



HAL
open science

La notion de “ ma ” retrouvée dans les cinémas de Kitano Takeshi et Kawase Naomi : pour une mise en scène de conceptions sociales transnationales

Lucie Rydzek

► To cite this version:

Lucie Rydzek. La notion de “ ma ” retrouvée dans les cinémas de Kitano Takeshi et Kawase Naomi : pour une mise en scène de conceptions sociales transnationales. Musique, musicologie et arts de la scène. 2020. dumas-03243798

HAL Id: dumas-03243798

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03243798>

Submitted on 9 Sep 2021

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.

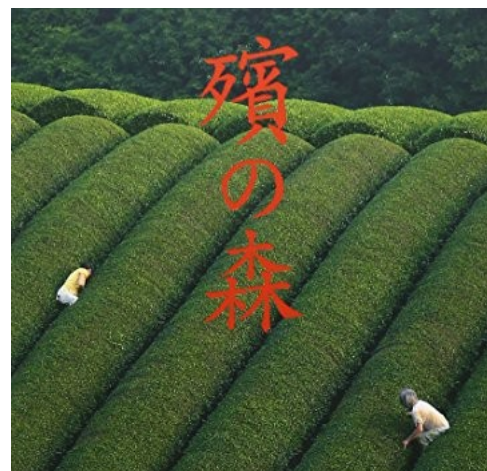
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire de recherche

La notion de *ma* retrouvée dans les cinémas de
Kitano Takeshi et Kawase Naomi : pour une mise
en scène de conceptions sociales transnationales



Lucie RYDZEK

sous la direction de Benjamin LABÉ et d'Élise DOMENACH

soutenu le 3 juillet 2020

SUMMARY

THE NOTION OF *MA* IN KITANO TAKESHI AND KAWASE NAOMI'S FILM AESTHETICS : A REPRESENTATION OF TRANSNATIONAL SOCIAL CONCEPTIONS

Our aim here is to explore the film aesthetics of two distinct directors, Kitano Takeshi and Kawase Naomi, according to their perspective on the different connotations of the notion of *ma* 間, considered in their cultural dimensions as well as their transcultural and transnational possibilities. Indeed, this notion can represent the idea of a space or time interval that is polarised with something else that cannot be measured technically and that can be related to social features in an intersubjective manner. Precisely, in Kitano and Kawase's cinematographic practices and what they convey of their respective social conceptions, staging choices serve as a representation of social relations, whose characteristics correspond with several of *ma's* connotations. Thus, in Kitano's cinema, *ma* seem to be a way of conceiving and representing the social regulation of the individuals according to a precise behavioral norm (the normative *ma*), which refers to the exclusion of defective individuals (*manuke* 間抜け, literally "without *ma*"). In Kawase's cinema, *ma* seem to be at the center of her conception of film practice as, first, identity performance shown by relationships with others (*kanjin* 間人), and second, a way of revealing the feeling of presence of oneself in the world and presence of the (visible and invisible) world within oneself.

RÉSUMÉ

Nous nous sommes proposées d'explorer les esthétiques cinématographiques de Kitano Takeshi et de Kawase Naomi dans leur rapport aux différentes acceptions de la notion de *ma* 間, prises dans leur dimension culturelle mais également dans leurs possibilités transculturelles et transnationales. En effet, cette notion peut signifier un intervalle d'espace et/ou de temps chargé de quelque chose qui ne peut être mesuré techniquement et qui peut relever de l'intersubjectivité notamment. Justement, dans les pratiques cinématographiques de Kitano comme de Kawase et ce qu'elles disent de leurs conceptions sociales, on retrouve des formes de mise en scène servant des représentations de rapports sociaux dont les caractéristiques font écho à certaines acceptions de *ma*. Ainsi, chez Kitano, *ma* semble se faire le moyen de penser et de représenter cinématographiquement une société de régulation des individus en fonction d'une norme comportementale précise (*ma* normatif), qui se fait référence de l'exclusion des individus défectueux (*manuke* 間抜け, littéralement « sans *ma* »). Chez Kawase, *ma* semble être au cœur de sa conception de la pratique filmique comme performance de l'identité à travers la relation aux autres (*kanjin* 間人), et comme émergence du sentiment d'être au monde et de présence (visible comme invisible) du monde à l'être.

