



HAL
open science

La génération post-Kitano : les nouveaux révoltés du cinéma japonais

Mehdi Caroff

► **To cite this version:**

Mehdi Caroff. La génération post-Kitano : les nouveaux révoltés du cinéma japonais. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02104481

HAL Id: dumas-02104481

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02104481v1>

Submitted on 19 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mémoire de Master 1 Arts du Spectacle

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

**La génération post-Kitano : les nouveaux révoltés du cinéma
japonais**

Mehdi CAROFF

sous la direction de M. Vincent DEVILLE

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

À Monsieur Vincent Deville, pour ses précieux conseils et son soutien durant l'élaboration de cette étude.

À Pablo Cabeza-Macuso alias Antichrist, pour ses messages d'intérêt et de soutien.

À Monsieur Frédéric Astruc, pour ses remarques pertinentes.

À Corinne Gazet, pour sa relecture attentive de mon manuscrit.

À ma famille, pour leur gentillesse et leur soutien.

Sommaire

Introduction.....	4
I- Inscription de la génération post-Kitano dans l’Histoire du cinéma japonais.....	8
II- Une certaine vision de la famille japonaise contemporaine	26
III – Une révolte stylisée	57
Conclusion	74
Bibliographie	81
Filmographie.....	86

Introduction : naissance d'une génération.

Le terme de « génération post-Kitano » est emprunté à Stephen Sarrazin, enseignant de cinéma à l'université Paris 9 ainsi qu'à l'Institut français du Japon, et spécialiste du cinéma japonais contemporain. Celui-ci établit la date de 1989, qui voit la sortie des films *Tetsuo*¹ et *Violent Cop*², comme une limite dans l'Histoire du cinéma japonais, marquée par « la déconstruction, les variations sur un genre³.» La génération post-Kitano désigne donc les cinéastes qui commencent à réaliser leurs premiers films après 1989. Cette dénomination a des avantages et des inconvénients. Elle est à la fois floue (car la génération en question n'est pas vraiment post-Kitano mais contemporaine de Kitano) et englobante (car elle permet de cerner une période ouverte par l'émergence du cinéma de Takeshi Kitano).

La définition que je souhaite proposer à travers cette étude sera légèrement différente de celle de Stephen Sarrazin. Le contexte de production du cinéma japonais dans la première partie des années 1990 est considéré comme désastreux : les réalisateurs n'arrivent pas à faire aboutir les projets qu'ils souhaitent à cause de la crise économique qui touche le pays⁴. C'est dans ce contexte que Takeshi Kitano émerge en tant que cinéaste. En 1997, son film *Hana-bi*⁵ obtient le Lion d'or au festival de Venise. À la suite de cette reconnaissance en Europe, de nombreuses sociétés de production indépendantes se sont mises à faire confiance à des cinéastes en vue de les promouvoir dans des festivals occidentaux⁶. Les projets les plus ambitieux des réalisateurs de la génération post-Kitano se situent donc après la sortie d'*Hana-bi*, qui a contribué à lancer cette période de floraison et à réhabiliter le cinéma japonais auprès du public occidental, au point que le journal de cinéma Yomiori Shinbun parlera de 1997 comme l'année où le cinéma japonais renaît de ses cendres⁷. Nous nuancerons plus tard ce nouvel âge d'or du cinéma indépendant japonais, qui doit aussi beaucoup à Shunji Iwai, l'un des cinéastes qui fait l'objet de cette étude. La

¹ *Tetsuo*, Shinya Tsukamoto, Japon, 1989.

² *Violent Cop*, Takeshi Kitano, Japon, 1989.

³ Stephen Sarrazin, *Réponses du cinéma japonais contemporain*, La Madeleine : Lettmotif, 2013, p. 351.

⁴ Tadao Sato, *Le cinéma japonais, tome 2*, Paris : Cinéma Pluriel, 1997, p. 234.

⁵ *Hana-Bi*, Takeshi Kitano, Japon, 1997.

⁶ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, New-York ; Tokyo : Weatherhill, 1999.

⁷ Adam Bingham, *Contemporary Japanese Cinema Since Hana Bi*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, p. 4.

génération post-Kitano, ce sont donc les réalisateurs qui ont commencé à faire des films financés dans la deuxième moitié des années 1990, à la suite de l'ouverture donnée, entre autre, par Takeshi Kitano. En revanche, contrairement à Kitano, cette génération de réalisateurs est assez peu connue et étudiée en occident, la faute à une distribution inexistante ou confidentielle et à un accueil critique pas toujours très compréhensif.

Car en effet, la génération post-Kitano est généralement boudée par les spécialistes du cinéma japonais, ou parfois mal comprise. Donald Richie établira par exemple une filiation entre Shinji Aoyama et le manga, ou taxera Shunji Iwai de « nihilisme élégant ⁸ » : ces affirmations semblent réductrices et témoignent du manque de recul critique à la fin des années 1990 face à l'émergence d'un nouveau cinéma qui demande une approche plus contextuelle. Tadao Sato, l'un des grands spécialistes du cinéma japonais, est peut-être celui qui a le mieux anticipé ce déferlement créatif. Il qualifiera à l'époque *Love Letter*⁹ de Shunji Iwai comme « le film le plus réussi de ces dernières années. Il témoigne d'un remarquable talent de conteur et d'une sensibilité visuelle nouvelle.¹⁰ ».

C'est bien d'une sensibilité visuelle nouvelle dont il s'agit ici, qui rejoint sur certains points les nouvelles formes émergeant dans les années 1970 : la génération post-Kitano possède la même volonté de rompre avec ses prédécesseurs, de puiser dans diverses influences sans les hiérarchiser (clip-vidéo, poésie, pinku-eiga¹¹ etc.), de faire des films parfois populaires (Shunji Iwai a pour habitude de faire salle comble¹²) et agissant souvent comme des bombes à retardement posées sur une société japonaise qui s'enfoncé de plus en plus dans un capitalisme sauvage (littéralement décrit comme une jungle par Sion Sono), profondément incompatible avec les fondements culturels du pays. C'est ainsi par une certaine révolte que la génération post-Kitano s'exprime, en érigeant des modèles alternatifs pour pallier à la dégénérescence de l'instance familiale.

Les films de la génération post-Kitano sont donc marqués par l'idée de la sensibilité, celle d'un auteur qui s'extériorise parfois jusqu'à la transe. C'est Sion Sono, après une seule

⁸ Donald Richie, *Le cinéma japonais*, Monaco : Editions du Rocher, 2005, p. 275.

⁹ *Love Letter*, Shunji Iwai, Japon, 1994.

¹⁰ Tadao Sato, *Le cinéma japonais, tome 2, op. cit.*, p. 245.

¹¹ Cinéma érotique japonais très prolifique pendant les années 1970, grâce notamment à la célèbre société de production Nikkatsu.

¹² Stephen Sarrazin, *Réponses du cinéma japonais contemporain, op. cit.*, p. 353.

heure de sommeil, criant sur son actrice jusqu'à la faire pleurer lors du tournage de *Love Exposure*¹³, qui incarne le mieux ce qui pourrait être la ligne directrice de ces nouveaux cinéastes : s'exprimer quoiqu'il en coûte, car ce n'est qu'avec des individus qui s'affirment que le Japon pourra sortir de son uniformisation.

Ce livre n'aura pas pour fonction de dresser une liste exhaustive du cinéma de la génération post-Kitano mais plutôt, à partir de trois de ses représentants (Sion Sono, Shunji Iwai et Shinji Aoyama), d'en dégager les différentes revendications thématiques, les écarts esthétiques et de comprendre leur place et leur vision sur la société japonaise contemporaine. L'approche sera ouverte à différentes disciplines, allant de la théorie du cinéma jusqu'à la sociologie en passant par la philosophie ou même l'Histoire, afin de tenter de saisir la diversité d'un nouveau cinéma qui ne se laisse pas facilement approcher. C'est en créant de nouvelles formes que la génération post-Kitano tente de comprendre la déliquescence au sein de la société japonaise : celle de la famille, et du lien social en général. Ces nouvelles formes sont toujours liées à une forme de refus (d'un capitalisme de plus en plus sauvage chez Sion Sono, d'un système qui crée des simulacres chez Shunji Iwai, etc.) qui se transforme en révolte. Cette étude se veut donc comme un éclairage sur une cinématographie émergente et singulière, centrée autour des questions suivantes :

En quoi la génération post-Kitano opère-t-elle un renouveau formel et thématique remettant en cause la société japonaise contemporaine ? En quoi ce renouveau est-il lié au modèle de la famille japonaise et ses évolutions récentes ? Qu'est-ce que ces cinéastes proposent comme alternatives aux problèmes sociétaux du Japon ?

Le plan de ce livre s'articulera autour de trois grandes parties. La première aura pour but de contextualiser l'émergence de ce nouveau cinéma, en inscrivant la génération post-Kitano dans une Histoire du cinéma japonais. La seconde traitera d'un motif récurrent de la génération post-Kitano, celui de la famille japonaise, auquel se rattachent la plupart des thématiques au centre de l'œuvre des cinéastes. Enfin, la troisième partie mettra en perspective la révolte stylisée à laquelle s'adonnent ces réalisateurs, qui érigent des formes de marginalité et de contre-culture face à la société japonaise contemporaine. Ces trois

¹³ *Love Exposure*, Sion Sono, Japon, 2008. Exemple tiré du making-of du film, présent sur l'édition blu-ray de HK Vidéo.

parties tenteront donc de cerner l'émergence de cette génération, leur regard envers la tradition et leurs questionnements sur la modernité au travers des œuvres de Sion Sono, Shunji Iwai et Shinji Aoyama.

I- Inscription de la génération post-Kitano dans l'Histoire du cinéma japonais.

Si la génération post-Kitano est relativement récente, elle ne vient pas de nulle part et peut être envisagée d'un point de vue de l'Histoire globale du cinéma japonais. Il convient alors, dans un premier temps, d'identifier le contexte dans lequel elle émerge puis, dans un second temps, d'essayer de voir si elle peut être pensée dans la continuité d'une autre période du cinéma japonais (en l'occurrence les années 1970).

I- 1- Contexte historique et de production.

Il est utile de revenir brièvement sur des points clés de l'Histoire du cinéma japonais, toujours en la pensant dans son contexte de production, pour expliquer l'émergence de la génération post-Kitano et le système dans lequel elle se déploie. Tout d'abord, il est à noter que cette Histoire globale n'a été constituée que récemment : si dès l'après-guerre des historiens comme Donald Richie ou Joseph L. Anderson se sont intéressés au cinéma japonais¹⁴, la découverte en occident et en Asie de toute une partie de leur filmographie date des années 1990¹⁵, période durant laquelle les studios japonais ont rendu accessible un grand nombre de leurs classiques (en VHS puis DVD, à la télévision et lors de ressorties), et c'est à partir de cette découverte que s'est structurée une Histoire globale et chronologique. C'est ainsi seulement en 1995 que le premier livre brassant l'entièreté de l'Histoire du cinéma japonais voit le jour, disponible par la suite en France sous deux volumes¹⁶. Cette Histoire s'est donc établie tardivement, et certains de ses points restent contradictoires selon les ouvrages en question. Nous tâcherons néanmoins d'en donner une chronologie structurée autour de deux âges d'or et de la nouvelle vague, afin d'expliquer en quoi la génération post-Kitano semble être traversée par leurs différents modèles.

¹⁴ Max Tessier, *Le cinéma japonais*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 14.

¹⁵ Pascal-Alex Vincent (dir.), *Dictionnaire des cinéastes japonais*, Paris : Carlotta Films, p. 3.

¹⁶ Tadao Sato, *Le cinéma japonais, Tomes 1 et 2*, Paris : Cinéma Pluriel, 1997.

Les deux âges d'or se situent respectivement dans les années 1920¹⁷, avec des cinéastes tels que Yasujiro Ozu, Mikio Naruse ou Teinosuke Kinugasa, et dans les années 1950. Ce second âge d'or est financier : les majors font alors de gros bénéfices sur chacun de leurs films, tandis qu'*a contrario* les petits producteurs indépendants qui ne possèdent pas leurs propres salles sont en difficulté¹⁸. C'est aussi suite à cet âge d'or que le cinéma japonais est découvert en occident, grâce aux nombreuses récompenses gagnées en festival qui ont permis son exportation. Mais ce qui nous intéresse en particulier, c'est que c'est durant ces années 1950 que s'est structurée une lutte entre majors et sociétés indépendantes, qu'il conviendra de mettre en perspective avec la période contemporaine.

Au début des années 1960 arrive la nouvelle vague japonaise, dont le chef de file est Nagisa Oshima¹⁹, mouvement qu'il tuera lui-même lors de son 4^{ème} film (*Nuit et brouillard au Japon*²⁰)²¹. Dans un même temps survient une crise du cinéma en 1965 causée par l'arrivée massive de la télévision dans les foyers japonais (en 1970, 95% des maisons en possèdent une²²). C'est de cette crise que naîtra la vague du pinku-eiga (film érotique japonais), qui apparaît comme le sauveur de certaines majors comme la Shochiku et la Nikkatsu, en raison de son faible coût lié à sa facilité de production.

De la même manière, c'est durant cette période qu'apparaissent différents mouvements de création de sociétés indépendantes, en général pour des raisons militantes (liées à la montée de l'Armée rouge unifiée et son opposition au traité nippo-américain). Le réalisateur Masao Adachi disait dans un texte de 1968 :

« Le premier mouvement pour la création de sociétés indépendantes au Japon s'est figé dans un réalisme social [...] Le deuxième mouvement pour les sociétés de production indépendantes, qualifié superficiellement de retour aux sources, a profondément transformé la nature du système cinématographique japonais. Récemment, avec les actions de diffusion de films, que l'on peut appeler le troisième mouvement pour les sociétés de

¹⁷ Max Tessier, *Le cinéma japonais, op. cit.*, p. 14.

¹⁸ Tadao Sato, *Le cinéma japonais, Tome 2, op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Stuart Gabriach, *Le cinéma japonais*, Cologne : Taschen, p. 72.

²⁰ Nagisa Oshima, *Nuit et brouillard au Japon*, Japon, 1960.

²¹ Emission audio de France Culture avec Stéphane du Mesnildot : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/stephane-du-mesnildot-raconte-le-second-age-dor-du-cinema>, 18:53.

²² Tadao Sato, *Le cinéma japonais, Tome 2, op. cit.*, p. 143.

production indépendantes, le pragmatisme cinématographique (des compagnies comme Ogawa Production) englobe enfin l'imagination créatrice du projet.²³»

Le troisième mouvement dont parle Adachi est contemporain de la rédaction du texte (1968), et constitue une nouvelle étape dans la diffusion du cinéma japonais indépendant. Par exemple, la compagnie Zennoei est « une association paysanne qui diffuse auprès des villages adhérents des films éducatifs en 16 mm. Elle rassemble les fonds nécessaires à la réalisation des films à partir d'un système de prévente des billets dans les villages.²⁴» Ce sont ainsi de nouvelles pratiques de diffusion et de production qui naissent en dehors des systèmes classiques.

Néanmoins, l'élément qui nous intéresse le plus dans cette période complexe et riche est l'apparition de l'Art Theatre Guild. Celle-ci fut d'abord une société de distribution de films étrangers, avant de devenir à partir de 1962 la principale productrice du cinéma japonais indépendant²⁵. Cette société jouera un rôle essentiel dans l'essor de ce cinéma alternatif, en produisant des réalisateurs aussi novateurs et importants que Shohei Imamura, Shunji Terayama ou encore Nagisa Oshima. Le choix d'aider des réalisateurs contestataires et expérimentaux aura un grand impact esthétique sur l'ensemble du cinéma japonais d'alors. Les diffusions avaient lieu dans le propre réseau de salle de l'Art Theatre Guild : leur politique était que chaque film devait rester un mois entier à l'affiche, quelle que soit sa popularité. C'est ce système qui a permis à la société de perdurer dans le temps. Cet exemple d'une société de production indépendante laissant une liberté artistique totale aux réalisateurs tout en arrivant à être rentable d'un point de vue financier est un cas unique dans l'Histoire du cinéma japonais²⁶. Néanmoins, l'indépendance de l'Art Theatre Guild est à nuancer : celle-ci fut initialement fondée avec l'aide financière de la major Toho, qui contribua également au financement de certaines de ses salles²⁷.

Enfin, c'est à cette période qu'apparaît un modèle qui se retrouvera chez la génération post-Kitano : les réalisateurs créant leur propre société de production. C'est en effet suite à

²³ Masao Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2012, p. 133.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ John Berra, *Directory of World Cinema: Japan 2*, Bristol : Intellect Ltd, 2012, p. 8.

²⁶ John Berra, *Japan*, Bristol : Intellect Books, 2010, p. 17.

²⁷ Alexander Zahlten, *The End of Japanese Cinema: Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Durham : Duke University Press Book, 2017, p. 42.

la nouvelle vague japonaise que certains cinéastes décident de se séparer des majors pour continuer en finançant eux-mêmes leurs projets, comme par exemple Nagisa Oshima qui fondera la Sozo-sha²⁸, Shohei Imamura la Imamura Production (suite à un différend avec la Nikkatsu²⁹) ou encore Koji Wakamatsu et sa société Wakamatsu Production³⁰. Ce nouveau modèle leur permet d'obtenir une totale liberté de création à une époque où les tensions politiques font peser sur le système des majors un cahier des charges parfois étouffant : c'est pour cette raison que *Nuit et brouillard au Japon* de Nagisa Oshima sera retiré des salles par la Shochiku après seulement quatre jours d'exploitation. Si certains réalisateurs forment des sociétés indépendantes qu'ils démantèlent après chaque film³¹, Wakamatsu quant à lui arrivera à subsister avec la sienne (qui est à la fois société de production et de distribution) tout au long de sa carrière, produisant des films à petits budgets qui arrivent bien à se rentabiliser.

Les années 1980 et la première moitié des années 1990 sont considérées comme des périodes désastreuses pour le cinéma japonais : la crise financière se répercute sur la production des films et les projets des grands cinéastes peinent à aboutir³². Néanmoins, certains cinéastes indépendants trouvent leur marque dans ce système en panne. Ce que l'on retiendra, c'est que la génération post-Kitano émerge sur ce sol instable, comme le rappelle Tadao Sato :

« À l'orée des années 1990, alors que le monde entier célèbre le centenaire de la naissance du 7^{ème} Art, l'industrie cinématographique japonaise semble végéter dans une situation difficile. C'est la raison pour laquelle beaucoup de réalisateurs doués perdent un temps précieux en recherches de financements et ne peuvent réaliser qu'un film tous les cinq ou six ans. Cependant, au moment où l'on aborde la seconde moitié de la dernière décennie du XX^{ème} siècle, les signes d'une reprise sont clairement perceptibles, un certain

²⁸ Tadao Sato, *Le cinéma japonais, Tome 2, op. cit.*, p. 136.

²⁹ Bastian Meiresonne, *Shohei Imamura : Evaporation d'une réalité*, Paris : Editions L'Harmattan, 2011, p. 38.

³⁰ Koji Wakamatsu, Nagisa Oshima et Jean-Baptiste Thoret, *Koji Wakamatsu, cinéaste de la révolte*, Paris : Imho, 2010, p. 33.

³¹ Masao Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010), op. cit.*, p. 137.

³² Tadao Sato, *Le cinéma japonais, Tome 2, op. cit.*, p. 234.

nombre de films de valeur sont réalisés et plusieurs cinéastes connus ou moins connus parviennent à saisir l'occasion de signer des œuvres ambitieuses.³³»

Cette reprise, c'est l'arrivée de la génération post-Kitano et de son système de production indépendant qui semble à la fois proche des années 1970 et en même temps relativement incomparable. Les cinéastes de cette génération évoluent majoritairement dans la sphère du cinéma indépendant, s'opposant au système des majors. Il convient donc de définir le système des studios durant les années 1990 et 2000 pour bien comprendre le contexte.

Durant ces années au Japon, trois majors se distribuent l'ensemble du marché : La Toho, La Toei, et la Shochiku³⁴. Ces sociétés font face à un problème majeur : le désintéressement du public japonais pour les films nationaux, ceux-ci privilégiant davantage le cinéma américain à gros budget. Une des parades à cette situation fut la mise en place d'un système de tickets vendus en avance pour les films japonais, permettant de rentabiliser le projet avant sa projection. Cette stratégie détermine le sujet des films : on choisit de reproduire ce qui a marché (par exemple, les « films de chien » qui ont longtemps été des cartons au box-office) afin d'assurer la vente en avance des tickets. Ainsi, la place de l'innovation et de l'expression personnelle est très faible chez les réalisateurs qui travaillent pour ces studios, et même s'ils apportent un film personnel, ils seront obligés de le répéter inlassablement si cela fonctionne en termes de ventes. Cela induit, pour généraliser, un cinéma « mainstream » qui a pour catalogue des adaptations de mangas à succès, des adaptations de dramas (séries sous forme de feuilleton) ayant fonctionné à la télévision, des fictions ciblant les adolescents avec des idols (stars japonaises de 11 à 17 ans) pour tête d'affiche, etc. Le cinéma des majors s'oppose au cinéma indépendant et ne cesse de répéter les mêmes recettes jusqu'à épuisement en inondant les multiplex (construits sur le modèle américain) selon les résultats des préventes. Malgré tout, certaines tentatives de pont entre les deux systèmes ont existé, comme à la Shochiku qui a lancé son programme « cinéma japonais » afin d'aider financièrement les jeunes talents du cinéma indépendant, mais ce projet s'est soldé par un échec commercial.

³³ *Ibid.*, p. 247.

³⁴ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, *op. cit.*, p. 8.

De l'autre côté, le cinéma indépendant se polarise d'un côté entre le marché destiné à la vidéo, et de l'autre dans certaines salles de Tokyo et les festivals occidentaux. Ce marché de la vidéo est tellement important qu'il a mis à mal les majors, qui furent obligées en réponse d'augmenter leur nombre de sorties durant les années 1990³⁵. Certains cinéastes que l'on pourrait qualifier de post-Kitano, comme Takashi Miike, se sont ainsi construits une filmographie principalement dans ce secteur. Au-delà de quelques éléments à incorporer dans les films (de la violence et du sexe, bien souvent), les producteurs laissent aux cinéastes une grande liberté artistique, limitée toutefois par des budgets très faibles.

L'autre pôle du cinéma indépendant, c'est celui qui s'exporte dans des festivals occidentaux. C'est dans ce modèle qu'évoluent les trois cinéastes qui font l'objet de ce mémoire. C'est ainsi que le film *Love Exposure* de Sion Sono a pu se faire connaître en passant, par exemple, par les festivals de la Berlinale (Allemagne) ou de Fantasia (Canada)³⁶, ce qui a permis par la suite à *Guilty of Romance* de passer au festival de Cannes en 2011 à la Quinzaine des réalisateurs³⁷. Ces expositions dans les festivals occidentaux permettent à certains rares films d'attirer l'attention des distributeurs en vue d'une sortie dans les salles françaises, comme *Eurêka* de Shinji Aoyama, ou directement en DVD/Blu-ray/VOD, comme *Suicide Club*³⁸ de Sion Sono. Il est donc paradoxal de remarquer que si ces réalisateurs sont japonais, la majeure partie de leur public se trouve en occident.

