jeunes soldats morts au cours de leur service militaire. Ils sont peints sur soie ou papier d'après photographie, suivant une technique dite *shashinga* développée entre autres par les ateliers Goseda à Yokohama. Cette technique, qui isole et fige le défunt dans toute sa solennité, fut la plus courante jusque vers 1950, date après laquelle elle déclina brutalement sans disparaître complètement pour autant. Le premier portrait photographique date quant à lui de 1904. À partir de 1910-1920, cette technique se diffusa progressivement pour être aujourd'hui quasiment la seule employée (Yamada Shin.ya, *op. cit.* p. 290-298). Bernstein, de son côté, indique que l'utilisation de photographies sur les autels funéraires remonte aux années 1920-1930 (Andrew Bernstein, *op. cit.*, p. 213, note 110).
- ⁴⁹Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980 ; *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Le Seuil, 1995, p. 813.
- ⁵⁰Yamada Shin.ya, « Kindai ni okeru iei no seiritsu to shisha hyōshō », *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku*, n° 132, Sakura, mars 2006, p. 288.
- ⁵¹Itō Toshiharu, *op. cit.*, p. 17.
- ⁵²*ANBZ*, vol. 6, p. 76.
- ⁵³Dans le cadre familial, la photographie des morts est tout à fait exceptionnelle au Japon. La publication de l'image montrant le cadavre de Yōko avait donc une dimension scandaleuse marquée, et elle suscita des réactions violentes. Voir

- notamment le débat opposant Araki à Shinoyama Kishin, « *Usoto makoto, umai heta* », *Nami*, février 1991 ; *ANBZ*, vol. 6, p. 188-194.
- ^{54.} *ANBZ*, vol. 6, p. 47.
- ^{55.} *Ibid.*
- ^{56.} Itō Toshiharu, *op. cit.*, p. 37-38.
- ^{57.} Takahata Isao, *Hotaru no haka (Le Tombeau des lucioles)*, Studio Ghibli, 1988.
- ^{58.} Nosaka Akiyuki, *Hotaru no haka* (1967), traduit en français par P. De Vos, *La Tombe des lucioles*, Arles, Picquier, 1988, p. 64.
- ^{59.} *Ibid.*
- ^{60.} Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 853.
- ^{61.} Roland Barthes, in 'Ma' : *espace-temps du Japon*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1978 ; *Œuvres complètes*, vol. 5, *op. cit.*, p. 479-480. Voir aussi « L'intervalle », texte de Barthes paru dans *Le Nouvel Observateur* en date du 23 octobre 1978 ; *Œuvres complètes*, vol. 5, *op. cit.*, p. 475-477.
- ^{62.} Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 792.
- ^{63.} *Ibid.*, p. 828 et 876.
- ^{64.} *Ibid.*, p. 793.
- ^{65.} Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, coll. « Champs Flammarion », 1970, p. 10.
- ^{66.} *Ibid.*, p. 133.
- ^{67.} Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 845-848.
- ^{68.} Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 124-125.
- ^{69.} Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 867.
- ^{70.} Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 62.
- ^{71.} Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 880.
- ^{72.} Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 146.
- ^{73.} Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 885.
- ^{74.} François Jullien, *La Propension des choses*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, p.263.
- ^{75.} Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi – Fuyu no tabi*, *op. cit.*, n. p.
- ^{76.} *ANBZ*, vol. 6, p. 58.
- ^{77.} Araki Nobuyoshi, « Aspirer à la perfection imparfaite », in *Araki : moi, la vie la mort*, *op. cit.*, p. 144.
- ^{78.} Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi – Fuyu no tabi*, *op. cit.*, n. p.
- ^{79.} Nakagami Kenji, Araki Nobuyoshi, *Monogatari Souru*, Tōkyō, Parco shuppan, 1984, 214 p.
- ^{80.} *Suki ni natta hito* (L'homme que j'aime, 1968). Musique : Ichikawa Shōsuke ; paroles : Shiratori Chōei. Interprétée par Miyako Harumi (née en 1948), elle fut souvent diffusée à la télévision jusqu'au début des années 1990.
- ^{81.} Araki Nobuyoshi, *Aijō ryokō*, Tōkyō, Magajin hausu, 1989.
- ^{82.} Cette exposition Balthus s'est tenue au musée national d'Art moderne de Kyōto, du 17 juin au 22 juillet 1984.
Cf. <http://www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/1984/>
- ^{83.} Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi – Fuyu no tabi*, *op. cit.*, n. p.
- ^{84.} *Ibid.*
- ^{85.} Fukase Masahisa, *Chichi no kioku*, Tōkyō, IPC, 1991, 161 p.
- ^{86.} Matsumoto Eiichi, *Shi wo matsu ie*, Tōkyō, Media fakutorī, 1999, 97 p.
- ^{87.} Ishiuchi Miyako, *1906 to the skin*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1994.