KEYWORDS

Takeshi Kitano ; Kawase Naomi ; *ma* 間 ; *manuke* 間抜け ; *manzai* 漫才 ; *kanjin* 間人 ; *ma.ai* 間合い ; film editing ; performative cinema ; documentary ; social conception ; sociolinguistics ; identity ; social exclusion ; phenomenology ; landscape ; culturalism ; transculturalism ; transnational

MOTS CLÉS

Takeshi Kitano ; Kawase Naomi ; *ma* 間 ; *manuke* 間抜け ; *manzai* 漫才 ; *kanjin* 間人 ; *ma.ai* 間合い ; montage ; cinéma performatif ; documentaire ; conception sociale ; sociolinguistique ; identité ; exclusion sociale ; phénoménologie ; paysage ; culturalisme ; transculturalité ; transnationalité

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier nos directeurs de mémoire, Mme Élise Domenach ainsi que M. Benjamin Labé, pour leurs précieux conseils et leur soutien moral.

Nous remercions également de manière générale les professeur-e-s du département des arts de l'Université de Lyon 2, ainsi que Mme Raphaëlle Yokota, doctorante à l'INALCO, et l'équipe pédagogique du département de japonais de l'Université de Strasbourg.

Un grand merci également à tous nos camarades de master, pour leurs apports méthodologiques et intellectuels, et à nos proches et ami-e-s, pour leurs encouragements, leurs remarques, et leurs relectures.

NOTE

Hors références de bas de page, les noms japonais seront retranscrits dans leur ordre d'origine, c'est-à-dire en plaçant le nom avant le prénom. Il n'en ira pas de même des noms occidentaux. Les termes japonais seront quant à eux retranscrits en alphabet latin selon le système de transcription Hepburn.

Ce travail comporte une part non négligeable de linguistique. Pour faciliter sa compréhension aux lecteurs non-japonisants, nous rappelons que la langue japonaise est constituée de trois systèmes de notations (indifférenciés par le système de transcription Hepburn) : deux syllabaires, les *hiragana* et les *katakana*, auxquels s'ajoutent des idéogrammes (ou sinogrammes, aussi appelés *kanji* en japonais).

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 10
PREMIER CHAPITRE : <i>Ma</i> : un concept culturaliste aux dimensions transnationales	p. 22
I. <i>Ma</i> selon l'approche culturaliste	p. 25
II. Discuter la 'japonéité' de <i>ma</i> : des approches non culturalistes	p. 41
III. <i>Ma</i> au cinéma : le cas d'Ozu Yasujirô	p. 50
DEUXIÈME CHAPITRE : La conception kitanesque de l'individu en société comme pratique cinématographique de <i>ma</i>	p. 60
I. La représentation cinématographique du <i>ma</i> normatif à travers la conception du <i>manuke</i>	p. 66
II. Représenter la vie en société et en extra-société des <i>manuke</i> par le biais d'un usage technique de <i>ma</i>	p. 81
TROISIÈME CHAPITRE : La représentation-performance du rapport aux autres, de l'être au monde et de la présence du monde à l'être dans le ciné-<i>ma</i> de Kawase	p. 112
I. Le <i>kanjin</i> comme principe fondamental du cinéma existentiel de Kawase	p. 118
II. Sentiments d'être au monde et de présence du monde à l'être : le ciné- <i>ma</i> comme fenêtre sur l'invisible	p. 141
CONCLUSION	p. 160
FILMOGRAPHIE	p. 170
BIBLIOGRAPHIE	p. 192
TABLE DES MATIÈRES	p. 210