Toutefois, une exception existe : il s'agit de Shunji Iwai. Dès son second film réalisé pour le cinéma, *Love Letter*, il a redonné un nouveau souffle économique au cinéma indépendant. Son producteur de l'époque, Shin'ya Kawai, dira : « Shunji Iwai a à nouveau rendu le cinéma japonais "tendance"³⁹ ». Contrairement aux réalisateurs cités ci-dessus, la majorité de ses films sont des succès au Japon mais peinent à trouver des distributeurs en occident, malgré des passages remarquables en festival. Ce n'est qu'en 2015, avec *Hana et Alice mènent l'enquête*⁴⁰, que Shunji Iwai sera distribué en France pour la première fois⁴¹. Il a

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ Liste des festivals sur imdb : http://www.imdb.com/title/tt1128075/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt [Consulté le 01/03/2018]

³⁷ Interview de Sion Sono par Yannick Vely : <http://festival-de-cannes.parismatch.com/2011/Rencontre-avec-Sono-Sion-le-punk-du-cinema-japonais-megumi-kagurazaka-148723> [Consulté le 01/03/2018]

³⁸

³⁹ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, op. cit, p. 31, notre traduction.

⁴⁰ Shunji Iwai, *Hana et Alice mènent l'enquête*, Japon, 2015.

⁴¹ *Cahiers du cinéma*, n°722, 2016, p. 52.

néanmoins rendu les producteurs nippons plus ouverts aux réalisateurs venant de la télévision grâce à ses succès au Japon. En effet, les cinéastes de la génération post-Kitano viennent parfois de milieux extrêmement différents (Sion Sono vient de l'activisme et de la poésie, Shunji Iwai du vidéo-clip, etc.), rompant comme certains des cinéastes des années 1970⁴² avec l'obligation d'avoir une expérience d'assistant-réalisateur avant de passer à la réalisation.

Comme dans les années 1970 avec la nouvelle vague, le cinéma japonais connaît donc un nouvel essor du film indépendant. C'est cet essor qui leur permet de se rattacher à une tendance inaugurée par la génération de Nagisa Oshima : la création de sociétés indépendantes. Shunji Iwai se produit majoritairement avec sa propre société de production Rockwell Eyes Inc., et Sion Sono a récemment fondé Sion Production à l'occasion de son film *The Whispering Star*, en 2015⁴³. Cette tendance prouve que le cinéma japonais indépendant contemporain a réussi à s'imposer économiquement comme viable, en particulier depuis que Shunji Iwai lui a ouvert la voie. Mais que l'on ne s'y trompe pas : les budgets des films indépendants japonais restent extrêmement faibles, la faute entre autre à un état japonais qui considère le cinéma comme un divertissement privé, ne lui attribuant donc aucune aide financière⁴⁴.

La lutte entre majors et cinéma indépendant inaugurée durant les années 1950 ne semble donc plus tout à fait d'actualité : aujourd'hui, les deux domaines interviennent dans des réseaux séparés (multiplexe d'un côté, petit cinéma et marché vidéo de l'autre), et leurs publics ne sont globalement pas les mêmes. Les spectateurs adultes se sentent de plus en plus délaissés par le cinéma mainstream japonais (qui, comme nous l'avons rappelé plus tôt, cible davantage les enfants et adolescents) et les blockbusters américains (qui ne sont désormais plus les leaders du box-office) : ceux-ci ont de plus en plus tendance à migrer vers le marché de la vidéo⁴⁵. Si cette migration de public semble être une bonne chose pour le

⁴² Tadao Sato, *Le cinéma japonais, Tome 2, op. cit.*, p. 143.

⁴³ Site de la société de production : <http://www.sionproduction.com/> [Consulté le 02/03/2018]

⁴⁴ Max Tessier, *Le cinéma japonais, op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film, op. cit.*, p. 15.

cinéma indépendant, il est à noter que l'écart de budget entre les productions indépendantes et celles des majors ne cesse malgré tout de se creuser⁴⁶.

La situation contemporaine est donc complexe, et les réalisateurs japonais indépendants ne s'enferment jamais dans un seul système de production : de l'auto-financement (Sion Sono et Shunji Iwai) à la co-production étrangère (*Eurêka*⁴⁷ de Shunji Aoyama, *Tokyo Vampire Hotel*⁴⁸ de Sion Sono), en passant par des producteurs japonais divers et variés (Sion Sono dira en interview : « Pour chaque film je travaille avec des gens différents, qui ont chacun leur propre réseau de distribution et de production, ce qui me permet de distribuer tous mes films. ⁴⁹»). La différence majeure avec les films indépendants qui les ont précédés est donc cet éclatement des méthodes de production, qui permet au cinéma japonais indépendant contemporain de connaître un nouvel essor et à la génération post-Kitano de s'exprimer sans entrave. Mais malgré ces différences de production, cette dernière possède de nombreux points communs avec la génération des cinéastes des années 1970 d'un point de vue thématique et esthétique. Alors, peut-on dire qu'ils sont les descendants directs du cinéma des années 1970 ?

⁴⁶ Article de Mark Schilling : <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/12/20/films/surefire-formulas-japanese-film-relied-didnt-work-2017/> [Consulté le 01/03/2018]

⁴⁷ Shunji Iwai, *Eurêka*, Japon, 2000.

⁴⁸ Sion Sono, *Tokyo Vampire Hotel*, Japon, 2017.

⁴⁹ Interview de Sion Sono par Gentle Geek : <http://www.gentlegeek.net/2014/10/interview-rencontre-avec-sono-sion/> [Consulté le 02/03/2018].

I- 2- Les héritiers du cinéma japonais des années 1970.

Les cinéastes de la génération post-Kitano ne sont pas avares en paroles quand il s'agit de décrire l'état actuel du cinéma nippon, ou de parler des grands réalisateurs qui les ont précédés. De leur œil très critique, qui rappelle celui des cinéastes de la nouvelle vague japonaise des années 1970, chacun d'eux se construit des filiations tout en rejetant une partie du cinéma japonais.

Sion Sono est probablement le plus provocateur des trois cinéastes traités ici. Il n'hésite pas en interview à critiquer radicalement le cinéma japonais de son temps (« La plupart des films actuels japonais sont nuls. Aucune qualité. ⁵⁰»), ou même à répondre aux critiques japonais qui dénigrent ses films (« Ce ne sont que des vieillards qui aiment les films et boire ensemble, et ils ont décidé de me critiquer. C'est un club d'alcooliques. ⁵¹»). Mais au-delà de ces provocations qui prouvent que le cinéaste ne mâche pas ses mots, il montre rapidement qu'il a conscience de la place à part qu'il occupe dans le cinéma nippon contemporain, et veut se détacher des grands réalisateurs classiques, à commencer par Yasujiro Ozu :

« Il est trop considéré comme un "Dieu" dans l'Histoire du cinéma japonais, et cette Histoire ne peut pas être rafraîchie si nous ne devenons pas anti-Ozu. Je n'ai rien de personnel contre lui, mais je dois me déclarer anti-Ozu pour avancer. ⁵²»

C'est parce que Yasujiro Ozu est souvent considéré comme l'un des maîtres du cinéma japonais, exerçant une influence considérable jusqu'en occident⁵³, que Sion Sono veut s'en détacher. Sa volonté est de faire table rase pour sortir le cinéma japonais d'une certaine image traditionnelle véhiculée dans ses films : le calme et la rigueur, incompatibles avec la rébellion intrinsèque de ses œuvres. Pourtant, si les partis pris formels de ces deux cinéastes sont radicalement opposés, ils partagent une même volonté de filmer la

⁵⁰ Interview de Sion Sono par HKMania : <http://www.darksidereviews.com/interview-sono-sion-en-recherche-dhumanite/> [Consulté le 05/03/2018]

⁵¹ Interview de Sion Sono par WildGrounds : <https://youtu.be/BnOW3K-ci5A?t=1m54>, notre traduction. [Consulté le 05/03/2018]

⁵² Interview de Sion Sono par L.A. Record, <http://larecord.com/interviews/2011/08/04/sion-sono-pervert-power>, notre traduction. [Consulté le 05/03/2018]

⁵³ Jinhee Choi, *Reorienting Ozu: A Master and His Influence*, Oxford : OUP USA, 2018, p. 1.

déliquescence familiale (nous le verrons plus en détail dans la partie II, p. 26). Et il n'est pas le seul membre de la génération post-Kitano à vouloir détacher le cinéma japonais de l'influence d'Ozu : Shunji Iwai dira que ce cinéma classique ne parle plus à la jeunesse japonaise, et qu'il est nécessaire de faire des films qui reflètent le monde dans lequel ils vivent⁵⁴.

Ces propos rappellent ceux d'Imamura, qui disait lui-même vouloir s'éloigner du Japon traditionnel, de ses valeurs zens et de sa représentation fantasmée de la femme japonaise⁵⁵. Et ce n'est pas pour rien que des ponts idéologiques peuvent être tracés entre ces réalisateurs pourtant d'époques différentes : la génération post-Kitano semble s'ancrer d'un point de vue formel dans l'esthétique du cinéma japonais de l'après-guerre, et plus particulièrement celle des années 1960 et 1970. Ainsi, même si la génération post-Kitano actualise cette recherche esthétique en la liant aux préoccupations de la société japonaise actuelle (déliquescence du lien social, etc.), elle puise certains de ses principes de mise en scène chez des cinéastes comme Shohei Imamura ou Kinji Fukasaku. En effet, certains motifs esthétiques comme les cadres obliques ou l'utilisation récurrente des mouvements de caméra-épaule se retrouvent dans des films comme *Love Exposure* (Sion Sono) ou *All About Lily Chou-Chou* (Shunji Iwai) dans un même but : « figurer un rapport au monde décentré [...] un sujet à la fois déconnecté du monde (relative liberté de regard, de mouvement...) et en pleine prise avec lui, parfois contre lui.⁵⁶ ». Chez Sion Sono comme chez Shunji Iwai, ce rapport au monde décentré est en effet omniprésent. Certaines formes des années 1970 ont donc, consciemment ou non (*Combat sans code d'honneur*⁵⁷ de Kinji Fukasaku est un des films préférés de Sion Sono⁵⁸, tandis que Shunji Iwai ne mentionne jamais ce réalisateur), migré jusque dans le cinéma japonais contemporain.

⁵⁴ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, op. cit., p. 38.

⁵⁵ Donald Richie, *Le cinéma japonais*, op. cit., p. 224.

⁵⁶ Olivier Hadouchi, *Kinji Fukasaku : Un cinéaste critique dans le chaos du XXème siècle*, Paris : Edition L'Harmattan, 2009, p. 104.

⁵⁷ *Combat sans code d'honneur*, Kinji Fukasaku, Japon, 1973.

⁵⁸ Interview de Sion Sono par Hamburger Pimp : <http://www.celluloidz.com/2014/09/interview-de-sono-sion-%E2%80%99etrange-festival-2014/> [Consulté le 05/05/2018].



Fig. 1



Fig. 2

Nous pouvons voir dans l'exemple ci-dessus qu'un même motif esthétique assez atypique se retrouve chez Iwai et Fukasaku. Même si dans le film de Fukasaku (Fig. 1) l'angle est beaucoup plus marqué, les deux cinéastes utilisent le plan oblique à des points clés de leur film pour signifier le basculement du personnage vers un nouvel horizon. Dans *Combat sans code d'honneur*, il s'agit du premier meurtre perpétré par Shozo, qui le fera basculer directement dans le milieu du crime. Dans *All About Lily Chou-Chou* (Fig. 2), il s'agit du premier contact social où le personnage principal sort de sa bulle pour dévoiler une part de sa personnalité, en l'occurrence sa passion pour la chanteuse Lily Chou-Chou. Dans les deux cas, le plan oblique marque donc une transition brutale d'un état (légalité, asocialité) à un autre (illégalité, ouverture à l'autre). Dans le premier cas, le cadre est surchargé de figurants en arrière-plan, qui agissent comme autant de témoins marquant la fatalité de la transition. Dans le second, le plan est beaucoup plus vide et ouvert vers un hors-champ (par les fenêtres du train), qui au contraire renvoie le regard du spectateur vers un champ des possibles. C'est donc un bel exemple de la reprise d'un motif esthétique du cinéma des années 1970 pour le lier à des thématiques contemporaines : si chez Fukasaku les yakuzas sont les répercussions de la défaite japonaise lors de la Seconde Guerre mondiale, les jeunes chez Iwai sont les produits de l'ère digitale et témoignent d'un lien social en pleine déliquescence.

Mais au-delà de la migration de ces motifs esthétiques, certains réalisateurs de la génération post-Kitano peuvent directement être placés comme héritiers d'un de leurs aînés des années 1970. De cette façon, Sion Sono est souvent rapproché du cinéaste des années 1960 et 1970 Shûji Terayama, notamment parce qu'ils ont tous les deux commencé par la poésie avant de devenir cinéastes. Par-delà ces similitudes de parcours, leurs films eux-mêmes se font échos dans la forme qu'ils mettent en place.

Tout d'abord, il est bon de rappeler que cette influence est directement revendiquée par Sion Sono, comme il le dit lui-même dans une interview donnée en 2010 : « Oui je le reconnais. Je suis bien influencé par Terayama Shûji. Comme tout le monde me le dit, évidemment quelquefois j'ai envie de me révolter⁵⁹. ». Dans les années 1970, Terayama était un des chefs de file d'un mouvement théâtral avant-gardiste nommé « angura » (contraction de underground prononcé à la japonaise)⁶⁰. De la même manière, Sion Sono mène durant sa jeunesse une troupe de performance de rue se nommant Tokyo Gagaga. Ils organisent plusieurs manifestations dans les rues de Tokyo, visant à scander de la poésie dans des mégaphones en jouant de la musique⁶¹. Ce mouvement s'accompagnera d'un journal du même nom, qui voit le jour en mai 1993 avec le manifeste suivant, écrit par Sion Sono : « Je voudrais dresser un poème au milieu du désert. Une envie de plus en plus forte de faire s'entrechoquer les gens et la poésie, la ville elle-même et la poésie. Gagaga est un mot qui m'est venu soudainement, une incantation surgie des poèmes écrits cette année, de ces centaines de carnets, de ces dizaines de milliers de vers. Je suis à Tokyo, Japon. Par-delà tout sentiment et raison, cette incantation est venue au monde comme un noyau de magma. Gagaga !⁶² »

Il est donc assez frappant, avant même de se pencher sur les films des deux cinéastes, de découvrir de telles similitudes de parcours. De la même manière que Shuji Terayama faisait tout pour soulever les tabous de la société japonaise dans ses pièces de théâtre⁶³, Sion Sono décidait de provoquer directement les Japonais dans la rue, pour les faire s'interroger sur leur place dans une société capitaliste oppressive et insensée pour ceux qui y participent⁶⁴. Dans les deux cas, les projets portent en eux une verve révolutionnaire. Olivier Malosse dira dans un article de la revue *Vertigo* : « Sono et Tokyo Gagaga auront

⁵⁹ Interview de Sion Sono par Laurent Moreau, en ligne : <http://www.darksidereviews.com/interview-sono-sion-en-recherche-dhumanite/>

⁶⁰ Olivier Malosse, « Sono dans Garo (1993-1997) : Tokyo Gagaga et le renouveau angura. Éloge de la fuite », *Vertigo* 2012/3 (n° 44), p. 104-110.

⁶¹ Une des manifestations est visible dans cette vidéo Youtube, à partir de 4 minutes 32 : <https://youtu.be/JD2WK23gbTo?t=4m32s> [Consulté le 10/05/2018]

⁶² Olivier Malosse, « Sono dans Garo (1993-1997) : Tokyo Gagaga et le renouveau angura. Éloge de la fuite », *op. cit.*, p. 108.

⁶³ David Goodman, *Angura : Posters of the japanese avant-guard*, New-York : Princeton Architectural Press, 1999, p. 47.

⁶⁴ « Qu'est-ce que ça vaut de vivre des dimanches sans but, quand on est opprimés tous les jours de la semaine ? » Extrait d'une phrase scandée par Sion Sono lors de la manifestation.

tenté la réactualisation des aspects les plus essentiels de l'angura des années 1960 : la réappropriation de l'espace urbain et le bouleversement des relations sociales⁶⁵.»

Au-delà de ces deux mouvements initiés par les réalisateurs, leurs films ont de nombreux points communs. Dès l'ouverture de *Strange Circus*⁶⁶ de Sion Sono, les rapprochements avec l'univers de Terayama sautent aux yeux. Sion Sono y déploie un spectacle de cirque grandiloquent et haut en couleur (littéralement : des couleurs vives parsèment les plans), où les costumes et maquillages outranciers vont de pair avec une direction d'acteur très théâtrale (Fig. 3). Or, dans le film *Cache-Cache Pastoral*⁶⁷ de Shunji Terayama, un cirque très similaire se retrouve au cœur de l'œuvre. Comme chez Sono, des couleurs vives parsèment le cadre, à la différence près qu'ici elles ne viennent pas du décor mais sont produites par un filtre posé sur l'objectif (Fig. 4). Néanmoins, impossible de ne pas faire le rapprochement entre ces deux cirques grotesques, qui révèlent chez les deux cinéastes un certain goût pour le burlesque excentrique.



Fig. 3



Fig. 4

Et l'on retrouve de nombreux motifs esthétiques similaires chez les deux cinéastes : le zoom (utilisé dans les deux cas comme une puissance expressive venant extirper la pulsion d'un personnage), l'onirisme (souvent signifié par des lieux naturels déserts dans lesquels

⁶⁵ Olivier Malosse, *Sono dans Garo (1993-1997) : Tokyo Gagaga et le renouveau angura. Éloge de la fuite*, op. cit., p. 110.

⁶⁶ Sion Sono, *Strange Circus*, Japon, 2005.

⁶⁷ Shunji Terayama, *Cache-cache pastoral*, Japon, 1974.

évolue un personnage seul), ou encore une manière amoralisée de filmer les scènes de sexe (captées dans une certaine durée, très loin de la censure des mœurs japonaise). Car il y a, globalement, la même volonté qui agite les deux cinéastes : repousser les barrières morales (ce qui culminera, chez Shunji Terayama, avec *L'empereur Tomato Ketchup*⁶⁸, immense critique de l'impérialisme japonais connue pour ses scènes de sexe entre enfants et adultes) pour amener les japonais à se questionner sur eux-mêmes.

Mais surtout, les deux artistes ont un regard similaire sur la famille japonaise : elle est une autorité privative, et l'individu doit s'en séparer pour trouver un épanouissement. Si chez Shunji Terayama c'est la figure de la mère castratrice qui est dans le viseur, c'est davantage le père autoritaire qui sera mis en avant chez Sion Sono (ce qui, dans les deux cas, est lié à leurs expériences personnelles). Enfin, les poèmes ont chez les deux artistes une place centrale. Chez Sion Sono, il s'agira de les intégrer aux dialogues pour en faire un questionnement de l'identité des personnages (voir partie III-2, p. 65) tandis que chez Terayama, ils sont déclamés par une voix *off* extérieure à la diégèse, servant à inscrire les séquences dans une thématique poétique.

Il est assez difficile, en revanche, de rattacher Shinji Aoyama à une descendance, étant donné qu'il redéfinit ses principes de mise en scène presque à chaque film. Mais si celui-ci semble davantage influencé par le cinéma occidental, avec notamment la nouvelle vague française (par exemple, les expérimentations de montage de *Sad Vacation*⁶⁹ sont proches de celles qu'a pu explorer Jean-Luc Godard) et le cinéma des pays de l'est (Andreï Tarkovski et Béla Tarr pour leur gestion du temps), certains de ses films semblent se rapprocher de ce qu'ont pu faire Seijun Suzuki et Shohei Imamura. *Eurêka*, en particulier, possède beaucoup de points communs avec *Pluie Noire*⁷⁰. Les deux films sont inspirés d'un traumatisme persistant dans l'esprit des japonais : le bombardement atomique d'Hiroshima chez Imamura, les attentats au gaz sarin de la secte Aum chez Aoyama. Ils possèdent une utilisation de la couleur similaire : dans les deux cas (le noir et blanc dans *Pluie Noire*, la couleur sépia dans *Eurêka*), celle-ci fera peser un poids sur les individus du présent, les empêchant de se libérer de leur traumatisme. Néanmoins, la principale différence entre les deux films réside dans leur dénouement : Shinji Aoyama s'autorise ce que Imamura avait

⁶⁸ Shunji Terayama, *L'empereur Tomato Ketchup*, Japon, 1971.

⁶⁹ Shinji Aoyama, *Sad Vacation*, Japon, 2007.

⁷⁰ Shohei Imamura, *Pluie noire*, Japon, 1989.

refusé, inviter la couleur comme signe de rétablissement et d'espoir⁷¹. La génération post-Kitano semble donc être moins pessimiste que ses aînés.

Mais au-delà de ces cas particuliers, il y a plus globalement une structure éclatée qui semble avoir migré des années 1970 jusqu'à la génération post-Kitano : chez Sion Sono, Shunji Iwai et Shinji Aoyama, le refus de toute normalisation du scénario par une structure finie est parfois une revendication consciente (*Love Exposure* et *Eurêka* font par exemple respectivement 4 heures et 3 heures et demie, et ont dès le départ été conçus comme tels). Dans les années 1970, ce refus était lié à une forme de rébellion politique (souvent d'extrême gauche, dans ce contexte où l'Armée rouge japonaise était encore en activité), d'opposition à la répression par le pouvoir étatique (le point culminant étant le cinéma de Wakamatsu, qui par exemple met sur un même pied d'égalité dans son film *Les Anges violés*⁷² la violence policière et celle d'un déséquilibré mental⁷³), et tout cela reflétait une instabilité palpable dans la société japonaise. Si la génération post-Kitano ne se considère pas comme politique, c'est simplement parce que le contexte contemporain dans lequel elle évolue semble marqué par une dépolitisation de la jeunesse japonaise (s'effectuant depuis les années 1980⁷⁴), ce qui amène de nouvelles thématiques tournant davantage autour de l'individu et de ses liens aux autres.

Mais cela n'empêche pas que, comme Kôji Wakamatsu et Masao Adachi, la génération post-Kitano réinvestisse « les genres populaires d'un contenu critique et révolutionnaire⁷⁵ », pour reprendre les termes de Nicole Brenez. C'est ainsi qu'un genre apparu dans les années 1990, la J-horror, se voit réinvesti par Sion Sono comme une critique de la déliquescence du lien social. Dans *Suicide Club*⁷⁶, qui emprunte beaucoup aux codes de cette J-horror, une cinquantaine de lycéennes se suicident sous un métro dès l'introduction. Par la suite, des enquêteurs de police retrouveront sur le lieu du drame un sac contenant

⁷¹ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 142.

⁷² Kôji Wakamatsu, *Les Anges Violés*, Japon, 1967.

⁷³ Julien Sévéon, *Le cinéma enragé au Japon*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2010, p. 45, à noter que Wakamatsu ne militait pas que dans ses films mais écrivait aussi beaucoup (voir l'ouvrage ...). Il est en quelque sorte l'horizon de subversion indépassable, réticent à toute forme d'autorité, vers lequel cherche à tendre Sion Sono.