5. LE VOYAGE DE CHIHIRO DE MIYAZAKI HAYAO

- ¹Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2008, p. 262.
- ²Miyazaki Hayao est né à Tōkyō en 1941. Titre original de l'œuvre : *Sen to Chihiro no kamikakushi* (Sen et Chihiro enlevées par les dieux), Studio Ghibli, 2001, 124 mn.
- ³Le moteur de recherche du CiNii recense cent-vingt articles en japonais sur ce film (décembre 2010). Il en existe aussi de nombreux en anglais, coréen ou français.
- ⁴Voir notamment Kubota Keiji, « Eiga no naka no mei serifu/mei shīn : Miyazaki Hayao shinario Sen to Chihiro no kamikakushi », *Shinario*, n° 66-3 et 66-4, mars 2010, p. 87-96, et avril 2010, p. 84-94.
- ⁵Cf. Mino Toshiko, « Sutajio Jiburi to kindai bungaku : Sen to Chihiro no kamikakushi to Izumi Kyōka no Ryūtandan », *Kenkyū kiyō*, n° 48, Kōbe kaisei joshi gakuin daigaku, 2010, p. 1-17.
- ⁶Cf. Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, *op. cit.*, p. 259.
- ⁷*Ibid.*, p. 270.
- ⁸*Ibid.*, p. 258.
- ⁹*Ibid.*, p. 259.
- ¹⁰1 *jin* (ou *hiro*) fait environ 1,6 m au Japon et 2,5 m en Chine.
- ¹¹Miyazaki Hayao, *Shuppatsuten, 1979-1996*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2010 (1996), p. 190.
- ¹²Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, *op. cit.*, p. 258.
- ¹³« Ce n'est pas par ironie qu'on en a fait des porcs. Ils [Les Hommes] sont vraiment devenus des porcs », explique Miyazaki en 2001. Cf. Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, *op. cit.*, p. 258.
- ¹⁴Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, *op. cit.*, p. 296.
- ¹⁵En France, une exposition « Grimault, Takahata, Miyazaki » a été organisée en 2008 à l'abbaye de Fontevraud.
- ¹⁶Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, *op. cit.*, p. 258.
- ¹⁷Miyazaki Hayao, *Orikaeshi ten, 1997-2008*, *op. cit.*, p. 251.
- ¹⁸Augustin Berque, *Être humain sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996, p. 77 et pass.
- ¹⁹Débat entre Tsuji Nobuo et Murakami Takashi, reproduit dans *Bijutsu techō*, n° 812, novembre 2001, p. 46.
- ²⁰Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- ²¹*Ibid.*, p. 182.
- ²²Henri Joly, *Le Renversement platonicien*, Paris, Vrin, 1974, p. 206.
- ²³En français, voir Ninomiya Masayuki, *La pensée de Kobayashi Hideo : un intellectuel japonais au tournant de l'histoire*, Genève, Droz, 1995.
- ²⁴Origuchi Shinobu, « Kokubungaku no hassei – 4 », in *Origuchi Shinobu zenshū*, vol. 1, Tōkyō, Chūō kōron, 1995, p. 193. Consultable en ligne sur Aozora.gr.jp.
- ²⁵Débat entre Tsuji Nobuo et Murakami Takashi, reproduit dans *Bijutsu techō*, *op. cit.*, p. 48.
- ²⁶Miyazaki Hayao, *Shuppatsuten, 1979-1996*, *op. cit.*, p. 261.

CONCLUSION

- ¹D'après la définition du Trésor de la Langue Française.
- ²Sur ce point se reporter, entre autres, à Dominique Château, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 124 et suivantes.

- ³Jean-Pierre Didier, *La Plasticité de la fonction motrice*, Paris, Springer Verlag, 2004-2005, p. 15.
- ⁴Catherine Malabou, *La Plasticité au soir de l'écriture*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 107, 113-114.
- ⁵Pierre Rosanvallon, *La Société des égaux*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 404.
- ⁶Inaga Shigemi, « Kōgei no shōrai aruiwa monozukuri no saikō », in *Dentō kōgei saikō : Kyō no uchisoto*, Kyōto, Shibunkaku shuppan, 2007, p. 823-824.
- ⁷Sur le caractère « grégaire » des Japonais, voir par exemple : Ludovic Naudeau, *Le Japon moderne : son évolution*, Paris, Flammarion, 1911, p. 155 ; Robert Guillain, *op. cit.*, p. 141 ; Jean-François Delassus, *op. cit.*, p. 56 et 110.
- ⁸Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle, op. cit.*, p. 245.
- ⁹Cf. André Gunthert *et al.*, « Le droit aux images à l'ère de la publication électronique », *Études photographiques*, n° 19, Paris, SFP, décembre 2006, p. 153-159.
- ¹⁰*Code de la propriété intellectuelle*, art. L. 121-1 : « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre ». Sur ce dernier point, on pourrait rétorquer que le droit français envisage déjà le « respect de l'œuvre », une notion qui n'existe pas dans les mêmes termes au Japon. Ce point appelle un dernier commentaire. La loi précise que le respect dû à l'œuvre est attaché à la personne de l'auteur, qu'il est « perpétuel, inaliénable et imprescriptible ». Le respect de l'œuvre n'est donc pas un droit intrinsèque de l'œuvre, il n'existe que par le truchement de son auteur ou de ses ayants droit.
- ¹¹Montesquieu, « Lettre LXVI », *Lettres persanes*, Paris, Garnier, 1960, p. 136.
- ¹²Fujita Tsuguji, « Ce qu'il faut savoir sur la réalisation des tableaux de guerre », *Histoire de l'art*, n° 51, Paris, APAHAU, novembre 2002, p. 150-151.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