INTRODUCTION

Si le syntagme de ‘cinéma japonais’, généralement utilisé au singulier et tenu de couvrir l’ensemble des œuvres cinématographiques réalisées par des réalisateurs/trices de nationalité japonaise, pose en lui-même déjà question, les travaux s’y intéressant sont eux aussi marqués par une volonté de réaffirmer l’uniformité des œuvres le constituant par le biais d’une approche analytique d’ordre culturelle qui les considère volontiers comme des réceptacles de ‘la pensée philosophique et artistique japonaise’. En effet, en esthétique il est fréquent de rencontrer des travaux appliquant à des œuvres japonaises des concepts venus d’arts anciens de l’archipel, qui appartiennent pourtant à des époques aux échelles de valeurs différentes. L’application du concept de *ma*¹ au cinéma de deux réalisateurs japonais contemporains n’aurait pas échappé à cette lubie si ce dernier n’avait été, malgré des apparences trompeuses, théorisé récemment, au XX^e siècle. Choisir de prendre en compte l’histoire de cette notion récente afin d’articuler grâce à elle l’esthétique de deux œuvres cinématographiques contemporaines, en l’occurrence, celles de Kitano Takeshi et de Kawase Naomi, prend dès lors place dans le cadre général d’une remise en question de l’approche culturaliste des études de films japonais.

Le courant culturaliste, venu d’anthropologues et de psychanalystes américains², définit la culture comme « la somme globale des attitudes, des idées et des comportements partagés par les membres de la société, en même temps que des résultats matériels de ces comportements ». Considérant donc les spécificités des cultures locales, parfois homogénéisées à tort comme dans le cas de l’archipel japonais, il s’intéresse également à « l’influence des institutions et des coutumes sur la personnalité »³. Appliquée au cinéma japonais, l’approche culturaliste consiste souvent à tenter de prouver le caractère japonais

1 Étant donné la difficulté de définir *ma* et de distinguer nettement ses acceptions, nous nous refusons à employer des articles définis, préférant l’absence d’articles ou l’usage d’articles indéfinis selon le cas.

2 Le courant culturaliste américain a vu à sa tête les anthropologues Ruth Benedict, Margaret Mead, Ralph Linton, et le psychanalyste Abram Kardiner. M. Abélès, « CULTURALISME », *Encyclopædia Universalis* [[en ligne](#)] [consulté le 19 mai 2020].

3 *Ibid.*

d'un film d'un.e réalisateur/trice de cette nationalité, en mettant en avant les choix scénaristiques et formels de ce-tte dernier-e. Or, cela repose souvent sur le déni, non seulement de l'hétérogénéité même de la culture étudiée et de l'artificialité de ce qui fait tradition à l'heure post-moderne⁴, mais également sur une méconnaissance de l'incessante circulation des pensées et des pratiques technologiques et artistiques entre les cultures – circulation qui a d'ailleurs permis au cinématographe des frères Lumière d'arriver au Japon dès 1897. Si le culturalisme n'est plus à son heure de gloire, il continue d'imprégner insidieusement beaucoup de travaux contemporains. C'est le cas notamment des études de films de réalisateurs/trices japonais.e.s.

Commençant à attirer l'attention des critiques et des chercheur.se.s étranger.e.s à partir des années 1950-1960, 'le cinéma japonais' s'est vu comparé⁵ au cinéma hollywoodien : il en aurait copié⁶ le système industriel. En parallèle, il a rapidement été étudié pour sa capacité à (re)présenter la société japonaise et ses traditions. Yoshimoto Mitsuhiro⁷ relève trois périodes d'études de films japonais : les « traditions humanistes » (« *humanist traditions* ») avec Donald Richie dans les années 1960, l'« analyse formelle » (« *formal analysis* ») avec Noël Burch, David Bordwell et Kristin Thompson dans les années 1970, et enfin, les « analyses monoculturelles et interculturelles » (« *mono-cultural and cross-cultural analyses* ») par des universitaires japonais-e-s et E. Ann Kaplan dans les années 1980. À ces tendances se rajoutent celles des dernières décennies, qui semblent tantôt