⁷⁴ Karyn Poupée, *Les Japonais*, Paris : Editions Tallandier, 2008, p. 79.

⁷⁵ Masao Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2012, p. 224.

⁷⁶ Sion Sono, *Suicide Club*, Japon, 2001.

des morceaux de peau appartenant aux victimes agrafés entre eux. Sion Sono se sert de ce motif gore, que bien des réalisateurs plus institutionnels auraient seulement utilisé comme un simple outil de dégoût, pour exposer métaphoriquement le besoin de lien et la recherche d'identité qui anime la jeunesse japonaise : « même en dernier recours, c'est toujours le motif du groupe que cherche l'individu hypertrophié en quête d'une définition de soi ⁷⁷ ». Et ce lien n'est trouvable chez ces jeunes que dans la mort, faisant immédiatement référence à un phénomène social courant au Japon, qui est le pays « mondialement en tête des suicides dans le cadre scolaire pour le groupe d'âge des 15-19 ans, avec environ trois cents cas par an. ⁷⁸ ». La décomplexion des dialogues de ces adolescents, qui parlent du suicide comme si c'était une mode, participe à interroger la société japonaise sur la banalisation de cet acte (que l'on retrouve dans plusieurs phénomènes nippons : outre le célèbre best-seller *The Complete Manual of Suicide*⁷⁹, qui liste les manières les plus efficaces pour se suicider, de nombreux sites de rencontre proposent des rassemblements pour mourir en groupe⁸⁰). La J-horror se voit donc injectée d'un contenu critique, analysant un phénomène social par le prisme du film de genre.

Chez Shinji Aoyama, ce sera le célèbre genre du film de yakuza qui sera utilisé pour traiter de la société japonaise : dans *Helpless*⁸¹, ces gangsters sans repères sont avant tout le symbole d'une désillusion, celle des années 1990 (qui, rappelons-le, connaît un retour de bâton économique). Sans cadre politique, sans motivations, ils s'enferment dans une violence routinière sans conviction, reflétant à la fois la dépolitisation de la jeunesse japonaise et sa quête de sens. Cette utilisation réflexive du yakuza n'est pas sans rappeler Kinji Fukasaku. La génération post-Kitano s'inscrit donc parfaitement dans la lignée de ces cinéastes des années 1970 utilisant des genres très codifiés pour produire un discours critique.

Enfin, et même si à nouveau ils sont actualisés dans un contexte contemporain, les cinéastes de la génération post-Kitano ont hérité d'une certaine tendance à s'intéresser aux milieux marginaux. Nous développerons plus en détail cela dans la partie III-1, mais un

⁷⁷ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p. 181.

⁷⁸ Thomas P. Rohlen, Christopher Bjork, *Education and Training in Japan*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2004, p. 305, traduction par Julien Sévéon.

⁷⁹ Wataru Tsurumi, *The Complete Manual of Suicide*, 1993.

⁸⁰ Julien Sévéon, *Le cinéma enragé au Japon*, op. cit., p. 241.

⁸¹ Shinji Aoyama, *Helpless*, Japon, 1996.

exemple parlant peut néanmoins être trouvé dans la comparaison entre *Swallowtail Butterfly* de Shunji Iwai et *La Barrière de chair*⁸² de Seijun Suzuki. Dans les deux cas, l'action se passe dans des milieux défavorisés : le bidonville imaginaire de Aozora pour le premier, les quartiers populaires de l'après-guerre pour le second. Dans les deux films, ces milieux sont traités avec une forte esthétisation. Les deux réalisateurs choisissent le contraste : Iwai aborde cet environnement très dur (pauvreté, prostitution, drogue, etc.), souligné par des décors délabrés et ternes, avec une lumière douce et enveloppante (Fig. 5). Suzuki, avec des décors de même style (bien que plus délabrés car marqués par la guerre : murs à moitié explosés, traces de cendre, etc.), choisit d'habiller ses quatre personnages principaux (qui sont des prostituées) avec des robes de couleurs vives, contrastant constamment avec les teintes ternes de leur environnement (Fig. 6). Le but n'est évidemment pas, dans les deux cas, de rendre glamour les milieux pauvres et ceux qui y habitent. Chez ces réalisateurs, l'objectif est plutôt d'apporter une touche d'espoir : dans *Swallowtail Butterfly*, Aozora n'est pas qu'une fatalité mais aussi un lieu baignant dans le multiculturalisme, et dans *La Barrière de chair*, ces prostituées colorées vont former un microcosme de résistance sans se laisser porter par leur époque dépressive. La génération post-Kitano et les réalisateurs des années 1970 ont donc un même regard, plein d'espoir et sans misérabilisme, sur les milieux marginaux qu'ils choisissent de filmer.



Fig. 5



Fig. 6

⁸² Seijun Suzuki, *La barrière de chair*, Japon, 1964.

Il y a donc plusieurs choses qui nous font penser que la génération post-Kitano est l'héritière du cinéma des années 1970 : la migration des formes et de la structure qui s'y est opérée, les réalisateurs se revendiquant eux-mêmes à travers leurs films ou en interview comme admirateurs des cinéastes des années 1970, les thématiques similaires bien qu'actualisées, et enfin une même utilisation des genres populaires comme critique de la société japonaise. Mais une chose encore les relie à ces années 1970 : la thématique de la famille. Chez la génération post-Kitano, elle est la thématique centrale à partir de laquelle se déploie toute forme de critique et de développement idéologique, voire esthétique. Mais alors, quelle vision ces cinéastes ont-ils de la famille japonaise ?

II- Une certaine vision de la famille japonaise contemporaine

La famille japonaise repose sur l'*ie*, qui est l'unité sociale de base des villages⁸³. Dans la culture traditionnelle japonaise, l'individu seul n'existe pas, il a une signification sociale comme membre d'une *ie*. Cette tradition culturelle explique en partie l'importance de la famille au sein de la société japonaise, et à quel point la Seconde Guerre mondiale puis l'arrivée du capitalisme en ont bouleversé la construction. Dans le Japon d'après-guerre est né un nouveau modèle familial, qualifié de « famille nucléaire »⁸⁴. Ce modèle fut une manière pour le peuple japonais de ne pas se laisser écraser sous le poids de la défaite : il est basé sur un volontarisme et une poursuite d'un avenir radieux, où le salary-men (travailleur japonais à la solde des grandes entreprises) est érigé en idéal à suivre. Dans la lignée de ce modèle, le sentiment d'appartenance, ou *ie*, a migré de la famille vers le milieu du travail⁸⁵. À ce propos, il n'est pas inintéressant de partir du cinéma d'Ozu, qui renvoie à l'essence même de la famille japonaise traditionnelle et de ses évolutions au cours du XXème siècle. Youssef Ishaghpour nous dit à propos du cinéaste : « Nulle part "le portrait de famille" n'a été esquissé avec autant de vérité : cette sorte de réduction à elle-même où culture et nature se confondent, où la vie de la famille apparaît dans ce qu'elle est⁸⁶ ». Il y a donc, dans le cinéma d'Ozu, une vision de la famille japonaise authentique dans toute sa quotidienneté, sans histoire qui pourrait l'instrumentaliser et l'éloigner de son essence-même. Néanmoins, Ishaghpour note plus loin : « en plus, la famille se défait, par la rencontre avec l'occident, la modernisation, l'émancipation relative des femmes, et un changement profond dans l'image et la fonction du père⁸⁷ ». On peut donc constater que dans le cinéma d'Ozu, pourtant très éloigné (par l'époque et le style) de la génération post-Kitano, il y a déjà la notion de changement, du passage d'une tradition à une modernité de plus en plus envahissante. Loin d'être un portrait figé, Ozu nous livre au travers de sa filmographie les mutations de la famille japonaise de l'après-guerre, affectée par la défaite et l'occupation américaine, qui amène le Japon à se confronter au mode de vie occidental. Or, ces mutations arrivent à

⁸³ Bernard Stevens, *Invitation à la philosophie japonaise : autour de Nishida*, Paris : CNRS, 2005, p. 52.

⁸⁴ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p. 10.

⁸⁵ Karyn Poupée, *Les Japonais*, op. cit., p. 79

⁸⁶ Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence : Le style de Yasujiro Ozu*, Tours : Farrago, 2002, p. 51.

⁸⁷ *Ibid.*

maturation dans le cinéma de la génération post-Kitano : là où la famille chez Ozu garde une unité malgré les différents éléments avec lesquels elle se confronte, elle est en revanche totalement déchirée dans le cinéma japonais contemporain. La cohésion familiale n'existe plus, seul subsiste une vaste mise en scène, où chaque individu prétend être mais n'est plus rien.

Ce sentiment de déchirement de la famille japonaise trouvait déjà ses origines dans la nouvelle vague japonaise des années 1970, dont nous avons parlé précédemment. En remontant au premier film de Nagisa Oshima (*Une ville d'amour et d'espoir*⁸⁸), considéré comme la première œuvre de la nouvelle vague, nous pouvons déjà déceler des éléments d'un dysfonctionnement profond du modèle familial : la famille du protagoniste principal est écrasée par les inégalités de richesse d'un Japon d'après-guerre guidé par la performance économique, entraînant dans sa course un capitalisme empreint de violence sociale. Ce dysfonctionnement ne sera qu'amplifié dix ans plus tard, quand il réalisera *Le Petit Garçon*⁸⁹ : cette fois, le protagoniste principal évolue au sein d'une famille recomposée. Le père bat la belle-mère, et leurs seuls moyens de subsistance sont les arnaques financières. Et cette vision d'une famille déchirée par les phénomènes extérieurs se répercutera chez plusieurs réalisateurs de cette période : Kinji Fukasaku et ses personnages qui trouvent une famille de substitution dans les clans de yakuza ; Shinji Terayama qui ne cesse de revenir à la difficile relation au père et à la mère (*Le Labyrinthe d'herbe*⁹⁰, *Cache-cache pastoral*) ; Shohei Imamura et ses portraits de familles décomposées (*Le Pornographe*⁹¹ : père absent, enfants délinquants, beaux-pères violents) ; ou encore Toshio Matsumoto et la perte d'identité familiale qui vire au symbolisme freudien (*Les Funérailles de roses*). Dans le Japon des années 1960 et 1970, le modèle familial d'Ozu est ébranlé par ces nouveaux réalisateurs : celui-ci ne peut plus exister, et n'existera plus.

Chez la génération post-Kitano, ce constat n'a pas changé : la famille japonaise est plus éclatée que jamais, non plus à cause d'une situation économique ou d'un passé difficile à assumer (comme les années 1960 et leur évitement des sujets tabous : les massacres de la guerre de Corée, la bombe atomique, etc.), mais à cause d'un conflit générationnel

⁸⁸ Nagisa Oshima, *Une ville d'amour et d'espoir*, Japon, 1959.

⁸⁹ Nagisa Oshima, *Le petit garçon*, Japon, 1969.

⁹⁰ Shuji Terayama, *Le labyrinthe d'herbe*, Japon, 1979.

⁹¹ Shohei Imamura, *Le Pornographe*, Japon, 1966.

important et d'une perte totale de sens au sein d'un système consumériste. Chacun des trois cinéastes qui nous intéressent apporte sa vision de la famille japonaise contemporaine, ce pourquoi il nous paraît pertinent de les traiter individuellement.

II- 1- Sion Sono et le chaos : quand l'éclatement de la cellule familiale fait écho à l'éclatement des formes.

« Tout est parti de ma propre expérience, du modèle familial que j'ai eu. Ma famille n'est pas vraiment à l'image du modèle traditionnel de la famille japonaise. Non pas que j'ai été victime d'attouchements sexuels de la part de ma famille, ce n'est pas du tout ça... Mais quand j'étais gamin, mes parents étaient incroyablement sévères, et terriblement rigides. En revanche, mon grand-père était un anarchiste. Je me suis donc développé au sein de cette famille et de ces contradictions. J'ai exprimé tout ça à travers mes films. ⁹²»

Sion Sono est souvent interrogé sur son passé en interview. En effet, s'il y a bien un motif qui revient souvent dans son parcours personnel et son cinéma, c'est celui de la famille. Il n'est pas exagéré de dire que la conflictualité qu'il a connu chez ses parents, notamment lorsqu'il a fugué de chez lui à l'âge de 17 ans⁹³, a eu une grande influence sur les œuvres qu'il a produites par la suite. Néanmoins, il ne sera pas question ici de s'appuyer sur ses interviews autobiographiques pour analyser le traitement qu'il réserve à la famille japonaise contemporaine (si ce n'est la fugue que l'on vient d'évoquer). Premièrement, car Sion Sono joue constamment avec son image, qu'il renvoie volontairement déformée aux médias qui l'interrogent : les informations qu'il donne sur son passé sont régulièrement contradictoires selon les interviews en question⁹⁴, entraînant un doute sur la véracité de ses

⁹² Interview de Sion Sono et Kagurazaka Megumi par Anel Dragic en ligne : <http://eastasia.fr/2012/07/24/interview-video-de-sono-sion-et-kagurazaka-megumi-pour-la-sortie-de-guilty-of-romance/> [Consulté le 15/05/2018].

⁹³ Interview de Sion Sono par David Wilentz en ligne : <https://brooklynrail.org/2009/09/film/10-true-90-lies> [Consulté le 15/05/2018].

⁹⁴ Interview de Sion Sono par Laurent Moreau en ligne, avec la mention « On nage ici en pleine désinformation voulue par Sono Sion. Il a notamment affirmé le contraire à nos confrères de Eigagogo voilà quelques années. » : <http://www.darksidereviews.com/interview-sono-sion-en-recherche-dhumanite/> [Consulté le 15/05/2018].

dières. Deuxièmement, car tous les éléments sont contenus dans la forme et l'écriture des films mêmes, et qu'il nous semble inutile de les rattacher à la vie privée de leur auteur.

Noriko's Dinner Table semble être le film de Sion Sono qui résume son approche de la famille japonaise contemporaine, et sera par conséquent l'œuvre au centre de notre analyse. Il raconte l'histoire de Noriko Shimabara, une adolescente qui fuguera de chez sa famille pour rejoindre Kumiko, une amie qu'elle a rencontrée sur un site de chat en ligne.

Le film traite très directement des dysfonctionnements de la famille japonaise du point de vue intime de chacun de ses protagonistes. Cette variation des points de vue passe par la confrontation de plusieurs voix *off*, qui sont celles des membres de la famille. Le recours à la voix *off* est récurrent dans le cinéma de Sion Sono, qui l'utilise comme une manière d'exprimer l'intériorité des personnages, à la manière d'un journal intime. De la même façon que dans *Elephant*⁹⁵ de Gus Van Sant, les différents plan-séquences servent à relier les personnages par l'espace-temps autour d'un même événement, les voix-off de *Noriko's Dinner Table* lient par le son la famille autour de la fugue de l'aînée : leurs points de vue, originellement distincts, finissent au fur et à mesure par s'entrecroiser. Malgré cette liaison, chacun exprime une individualité qui lui est propre. Il y a donc déjà un éclatement des points de vue (point de vue du père, de Noriko, de sa sœur, etc.) qui redouble l'aspect chaotique de la famille japonaise dépeinte dans le film.

Ce que montre Sion Sono, et ce qui fait partie intégrante de son cinéma, c'est que la famille japonaise est une construction d'éléments hétéroclites (ses membres) mais interchangeable. C'est ainsi que durant une bonne partie du long-métrage, Noriko va littéralement jouer à être la fille dans différentes familles japonaises, sans pour autant que cela change quoi que ce soit à la cohésion interne de celles-ci. Elle rejoint donc une troupe d'acteurs dont le but est de simuler des familles chez différentes grand-mères solitaires. Et cela fonctionne : ces familles semblent même à Noriko davantage heureuses et liées que la sienne, censée être véritable. Sion Sono prend ainsi un malin plaisir à souligner l'hypocrisie du rôle social que chaque membre d'une même famille s'attribue : un travelling montre les acteurs marcher en direction de la maison d'une grand-mère, totalement déliés et chacun dans leur bulle (Fig. 1, le « père » fume une cigarette, la « femme » est plongée dans ses

⁹⁵ Gus Van Sant, *Elephant*, USA, 2003.

pensées, etc.). Puis, après un léger cut, ceux-ci sourient et interagissent entre eux (Fig. 2) : les voilà plongés dans leur rôle de famille, alors-même que ce sont de parfaits étrangers.



Fig. 1



Fig. 2

Ainsi, Sion Sono indique qu'il n'y a pas plus de réalité dans cette pure construction théâtrale que dans la vraie famille de Noriko, pourtant liée par le sang. La portée subversive d'un tel constat peut-être rapprochée de la recherche identitaire de la société japonaise contemporaine : « [le lien] se construit désormais d'embranchement en embranchement, tissant des liens fondés sur la confiance et l'affinité, et non plus sur une croyance en des mythes unificateurs ni sur un sentiment d'appartenance qui va de soi.⁹⁶ ». En résulte un délitement de la famille et de ses liens d'appartenance, qui révèle toute leur artificialité dans le cinéma de Sion Sono. Comme il le rappelle lui-même en interview : « Au Japon, toutes les sortes de liens relationnels sont en train de s'effondrer, dont les liens familiaux. Tu ne peux plus faire confiance à ton propre père. Ni même à ta mère. Qui peux-tu croire, alors ?⁹⁷ »

Cet éclatement de la cellule familiale, démarrant avec la fugue de Noriko puis se poursuivant avec celle de Yuko (sa sœur), trouve écho dans la forme du film. Plusieurs types d'éclatement prennent place et tendent de manière croissante vers une forme chaotique, qui selon Sion Sono est une face indissociable de la famille japonaise contemporaine. Déjà, il y a l'éclatement des points de vue par les différentes voix *off*, dont nous avons parlé

⁹⁶ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p. 17.

⁹⁷ Interview de Sion Sono par L.A. Record : <http://larecord.com/interviews/2011/08/04/sion-sono-pervert-power>, notre traduction. [Consulté le 15/05/2018].

précédemment. La manière dont elles interviennent tout au long du film traduit la structure de l'ensemble. Le film est découpé en cinq chapitres, dont les quatre premiers portent les noms des différents personnages qui interviennent en voix *off*. On démarre ainsi de façon plutôt linéaire par le chapitre dédié à Noriko, conté par la voix *off* du personnage éponyme, qui, à la manière d'un journal intime, nous raconte son histoire au passé. On décèle déjà dans cette première partie la forme d'un nouvel éclatement : celui des temporalités. La voix omniprésente structure le temps non-linéaire du récit, amenant bien souvent des flashbacks et des sauts dans le futur sans discontinuité. Il y a donc dès ce premier chapitre une volonté de déstructuration : nous pouvons ici prendre la description formelle initiale de la famille japonaise par Sion Sono d'un point de vue anti-Ozuesque, comme il aime lui-même le dire. En effet, Youssef Ishaghpour dit du cinéaste japonais des années 1950 :

« [la contemplation] engendre cette mise à distance et ce détachement formel visible à ses marques immédiates : le trop dans la durée de chaque plan par rapport à l'évènement, le rythme lent des changements, les silences, les ellipses, et les plans vides à l'intérieur ou entre les scènes. ⁹⁸»

La mise en scène de Sion Sono est ici aux antipodes de celle d'Ozu. Au contraire d'une mise à distance, il y a une proximité immédiate entre le spectateur et la famille dépeinte dans le film : Sion Sono multiplie les gros plans sur ses personnages, filme caméra-épaule pour injecter du rythme dans ses cadres et suivre au plus près les mouvements quasi-hystériques de ses acteurs, ne laisse jamais le temps s'écouler dans le plan (l'évènement est ce qui justifie la durée), mais plutôt entre eux (ce qui crée l'éclatement temporel), et surcharge la bande-sonore par la voix *off*, les dialogues, et une musique presque incessante qui reviendra en boucle. Il y a donc, et c'est un motif récurrent du cinéma de Sion Sono, une sensation de trop-plein qui envahit immédiatement le spectateur : trop rythmé, trop bruyant, trop rempli, et c'est cette surcharge qui créera des éclatements formels qui ne feront que se multiplier tout au long du film.

Ce mouvement caméra-épaule sera au cœur d'un éclatement formel qui ne cesse de revenir dans les œuvres de Sion Sono : l'éclatement du cadre. Le cinéaste le dira : « c'est parce que la caméra est un pénis en érection qu'il faut la tenir par la main. Un pénis ne se

⁹⁸ Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence : Le style de Yasujizo Ozu*, op. cit, p. 34.

pose pas de lui-même sur le sol, non ? Donc je tiens à la caméra-épaule⁹⁹». Quand un personnage subit un affect qui le trouble, c'est comme si celui-ci rebondissait contre les parois du cadre pour venir ébranler toute notion de stabilité. Le meilleur exemple de ce procédé est la scène où Kumiko rencontre sa mère. Pour la première fois, nous voyons ce personnage totalement troublé par cette rencontre, bien qu'elle soit formatée au point de la prendre pour une cliente qui délire. Sion Sono filme le dialogue en plan-séquence, cadrant le visage de Kumiko en plan rapproché épaule. C'est alors que le trouble du personnage agit directement sur le cadre : celui-ci reproduit formellement l'intériorité imprévisible de Kumiko et ses sauts d'humeur. Dans *Noriko's Dinner Table*, nous pouvons assimiler le cadre à une forme d'autorité (qui n'est pas sans rappeler la famille japonaise) que les personnages ne vont cesser de repousser en extériorisant leurs émotions.

Il y a donc en effet une progression vers le chaos, qui va de pair avec un nouvel éclatement qui attire notre attention : celui de la réalité. Celui-ci apparaît dès le troisième chapitre du film, dédié au personnage de Tetsuzo, le père de Noriko. Pour la première fois, nous avons non seulement le point de vue intime du père, ce qui ne fait que renforcer le conflit générationnel déjà présenté, mais aussi l'arrivée du monde des rêves. Ce monde pointe une caractéristique importante du cinéma de Sion Sono : le rêve peut être tout aussi réel et signifiant que la réalité, tout comme la réalité peut être tout aussi étrange, flottante et immatérielle qu'un rêve. Pour démontrer cela, nous pouvons comparer deux séquences : l'une se déroule dans le rêve du père (1h 17m 46s), et l'autre dans la « réalité » (1h 34m 16s).

L'histoire ici importe peu : Sion Sono construit par sa mise en scène une frontière floue entre rêve et réalité, qui traduit à la fois son héritage du cinéma de Shuji Terayama et sa volonté de briser les oppositions binaires. Dans la première séquence, nous sommes clairement dans un rêve : le personnage, au travers de sa voix *off*, l'indique au spectateur. Ainsi, le rêve se découpe en deux parties : la première se déroule dans le désert, et c'est celle-ci qui nous intéressera. Sion Sono y privilégie les plans d'ensemble fixes (ce qui est plutôt rare dans le film, accentuant encore l'étrangeté de l'évènement) sur un environnement jamais délimité complètement : des dunes rocailleuses traversent le cadre et

⁹⁹ Interview de Sion Sono par *Tomblands* : <http://tomblands-fr.blogspot.fr/2010/02/interview-de-sono-sion-le-6-fevrier.html> [Consulte le 15/05/2018].

un ciel parsemé de nuages y tient une place prépondérante (Fig. 3). Rien ne permet de situer vraiment l'endroit, et Sion Sono y applique un filtre rendant les textures floues en diffractant légèrement la lumière qui se pose sur les surfaces. Nous sommes donc dans une déréalisation spatio-temporelle et un brouillage de la netteté qui ne réinvente pas la scène du rêve au cinéma, mais tendrait plutôt à rentrer dans ses codes.