LES PORTRAITS DE REIKO DE KISHIDA RYŪSEI

1. Kishida Ryūsei, *Portrait de Reiko un châle sur les épaules*, huile sur toile, 45,2×38 cm, 1920, musée Woodone.
2. Kishida Ryūsei, *Reiko souriant*, huile sur toile, 46×38 cm, 1921, Musée national de Tōkyō.
3. Kishida Ryūsei, *Fillette dansant*, huile sur toile, 91×53,1 cm, 1924, musée Ōhara.
4. Kishida Ryūsei, *Étude de nu*, huile sur toile, 61×46 cm, 1913, musée Kasama Nichidō.
5. Kishida Ryūsei, *Reiko une pomme à la main*, encre et aquarelle sur papier, 26×16 cm, 1917, musée Woodone.
6. Kishida Ryūsei, *Reiko à cinq ans*, huile sur toile, 45,3×38 cm, 1918, Musée national d'art moderne de Tōkyō.
7. Kishida Ryūsei, *Reiko en Hanshan*, encre et lavis sur papier, 62,5×39,1 cm, 1922-23, musée Kasama Nichidō.
8. Kishida Ryūsei, *Buste de jeune fille vêtue à l'occidentale en train de sourire*, gouache sur papier, 37,7×28 cm, 1922, coll. part.
9. Kishida Ryūsei, *Tout sur les fantômes n° 9*, encre et lavis sur papier, 29×16,5 cm, 1925, Musée national d'art moderne de Kyōto.
10. Kishida Ryūsei, *Tout sur les fantômes n° 8*, encre et lavis sur papier, 32,6×17,1 cm, 1925, Musée national d'art moderne de Kyōto.
11. Kishida Ryūsei, *Paysage du quartier étranger à Tsukiji*, huile sur toile, 31,7×40,3 cm, 1912, coll. part.
12. Kishida Ryūsei, *Portrait de Takasu Kōji*, huile sur toile, 45,5×37,7 cm, 1915, coll. part.
13. Studio Kojima, *Reiko*, photographie noir et blanc, avril 1918, coll. part.
14. Studio Egi, *Reiko*, photographie noir et blanc, avril 1919, coll. part.
15. Studio Egi, *Reiko*, photographie noir et blanc, avril 1921, coll. part.
16. Studio Egi, *Reiko*, photographie noir et blanc, avril 1922, coll. part.
17. Anonyme, *Shigeru et Reiko*, photographie noir et blanc, avril 1924, coll. part.
18. Anonyme, *Reiko*, photographie noir et blanc, 5 avril 1925, coll. part.
19. Anonyme, *Reiko*, photographie noir et blanc, avril 1927, coll. part.
20. Anonyme, *Reiko*, photographie noir et blanc, mai 1928, coll. part.
21. Anonyme, *Reiko*, photographie noir et blanc, 10 avril 1929, coll. part.
22. Kishida Ryūsei, *Reiko assise*, huile sur toile, 72,5×60,4 cm, 1919, musée Pola.
23. Kishida Ryūsei, *Reiko torse nu*, aquarelle sur papier, 50,5×33,6 cm, 1920, coll. part.
24. Kishida Ryūsei, *Fillette*, huile sur toile, 53,3×45,7 cm, 1923, musée départemental d'art moderne de Kanagawa.
25. Kishida Ryūsei, *Reiko à seize ans*, huile sur toile, 45,3×23 cm, 1929, musée Kasama Nichidō.
26. Kishida Ryūsei, *Dialogue entre un pêcheur et un bûcheron*, encre et lavis sur papier, 146,8×36,9 cm, c.1923, musée Kasama Nichidō.

VIVRE DE KUROSAWA AKIRA

Tous les photogrammes sont extraits du film de Kurosawa Akira, *Ikiru*, Tōhō, 1952. Tous droits réservés.

VOYAGE SENTIMENTAL–VOYAGE D’HIVER D’ARAKI NOBUYOSHI

Toutes les planches et détails sont extraits de l’album d’Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi – Fuyu no tabi*, Shinchōsha, 1991. Tous droits réservés.

LE VOYAGE DE CHIHIRO DE MIYAZAKI HAYAO

Tous les photogrammes sont extraits du film de Miyazaki Hayao, *Sen to Chihiro no kamikakushi*, Studio Ghibli, 2001. Tous droits réservés.