4 Michael Lucken écrit à ce sujet : « Jadis, la 'tradition' signifiait 'remettre', 'transmettre' et renvoyait avant tout au moyen par lequel était légué le savoir. [...] Mais aujourd'hui le terme s'est objectivé pour désigner 'ce qui est transmis' - pratiques, objets, voire concepts – et, plus encore, ce qui ne serait plus transmis et qu'il faudrait faire revivre. [...] Ce qui paraît aujourd'hui traditionnel – zen, les jardins secs, les bols à thé aux formes irrégulières – n'occupait au Japon voici un siècle qu'une place mineure dans la définition de l'esthétique nationale. » M. Lucken, *Japon. L'archipel du sens*, Paris, Perrin, 2016, p. 78.

5 G. Needham, « *Japanese cinema and orientalism* », (Le cinéma japonais et l'orientalisme), in D. Eleftheriotis, G. Needham (dir.), *Asian Cinemas. A Reader and Guide* (Les cinémas asiatiques. Lecture et guide), Hawaii, Presses universitaires, 2006, p. 9.

6 Un des clichés récurrents sur le Japon et sa prétendue pâle imitation de l'Occident, que Michael Lucken déconstruit dans : M. Lucken, *Les Fleurs Artificielles. Création, imitation et logique de domination*, Paris, Inalco Press, 2016.

7 M. Yoshimoto, *Kurosawa : Film studies and Japanese Cinema* (Kurosawa : Études cinématographiques et le cinéma japonais), 2000 ; cité dans G. Needham, « *Japanese cinema and orientalism* », *op. cit.*, p. 11.

s'inscrire dans la continuité des écrits précédents⁸, tantôt les rejeter⁹, dans un contexte où les travaux universitaires tendent à être de plus en plus souvent transdisciplinaires¹⁰. Tous cependant ou intègrent ou se positionnent face au mouvement culturaliste, et au concept de « cinéma national ». Aaron Gerow écrit en 2010, soit assez récemment :

« Les études sur le cinéma japonais ont concentré une attention exponentielle focalisée sur la question du "cinéma national", et, même celles qui reconnaissent que les images mouvantes ne sont pas la manifestation d'une essence nationale séculaire et qu'ils participent en fait à la construction moderne de l'identité nationale, semblent contraintes à réduire les films à [l'idée de] nation singulière, quand bien même cette nation serait construite ou intrinsèquement engagée dans des systèmes transnationaux de différenc[iation]. En faisant du national la caractéristique centrale, même pour soi-disant la déconstruire, de nombreuses études ont néanmoins fait tourner le cinéma autour de la question de la nation, résultant en son homogénéisation. »¹¹

Ainsi limités à leurs attaches culturelles, les films de réalisateurs/trices japonais.e.s ont été posés en 'Autres exotiques', cette altérité devenant la condition même de leur appréciation en Occident¹², relents colonialistes, selon Gary Needham¹³. En outre, le Japon

8 Cela semble être le cas de certaines contributions de Virginie Fermaud : V. Fermaud, « Modernité de l'œuvre d'Ozu : Ma et langage cinématographique », in A. Berque *et al*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 2016.

9 C'est le cas de Basil Doganis et de son travail sur le silence dans l'œuvre d'Ozu. B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2005.

10 Silvie Salazar lie par exemple étude de films, psychanalyse et philosophie. S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu : du vide, du regard : la dimension de l'autre*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de P. Vauday, soutenue le 7 février 2018, *Thèses.fr* [[téléchargeable en ligne](#)] [consultée le 21.02.2020].