Fig. 3

La seconde séquence, en revanche, se déroule dans la réalité. Pourtant, le traitement formel semble similaire à celui du rêve. La lumière est exagérément crépusculaire, et vient faire baigner l'entièreté du cadre dans une atmosphère cotonneuse (Fig. 4). On y retrouve la même sensation de flottement causée par le flou, cette fois non pas grâce à un filtre mais par un jeu sur les focales. Enfin, l'endroit n'est pas non plus localisable : le spectateur n'a jamais vu ce lieu, et devine à peine qu'il s'agit d'un immeuble car rien n'est donné dans le cadre pour l'aider à identifier. La composition des plans est d'ailleurs similaire à la séquence du désert : quand les personnages sont sur un balcon, une rambarde traverse le cadre en diagonal (comme les dunes) et le ciel et son reflet occupent une place prépondérante. Sion Sono questionne à travers ces choix de mise en scène la représentation de l'opposition rêve-réalité au cinéma, et crée ainsi un éclatement de la réalité.



Fig. 4

Enfin, le dernier éclatement qui a lieu est celui de la violence. Celle-ci possède deux fonctions dans le cinéma de Sion Sono : une fonction esthétique (le réalisateur aime travailler chaque aspect de ses scènes sanglantes dans les moindres détails, peignant parfois lui-même les motifs d'hémoglobine sur les murs comme s'il s'agissait de peinture¹⁰⁰) et dénonciatrice (l'éclatement littéral des dysfonctionnements sociétaux que les Japonais ne veulent pas voir, qui rappelle l'utilisation du gore politique de George Romero¹⁰¹). Lors d'un flashback dans lequel Kumiko accompagne une de ses amis dans un hôtel où elle doit jouer le rôle d'une femme ayant commis l'adultère, le client prend tellement le rôle au sérieux qu'il finit par la poignarder. Sion Sono ne ménage pas le spectateur en violence graphique : il filme en gros plan le couteau extirpé de la plaie, ainsi que le visage de la fille morte sur le lit dont le corps continue d'être poignardé en hors-champ. On retrouve l'éclatement du cadre dont nous avons parlé précédemment, et cette violence est ironisée par l'utilisation d'une chanson pop diégétisée par la radio. Kumiko, elle, ne semble rien déceler d'anormal dans cette scène et accepte l'argent comme si de rien n'était.

Nous retrouvons donc les deux fonctions de l'éclatement de la violence. Esthétique, car le rouge du sang se transmet à la lumière ambiante et était déjà annoncé par la couleur du couloir : symboliquement, c'est le rouge de la passion (cette scène de ménage qui pénètre le réel) qui fait couler le sang. Dénonciateur, car ce que vise Sion Sono avec cette scène, c'est une subversion des frontières entre les rôles sociaux : le jeu est pris au sérieux et devient réel. Dès lors, ce n'est plus une actrice mais sa femme qui se tient devant le client, qui n'est plus client mais mari. La limite à ce jeu de rôle est donc la violence : Sion Sono la tient comme seul vecteur de réalité. Une fois la femme morte, le client sort de son rôle et sourit. Sion Sono pointe du doigt jusqu'où l'absurdité des rôles sociaux peut aller : à force de croire que l'on est, on peut finir par devenir, et c'est dès lors que la situation devient dangereuse. Comme le disait Salvador Dalí : « Attention à jouer au génie parce qu'on risque de le devenir ¹⁰² ».

Jusqu'alors, l'éclatement de la cellule familiale (les deux fugues, la mère sombrant dans la folie, etc.) connaissait une progression croissante en lien avec les éclatements

¹⁰⁰ Tiré du making-of de *Love Exposure*, présent sur l'édition blu-ray de HK Vidéo.

¹⁰¹ Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des Zombies l'Amérique Selon George R. Romero*, Paris : Ellipses Marketing, 2015.

¹⁰² Archive INA : <http://www.ina.fr/audio/P12192944> [Consulté le 05/05/2018].

formels (du point de vue, des temporalités, de la réalité, du cadre et de la violence). Cette progression connaît un point d'orgue lors de la dernière reconstitution familiale, qui compile tous les éclatements formels dont nous avons parlé jusqu'à présent. Celle-ci est organisée par le père de Noriko, qui compte bien piéger ses deux filles en flagrant délit. Alors que celles-ci exécutent leur rôle avec le complice du père, ce dernier sort du placard dans lequel il observait la scène et va à leur rencontre. Celles-ci ne le reconnaissent pas, croyant voir un parfait inconnu.

L'éclatement des points de vue est à nouveau signifié par la présence des différentes voix *off* : celle du père, de Kumiko puis de Noriko. Jamais dans le film ces voix ne se trouvaient aussi proches les unes des autres. Ce dîner est ainsi montré comme l'évènement vers lequel convergent tous les personnages, étant d'ailleurs même présent dans le titre de l'œuvre. L'éclatement de la violence et du cadre arrivent quand le père balance Kumiko hors de la maison : il sortira ensuite son couteau et se confrontera dans un bain de sang aux membres du Suicide Club. Enfin, les éclatements temporels et de la réalité se présentent lorsque Noriko rêve éveillée et voit surgir une figure de son passé : la femme aux mandarines. Si ce dîner est au centre du film et condense tous les éclatements formels, c'est parce qu'il est l'évènement durant lequel la famille va complètement se disloquer... avant de se recomposer. C'est en effet une fois que le chaos est porté à son paroxysme que la famille va à nouveau retrouver l'unité : les rôles sociaux reprennent leurs places initiales, à cela près que Kumiko joue maintenant la mère de famille. Là où le repas de famille présenté au début du film était silencieux et tendu, celui-ci est harmonieux et idéalisé. Il y a donc un retour au calme, qui s'entrevoit aussi formellement : Sion Sono privilégie les plans fixes, ses acteurs deviennent plus posés, la musique s'arrête, et seule la voix *off* de Yuka se fait entendre. On peut mettre à nu le mensonge, mais il finira toujours par revenir. Seule Yuka l'aura compris.

La famille n'est donc pas présentée comme un lieu d'accomplissement personnel, mais au contraire comme une entité aliénante, qui enferme toute tentative d'individualité dans un moule social préconçu. Selon Sion Sono, la seule façon d'y échapper et de s'épanouir personnellement est la fuite solitaire. À la toute fin du film, le personnage de Yuka trouve un nouveau départ dans la fugue, et déclare : « Je marche pour la première fois. ». C'est ainsi qu'elle trouvera le rôle qui lui convient. Le lien avec le passé du réalisateur, ayant fugué au même âge que le personnage pour des motifs similaires, se fait clair.

Mais tous ces dysfonctionnements qui transforment la famille japonaise en une vaste pièce de théâtre ont une origine que Sion Sono n'hésite pas à dénoncer : le capitalisme. Le père de Noriko, pensant que sa fille a été enrôlée dans un groupe mystérieux (le Suicide Club) se rend dans un café pour y rencontrer l'un de ses membres. Ce « membre » lui apprendra que la déesse Amaterasu (du shintoïsme) est née dans le casier d'une gare, et qu'il s'agit de Kumiko (la fille ayant entraînée Noriko dans ce jeu de rôle à travers différentes familles). De nombreux plans, montrant l'intérieur du casier comme le ventre d'une mère (devenant totalement organique) et intégrant le soleil dans le cadre, feront plonger le récit dans l'allégorique.

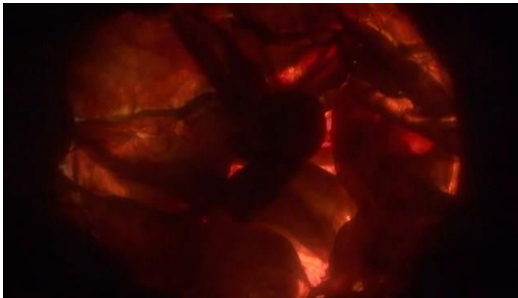


Fig. 5



Fig. 6

Car en faisant ressurgir les fondements idéologiques du Japon (le shintô, où la déesse Amaterasu est le symbole de la lumière du soleil, celle qui donne la vie¹⁰³) dans un lieu totalement dépourvu de spiritualité (un casier où l'on entasse ses affaires), et en plaçant cette déesse à la tête d'une grande entreprise, Sion Sono critique avec une ironie mordante le nouveau système familial japonais issu du capitalisme et son matérialisme qui prend le pas sur le spirituel.

La suite de cet entretien dans le café surgira à la toute fin du film, où le père apprendra non seulement que le Suicide Club n'existe pas, mais qu'en plus « c'est le monde entier qui est un Suicide Club. ». Autrement dit : on pointe souvent des boucs émissaires du doigt quand les dysfonctionnements de la société japonaise apparaissent au grand jour (ici, c'est le suicide de 54 lycéennes dans un métro), mais ce sont des leures visant à cacher les véritables causes profondes, beaucoup plus complexes et intégrées au système. La dénonciation de Sion Sono trouve un ancrage dans un flashback de Kumiko. Dans celui-ci,

¹⁰³ Aidan Rankin, *Shinto : A Celebration of Life*, Londres : O Books, 2011, p. 39.

une de ses amies donne une sorte de cours. Celle-ci dit alors : « Tout le monde veut être le champagne, pas le verre. Une fleur, pas le vase. Mais le monde a besoin de verres et de vases. Ces rôles doivent être joués. Comme une relation de maître à esclave. Peut-être que c'est ce qu'est le capitalisme ? [...] Nous avons besoin de lapins, pas juste de lions. Les lions et les lapins ne peuvent pas échanger leurs places, mais les humains oui. Certains tueront, d'autres seront tués. »

En d'autres termes, le capitalisme est non seulement dénoncé comme une jungle qui instaure une loi de domination (tueur/tué), mais en plus cette loi se répercute sur toutes les strates de la société (dont la famille), créant ainsi cette gigantesque pièce de théâtre où les rôles sont interchangeables. Une jungle humaine, donc, alors-même que « les Japonais vivent actuellement dans l'illusion qu'il n'y aurait pas de classes sociales¹⁰⁴ ». Mais plus encore, cette séquence est la seule du film à contenir un travelling circulaire, qui vient lier les différents personnages assistant au cours. Comme le souligne Benjamin Thomas, « (...) le motif du cercle reste le modèle principal dans les tentatives de réinvention du lien dans le cinéma japonais contemporain¹⁰⁵ ».

Il s'agit bien ici de la tentative de création d'un nouveau lien venant supplanter celui de la famille. Mais nous pouvons aller plus loin : le travelling circulaire a cela de particulier qu'il met les personnages sur un pied d'égalité et sort de la binarité induite par le capitalisme, qui désigne les rôles dans une logique de domination. Sion Sono qui, rappelons-le, utilise ce mouvement pour la première fois dans le film, désigne ce petit groupe d'individus comme une source d'espoir pour la réinvention d'un lien social en dehors des valeurs imposées par le système capitaliste. Néanmoins, et c'est là où le film se révèle pessimiste, cette tentative se soldera par un échec, puisque la porte-parole finira assassinée dans la scène que nous avons étudiée précédemment. Dès lors, le film se redirigera vers sa forme faite d'éclatements, et ne retrouvera une logique esthétique de réunion que dans l'après-éclatement, quand la famille se recomposera.

Ainsi, Sion Sono pointe le capitalisme et les valeurs qu'il instaure comme le principal facteur d'éclatement de la famille japonaise, et donc de déliquescence du lien social au

¹⁰⁴ Stéphane du Mesnildot, *Fantômes du cinéma japonais*, Paris : Rouge profond, 2011, p. 187.

¹⁰⁵ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p. 248.

Japon. Néanmoins, n'y a-t-il pas d'autres facteurs liés au conflit générationnel ? Qu'en est-il de la nouvelle génération digitale et de ses simulacres ?

II- 2- Shunji Iwai : simulacres et gouffre générationnel.

Shunji Iwai est un cinéaste de la jeunesse : dans la grande majorité de ses films, il n'a cessé de dépeindre des adolescents souvent renfermés sur eux-mêmes, qui sont en filigranes des marginaux qui peinent à s'intégrer à la société japonaise. Ces personnages sont au centre d'un conflit générationnel avec leurs aînés : les parents et leurs enfants ne se comprennent pas, et c'est tout juste s'ils arrivent à communiquer. Dès lors, ces jeunes se trouvent à la recherche d'un nouveau lien identitaire et social pour supplanter celui de leur famille. La famille est donc prise dans un gouffre générationnel, qui fait naître les « otakus¹⁰⁶ » du cinéma de Shunji Iwai, que nous essayerons d'analyser sous un angle postmoderne.

All About Lily Chou-Chou, le film au centre de notre analyse, est un bon représentant des thématiques de Shunji Iwai, de sa vision douce-amère de l'adolescent japonais postmoderne et des conflits familiaux et sociaux qu'il emporte avec lui. Le film se centre autour du personnage d'Hasumi, jeune Japonais introverti et souffre-douleur de ses camarades de classe, qui trouvera du réconfort dans sa passion pour la pop-star Lily Chou-Chou, à propos de laquelle il échange avec d'autres fans sur un site de chat en ligne. Mais pour bien comprendre le projet, nous devons d'abord revenir en amont sur sa création qui fut singulière.

En effet, la première chose que Shunji Iwai eut en tête fut l'histoire de la chanteuse fictive Lily Chou-Chou, à propos de laquelle il écrivit un premier scénario¹⁰⁷. Ne trouvant pas les financements nécessaires pour commencer le film, il lança alors un roman interactif sur son site web, invitant les internautes à poster des remarques, commentaires et questions. Si ces interventions n'ont pas modifié le cours du récit ou introduit de nouveaux personnages, cela a permis que la chanteuse « puisse déjà exister dans la tête des gens avant la sortie du film.¹⁰⁸ ». En effet, avant d'entreprendre toute analyse du film lui-même, il faut d'abord comprendre que le personnage de Lily Chou-Chou est un simulacre.

¹⁰⁶ Terme désignant les Japonais qui se consacrent pleinement à une passion comme les mangas, le jeu-vidéo, etc.

¹⁰⁷ Stephen Sarrazin, Réponses du cinéma japonais contemporain, *op. cit.*, p.374.

¹⁰⁸ *Loc. cit.*

Dans son livre *Simulacres et Simulation*, Jean Baudrillard écrit que « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce que l'on a pas. [...] feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de l' « imaginaire ». ¹⁰⁹». Un simulacre rend donc les frontières poreuses entre le vrai et le faux, et vient bousculer le concept de réalité en bannissant les séparations de l'authentique et du produit.

Quand Shunji Iwai créait le personnage de Lily Chou-Chou en tentant de l'ancrer dans la réalité grâce à la participation des internautes, il n'était que dans la dissimulation : le personnage se voulait réel mais la différence avec la réalité était claire. En revanche, il fera appel à la chanteuse japonaise Salyu pour interpréter Lily Chou-Chou et sortira en collaboration avec elle un premier single plus d'un an avant la sortie du film¹¹⁰. Dans la foulée, il réalisera trois clips pour l'artiste (certains seront inclus dans le film) et commercialisera un album quelques semaines après la sortie du long-métrage. Dès lors, Lily Chou-Chou n'est plus simplement une création sur papier mais prend vie : elle devient simulacre. Car ce que pointe du doigt Shunji Iwai, c'est que toute pop-star est un simulacre : il n'y a pas moins de réalité dans Lily Chou-Chou, qui sort un album et se produira plusieurs fois sur scène dans la « vraie vie », que dans n'importe laquelle de ces stars japonaises. En lui faisant dépasser son statut de personnage de fiction, Shunji Iwai a créé un simulacre qui reflète parfaitement la perte de réel de la société japonaise contemporaine. Avant même de nous intéresser à l'œuvre elle-même, nous voyons donc que Shunji Iwai produit un discours qui va au-delà de son film à l'aide du simulacre, qui substitue au réel les signes du réel.

Cette perte de réel est ce qui caractérise les personnages de *All About Lily Chou-chou* dans leur rapport au monde. En effet, le personnage principal Hasumi est ce que l'on pourrait appeler un « otaku ». Dans un essai sociologique parut en 2008¹¹¹, Hiroki Azuma retraçait l'histoire de cette culture otaku née de l'appropriation de la culture américaine par le Japon et ayant connu plusieurs générations d'individus successives. Les otakus, ce sont donc des individus vivant à travers un imaginaire consommé sous la forme d'objets (figurines, accessoires, vêtements, etc.) ou d'œuvres (mangas, animés, films, etc.) : « Chez

¹⁰⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Editions Galilée, 1985, p. 12.

¹¹⁰ En ligne : <http://artist.cdjournal.com/d/-/3200030585> [Consulté le 03/05/2018].

¹¹¹ Hiroki Azuma, *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, Paris : Hachette Littératures, 2008.

les otakus, les objets autour de soi ne sont qu'imaginaires, pourtant ils sont suffisamment attrayants libidinalement pour vivre à travers eux¹¹²». Allant plus loin, Azuma explique que certains d'entre eux ont tendance à consommer des simulacres (toujours à prendre dans le sens qu'en donne Jean Baudrillard) : les produits dérivés au Japon (pour rester dans le cadre de Lily Chou-Chou, les affiches de la pop-star) ne sont ni des copies ni des originaux car la frontière entre contrefaçon et objet officiel n'est pas décelable.

Ainsi, le personnage principal de *All About Lily Chou-Chou* s'inscrit parfaitement dans cette définition de l'otaku postmoderne : il se retranche dans un univers « imaginaire » construit autour de la pop-star Lily Chou-Chou, qu'il entretient lui-même par la consommation d'œuvres (les CDs) et de simulacres (dès la 7^{ème} minute, celui-ci achète une affiche). Cet univers s'élabore autour du terme « Ether ». L'éther est, en physique, un terme désignant « des substances subtiles distinctes de la matière et permettant de fournir ou transmettre des effets entre les corps¹¹³ ». L'éther est alors considérée comme une matière élastique qui a à voir avec la vibration de l'air (car il lui est sensible), donc entretient un rapport étroit avec le son¹¹⁴. Si ce terme est devenu obsolète dans les sciences dès le XX^{ème} siècle¹¹⁵, ce n'est pas innocemment que Shunji Iwai le choisit : dans *All About Lily Chou-Chou*, l'éther désigne la substance sonore propre à la pop-star éponyme, l'essence volatile qu'elle seule peut voir et avec laquelle elle compose ses chansons, et donc ce qui fait la particularité de sa musique pour ses fans. L'usage de cette terminologie associée au domaine de la science, soit le domaine qui présuppose une croyance au statut incritiquable de la vérité¹¹⁶, brouille encore davantage les pistes entre la réalité et l'imaginaire, entretenant par-là même le simulacre.

Ce personnage d'otaku flotte donc dans son propre univers, qui n'est ni réel ni virtuel, et Shunji Iwai le signifie dans la séquence d'ouverture. Le personnage, casque sur les oreilles, est seul dans un champ de riz bucolique : la colorimétrie est douce, la lumière est

¹¹² *Ibid.*, p. 41.

¹¹³ Dominique Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006, article « Ether ».

¹¹⁴ Akademie der Wissenschaften zu Berlin, *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres*, Londres : Forgotten Books, 1746 (réédition de 2018), p. 272.

¹¹⁵ Richard Taillet (dir.), *Dictionnaire de physique*, Louvain-la-Neuve ; Paris : De Boeck University, 2018, p. 281.

¹¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris : Le Livre de Poche, 1887 (réédition de 2000), p. 258. J'emprunte cette idée à Nietzsche qui fut l'un des premiers à remettre en cause ce présupposé qui est au fondement de la pensée scientifique.

enveloppante, et la caméra semble littéralement flotter dans les airs comme pour personnifier l'éther qui s'échappe de la chanson de Lily Chou-Chou que l'on entend. Cette musique est elle-même enveloppante : on pourrait la rattacher à du trip-hop, genre par essence atmosphérique. L'utilisation du grand angle dilate l'espace et abolit les repères de distance. Il y a donc dès ce départ la construction d'une bulle formelle autour du personnage principal, le spectateur est convié à partager son univers intérieur. Nous ne sommes donc ni dans un traitement réaliste, ni dans un traitement féérique ou onirique, mais dans le flottement qui caractérise le simulacre. Cet entre-deux est souligné par un point important de la mise en scène que nous allons développer : l'acousmètre numérique.

Ce que nous avons omis de dire sur la séquence d'introduction, qui sera presque un programme pour tout le film à venir, c'est que la première chose que nous voyons est du texte en train de s'écrire, accompagné du son caractéristique des touches d'un clavier : nous voyons les messages d'internautes en ligne. Dans *La voix au cinéma*, Michel Chion définissait l'acousmètre au cinéma comme « l'être dont on entend la voix sans avoir jamais vu son visage ¹¹⁷ ». Il rajoute que cet acousmètre « est partout, sa voix sort d'un corps insubstantiel, non localisé, et semble n'être arrêté par aucun obstacle. ¹¹⁸ ». Dans *All About Lily Chou-Chou*, le traitement sonore occupe une place très importante dans la mise en scène de Shunji Iwai. Michel Chion dira : « le cinéma de chaque époque a l'acousmètre qu'il mérite ¹¹⁹ », et cette phrase ne peut que faire écho avec le film et l'acousmètre numérique qu'il développe.

L'époque, ici, est celle de l'ère numérique. Les internautes ont des voix acousmatiques, représentées par le son des touches tapées sur le clavier. Chaque internaute, affilié à un pseudonyme, aura un traitement des sons de touche différent pour l'individualiser. Nous pouvons donc dire qu'il s'agit ici d'acousmètre numérique : la « voix » est entendue mais le corps n'est pas visible, non localisé, et s'affranchit de tout obstacle. De même, ces acousmètres s'affranchissent du temps : ils interviennent pour briser la temporalité linéaire des plans, tout en contaminant l'espace physique de manière brute. Shunji Iwai disait en interview : « J'ai l'impression que les réseaux sociaux ont secouru nos voix, qui étaient

¹¹⁷ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1982, p. 32.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

cachées en nous et aspiraient à sortir ¹²⁰». Il y a donc dans *All About Lily Chou-Chou* trois espaces qui s'entremêlent par la forme filmique : celui du monde sensible (Fig. 1), celui du monde virtuel (Fig. 2, le chat en ligne et son acousmètre) et celui de l'entre-deux (Fig. 3, quand le texte vient contaminer l'espace sensible par la surimpression, annulant par-là la voix numérique). Le parti pris important est qu'aucun de ces espaces n'est montré comme plus réel qu'un autre, toujours dans une logique de simulacre.



Fig. 1

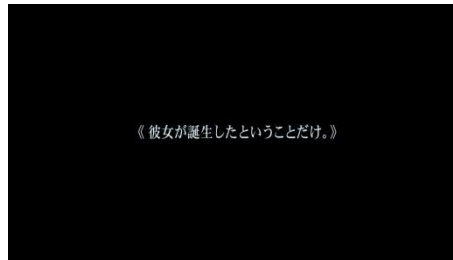


Fig. 2



Fig. 3

Voilà donc le cadre posé : Shunji Iwai crée une bulle formelle autour de son personnage d'otaku, nous fait partager le flottement du réel qu'il vit. C'est ce cadre étanche qu'il faut avoir en tête pour comprendre le traitement très particulier que Shunji Iwai réserve à la famille japonaise. Car dans le film, la famille brille par son absence : les adolescents sont la plupart du temps livrés à eux-mêmes. Néanmoins, dès la 9^{ème} minute apparaît une scène de repas de famille. Hasumi est silencieux. À sa droite, son petit frère joue à la console sans se préoccuper le moins du monde de la conversation de ses parents. Le père parle fort, pense qu'il faut changer le nom de ses enfants car leur signification n'est pas bonne. La mère, soumise à la figure paternelle, acquiesce, mais pas l'enfant. Shunji Iwai nous livre un fragment de la vie familiale : la caméra part du couloir et arrive progressivement dans ce salon, découvrant la scène par ce mouvement de caméra-épaule flottant si caractéristique de sa mise en scène (et très éloigné du même mouvement chez Sion Sono, abrupte car caractéristique des affects). Nous arrivons pendant, et nous repartirons pendant. La scène dure 43 secondes, filmée en plan-séquence, et pourtant tout est dit.

¹²⁰ Interview de Shunji Iwai par Panos Kotzathanasis : <http://www.asianfilmvault.com/2017/11/interview-with-shunji-iwai-i-sometimes.html> [Consulté le 15/05/2018]

Cette scène, qui sera par ailleurs le seul repas de famille du film, nous présente déjà le conflit générationnel qui y fait rage : le petit frère d'Hasumi tourne le dos à ses parents et est plongé dans son jeu-vidéo (Fig. 4), donc dans le virtuel. Ils sont dans le même cadre mais ne semblent pas se comprendre, et encore moins pouvoir communiquer.



Fig. 4

De même, la déliquescence du pouvoir patriarcal (le terme est utilisé ici non pas dans le sens de sa récupération critique par le féminisme, mais dans son sens originel : le chef de famille) dans les familles japonaises observées par de nombreuses études contemporaines¹²¹ est ici représentée par le père, qui non seulement est relativement pathétique (dans sa posture, sa diction, son autosatisfaction de façade) mais peine en plus à s'imposer face à son plus jeune fils. La conclusion de ces études, qui est que cette perte de pouvoir entraîne le passage de la collectivité à l'individu, est on ne peut plus visible dans ce que nous avons souligné plus tôt : Hasumi est dans sa bulle, son petit frère est plongé dans son jeu-vidéo, aucuns des deux ne souhaite interagir avec sa famille.

Sans repère familial, sans autorité patriarcale, tournés vers le virtuel que ne comprennent pas leurs parents, ces jeunes se retrouvent livrés à eux-mêmes. Le peu de scènes où les parents se retrouvent à l'écran sont des moments de tensions ou d'incompréhension. Dès lors, un transfert de l'autorité a lieu des parents vers les jeunes eux-mêmes. C'est ainsi qu'intervient l'un des personnages les plus importants du film : Hoshino. Le film possède une structure narrative très elliptique : les deux premières parties, d'une

¹²¹ Adam Bingham, *Contemporary Japanese Cinema Since Hana Bi*, op. cit., p. 4.

vingtaine de minutes chacune, présentent d'abord l'époque du collège puis celle du lycée. Dans cette seconde partie, Hoshino se lie d'amitié avec Hasumi, qui jusqu'alors était le souffre-douleur de ses camarades et n'avait pas de vrai ami. Hoshino vit seul avec sa mère (encore une fois, sans autorité patriarcale, d'autant plus qu'elle agit davantage comme une sœur qu'une mère selon ses propres dires) et est aussi un garçon très réservé, bien que peu d'informations soient données au spectateur sur son sujet. Ils formeront par la suite une bande de jeunes : à partir du moment où ce groupe est formé, les parents deviendront complètement absents du long-métrage. Les jeunes trouvent dans le groupe une alternative à leurs familles respectives. Dans la troisième partie, cette bande part en vacances dans les îles avec de l'argent volé. Filmée entièrement en caméscope basse définition à la manière du style found-footage¹²², cette partie marque une rupture esthétique avec ce qui la précède. C'est ici qu'a lieu un renversement : Hoshino manquera de peu de se noyer en mer : métaphoriquement, cet acte marque une nouvelle naissance pour le personnage (Fig. 5, Fig. 6), éjecté de l'eau comme d'un liquide amniotique. Le caméscope, extrêmement mobile pendant la noyade, confère aux plans une abstraction poétique qui semble jouer en faveur de la symbolique.



Fig. 5



Fig. 6

Dès leur retour de vacances, Hoshino va devenir l'inverse de ce qui le caractérisait précédemment, en devenant la figure patriarcale qui manquait à ces adolescents. Dès lors, il institue une domination constante sur ses camarades, devient le mac de lycéennes qui se prostituent et ira jusqu'à organiser un viol collectif... avec l'aide de Hasumi, qui se retrouve à nouveau soumis à l'autorité de ses camarades. La transformation subite d'Hoshino est marquée par la mise en scène du film. L'acteur se met à jouer de façon plus froide et

¹²² Littéralement « enregistrement trouvé », popularisé sous forme de fiction par *Le Projet Blair Witch* en 1999 (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez).

calculée, presque à la manière d'une poupée de cire ou d'un modèle bressonien. Le chromatisme se voit modulé par des filtres lorsque le personnage apparaît : par exemple, lors de la séquence où Hoshino fait déshabiller son camarade et l'oblige à ramper dans la boue, les corps et les visages prennent une teinte violette (Fig. 7). En privilégiant ces teintes violettes/verdâtres, Shunji Iwai s'éloigne de la douceur chromatique de la première partie et marque d'autant plus le malaise que fait naître le personnage, souvent filmé en contre-plongée pour souligner son autorité (Fig. 8).



Fig. 7



Fig. 8

Car Hoshino va combler le manque d'autorité laissé par la famille japonaise. C'est parce que les parents ne sont pas présents, subissant les effets d'un gouffre générationnel, que Hoshino va devenir le leader, l'exemple à suivre. De nombreuses études ont démontré que ces groupes d'adolescents contenaient leur propre système hiérarchique, avec toujours au centre un ou plusieurs chefs qui animent l'ensemble¹²³. Les étudiants sont maintenus dans le clan par la peur de se faire exclure du groupe¹²⁴, et seront ainsi soumis même s'ils sont en désaccord avec les choix du leader. C'est pour cela qu'Hasumi participe à l'organisation du viol collectif, alors même que c'est la fille dont il est amoureux qui en est la victime. Mais Shunji Iwai ne porte pas de regard moral sur les atrocités commises : il observe jusqu'où les adolescents japonais laissés à eux-mêmes peuvent aller, et réalise ainsi un film parfaitement ancré dans les préoccupations de son époque : la prostitution des mineurs et le harcèlement scolaire au Japon.

¹²³ Naito, Asao, *Ijime gaku no jidai [L'ère du harcèlement scolaire]*, Tokyo: Kashiwa shobo, 2007.

¹²⁴ Doi, Takayoshi, *Tomodachi jigoku: 'Kuki o yomu' jidai no sabaibaru [L'enfer de l'amitié : Survivre à la 'read-the-vibes' génération]*, Tokyo: Chikuma shobo, 2008.

Le personnage de Shiori, jeune fille de 14 ans se prostituant, cristallise ce phénomène très courant au Japon. Ces mineures ne le font pas forcément par manque d'argent, au contraire, la plupart des prostituées de cet âge appartiennent aux classes moyennes et supérieures¹²⁵. Leurs clients sont généralement des salary-mens gagnant bien leur vie, qui leur achètent des vêtements et bijoux de marque. Dans son roman *Love & pop*¹²⁶, pour lequel il a rencontré de nombreuses prostituées lycéennes, Ryû Murakami démontre que ce phénomène est le symptôme d'une société où les jeunes Japonais ne peuvent s'affirmer qu'à travers la consommation, celle-ci devenant génératrice de valeurs là où d'autres instances (comme la famille) ont laissé un vide. Dans *All About Lily Chou-Chou*, Shunji Iwai fait le choix de traiter de la prostitution forcée : la collégienne est soumise à Hoshino, son mac. C'est la pression du groupe et l'autorité hiérarchique qui la poussera donc à vendre son corps.

Durant les années 1990, la violence adolescente et juvénile a drastiquement augmenté au Japon¹²⁷. On fait état d'une « augmentation des meurtres et d'autres formes de violence, notamment le bizutage à l'intérieur et à l'extérieur de l'école ; une augmentation de cas d'explosions de violence sans motivations apparentes ; une augmentation de la consommation des drogues chez les jeunes¹²⁸ ». De nombreux faits divers sanglants font régulièrement la une des journaux japonais et marquent profondément la population, comme lorsqu'en 1997 un jeune Japonais de 14 ans décapita son camarade et déposa sa tête sur la grille de son école¹²⁹. Sur son site internet, Shunji Iwai affirme que le personnage d'Hoshino est un composite de ces jeunes criminels japonais apparus durant les années 1990¹³⁰. Il ne prétend pas donner à travers son film la raison de cette recrudescence de violence juvénile (contrairement au gouvernement japonais, qui désigne régulièrement des boucs-émissaires¹³¹), mais pointe déjà le principal dysfonctionnement sociétal propice à ce phénomène : la famille japonaise, le gouffre générationnel entre les parents (tournés vers

¹²⁵ Muriel Jolivet, *Japon, la crise des modèles*, Arles : Philippe Picquier, 2010.

¹²⁶ Ryû Murakami, *Love & Pop*, Arles : Philippe Picquier, 2011

¹²⁷ Julien Seveon, *Le cinéma enragé au Japon*, op. cit., p. 295.

¹²⁸ Gesine Foljanty-Fost, *Juvenile Delinquency in Japan: Reconsidering the Crisis*, Leyde : BRILL, 2003, p. 1.

Traduit par Julien Sévéon.

¹²⁹ En ligne : http://www.liberation.fr/planete/1997/06/30/special-hong-kong-japon-kobe-sous-le-choc-du-lyceen-tueur-le-meurtrier-de-l-enfant-decapite-le-24-ma_208441 [Consulté le 05/05/2018]

¹³⁰ Stephen Sarrazin, *Réponses du cinéma japonais contemporain*, op. cit., p. 374.

¹³¹ Julien Sévéon, *Le cinéma enragé au Japon*, op. cit., p. 297. « Pour certains, comme le ministre Shizuka Kamei, la réponse n'est pas à chercher du côté de la prévention, de l'écoute ou de la prise en charge des enfants fragiles ; elle réside dans l'interdiction d'importer des films d'horreur étrangers ! »

eux-mêmes, voire un passé mythifié) et leurs enfants (bercés par les simulacres et la culture otaku). Et les sondages réalisés à la fin des années 1990 ne sauraient lui donner tort : 70% des parents interrogés durant une émission de télévision après un fait divers sanglant redoutent que leurs enfants ne fassent la même chose¹³².

C'est ainsi qu'Hasumi, le personnage principal de *All About Lily Chou-Chou*, deviendra l'un de ces adolescents criminels en poignardant Hoshino, le leader du groupe. C'est lorsque ce dernier lui vole sa place de concert pour Lily Chou-Chou qu'il décide de le tuer. En d'autres termes, c'est quand l'accès au simulacre (la pop-star) lui est retiré qu'il revient dans la réalité pure et accomplit l'acte de violence. Un plan est particulièrement significatif de cette transition. Privé de rentrer dans la salle de concert, Hasumi se retrouve face à un écran géant diffusant un clip de l'artiste. Dans ce plan-séquence fixe, il va petit à petit se placer au centre de l'écran (Fig. 9) : sa silhouette noire se détache alors des pixels visibles sur la surface. L'écran s'éteindra, puis ira diffuser petit à petit le logo de la chanteuse, laissant le personnage seul, privé de simulacre (Fig. 10). Dès lors, les cris des spectateurs dans la salle de concert hors-champ se feront entendre petit à petit, envahissant l'espace sonore. Cet évènement agit comme une douche froide de réel et par-là même une pique de solitude pour le personnage principal. Mais surtout, l'image de la pop-star sur l'écran « exerce une influence, possède une puissance qui excède de loin l'information objective dont elle est porteuse¹³³ ». Une fois privé de cette puissance, le personnage est désarçonné.



Fig. 9

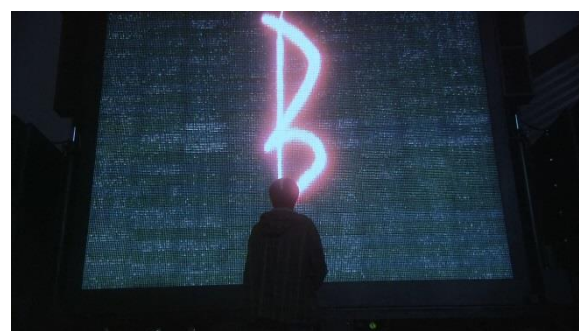


Fig. 10

¹³² *Loc. cit.*

¹³³ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Editions Flammarion, 2010, p. 45.

All About Lily Chou-Chou est donc un film complexe, extrêmement ancré dans les préoccupations de son époque et représentatif du style formel singulier de Shunji Iwai. En pointant du doigt le gouffre générationnel au cœur de la famille japonaise contemporaine, il livre une analyse pointue et personnelle de la violence juvénile et de la culture otaku accompagnée de ses simulacres. Mais quand la famille japonaise de parenté est en déliquescence, n'y a-t-il pas une alternative ? Et si l'individu ne pouvait s'épanouir que dans une famille recomposée ?

II- 3 : Shinji Aoyama et la famille recomposée

Au centre des films de Shinji Aoyama, il y a souvent des familles déchirées dès le départ qui retrouvent une unité dans la recomposition avec des membres extérieurs. Cette recomposition s'effectue par la création d'un nouveau lien social qui rattache les individus à un même évènement : le passé traumatique dans *Eurêka* et l'apocalypse virale dans *Eli, eli, lema sabachthani* ? La famille est donc dès le départ reliée au temps, en l'occurrence le passé. C'est ce temps, indissociable de la cellule familiale, qui sera au centre de sa mise en scène.

Shinji Aoyama est un cinéaste qui sculpte le temps, pour reprendre la célèbre expression d'Andreï Tarkovski. La famille dans son cinéma est toujours reliée à un passé et un futur qui convergent vers elle. Il est à noter que dans la culture japonaise, le passé, le présent et le futur ne sont pas des entités séparées¹³⁴. De même, l'existence d'un temps subjectif est davantage souligné par la langue japonaise elle-même que l'existence d'un temps objectif. Il y a donc une profonde compatibilité culturelle entre les écrits de Tarkovski, qui s'inscrivent dans une pensée d'un temps sculpté par l'art cinématographique, et les films de Shinji Aoyama, qui ne cessent de souligner l'existence d'un temps subjectif. Andreï Tarkovski parlait en ces mots : « Le temps et la mémoire se fondent l'un dans l'autre comme les deux faces d'une même médaille. Il n'est pas de mémoire sans temps. ¹³⁵».

En effet, dans *Eurêka*, le temps est mémoire. Le récit du film se développe à partir d'un seul évènement : la prise d'otage d'un bus par un « déséquilibré ». Cet évènement traumatique, se déroulant au début du film, deviendra mémoire traumatique, s'injectant de plus en plus dans un présent que les protagonistes veulent tourner vers le futur. Car il n'y a pas de famille au sens traditionnel dans le cinéma de Shinji Aoyama : jamais, dans *Eurêka*, nous ne verrons des parents accompagnés de leurs enfants. Dès le début du film, la famille traditionnelle est déchirée : la mère des deux enfants, figure fantomatique vêtue de blanc, part avec un autre homme. Leur père, quant à lui, l'aurait battue. Shinji Aoyama ne croit pas aux liens du sang comme cohésion : la seule chose qui relie les membres d'une famille, c'est leur passé, qui ne cesse de contaminer le présent. Ce lien par le passé est représenté par la

¹³⁴ Kato Shuichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris : Cnrs, 2009, p. 64.

¹³⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris : Philippe Rey, 2014, p. 55.

capacité télépathique qu'ont les deux enfants, leur permettant de communiquer entre eux par-delà les distances.

C'est pour cela que la famille dans *Eurêka* est intrinsèquement liée au temps, lui-même intrinsèquement lié à la mémoire. L'un des plans du départ de la mère est ainsi significatif de ce parti pris. De la maison où vivent les deux enfants, un panoramique suit ses mouvements à travers un premier carreau de fenêtre (Fig.1). Puis apparaît un second carreau dans le même mouvement, avec cette fois un sablier horizontal qui poursuit un mouvement perpétuel au premier plan (Fig. 2). Si le point est fait sur la figure fantomatique de la mère, ce sablier redouble le rythme de ses mouvements et crée une relation intime entre la déliquescence de cette famille et le temps qui s'écoule.



Fig. 1



Fig. 2

Dès lors, pour traiter de cette famille recomposée après un évènement traumatique, Shinji Aoyama va user d'une mise en scène qui sculpte le temps. Comme le rappelle Tarkovski :

« Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ? De sculpter dans le temps. Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartient pas, de même le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'expérience, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique.¹³⁶».

Tarkovski défend donc l'idée d'un cinéaste sculpteur du temps, voyant l'image comme quelque chose qui vit dans le temps tout en étant imprégnée par ce dernier. C'est selon lui en cultivant cette relation profonde au temps que « le vrai développement de la nature et des possibilités de l'art du cinéma¹³⁷ » sont possibles. Enfin, il en viendra à cette notion capitale, qui sera une description juste de ce qu'a voulu toucher Shinji Aoyama avec *Eurêka* : « Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire¹³⁸».

Cette croyance en un cinéma qui possède un rythme interne aux plans, et qui donc doit être dans une économie de montage, se retrouve dans la mise en scène d'*Eurêka*. Les plans du film n'interagissent par le montage que très rarement entre eux : ils sont comme des cellules étanches qui ne rentrent pas en contact mais mènent une existence séparée. Et c'est à l'intérieur de ces cellules que s'écoulera le temps, celui du présent de la famille japonaise et du passé traumatique qui la contamine. Pour ça, Shinji Aoyama use tout naturellement du plan-séquence. Mais ce n'est pas simplement parce qu'il laisse durer ses plans (certains peuvent s'étendre sur plusieurs minutes) qu'il sculpte le temps. Dans *Eurêka*, le temps et la mémoire sont liés au mouvement. A côté de la famille japonaise recomposée dépeinte dans le film, il y a un personnage qui ne cesse de manifester sa présence dans les

¹³⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 141.

plans : il s'agit du vent. Le vent est cette personnification du mouvement, et il a la capacité de créer un « effet aigu de présence [...] dans l'ordre de la représentation ¹³⁹ ». Il rend visible la présence du temps, la rend palpable. C'est pourquoi dans les nombreux plans fixes que comporte *Eurêka*, la nature est agitée par le vent (Fig. 3), conférant un rythme interne aux plans.



Fig. 3

En cela, Aoyama est dans la continuité d'une certaine conception du temps dans la tradition nipponne : au Japon, un brin d'herbe est indissociable de son mouvement qui l'accompagne et exprime l'éphémère¹⁴⁰. Mais ce qui est paradoxal, c'est que cet aspect éphémère du temps est retiré du film par l'absence de couleurs. Si le mouvement a lieu, si le temps s'écoule, la nature reste malgré tout piégée dans du sépia qui la rend presque uniforme. Ce sépia, c'est le passé qui ne cesse de coller au présent pour l'empêcher de se laisser totalement glisser vers l'éphémère. Dans la conception traditionnelle japonaise, il existe trois temps : « le présent des choses passées, le présent des choses présentes et le présent des choses futures [...] : un éternel présent. ¹⁴¹ ». Cet éternel présent vit dans *Eurêka* à travers le plan-séquence, mais c'est un présent des choses passées, toujours rappelé par ce sépia. C'est aussi pour cela que Shinji Aoyama n'utilisera jamais de flashback : le film ne croit pas au passé comme en une entité séparée du présent. Or, insérer dans le montage un flashback, c'est déjà penser que le passé surgit mais ne contamine pas. Il n'y a qu'à la toute

¹³⁹ Benjamin Thomas, *L'attrait du vent*, Crisnée : Yellow Now, 2016, p. 30.

¹⁴⁰ Jean-Marie Bouissou et Nicolas De Crecy, *Esthétiques du quotidien au Japon*, Paris : Institut français de mode, 2014.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.125.

fin, quand le deuil de l'évènement aura été effectué, que le film regagnera ses couleurs pour accueillir le présent des choses futures.

La famille japonaise dans *Eurêka* va donc trouver dans sa recomposition un moyen d'avancer, de passer du présent des choses passées au présent des choses futures. Pour cela, elle va devoir délaisser la maison des deux enfants et toute cette ville chargée du souvenir traumatique pour partir en voyage en bus. Ce sont ces lieux chargés en passé qui ont pu faire dire à Stéphane du Mesnildot que les enfants d'*Eurêka* vivent « dans une zone crépusculaire qui n'est ni la vie ni la mort ¹⁴² ». Mais si la première partie du film était relativement statique, la seconde prend des allures de road movie. Dans *Road Movie USA*, Jean-Baptiste Thoret et Bernard Benoliel définissaient un double-mouvement inhérent aux road movies : le déplacement dans l'espace s'accompagne d'un retour dans le passé des protagonistes ¹⁴³. C'est en ça qu'*Eurêka* se démarque de la plupart des road movies américains : non seulement le voyage ne démarre qu'au bout de 2 heures 15 de film (soit plus de la moitié de la durée totale), mais en plus celui-ci est effectué au contraire pour fuir un passé qui contaminait les personnages dans leur statisme. Le double mouvement est donc complètement différent : l'avancée dans l'espace est une avancée dans le temps, dans un temps libéré du passé. Comme nous l'avons rappelé plus tôt, le mouvement est temps, et le temps est mémoire, il y a donc la nécessité d'un déplacement dans la campagne japonaise pour oublier le traumatisme et resserrer les liens de la famille recomposée. Et ce déplacement prend comme point de départ le lieu traumatique : la famille se rend sur le parking de la prise d'otage comme pour mieux l'archiver.

Il s'agit ensuite pour les personnages de courir après l'oubli, d'atteindre la figure de re-commencement dont parle Marc Augé : retrouver le futur en oubliant le passé, créer les conditions d'une nouvelle naissance qui ouvre à tous les avenir possibles sans en privilégier aucun ¹⁴⁴. Pourtant, le passé sera très collant et difficile à rejeter : cela coûtera à Kozue, le frère de Naoki, un séjour en prison. Et au bout du voyage, il y aura la mer comme horizon. Le fait de mettre la mer au centre de cette renaissance n'est pas innocent : comme chez Shunji Iwai, elle est maternelle et symbiotique. « Les souvenirs sont façonnés par l'oubli comme les

¹⁴² Stéphane du Mesnildot, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p. 170.

¹⁴³ Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Paris : Hoëbeke, 2011.