11 Notre traduction de : « *Japanese film studies have focused increased attention on the issue of 'national cinema,' but even those that recognize that motion pictures are not the manifestation of some age-old national essence, and that they in fact participate in the modern construction of national identity, seem to be compelled to reduce films to the singular nation, even if that nation is constructed or inherently engaged in transnational systems of difference. By making the national the central category, even supposedly to deconstruct it, many studies have nonetheless made the cinema revolve around the question of the nation, effectively homogenizing it.* » A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema Nation, and Spectatorship, 1895-1925* (Visions de la modernité japonaise : formulations du cinéma national, et public, 1895-1925), Presse universitaire de la Californie, 2010, p. 13 ; cité dans D. Miyao, « *How can we talk about 'transnational' when we talk about Japanese cinema ?* » (Comment pouvons-nous parler de 'transnationalité' quand nous parlons du cinéma japonais ?), *Journal of Japanese and Korean Cinema* (Journal des cinémas japonais et coréen), vol. 11, n° 2, 2019, pp. 109-116 [[en ligne sur Tandfonline](#)] [consulté le 30/05/2020].

12 Nous utilisons ici les termes « Occident » et « occidentaux/ales » pour la fluidité du texte, mais le clivage terminologique entre « Occident » et « Orient » est artificiel et condamnable en ce qu'il dénote en soi des biais post-coloniaux européens. M. Lucken, *Japon. L'archipel du sens, op. cit.*, p. 102.

13 L'intérêt des Occidentaux/ales pour les œuvres non occidentales prendrait place dans un rapport de domination de l'Ouest sur l'Orient, légitimé à « gouverner, parler et modeler le sens [même] d'Orient » (« *govern, speak for and to shape the meaning of the 'Orient'* »). G. Needham, « *Japanese cinema and orientalism* », *op. cit.*, p. 8 et p. 9.

aurait également participé activement à sa propre 'orientalisation' afin de se créer une image attractive et de se poser en nation autonome, unique et insaisissable¹⁴. Les films japonais en sont ainsi venus à être considérés non pas comme des œuvres artistiques s'inscrivant à échelle planétaire dans le milieu des arts, mais comme des « produits culturels » nationaux (« *cultural products* »¹⁵).

Si les conceptions même de 'cinéma national' ou de 'culture nationale' véhiculent des biais qui portent atteinte à la qualité de l'argumentation des travaux universitaires japonais et étrangers sur les films de réalisateurs/trices japonais-e-s, elles ne semblent pas incontournables. En effet, il existe des questionnements philosophiques et des conceptions sociales transcendant les limites culturelles – transculturels, donc. Parmi eux, le concept de culture « trans-nationale » (« *trans-national* »), d'abord inventé par Randolph Bourne pour caractériser la culture américaine hétérogène issue du *melting pot*, phénomène qui a désormais pris pour nom le multiculturalisme¹⁶, puis redéfini par DeVereaux et Griffin en 2006 en tant que

« [culture dans laquelle] les organisations et les individus s'engagent dans l'échange d'idées, participent à des activités culturelles – en tant qu'artistes et/ou public – se déplacent librement, profitant de frontières et barrières assouplies afin de bénéficier de et contribuer à la prospérité des arts et cultures. »¹⁷

Malgré ce contexte de mondialisation où l'idée du national apparaît clairement être une construction non légitime et non efficace pour l'étude de films, et où le transnational devrait être la base de tout raisonnement, les films contemporains issus de réalisateurs/trices non occidentaux/ales n'échappent pas à la prédominance de leur nationalité sur leurs autres

14 Needham parle ainsi de « self-constructed notion of otherness » (une « notion auto-construite de l'Autre »). *Ibid.*, p. 10.

15 *Ibid.*, p. 9.

16 Selon Miyao Daisuke. D. Miyao, « *How can we talk about 'transnational' when we talk about Japanese cinema ?* », *op. cit.*