¹⁴⁴ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris : Rivages, p. 78.

contours du rivage par la mer ¹⁴⁵», disait Augé, et c'est cette comparaison que Shinji Iwai matérialise, tant la mer et ses formes sont liées au désir d'oubli. C'est en s'enfonçant dans la mer, toujours filmée dans la continuité d'un hors-champ pour en rappeler le caractère mental et insaisissable (Fig. 4), que Naoki se reconnectera à son frère (alors en prison) et entamera son processus d'oubli.



Fig. 4

La famille chez Shinji Aoyama n'est donc pas forcément liée par le sang : dans une société japonaise en pleine crise de lien, les membres trouvent un ciment social dans un passé commun. Si l'écriture d'*Eurêka* est marquée par les attentats de la secte Aum, c'est parce qu'au-delà du traumatisme collectif qu'ils ont véhiculé, ils symbolisent le déclin des grands récits. Dans les années 1970, les attentas communistes étaient légitimés par un discours révolutionnaire sous-jacent, tandis que ceux de la secte Aum dans les années 1990 était absolument injustifiables et incompréhensibles¹⁴⁶. De l'ère des idéaux (communisme), nous sommes passés à l'ère de la fiction (Aum). Devant ce déclin des grands récits, chaque instance sociale (dont la famille) doit trouver un nouveau ciment pour se reconnecter à soi et aux autres. Dans le cinéma de Shinji Aoyama, le traumatisme collectif joue ce rôle, mais il doit être dépassé pour que la famille recomposée puisse enfin s'épanouir. Et il semble ainsi

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁶ Hiroki Azuma, *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, op. cit., p. 62.

envoyer un message à l'entièreté de la société japonaise : ce n'est pas avec une démarche passéiste, remuant les nombreuses blessures qu'a connu la nation durant les années 1990 (crise économique, attentat d'Aum, accidents nucléaires, etc.¹⁴⁷), que le Japon pourra de nouveau flamboyer.

Nous avons donc constaté, à l'aide de ces trois exemples, que la génération post-Kitano utilise la thématique de la famille japonaise pour déployer un discours et une esthétique qui lui sont propres. Ces développements amènent à toucher ce qui fait l'essence de ces cinéastes : leur verve révolutionnaire. Mais alors, par quels moyens la génération post-Kitano fait-elle entendre sa révolte dans ses œuvres ? Et que nous dit-elle alors ?

¹⁴⁷ Karyn Poupée, *Les Japonais*, op. cit., p. 90.

III – Une révolte stylisée

Comme leurs compères cinéastes japonais des années 1970, la génération post-Kitano se déploie dans une sorte de révolte contre la société japonaise, qu'elle juge trop portée sur la consommation irréfléchie et peu épanouissante. Néanmoins, cette révolte est parfois plus insidieuse que chez ses aînés : elle revêt plusieurs formes, et fait émerger des outils de contre-culture pour sortir l'individu de son conditionnement. Nous verrons dans un premier temps comment la génération post-Kitano utilise des personnages marginaux pour élaborer sa critique, avant de nous intéresser à l'un de ses principaux outils contre-culturel : la poésie. Pour conclure, nous nous demanderons si les spécialistes du cinéma japonais ont raison de qualifier ces cinéastes de nihilistes, ou si au contraire ils créent de nouvelles valeurs auxquelles se raccrocher pour faire naître une forme d'espoir.

III- 1- Marginalité et contestation sociale

« Quand je commence à m'intéresser à des gens, je trouve que ce sont les marginaux qui me semblent normaux. Et du coup, je ne décris que la vie de gens marginaux. ¹⁴⁸», disait Sion Sono. En effet, s'il y a bien une figure qui ne cesse de traverser la génération post-Kitano, c'est celle du marginal : que ce soit les internés d'un hôpital psychiatrique de *Picnic*, les musiciens expérimentaux de *Eli, Eli, Lema Sabachthani ?* ou la communauté des pervers de *Love Exposure*, la marge est toujours là pour questionner une société japonaise normative qui érige des modèles absurdes (le salary-man, les idols, etc.).

Depuis le cinéma japonais des années 1960, les personnages marginaux furent des symboles contestataires. Par exemple, le travesti Eddi dans *Les Funérailles des roses*, réalisé par Toshio Matsumoto en 1969, traduisait par son angoisse identitaire une société d'ambivalence, perdue entre une Amérique bien trop envahissante (à la fois à cause du traité nippo-américain et du capitalisme sauvage qu'elle a déversé) et une culture japonaise

¹⁴⁸ Interview en ligne de Sion Sono par Laurent Moreau : <http://www.darksidereviews.com/interview-sono-sion-en-recherche-dhumanite/> [Consulté le 05/04/2018]

menacée de se disloquer. De la même manière, les yakuzas de Fukasaku ne sont que l'héritage d'une Seconde Guerre mondiale dévastatrice¹⁴⁹, venant par-là questionner l'occupation américaine et l'amnésie du peuple japonais (son « refoulement historique » dont parle Moriaki Watanabe¹⁵⁰). Si les marginaux contemporains ont changé d'aspect, ils sont aussi des symboles contestataires visant à pointer du doigt les dysfonctionnements sociétaux. Les thématiques liées à la recherche identitaire de l'après-guerre culminant dans le bouillonnement politique des années 1970 (qui s'affirme par un refus du traité nippo-américain) deviennent des thématiques liées à la déliquescence du lien social (qui s'affirme dans un refus de la solitude amenée par l'ère digitale) dans une société foncièrement capitaliste. De cette omniprésence des soldats américains qui imprègnent le cinéma des années 1960 et 1970, nous sommes passés à une autre forme d'occupation, celle du règne de l'économie et sa loi de la jungle (voir notre analyse de *Noriko's Dinner Table*, p. 33). La génération post-Kitano s'inscrit dans une période économique instable au Japon : dès les années 1992, le pays opère une décroissance, qui s'accompagne d'un phénomène de désillusion générale, d'une augmentation du nombre de SDF, de plusieurs vagues de licenciements provoquant de nombreux suicides et autres troubles liés au retour de bâton économique : « En une décennie, la population nippone fut ainsi la cible d'une virulente rafale de catastrophes : crise économique, yen enflammé, remise en cause des acquis sociaux, désastres naturels, attentats, accidents.¹⁵¹».

Ainsi, le film *Swallowtail and Butterfly* de Shunji Iwai semble refléter ces bouleversements en érigeant des marginaux comme personnages principaux. Dès l'introduction, une voix *off* nous présente la ville de Yentown et ses habitants du même nom : il s'agit d'immigrés venus au Japon pour s'enrichir, se trouvant rapidement rejetés dans des bidonvilles en périphérie de Tokyo. Si le cadre est totalement fictionnel (le film se passe dans un futur proche où le yen japonais est devenu la monnaie la plus importante du monde), le récit est directement lié aux préoccupations contemporaines : les yentowns sont les symboles de tous les étrangers vivant au Japon, rapidement marginalisés et subissant un racisme notoire. Dans un pays où vivent plus d'un demi-million de coréens et où des groupes

¹⁴⁹ Kate E. Taylor, *Dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, New York : Wallflower Press, 2012, p. 119.

¹⁵⁰ Watanabe Moriaki, *Le jeu, le corps, le langage. Mythe de l'origine dans le jeune théâtre japonais*, Couladon : Esprit, février 1973.

¹⁵¹ Karyn POUPEE, *Les Japonais*, *op. cit.*, p. 90.

ultranationalistes comme Zaitokukai militent pour leur évacuation¹⁵², les « étrangers » sont traités par une partie de la population comme des marginaux indésirables : « La xénophobie dans ce pays a la particularité de reposer, d'une part, sur l'absence de distinction entre "étranger" et "immigré", et, d'autre part, sur un discours de "la menace de l'ordre public" issu des mouvements d'indépendance des colonies.¹⁵³ ». Si ce sentiment de supériorité japonaise sur les autres peuples remonte jusqu'au Kojiki (recueil de légendes qui mythifie l'origine divine des japonais)¹⁵⁴, ce type de nationalisme est représenté aujourd'hui par le premier ministre Shinzo Abe et ses liens avec le lobby révisionniste Nippon Kaigi, qui vise justement à mettre en avant le passé impérial du Japon et ses racines shintoïstes¹⁵⁵. Devant ce constat (qui était déjà visible à l'époque de la sortie du film et l'est tout autant aujourd'hui), *Swallowtail and Butterfly* fait figure de pamphlet contestataire.

Dès cette introduction, une caractéristique étonne : la voix *off* s'exprime en anglais. En effet, le film baigne dans un « environnement linguistique incertain¹⁵⁶ » : les personnages viennent pour la plupart de pays différents et ne s'expriment pas dans la même langue. Pour autant, malgré leurs provenances diverses, ils ont une cohésion sociale forte. Le film suit leur ascension sociale, du bidonville de Yentown jusqu'à l'ouverture d'un bar à Tokyo, sans pour autant en faire une *success-story* à l'américaine. Ces marginaux sont ici des « individus-trajectoires », pour reprendre la terminologie de Benjamin Thomas : des figures porteuses d'espoir dans le Japon contemporain, réinventant les rapports inter-humains sur d'autres bases que le culturalisme¹⁵⁷. Shunji Iwai délivre ainsi un message clair : la cohésion sociale par la nationalité et la langue qui l'accompagne est une illusion, entretenant l'idéologie coloniale d'un passé révolu. Comme il le rappellera lui-même en interview : « Les autres asiatiques ont une vitalité dont nous [les Japonais] manquons¹⁵⁸ », une prise de position à contre-courant dans un pays où de nombreux individus ne se sentent pas asiatiques¹⁵⁹. Ce

¹⁵² Article du JapanTimes : <https://www.japantimes.co.jp/community/2015/01/21/issues/forty-years-zainichi-labor-case-victory-japan-turning-back-clock/#.WVfpb-nkWM8> [Consulté le 06/04/2018]

¹⁵³ Kim, Myungsoo, 2013. « Les caractéristiques de la xénophobie au Japon », dans *Hommes et migrations*, n°1302, p.89-97.

¹⁵⁴ Bernard Stevens, *Invitation à la philosophie japonaise : autour de Nishida*, op. cit., p. 52.

¹⁵⁵ Article de Francetvinfo : <http://geopolis.francetvinfo.fr/japon-aux-racines-du-nationalisme-de-shinzo-abe-112429>

¹⁵⁶ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p.19.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁸ Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film*, op. cit., p. 71.

¹⁵⁹ Karyn Poupée, *Les Japonais*, op. cit., p. 109.

discours est d'autant plus cohérent que, si l'on parcourt la filmographie de Shunji Iwai, la déliquescence du lien social est omniprésente entre les individus de nationalité japonaise.

De la même manière, dans son téléfilm *Picnic*, la cohésion sociale se trouve être du côté des marginaux. Nous suivons le périple de trois internés en hôpital psychiatrique qui décident de s'enfuir en ne marchant que sur les murs de leur ville. Le film prend ainsi l'allure d'un wall movie (terme non-officiel mais pertinent puisque le film emprunte beaucoup de caractéristiques au road movie en l'actualisant dans une totale urbanité) où les personnages, auparavant solitaires et nihilistes, vont trouver dans leur petit groupe un lien social auquel se rattacher. Mais ces marginaux observent la ville de leurs murs, desquels ils ne descendront pas... sauf pour mourir, dans le cas d'un des trois personnages. Au Japon, la maladie mentale est particulièrement refoulée et source d'ostracisme¹⁶⁰. Il y a donc une nette critique de la difficulté d'intégration des marginaux à la société japonaise : les individus différents sont rejetés hors de l'espace commun, condamnés à observer le monde au lieu d'y participer.

Mais les marginaux de *Picnic* sont aussi au cœur d'une symbolique biblique. De leurs murs, souvent filmés en contreplongée avec une large partie des plans dédiée au ciel (Fig. 1.), ils sont assimilés à des figures angéliques veillant sur les Hommes. L'asile, quant à lui, est représenté comme un enfer claustrophobique, à l'aide de plongées et de surcadrages laissant peu d'ouvertures vers un extérieur (Fig 3). De plus, Coco, la jeune fille vêtue de plumes de corbeaux (Fig. 2), fait irrémédiablement penser à la figure de l'Ange déchu peinte par Alexandre Cabanel en 1847. Comme dans le célèbre tableau, la blancheur de sa peau contraste avec la noirceur de ses plumes, dont les ailes décrépissent. Les marginaux de Shunji Iwai sont, comme les anges déchus bibliques, bannis dans un enfer (l'asile) pour leur désobéissance à la norme.

¹⁶⁰ Ouvrage Collectif, *L'Art brut du Japon*, Gollion : Infolio, 2008, p. 20.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

C'est un constat similaire sur la difficulté d'intégration que l'on retrouve chez Shinji Aoyama, lorsqu'il réalise *Eurêka*. Le traumatisme vécu par les protagonistes en fait des marginaux : ils s'isolent, subissent les soupçons des autres habitants de leur village, sont presque traités comme des pestiférés. Le fait d'avoir vécu un même traumatisme occasionne immédiatement un rejet chez les individus « normaux », qui n'est pas sans rappeler le traitement réservé aux hibakusha, ces rescapés de la bombe atomique victimes d'ostracisme parce qu'ils rappelaient aux Japonais leur défaite face aux États-Unis¹⁶¹. Au travers de ces marginaux, Shinji Aoyama critique cette forme de discrimination sociale rarement mise en avant au Japon, car taboue.

Mais l'une des figures contestataires les plus importantes du cinéma japonais contemporain est le personnage de la femme forte. Le Japon a toujours été un des pays les plus en retard par rapport au mouvement féministe. Masao Adachi (réalisateur et activiste d'extrême-gauche très productif durant les années 1970) soulignait ce phénomène dans une interview donnée en 2001 : « À la question de savoir pourquoi le très sérieux mouvement

¹⁶¹ Interview du Dr Shuntaro Hida par Télérama : <http://www.telerama.fr/television/au-japon-les-irradies-sont-des-pestiferes,129843.php> [Consulté le 15/05/2018].

féministe japonais a pris du retard par rapport au reste du monde, je répondrais qu'au lieu de prendre pour cible des vedettes de cinéma, on aurait dû analyser à posteriori l'influence de cette Alliance pour la Libération des Femmes pour repartir sur des fondements sains et objectifs.¹⁶² » Ce parti était en effet la principale formation du mouvement féministe des années 1970, ayant réalisé beaucoup d'actions visant à discréditer des hommes célèbres japonais en les accusant de harcèlement sexuel. Le groupe sera rapidement démantelé après « la découverte d'un contrat liant leur leader à un fabricant de pilule ¹⁶³ ». Depuis ce scandale, le mouvement féministe japonais peine à se développer aussi rapidement qu'en occident. Pourtant, la figure de la femme forte est déjà omniprésente dans le cinéma des années 1960 et 1970 (notamment chez Imamura et Suzuki), et celle-ci trouve une renaissance actuelle dans le cinéma de Sion Sono.

Guilty of Romance, son premier film sorti dans les salles françaises en 2011 suite à un passage au festival de Cannes, conte l'histoire de la libération sexuelle d'une femme au foyer et de son affirmation face aux hommes. En grand admirateur du cinéma de Wakamatsu et des pinku-eiga, il réalise un film érotique mais féministe, produit par ailleurs par la Nikkatsu elle-même (qui, rappelons-le, était la grande maison de production du cinéma érotique japonais des années 1970). Bien conscient que, durant ces années-là le porno était pour les femmes l'un des rares moyens de faire du cinéma¹⁶⁴, Sion Sono dépeint le milieu de la vidéo érotique et de la prostitution comme des microcosmes qui reflètent le sexisme de la société japonaise. De la même manière que durant la période Edo le peintre Keisai Eisen peignait les prostituées des quartiers de plaisir pour aller contre l'image idéalisée de la femme véhiculée par le théâtre kabuki¹⁶⁵, Sion Sono déconstruit la représentation de la femme au foyer telle que déployée dans le cinéma grand public de son époque. Le film conjugue, dans la pure tradition de l'ero-guro (courant culturel japonais né dans les années 1930, mélange d'érotisme, de grotesque et de non-sens¹⁶⁶), une représentation du corps féminin de plus en

¹⁶² Masao Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, op. cit., p. 181.

¹⁶³ Loc. cit.

¹⁶⁴ C(h)ris Reyns-Chikuma, « Métamorphoses et métaphores des corps dans le cinéma nippon », *Cinémaction* n°121, Le corps filmé, p. 191.

¹⁶⁵ Tomako Sato, *L'art japonais*, Toulouse : Editions Milan, p. 87.

¹⁶⁶ Miriam Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley : University of California Press, 2007, p. 15.

plus explicite à mesure que le film avance, et en même temps mortifère dès son commencement.

C'est en effet dès les premières minutes qu'une scène de crime nous sera montrée : le corps d'une femme a été découpé et mélangé à celui d'une poupée gonflable. En appuyant beaucoup sur l'aspect gore de ce mélange contre-nature (vers de terre, chair en putréfaction, etc.), Sion Sono dénonce l'absence de dissociation chez certains hommes japonais entre la femme de chair et la poupée gonflable, dans un pays où ces dernières sont parfois considérées comme ayant une âme¹⁶⁷. Mais c'est avant tout au travers de la *voix off* de son personnage principal qu'il prend position : il expose au spectateur les désirs sexuels de cette femme au foyer, donnant une voix aux fantasmes féminins considérés bien souvent comme tabous. Dès leur plus jeune âge, les filles japonaises apprennent que c'est sur elles que repose l'harmonie familiale, et qu'il est de leur devoir de cacher leurs sentiments¹⁶⁸. Son personnage de femme libre et expressive est donc à lui-seul une forme de contestation.

Nous voyons donc qu'au-delà de la figure du marginal, les cinéastes de la génération post-Kitano se montrent contestataires et virulents envers la société japonaise. Mais ce n'est pas leur seul outil. Une autre approche, plus formelle, leur permet de remettre en cause ce qui les entoure : il s'agit de la poésie.

¹⁶⁷ Ninon Chavoz, Agnès Giard, *Un désir d'humain. Les « love doll » au Japon*, Lectures [En ligne], Les comptes rendus, 2016, mis en ligne le 22 novembre 2016, consulté le 26 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/21794>

¹⁶⁸ Jean-Marie Bouissou et Nicolas De Crecy, *Esthétiques du quotidien au Japon*, *op cit.*, p. 124

III- 2- La poésie comme contre-culture.

La poésie, pour la génération post-Kitano, est une arme. Celle-ci sert à sortir le spectateur de la routine, à l'amener à repenser la société, à l'émouvoir tout en le questionnant, et est donc revendiquée comme une contre-culture. Mais avant de développer davantage ces points, commençons par définir ce que l'on entend ici par « poésie ». C'est, selon la définition du Trésor de la Langue Française informatisé : un « genre littéraire associé à la versification et soumis à des règles prosodiques particulières, variables selon les cultures et les époques, mais tendant toujours à mettre en valeur le rythme, l'harmonie et les images¹⁶⁹ » Mais celle-ci ne se résume pas qu'aux vers. Jean Onimus, dans un essai intitulé *Qu'est-ce que le poétique ?*, nous donnait une délimitation du « poétique » pertinente :

« Le poétique déborde largement les limites de ce qu'on appelle poésie. La danse, la musique, la peinture, les romans, le théâtre, le cinéma, bref, toutes les productions culturelles et tous les arts peuvent être poétiques et classés comme tels.¹⁷⁰ »

En partant de cette définition, nous pouvons dire que les cinéastes de la génération post-Kitano distillent chacun une poésie qui leur est propre, à la fois diffuse dans la forme des films et leur contenu narratif. Cette poésie, par essence anti-productiviste, est érigée en contre-culture, comme une manière de s'opposer au capitalisme et à sa logique de production aliénante et peu épanouissante pour l'individu. Cette volonté peut être résumée par le manifeste du journal *Tokyo Gagaga* (qui, rappelons-le, fut écrit par Sion Sono) : « Je voudrais dresser un poème au milieu du désert. Une envie de plus en plus forte de faire s'entrechoquer les gens et la poésie, la ville elle-même et la poésie¹⁷¹. ». Le mot fort « entrechoquer » n'est pas choisi au hasard : il s'agit bien de créer un choc esthétique, de faire resurgir la poésie à la face du spectateur. Nous commencerons donc par nous intéresser aux poésies directement intégrées dans la narration, avant de nous pencher sur la manière dont le poétique est injecté dans la forme des films.

¹⁶⁹ En ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?66;s=1403837220;r=1;nat=;sol=3>; [Consulté le 26/06/2018].

¹⁷⁰ Jean Onimus, *Qu'est-ce que le poétique ?*, Paris : Poesis, 2017, p.12.

¹⁷¹ Olivier Malosse, « Sono dans Garo (1993-1997) : Tokyo Gagaga et le renouveau angura. Éloge de la fuite », *Vertigo* 2012/3 (n° 44), p. 104-110.

Des trois cinéastes qui nous intéressent, Sion Sono est probablement celui qui accorde le plus d'importance à la poésie sous sa forme écrite. Dans son passé d'activiste, il a toujours su l'utiliser comme une arme contre-culturelle, qu'elle soit scandée dans des mégaphones (lors des manifestations de son collectif) ou écrites dans la revue Tokyo Gagaga. Comme le rappelle Jean Onimus : « Dans une société du travail, du rendement et du plaisir immédiat, la poésie paraît condamnée à s'effacer : s'ensuit l'atrophie d'une expérience qui nous est essentielle, conséquence inéluctable d'une civilisation prosaïque.¹⁷² » C'est bien cet effacement qui préoccupe Sion Sono : pour éviter qu'elle ne disparaisse d'une société qui en a cruellement besoin, il la met en avant, et par là même est déjà dans une forme de contestation.

Chaque film du cinéaste possède une phrase poétique et métaphysique (les deux ne sont jamais tout à fait séparées dans ses œuvres) en son centre, généralement dite dans les dialogues et revenant plusieurs fois comme un motif de réflexion. « Êtes-vous en accord avec vous-même ? », « Quel lien vous relie à vous-même ? », « Quand est-ce que je suis devenu quelqu'un que je ne suis plus ? ». Ces phrases, tirées respectivement des films *Suicide Club*, *Noriko's Dinner Table* et *Into a Dream*, montrent que les préoccupations sociétales qui taraudent Sion Sono sont abordées par le prisme du poétique. Ces questionnements sont toujours centrés autour de l'identité de l'individu : pour Sion Sono, la poésie est une manière de résoudre le profond trouble identitaire que connaissent de nombreux Japonais. Cet amour de la poésie, Sion Sono ira le revendiquer dans *Himizu*¹⁷³, où des citations du poète français François Villon seront intégrées à une voix *off*.

Mais chez la génération post-Kitano, la poésie est principalement injectée dans la forme des films. Pier Paolo Pasolini, dans son livre *L'Expérience hérétique*, définissait un cinéma de poésie, qui utilise selon lui un langage spécifiquement poétique. Contrairement aux films classiques, qui avaient éventuellement une poésie interne (découlant de leur récit), le cinéma de poésie est dépendant d'une « prose d'art, d'une série de pages lyriques, dont la subjectivité est assurée par l'usage, servant de prétexte, de la « subjective indirecte libre » ;

¹⁷² Jean Onimus, *Qu'est-ce que le poétique ?*, op. cit., p.12.

¹⁷³ Sion Sono, *Himizu*, Japon, 2011.

et dont le véritable protagoniste est le style.¹⁷⁴». En d'autres termes, la poésie n'est plus de l'ordre du narratif, mais prend vie dans la forme cinématographique.

Pasolini va plus loin dans sa définition d'un cinéma de poésie, en listant des principes de mise en scène qui relèvent de cette catégorie :

« On sent donc la caméra, pour de bonnes raisons : l'alternance de différents objectifs, un 25 ou un 300 sur le même visage, l'usage excessif du zoom avec ses longs foyers qui collent aux choses en les dilatant comme des pains trop levés, les contre-jours continus et faussement accidentels avec leurs éblouissements dans la caméra, les mouvements de caméra à la main, les travellings exaspérés, les montages faussés pour des raisons d'expression, les raccords irritants, les interminables arrêts sur une même image, etc., tout ce code technique est né presque d'une intolérance aux règles, d'un besoin de liberté insolite et provocatrice, d'un goût de l'anarchie, authentique ou délicieux ; mais tout cela est vite devenu un canon, un patrimoine linguistique et prosodique qui concerne simultanément tous les cinémas du monde.¹⁷⁵»

Cette citation peut faire écho à la mise en scène des cinéastes de la génération post-Kitano, qui ne cessent de construire un langage poétique au travers de leur mise en scène. Prenons Sion Sono et Shunji Iwai, et voyons en quoi la vision très détaillée d'un langage poétique de Pasolini est en corrélation avec leurs esthétiques. Dans le cinéma de Sion Sono, la caméra souligne souvent sa présence par différents subterfuges. Au-delà des mouvements (souvent caméra-épaules) qui font sentir les soubresauts de l'appareil, créant un régime d'inconfort (et donc de non-transparence), les faux-raccords intentionnels ou encore les arrêts sur image, il arrive régulièrement que des éléments liquides viennent obscurcir l'objectif. Dans *Love Exposure*, il s'agira de faux-sang et d'eau de pluie (Fig. 1), tandis que dans *Guilty Of Romance*, de la peinture rose viendra éclabousser la caméra (Fig. 2). Ces éléments témoignent de la volonté de Sion Sono de faire naître l'expression poétique sur l'image, en faisant de l'objectif même une toile à investir.

¹⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : Langue et cinéma*, Paris : Traces Payot, 1976, p. 154.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*



Fig. 1, deux tâches de sang à gauche du cadre diffractent la lumière.



Fig. 2

De la même manière, les usages excessifs du zoom sont légions dans *Love Exposure* : lors des séquences où les pervers s'entraînent à photographier sous les jupes des filles, Sion Sono use constamment de cette figure de style pour parodier de manière poétique les scènes d'actions de film bis. Il y a une forme de provocation dans toutes ces utilisations de la poésie : jouer avec les codes de la transparence en faisant jaillir sur le spectateur tout ce que la société japonaise cherche à cacher, en l'occurrence son obsession refoulée de la sexualité.

Shunji Iwai rejoint sur énormément de points la définition d'un cinéma de poésie par Pasolini. Parmi de nombreux exemples, nous pouvons citer la partie de *All About Lily Chou-Chou* où les personnages partent en vacances. Celle-ci, filmée en caméscope basse-définition (justifiée dans la diégèse à la manière d'un film de found-footage), compile les zooms, les raccords irritants et les contre-jours faussement accidentels, créant une poésie allant bien au-delà de la justification dans le récit. Mais de manière plus globale, chez Shunji Iwai, la lumière est le principal vecteur du langage poétique selon Pasolini. Les sources lumineuses sont souvent présentes dans les plans : ce sont des fenêtres et autres ouvertures laissant entrer la lumière du soleil. L'un des éléments plastiques les plus présents dans son travail est celui des faisceaux lumineux, exagérément visibles et enveloppant les personnages dans leur lueur. Si dans la culture judéo-chrétienne le motif du faisceau lumineux était une manière de représenter la présence ou l'intervention divine¹⁷⁶, son utilisation dans le cinéma de Shunji Iwai ne comporte aucune connotation religieuse (il est à noter que la symbolique chrétienne ne va pas de soi pour les Japonais, cette religion ayant été introduite sur l'archipel récemment sans jamais avoir réussi à supplanter le shintoïsme et le bouddhisme¹⁷⁷). Son rôle est davantage à chercher du côté d'une sublimation des sentiments des personnages. Comme Iwai le dit lui-même : « Mais ce qui m'intéresse au cinéma, et c'est sûrement cela qui ennuie les critiques, ce sont les sentiments, les émotions à travers lesquels naviguent

¹⁷⁶ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art*, Londres : Phaidon, 2001.

¹⁷⁷ Pierre-François Souyri, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris : Perrin, 2010.

mes personnages.¹⁷⁸ ». De là naît tout un réseau de motifs qui visent à matérialiser l'état intérieur de ses personnages. Ainsi, la lumière n'est souvent qu'une manière de redoubler par une texture filmique les émotions, notamment celle de la transcendance par la musique (Fig. 3). On retrouve ainsi l'un des principaux mouvements de la génération post-Kitano : l'extériorisation par la forme.



Fig. 3, la transcendance du personnage jouant Chopin signifiée par la surexposition de la partie gauche du plan, qui dessine le motif du faisceau lumineux.

Néanmoins, ce qui rejoint le plus la définition d'un langage poétique se trouve dans une autre séquence de *All About Lily Chou-Chou*. Dans la scène de nuit démarrant à 24 minutes et 40 secondes, Shunji Iwai fait en sorte que l'on ne sente pas seulement la présence de la caméra, mais aussi celle du dispositif d'éclairage qui se trouve derrière. Fabrice Revault D'allones établit une distinction très claire entre l'utilisation de la lumière dans le cinéma baroque et dans le cinéma moderne :

« Hommes de la théâtralité assumée et déclarée, les baroques ou baroquissants comme Welles et Bergman première période (puis Fellini, Tarkovski, Schroeter, Ruiz), réaffirmeront la présence de l'instance manipulatrice du hors-champ. Alors que les modernes, qui de toute façon évitent les effets arbitraires et sur-signifiants, seront retenus par leur souci de légitimer dans le champ les sources lumineuses (les fenêtres légitimeront donc un éventuel renvoi lumineux au monde hors-champ). [...] dans le cinéma classique-baroque l'inquiétude vient du hors-champ qui est aussi ce hors-cadre où se fabrique cet éclairage théâtral ; alors que dans le cinéma moderne l'inquiétude vient du champ, du monde même, de façon immanente¹⁷⁹ ».

¹⁷⁸ Stephen Sarrazin, *Réponses du cinéma japonais contemporain, op. cit.*, P. 357-358.

¹⁷⁹ Fabrice Revault d'Allones, *La lumière au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001, p. 113.

Dans cette séquence, il est intéressant de noter que Shunji Iwai échappe à cette distinction entre baroque et moderne. D'un côté, la manipulation par le hors-champ est clairement dénoncée : le faisceau lumineux circulaire surexpose les visages des personnages jusqu'à éblouir les acteurs, comme si ceux-ci n'avaient pas la possibilité d'exister dans un univers diégétique hermétique. C'est une logique de non-transparence qui vise à s'écarter d'un lissage de la lumière de nuit en évitant toute légitimation dans le champ, et donc un refus de l'éclairage moderne. D'une certaine manière, cette lumière qui agresse le spectateur et les personnages renforce encore davantage la violence de la scène, qui tourne rapidement en tabassage du personnage principal. En ce sens, Shunji Iwai rejoint les baroques, même s'il en exagère fortement le procédé.

Néanmoins, là où Shunji Iwai se rapproche davantage du cinéma moderne, c'est dans le fait que l'inquiétude n'est pas « engendrée par une instance hors-cadre¹⁸⁰ », mais est bien présente à l'intérieur de celui-ci. Ce qui témoigne de ce paradigme, ce sont deux plans successifs qui servent à introduire les deux adolescents, dans toute leur violence impulsive (Fig. 4 et 5). Dans ces deux plans successifs, les deux jeunes apparaissent immédiatement dans le cadre du second plan, sans venir d'un quelconque hors-cadre qui aurait pu les engendrer. Shunji Iwai rejoint sur ce point le cinéma moderne : l'inquiétude est bien engendrée et visible dans le cadre, voire même survisible par sa surexposition lumineuse. Car ces deux jeunes adolescents sont le produit de leur contexte social et familial, et viennent donc de la société japonaise elle-même. Le hors-cadre, là où se fabrique le dispositif d'éclairage, n'est donc pas créateur d'inquiétude, mais le surligne jusqu'à son point de rupture.



Fig 4 et 5. Le second plan est la première occurrence des deux adolescents violents, qui apparaissent brutalement dans le champ sans venir d'un hors-cadre.

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

Ce point de rupture est le reflet des éléments poétiques de Shunji Iwai, qui se constitue un langage poétique qui lui est propre. La séquence se déroule en trois parties : la première est celle que nous avons évoquée, où les deux jeunes fracassent le vélo du personnage principal puis se mettent à le tabasser. Par la suite, une chanson de Lily Chou-Chou se fait entendre. Une dialectique s'instaure alors entre les écrans de texte, leur acousmètre numérique (que nous avons étudié en partie II. b.) et les voix des jeunes toujours en train de tabasser le personnage principal. C'est la résurgence de cette passion pour Lily Chou-Chou, signifiée par sa chanson et l'acousmètre numérique, qui agit comme un dernier espoir auquel s'accroche le personnage principal. Puis, nous revenons sur des plans caméra-épaules instables du tabassage, et l'ami même de Hasumi se met à participer. La lumière est toujours exagérément forte, se reflétant tellement sur les habits des personnages qu'elle les transforme en Figure.

Deleuze, dans son livre sur Francis Bacon, donnait une définition de la Figure qui peut s'appliquer à l'utilisation qu'en fait Shunji Iwai :

« Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est la chair. [...] La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'évènement).¹⁸¹ »

C'est donc par la lumière, le principal outil poétique de Shunji Iwai, que le cinéaste va transformer ses personnages en Figures : malgré les quelques éléments structurants, la séquence s'échappe du narratif (la question de savoir pourquoi ces jeunes frappent le héros principal n'a dès lors plus de sens) pour atteindre la sensation tournée vers le sujet (la violence instinctive des adolescents) et l'objet (le tabassage) dans une même « unité du sentant et du senti ¹⁸² ». La surexposition sert donc à s'éloigner de la figuration (telle que décrite par Deleuze) afin de rapprocher la forme de la sensation (qui est, selon Paul Valéry,

¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris : Seuil, 2002, p. 27.

¹⁸² *Loc. cit.*

« ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter¹⁸³ »).

Puis arrive le point de rupture à 27 minutes et 33 secondes. Celui-ci s'effectue à plusieurs niveaux : un personnage extérieur à la scène ramasse le CD de Lily Chou-Chou tombé du sac de Hasumi et le brise en deux, ce qui entraîne brusquement la fin de la chanson qui passait en fond sonore jusque-là, au profit d'un bruitage d'environnement sonore nocturne et du retour des voix des adolescents. La rupture est donc brutale, et s'accompagne aussi d'un changement d'intensité lumineuse. En effet, la lumière jusque-là extrêmement forte (Fig. 8) au point de transformer les personnages en Figures s'atténue, leur attribuant à nouveau des traits physiques particuliers : la séquence bascule du côté de la figuration (Fig. 9).



Fig. 8



Fig. 9

Enfin, chez Shinji Aoyama, la poésie formelle se rapproche d'une expérience du présent rappelant le haïku. En effet, cette forme poétique japonaise composée de trois courtes phrases révèle « l'immuable, l'éternité qui nous déborde (fueki) et le fugitif, l'éphémère qui nous traverse (ryûko).¹⁸⁴ ». C'est ce deuxième aspect, celui du fugitif, qui constituera la poésie du cinéma d'Aoyama. Cette notion est dans son cinéma associée à la nature, qui est là comme rappel de l'éphémère, de la conception d'un temps cyclique. Plusieurs notions japonaises font état de la sensibilité à l'éphémère, aux formes changeantes, à ce qui disparaît, comme le « mono no aware » issu de la religion

¹⁸³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁴ Ouvrage collectif, *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, Paris : Gallimard, 2002, p. 8.

bouddhiste¹⁸⁵. Dans un film comme *Eurêka*, le présent est malade d'un passé traumatique, et la photographie sépia ne fait qu'accentuer les mouvements de la nature et ses cycles d'instant éphémères. Contrairement à Sergueï Eisenstein, qui voyait dans le haïku les principes du montage cinématographique¹⁸⁶, cette poésie de l'instant est indissociable du plan-séquence, outil qu'Aoyama utilise comme la captation de ce qui ne cesse de s'évanouir. Comme dans le haïku, la nature est captée dans son rapport à l'éphémère, ce qui créera la poésie.

Dans *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*, un plan à la 38^{ème} minute est particulièrement représentatif de cette poésie du plan-séquence. Durant une minute et seize secondes, Aoyama filme en plan fixe la mer déchaînée, de face (Fig. 10). Les deux personnages, petites formes dans le plan par rapport à l'immensité de la mer, viennent en enregistrer les sons. Dès lors, des formes naissent par les vagues et s'évanouissent aussitôt, l'écume prend petit-à-petit du terrain (Fig. 11), et toute la poésie est contenue dans ce rapport entre le temps du plan-séquence et les mouvements ininterrompus de la mer. L'on pourrait relier ce plan au « tableau autarcique » décrit par Noël Burch : « long, fixe, immobile, frontal, qui se suffit à lui-même pour présenter l'action, les personnages et le décor, tous donnés d'un seul tenant à la vue du spectateur. ¹⁸⁷», que Benjamin Thomas distingue dans le cinéma japonais comme « de purs moments de vide narratif [qui] permettent réellement à notre regard de « flotter » ¹⁸⁸». Il y a l'éternité du haïku, car la mer et son mouvement sont perpétuels, et cet éphémère qui nous traverse, puisque les vagues finissent toutes par s'auto-détruire.



Fig.10



Fig. 11

Il y a donc, chez chacun de ces cinéastes, une vision différente de la poésie, mais une même volonté de la faire jaillir du centre des œuvres. Pourtant, parce que cette poésie les

¹⁸⁵ Jean-Marie Bouissou et Nicolas De Crecy, *Esthétiques du quotidien au Japon*, op. cit.

¹⁸⁶ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 63.

¹⁸⁷ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p. 59.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 63.

éloigne de ce que la société japonaise contemporaine véhicule comme valeurs (soit celles de la carrière, du rendement, de la productivité, etc.), ces réalisateurs sont souvent analysés par les critiques japonais et occidentaux comme profondément nihilistes. Mais est-ce vraiment le cas ? Est-ce qu'au contraire ces cinéastes ne cherchent pas à véhiculer un message d'espoir en se réappropriant des valeurs marginalisées ?

Conclusion : la génération post-Kitano, vraiment nihiliste ?

Le cinéma post-Kitano est, nous l'avons rappelé en introduction, encore aujourd'hui relativement peu connu et peu mis en avant en occident. Chez les grands auteurs américains ayant participé activement à faire découvrir le cinéma japonais en occident, comme Donald Richie, le regard porté sur ces cinéastes est souvent empreint d'incompréhension, voire de mépris. Leurs films sont souvent qualifiés de nihilistes, d'un formalisme creux, et sont parfois rabaissés en les comparant aux grands cinéastes classiques japonais. Par exemple, Donald Richie dira de Shunji Iwai qu'il est un artiste visuel avec un message de nihilisme élégant¹⁸⁹, avant de rappeler que le cinéma japonais n'a pas connu de grands réalisateurs depuis longtemps. De la même manière, Marc Schilling dira de la génération post-Kitano :

« Etrangers à la politique, aliénés par leurs racines ancestrales, inondés d'informations, eux et leurs jeunes spectateurs sont devenus des gros consommateurs de logiciels visuels, incluant les films, la télévision, les bande-dessinées, les jeux-vidéos, et semblent davantage intéressés dans l'expression de leurs préoccupations personnelles – avec une attitude détachée plus qu'engagée, avec une température émotionnelle douce plutôt que chaude.¹⁹⁰»

En parlant ainsi de cette génération de réalisateurs, ces auteurs commettent certaines grossières erreurs. Nous l'avons vu précédemment : non seulement la génération post-Kitano est dans la lignée subversive des cinéastes des années 1970, mais ses cinéastes sont profondément engagés à leur manière dans une critique sociétale. De plus, le fait qu'ils s'estiment eux-mêmes comme apolitiques ne veut pas dire que leurs films ne le sont pas. Qui irait nier que, dans la féroce critique du capitalisme et de ses répercussions sur la famille japonaise de *Noriko's Dinner Table*, Sion Sono réalise bel et bien un film politique ? Ou que, dans son ode au multiculturalisme, *Swallowtail Butterfly* de Shunji Iwai s'oppose de fait à la droite nationaliste japonaise ? Pourtant, la question mérite d'être posée : la génération post-Kitano est-elle vraiment nihiliste ?

¹⁸⁹ Donald Richie, *Le cinéma japonais*, op. cit., p. 224.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

Avant de se lancer dans cette interrogation, il est bon de rappeler que la génération post-Kitano n'est pas seulement méprisée par ces auteurs, mais aussi par la majorité des critiques de leur propre pays. On reproche à Shunji Iwai, dans *Swallowtail Butterfly* et *Picnic*, de ne pas donner une représentation réaliste des immigrés et des internés en hôpital psychiatrique¹⁹¹, alors même que ce n'est ni le but ni le parti pris des deux films. Le célèbre journal de cinéma japonais *Eiga Geijutsu* classera en 2013 deux films de Sion Sono parmi les pires de l'année¹⁹². Leur justification sur les deux films (*The Land of Hope* et *Himizu*), traitant tous deux de manière plus ou moins directe des incidents nucléaires au Japon, est la suivante : « Sono est bon réalisateur mais... faire de tels films après un désastre aussi immense et choquant, c'est superficiel¹⁹³ ». Pourtant, pendant la conception de son film, Sion Sono rencontra des dizaines de victimes, regroupant leurs divers témoignages pour s'assurer de ne pas traiter superficiellement de son sujet. Cependant, un réalisateur traitant aussi directement d'une blessure encore ouverte n'est pas courant au Japon, ce qui semble expliquer un tel traitement par *Eiga Geijutsu*... rappelant beaucoup l'époque où les films de Koji Wakamatsu étaient qualifiés de « honte nationale » par les critiques japonais¹⁹⁴.

La génération post-Kitano est donc souvent mal comprise, analysée par le prisme du cinéma japonais classique alors-même qu'elle s'en différencie radicalement. Au contraire d'être nihiliste, celle-ci est porteuse d'espoir, créatrice de nouvelles valeurs dans une société qui se complaît dans le productivisme et l'aliénation sociale. La société japonaise contemporaine possède, comme l'a souligné Benjamin Thomas en reprenant les thèses de Marc Augé¹⁹⁵, de nombreux points communs avec la surmodernité. Selon ce dernier, l'existence des non-lieux, espaces communs où l'individu est pourtant solitaire (transport, commerces, loisirs etc.), sert à acclimater à un monde de la consommation où l'« on est toujours et jamais chez soi. ¹⁹⁶ ». En entrant dans un non-lieu, l'individu est plongé dans un paysage-texte (à la fois prescriptif et prohibitif) où il s'observe lui-même, sa position dans

¹⁹¹ Stephen Sarrazin, *Réponses du cinéma japonais contemporain*, op. cit., p.362.

¹⁹² Article du Japan Times en ligne : <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/04/films/cinematic-wake-fukushima-nuclear-disaster/> [Consulté le 03/05/2018]

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ Koji Wakamatsu, Nagisa Oshima et Jean-Baptiste Thoret, *Koji Wakamatsu, cinéaste de la révolte*, Paris : Imho, 2010, p. 69.

¹⁹⁵ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit.

¹⁹⁶ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 133.

l'espace constituant le spectacle, et ne retrouvera son identité individuelle qu'à la sortie. Cette expérience du non-lieu est une situation de solitude en communauté. Comme le rappelle Benjamin Thomas : « la condition surmoderne est un isolement autarcique au sein d'un monde privé de ses dimensions historiques et relationnelles, qui se raconte au présent par une multitude d'images ¹⁹⁷ ».

Dans leurs dénouements, les films de la génération post-Kitano essaient d'ériger des outils d'émancipations à cette condition surmoderne. *All About Lily Chou-Chou*, dont nous avons parlé précédemment, est un bel exemple de l'isolement de l'individu surmoderne : la dimension politique et historique y est totalement absente, chacun de ces jeunes solitaires tentant de se raccrocher à ce qu'il peut (pop-star, harcèlement, jeux-vidéos etc.) dans une société amnésique. Le film nous présente des individus renfermés sur eux-mêmes, partageant le même lieu que les autres mais absents à eux. Mais il ne s'arrête pas à ce constat, et possède un dénouement rempli d'espoir. Deux musiques s'opposent en se complétant dans le film : les chansons de la pop-star simulacre Lily Chou-Chou, et les œuvres *Arabesques* pour piano de Claude Debussy. Les premières ont une douceur mélancolique qui aident les personnages du film à survivre à leur condition surmoderne, tandis que les secondes résonnent comme une forme d'espoir, rattachée particulièrement à Kuno, jeune fille trouvant un épanouissement dans sa pratique du piano.

C'est bien sur ces œuvres de Debussy que se conclue le film. Après que Hasumi a subi un avertissement par sa professeure en rapport à ses notes désastreuses, celle-ci lui demande d'aller voir Kuno pour lui rappeler qu'il est l'heure de rentrer chez elle. Cette dernière est justement en train de jouer une *Arabesque* de Debussy. S'en suivent alors deux plans finaux : Hasumi se plaçant dans un rayon de lumière pour observer Kuno jouer (Fig. 1), puis un plan noir par dessus lequel la musique continue. Cette fin se propose comme un dialogue silencieux entre les deux personnages par l'intermédiaire de la musique : c'est elle qui vient pallier les conflits de communication de cette jeunesse surmoderne, leur permettant de se comprendre par un autre biais. Le choix de l'écran noir avant le générique final, servant d'habitude dans le film à faire part des discussions sur le chat en ligne (le monde virtuel dont nous avons parlé en II-2), est d'autant plus significatif de ce parti pris : le texte virtuel n'a plus lieu d'être quand la musique prend le relais. Il n'y a donc nul nihilisme,

¹⁹⁷ Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, op. cit., p. 163.

puisque le film élève la musique en espoir, palliant la déliquescence du lien et les troubles de la communication. Ici, la lumière fonctionne comme liant (la transcendance par la musique décrite en III-2 touche cette fois Hasumi) et créatrice de sens : elle est éminente, c'est-à-dire qu'elle ne vient pas des choses mais est projetée sur elles, sur le monde, lui donnant par là un sens¹⁹⁸. Kazuhiko Yatabe soulignait le besoin de lien pour une identité japonaise contemporaine en quête de nouvelles formes¹⁹⁹, et Shunji Iwai semble répondre à cette quête en exprimant un élément de réponse.

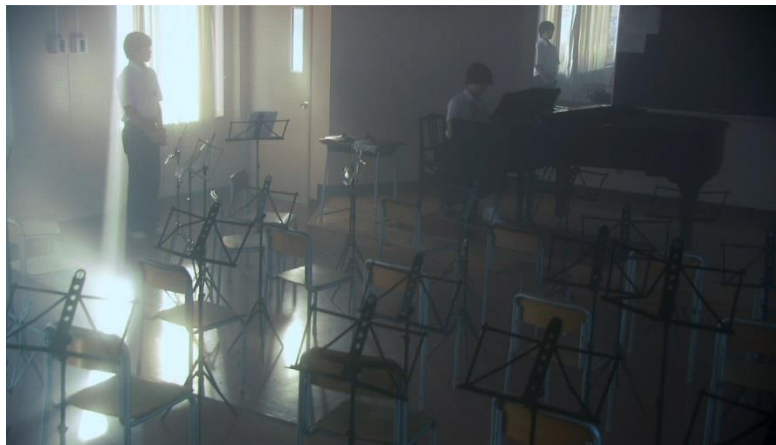


Fig. 1

Love Exposure de Sion Sono tente aussi de casser la condition surmoderne en lui proposant un dénouement optimiste. Deux personnages sont au centre du film : Yu, qui pour s'opposer à un père catholique et autoritaire deviendra un « pervers professionnel », et Yoko, souffrant dans une société sexiste au point de détester tous les hommes. Le père de Yu, Yoko, et la mère de celle-ci rentreront dans une secte, l'église zéro. Cette secte fait évidemment référence à la secte Aum. Ce que nous montre Sion Sono, c'est que ce culte sectaire vient pour pallier la solitude surmoderne en proposant un regroupement communautaire autour d'une instance comblant la déliquescence du pouvoir de la famille japonaise sur l'individu et, plus globalement encore, de la nation toute entière. Mais c'est dans le dénouement que le film érigera autre chose. C'est sur la réunion de Yu et Yoko que *Love Exposure* se termine, versant ainsi dans le romantisme total pour créer du lien. Yoko est alors escortée par la police après un incident, et Yu se retrouve à courir derrière elle alors

¹⁹⁸ Fabrice Revault d'Allones, *La lumière au cinéma, op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁹ Kazuhiko Yatabe, *Les modernités de Murakami Haruki*, Paris : Université Paris Diderot-Paris 7, 2002.

même que les deux principales instances autoritaires entravant leur relation le poursuivent (la police et les infirmiers, Fig. 2). Cette course grandiloquente est typique de son cinéma : la pulsion de vie d'un individu (qui est ici pulsion d'amour, dans un style romantique proche de l'amour impossible d'un *Roméo et Juliette*²⁰⁰) face aux mécanismes régulateurs de la société japonaise, la première l'emportant sur la seconde. La voiture s'arrête, Yu brise la vitre arrière, et le film se termine sur ce plan minimaliste des deux mains jointes, l'image s'étant figée (Fig. 3). Le lien est retrouvé : Sion Sono oppose à la condition surmoderne un élan romantique, croyant en un amour transcendant comme réponse à la solitude du lien social brisé. Au Japon, « la conscience communautaire occupe la place de la conscience individuelle occidentale²⁰¹ ». C'est parce que cette conscience communautaire s'effrite que Sion Sono lui oppose la pulsion individuelle (envers et contre tous), selon lui apte à renouer un lien social sur des bases saines.



Fig. 2



Fig. 3

Enfin et surtout, il y a le dénouement d'*Eurêka* de Shinji Aoyama, dont nous avons parlé brièvement précédemment : l'arrivée de la couleur dans ce monde sépia tourné vers le passé est un geste authentiquement optimiste. Mais un autre dénouement nous intéresse ici : il s'agit de celui de *Sad Vacation*²⁰². D'une certaine manière, celui-ci est similaire à *Love Exposure*. *Sad Vacation* est, malgré sa tendance à partir dans de nombreuses directions, une analyse d'une grande acuité sur la difficulté d'existence du lien dans la famille japonaise contemporaine. Kenji, ancien yakuza, retrouve sa mère et décide de se venger de l'abandon

²⁰⁰ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Paris : Magnard, 1597 (2012).

²⁰¹ Bernard STEVENS, *Invitation à la philosophie japonaise : autour de Nishida*, op. cit., p. 52.

²⁰² Shinji Aoyama, *Sad Vacation*, Japon, 2007.

dont il fut victime enfant. Sans rentrer dans les détails, cela finira mal pour lui : il sera interné en prison après s'être battu avec son petit-frère (quand les individus ne croient plus aux liens familiaux, ils finissent par s'entre-déchirer). Avant le dénouement, le film semble donc plutôt nihiliste : les liens n'existent plus, personne ne se comprend et n'a de valeur à quoi se raccrocher. Et pourtant, la dernière minute est aussi inattendue qu'optimiste. L'un des personnages se met à créer une bulle savonneuse, qui prend des proportions énormes. La caméra, qui était jusque-là au sol, se met à flotter dans les airs pour suivre son déplacement (ce qui rompt avec l'unité de mise en scène que déployait le film précédemment, où la caméra exécutait des travellings rigides et où bien souvent les surcadrages créaient de la séparation entre les individus). La bulle se place alors au-dessus de la bande des partenaires de Kenji (Fig.4)... avant d'exploser. Dès lors, le montage fige l'image (Fig. 5, comme dans la Fig. 3 de *Love Exposure*) sur ces yakuzas trempés, avant de lier par le montage les visages des principaux personnages du film en train de sourire face caméra (Fig. 6 et 7). C'est donc par la figure poétique de la bulle de savon que Shinji Aoyama va créer du lien : la bande de yakuzas se retrouvent trempés ensemble, et tous les personnages, même absents du lieu, sont invités à en rire. Cet instant poétique suspendu crée du lien, brise la solitude surmoderne en conviant les personnages à partager ce moment, et envoie un message d'espoir au Japon : la poésie viendra toujours pallier la déliquescence du lien social.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Nous le voyons donc : la génération post-Kitano est très loin du « nihilisme élégant » de Donald Richie, et propose de nombreuses formes d'espoir aux problèmes sociaux contemporains. Il ne faudrait pourtant pas nier que certains de leurs films sont des tragédies : *Picnic* se termine par le suicide de Coco et l'héroïne de *Guilty Of Romance* finit tabassée à mort dans la rue. Mais toujours, dans ces tragédies, naît une forme d'espoir : celle d'alerter les japonais pour que de tels évènements ne se reproduisent plus, plutôt que de se complaire à lister des problèmes insolubles.

Bibliographie

Sur la culture, l'art ou la philosophie japonaise :

- Ouvrage collectif, *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, Paris : Gallimard, 2002.
- Ouvrage Collectif, *L'Art brut du Japon*, Gollion : Infolio, 2008.
- Jean-Marie Bouissou et Nicolas de Crecy, *Esthétiques du quotidien au Japon*, Paris : Institut français de mode, 2014.
- Watanabe Moriaki, *Le jeu, le corps, le langage. Mythe de l'origine dans le jeune théâtre japonais*, Coulandon : Esprit, février 1973.
- Karyn Poupée, *Les Japonais*, Paris : Editions Tallandier, 2008.
- Aidan Rankin, *Shinto : A Celebration of Life*, Londres : O Books, 2011.
- Kato Shuichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris : Cnrs, 2009.
- Miriam Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley : University of California Press, 2007.
- Pierre-François Souyri, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris : Perrin, 2010.
- Bernard Stevens, *Invitation à la philosophie japonaise : autour de Nishida*, Paris : CNRS, 2005.
- Sato Tomoko, *L'Art japonais*, Toulouse : Editions Milan, 2012.

Sur le cinéma japonais en général :

- Masao Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Paris : Rouge Profond, 2012.
- John Berra, *Directory of World Cinema: Japan 2*, Bristol : Intellect Ltd, 2012.
- John Berra, *Japan*, Bristol : Intellect Books, 2010.
- Claude Blouin, *Le cinéma japonais et la condition humaine*, Québec : Presse Université Laval, 2015.
- Jinhee Choi, *Reorienting Ozu: A Master and His Influence*, Oxford : OUP USA, 2018.
- Yuriko Furuhashi, *Cinema of actuality : Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham : Duke University Press Books, 2013.

- Stuart Galbraith et Paul Ducan, *Le cinéma japonais*, Cologne : Taschen, 2009
- Olivier Hadouchi, *Kinji Fukasaku : Un cinéaste critique dans le chaos du XXème siècle*, Paris : Edition L'Harmattan, 2009.
- Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence : Le style de Yasujizo Ozu*, Tours : Farrago, 2002.
- Bastian Meiresonne, *Shohei Imamura : Evaporation d'une réalité*, Paris : Editions L'Harmattan, 2011.
- Alexander Zahlten, *The End of Japanese Cinema: Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Durham : Duke University Press Book, 2017.
- Kate E. Taylor, *Dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, New-York : Wallflower Press, 2012.
- Donald Richie, *Le cinéma japonais*, Monaco : Editions du Rocher, 2005.
- Tadao Sato, *Le cinéma japonais, tome 2*, Paris : Cinéma Pluriel, 1997.
- Julien Sévéon, *Le cinéma enragé au Japon*, Paris : Rouge Profond, 2010.
- Max Tessier, *Le cinéma japonais*, Paris : Armand Colin, 2008.
- Koji Wakamatsu, Nagisa Oshima et Jean-Baptiste Thoret, *Koji Wakamatsu, cinéaste de la révolte*, Paris : Imho, 2010.

Sur le cinéma japonais contemporain et la génération post-Kitano :

- Adam Bingham, *Contemporary Japanese Cinema Since Hana Bi*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015.
- Kiyoshi Kurosawa et Makoto Shinozaki, *Mon effroyable histoire du cinéma : Entretiens avec Makoto Shinozaki*, Paris : Rouge Profond, 2008.
- Stéphane du Mesnildot, *Fantômes du cinéma japonais*, Paris : Rouge profond, 2011.
- Stéphane du Mesnildot, « Jigoku », *Vertigo* (n°44), 2013.
- Damien Paccellieri, *Le cinéma japonais contemporain*, Paris : Ecrans Editions, 2011.
- Stephen Sarrazin, *Réponses du cinéma japonais contemporain*, La Madeleine : Lettmotif, 2013.
- Mark Schilling, *Contemporary Japanese film*, New-York ; Tokyo : Weatherhill, 1999.
- Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : Cadres incertains*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.
- *Cahiers du cinéma* (n°680, n°681 et n°722), 2012 et 2013.
- *Mad Movies* (n°283 et n°278), 2014 et 2015.

Sur le cinéma en général :

- Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris : Seuil, 2002.
- Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : Langue et cinéma*, Paris : Traces Payot, 1976
- Fabrice Revault d'Allones, *La lumière au cinéma*, Cahiers du cinéma, 2001.
- Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris : Philippe Rey, 2014.
- Benjamin Thomas, *L'attrait du vent*, Crisnée : Yellow Now, 2016.
- Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des Zombies l'Amérique Selon George R.Romero*, Paris : Ellipses Marketing, 2015.

Sur l'Histoire, la sociologie et la philosophie :

- Akademie Der Wissenschaften Zu Berlin, *Histoire de l'Academie Royale des Sciences et Belles Lettres*, Londres : Forgotten Books, 1746 (réédition de 2018).
- Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil, 1992.
- Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris : Rivages, 2001.
- Hiroki Azuma, *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, Paris : Hachette Littératures, 2008.
- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Editions Galilée, 1985.
- Takayoshi Doi, *Tomodachi jigoku: 'Kuki o yomu' jidai no sabaibaru [L'enfer de l'amitié : Survivre à la 'read-the-vibes' génération]*, Tokyo: Chikuma shobo, 2008.
- Gesine Foljanty-Jost, *Juvenile Delinquency in Japan: Reconsidering the Crisis*, Leyde : BRILL, 2003.
- Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art*, Londres : Phaidon, 2001.
- David Goodman, *Angura : Posters of the japanese avant-guard*, New York : Princeton Architectural Press, 1999,
- Dominique Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- Ryû Murakami, *Love & Pop*, Arles : Philippe Picquier, 2011.
- Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris : Le Livre de Poche, 2000 (1887).
- Asao Naito, *Ijime gaku no jidai [L'ère du harcèlement scolaire]*, Tokyo: Kashiwa shobo, 2007.

- Jean Onimus, *Qu'est-ce que le poétique ?*, Paris : Poesis, 2017
- Richard Taillet (dir.), *Dictionnaire de physique*, Paris : De Boeck University, 2018.

Ressources en ligne :

Emissions audio :

- <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/stephane-du-mesnildot-raconte-le-second-age-dor-du-cinema>
- <http://www.ina.fr/audio/P12192944>

Bases de données :

- <http://www.imdb.com>
- <http://artist.cdjournal.com/d/-/3200030585>
- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/po%C3%A9sie/80884>

Articles :

- <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/12/20/films/surefire-formulas-japanese-film-relied-didnt-work-2017/>
- <https://www.japantimes.co.jp/community/2015/01/21/issues/forty-years-zainichi-labor-case-victory-japan-turning-back-clock/#.WVfpb-nkWM8> [
- <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/04/films/cinematic-wake-fukushima-nuclear-disaster/>
- http://www.liberation.fr/planete/1997/06/30/special-hong-kong-japon-kobe-sous-le-choc-du-lyceen-tueur-le-meurtrier-de-l-enfant-decapite-le-24-ma_208441

Interviews :

- <http://larecord.com/interviews/2011/08/04/sion-sono-pervert-power>
- <http://www.gentlegeek.net/2014/10/interview-rencontre-avec-sono-sion/>
- <http://www.celluloidz.com/2014/09/interview-de-sono-sion-l%E2%80%99etrange-festival-2014/>
- <http://festival-de-cannes.parismatch.com/2011/Rencontre-avec-Sono-Sion-le-punk-du-cinema-japonais-megumi-kagurazaka-148723>
- <http://tomblands-fr.blogspot.fr/2010/02/interview-de-sono-sion-le-6-fevrier.html>
- <https://brooklynrail.org/2009/09/film/10-true-90-lies>
- <http://eastasia.fr/2012/07/24/interview-video-de-sono-sion-et-kagurazaka-megumi-pour-la-sortie-de-guilty-of-romance/>
- <http://www.darksidereviews.com/interview-sono-sion-en-recherche-dhumanite/>

- <https://www.youtube.com/watch?v=BnOW3K-ci5A> [Vidéo]
- <http://www.asianfilmvault.com/2017/11/interview-with-shunji-iwai-i-sometimes.html>
- <http://www.telarama.fr/television/au-japon-les-irradies-sont-des-pestiferes,129843.php>

Filmographie

- Titre : *Picnic*
- Réalisation : Shunji Iwai
- Scénario : Shunji Iwai
- Avec : Chara, Tadanobu Asano, Koichi Hashizume...
- Production : Juichi Horiguchi et Susumu Takahisa
- Musique : Remedios
- Photographie : Noboru Shinoda
- Montage : Shunji Iwai et Toshihiko Kojima
- Décors : Terumi Hosoishi
- Pays d'origine : Japon
- Langue : japonais
- Format : Couleurs - 1,66:1 - Dolby Digital - 35 mm
- Genre : Drame
- Durée : 68 minutes
- Dates de sortie : 16 février 1996 (Allemagne), 15 juin 1996 (Japon)

- Titre : *Helpless*
- Réalisation : Shinji Aoyama
- Scénario : Shunji Aoyama
- Avec : Tadanobu Asano, Ken Mitsuishi, Yoichirô Saitô...
- Production : Koji Kobayashi, Takenori Sentô, Yasushi Tsuge
- Musique : Shinji Aoyama, Isao Yamada
- Photographie : Masaki Tamura
- Montage : Shûichi Kakesu
- Pays d'origine : Japon
- Langue : japonais
- Format : Couleurs - 1,66:1 - Dolby Digital - 35 mm
- Genre : Drame
- Durée : 80 minutes
- Dates de sortie : 27 juillet 1996 (Japon)

- Titre : *Swallowtail & Butterfly*
- Réalisation : Shunji Iwai
- Scénario : Shunji Iwai
- Avec : Hiroshi Mikami, Chara, Ayumi Ito, Yosuke Eguchi...
- Production : Shinya Kawai et Koko Maeda
- Musique : Takeshi Kobayashi
- Photographie : Noboru Shinoda
- Montage : Shunji Iwai
- Pays d'origine : Japon
- Langue : japonais, anglais, mandarin
- Format : Couleurs - 1,66:1 - Dolby Surround - 35 mm
- Genre : Drame, policier
- Durée : 148 minutes
- Date de sortie : 14 septembre 1996 (Japon)

- Titre : *Eureka*
- Réalisation : Shinji Aoyama
- Scénario : Shinji Aoyama
- Avec : Miyazaki Aoi, Miyazaki Masaru, Mitsuishi Ken, Riju Go etc.
- Production : Takenori Sento et Philippe Avril
- Musique : Shinji Aoyama, Albert Ayler, Jim O'Rourke et Isao Yamada
- Photographie : Masaki Tamura
- Montage : Shinji Aoyama
- Décors : Takeshi Shimizu
- Pays d'origine : Japon
- Langue : japonais
- Format : Noir et blanc (Sepiatone) - 2,35:1 - DTS - 35 mm
- Genre : Drame
- Durée : 217 minutes
- Dates de sortie : 18 mai 2000 (festival de Cannes 2000), 29 novembre 2000 (France), 20 janvier 2001 (Japon), 8 août 2001 (Belgique)

- Titre : *Suicide Club*
- Réalisation : Sono Sion
- Scénario : Sono Sion
- Avec : Ryo Ishibashi, Masatoshi Nagase etc.
- Production : Masaya Kawamata, Toshikazu Tomita et Seiji Yoshida
- Musique : Tomoki Hasegawa
- Photographie : Kazuto Sato
- Montage : Akihiro Onaga
- Pays d'origine : Japon
- Langue : Japonais
- Format : Couleurs - 1,85:1 - Dolby Digital - 35 mm
- Genre : Polar horrifique
- Durée : 99 minutes
- Dates de sortie : 29 octobre 2001 (Tokyo International Fantastic Film Festival), 27 janvier 2002 (festival du film de Rotterdam), 9 mars 2002 (Japon)

- Titre : *All About Lily Chou-Chou*
- Réalisation : Shunji Iwai
- Scénario : Shunji Iwai
- Avec : Yû Aoi, Hayato Ichihara, Ayumi Ito etc.
- Production : Koko Maeda
- Musique : Takeshi Kobayashi
- Photographie : Noboru Shinoda
- Montage : Yoshiharu Nakagami
- Pays d'origine : Japon
- Langue : Japonais
- Distribution : Rockwell Eyes
- Format : Couleurs - 1,85:1 - Dolby Digital - 35 mm
- Genre : Drame
- Durée : 146 minutes
- Dates de sortie : 7 septembre 2001 (festival du film de Toronto), 6 octobre 2001 (Japon)

- Titre : *Eli, Eli, Lema Sabachthani ?*
- Réalisation : Shinji Aoyama
- Scénario : Shinji Aoyama
- Production : Takenori Sentô
- Musique : Noboyuchi Kikuki et Hiroyuki Nagashima
- Photography : Masaki Tamura
- Format : Couleurs – 2.35 :1 – 35mm
- Genre : Drame post-apocalyptique
- Durée : 107 minutes
- Dates de sortie : 18 mai 2005 (Festival de Cannes, catégorie « Un certain regard »), 28 janvier 2006 (Japon)

- Titre : *Noriko's Dinner Table*
- Réalisation : Sion Sono
- Scénario : Sion Sono
- Avec : Kazue Fukiishi, Ken Mitsuishi, Yuriko Yoshitaka
- Production : Yutaka Morohashi (producteur exécutif) et Takeshi Suzuki (producteur)
- Musique : Tomoki Hasegawa
- Photographie : Sôhei Tanikawa
- Montage : Jun'ichi Itô
- Pays d'origine : Japon
- Langue : Japonais
- Format : Couleurs - 1,85:1 - Dolby Digital - 35 mm
- Genre : Drame, J-Horror
- Durée : 159 minutes
- Dates de sortie : 4 juillet 2005 (festival international du film Karlovy Vary), 23 septembre 2006 (Japon)

- Titre : *Strange Circus*
- Réalisation : Sion Sono
- Scénario : Sion Sono
- Avec : Masumi Miyazaki, Issei Ishida, Rie Kuwana
- Production : Kôji Hoshino, Takahiro Ohno...
- Musique : Sion Sono
- Photographie : Yûichirô Ohtsuka
- Montage : Jun'ichi Itô
- Pays d'origine : Japon
- Langue : Japonais
- Format : Couleurs - 1,85:1 - Dolby Digital - 35 mm
- Genre : Drame
- Durée : 108 minutes
- Dates de sortie : octobre 2005 (Corée du sud), 14 octobre 2005 (Japon)

- Titre : *Sad Vacation*
- Réalisation : Shinji Aoyama
- Scénario : Shinji Aoyama
- Avec : Aoi Miyazaki, Tadanobu Asano, Joe Odagiri etc.
- Production : Naoki Kai
- Photographie : Hiroyuki Nagashima
- Montage : Yûji Ohshige
- Musique : Hiroyuki Nagashima
- Pays d'origine : Japon
- Langue : Japonais
- Durée : 136 minutes
- Sortie : 31 août 2007 (Festival de Venise), 9 septembre 2007 (Japon)

- Titre : *Love Exposure*
- Réalisation : Sion Sono
- Scénario : Sion Sono
- Avec : Hikari Mitsushima, Nishijima Takahiro, Sakura Andô etc.
- Production : Haruo Umekawa
- Musique : Tomohide Harada
- Photographie : Sôhei Tanikawa
- Montage : Jun'ichi Itô
- Pays d'origine : Japon
- Langue : japonais
- Format : Couleurs - [1,78:1](#) - [Dolby Digital](#)
- Genre : Comédie, Action, Romance
- Durée : 237 minutes
- Date de sortie : 31 janvier 2009 (Japon)

- Titre : *Guilty of Romance*
- Réalisation : Sion Sono
- Scénario : Sion Sono
- Production : Yoshinori Shiba, Nobuhiro Ikuza et Naoko Kumoro (assistant producteur)
- Musique : Yasuhiro Morinaga
- Photographie : Sôhei Tanikawa
- Montage : Jun'ichi Itô
- Pays d'origine : Japon
- Langue : japonais
- Format : Couleurs - 1.85 : 1 - Dolby Digital
- Genre : Thriller érotique
- Durée : 144 minutes (version longue), 112 minutes (version internationale)
- Date de sortie : 12 novembre 2011 (Japon), 25 juillet 2017 (France)

Table des matières

Introduction.....	4
I- Inscription de la génération post-Kitano dans l’Histoire du cinéma japonais.....	8
I- 1- Contexte historique et de production.....	8
I- 2- Les héritiers du cinéma japonais des années 1970.....	16
II- Une certaine vision de la famille japonaise contemporaine	26
II- 1- Sion Sono et le chaos : quand l’éclatement de la cellule familiale fait écho à l’éclatement des formes.	28
II- 2- Shunji Iwai : simulacres et gouffre générationnel.	39
II- 3 : Shinji Aoyama et la famille recomposée	50
III – Une révolte stylisée	57
III- 1- Marginalité et contestation sociale	57
III- 2- La poésie comme contre-culture.	64
Conclusion	74
Bibliographie	81
Filmographie.....	86