17 Notre traduction de : « [culture in which] organizations and individuals engage in the exchange of ideas, participate in cultural activities – as artists and/or as audience – move from place to place at will, taking advantage of loosened borders and barriers in order to benefit from, and contribute to, the flourishing of arts and culture ». Miyao Daisuke a ainsi repris cette définition dans son article sur le cinéma japonais. C. DeVereaux, M. Griffin, « *International, Global, Transnational: Just a Matter of Words?* » (L'international, le global, le transnational : une simple question de termes?), *Eurozine*, octobre 2006, p. 4 ; cité dans *Ibid.*

caractéristiques. Les films de réalisateurs/trices japonais-e-s contemporain-e-s, aux thématiques sociales, ont ainsi été replacés dans leur contexte national¹⁸ : une société post-moderne, traversée par une crise économique durable, des réformes néolibérales, une population vieillissante et un exode rural toujours accru, changements qui auraient « mené à la désintégration de la famille¹⁹, à un manque d'intimité, à la dégradation de la communication²⁰ et à l'aliénation sociale »²¹.

Par ailleurs, 'le cinéma japonais contemporain' trouve son heure de gloire à l'échelle internationale à travers des 'représentant-e-s', (re)connu-e-s par les grands festivals européens (Berlin, Venise et Cannes) et adoré-e-s des « ciné-nippophiles »²² occidentaux/ales : Imamura Shôhei, Kawase Naomi, Kitano Takeshi, Kurosawa Kiyoshi ou Kore-eda Hirokazu notamment, primé-e-s à Cannes. Notons à côté de cela un intérêt croissant pour les films d'animation japonaise, qui, en dehors du cas du célèbre Miyazaki Hayao, est à relier au succès des séries animées japonaises (ou *anime*) en Occident.

En réalité, nous pourrions catégoriser les films des réalisateurs/trices japonais-e-s des années 1990 à aujourd'hui en trois grands types. En effet, le système japonais des *majors*, qui commence à pâtir à la fin des années 1950 avec l'arrivée de la télévision, voit l'émergence de plus en plus de réalisateurs/trices indépendant-e-s dans les années 1970-1980²³. Selon Gerow²⁴, les années 1990 sont caractérisées par la fin de l'ère des studios, le début d'une vague de production indépendante visant les festivals étrangers, l'explosion de

18 C'est tout l'enjeu de l'ouvrage de Benjamin Thomas : B. Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

19 Comme c'est le cas de beaucoup d'ouvrages littéraires des années 1990, certains films de Kore-eda Hirokazu ont attiré l'attention pour leur conception de l'éclatement de la famille nucléaire, menant ici à des familles recomposées.

20 La problématique de la solitude de l'individu post-moderne semble notamment au cœur de l'œuvre de Kurosawa Kiyoshi, dont à titre d'exemple, *Kairo* (2001).

21 Notre traduction de : « *[These changes] have led to family disintegration, lack of intimacy, communication breakdown and social alienation.* » R. Karatsu, « *Questions for a Women's Cinema : Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase* » (Questions pour un cinéma des femmes : le fait, la fiction et la mémoire dans les films de Naomi Kawase), *Visual Anthropology* (Anthropologie visuelle), vol. 22, n°2-3, pp. 167-181, Taylor & Francis Online [[en ligne](#)], 2009 [consulté le 04/02/2020], p. 165.

22 Une des catégories d'après-guerre du « néo-japonisme » selon C. Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs. Entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 44.

23 Selon le documentaire : H. Niogret, *Des cinémas japonais : 2 – Nouveaux territoires*, Films du Tamarin, 2011.

24 A. Gerow, *Kitano Takeshi*, Londres, British Film Institute, coll. « World Directors », 2007, p. 8.

la bulle économique, une montée du nationalisme et des réformes visant à rendre le Japon compétitif sur le plan international. Certains films commencent alors à suivre l'exemple de la télévision, copiant son style simpliste, explicite et redondant et visant le grand public local²⁵. Ce sont les films commerciaux. D'autres films, d'auteurs/trices indépendant-e-s, visent une reconnaissance en festival. Nous pouvons les diviser en deux types : ceux qui ont obtenus reconnaissance dans de grands festivals européens, cumulant à échelle mondiale les intérêts des publics cinéphiles, des critiques et de spécialistes aux champs de recherche variés ; et ceux qui ont obtenu reconnaissance dans des festivals moins cotés et qui intéressent plus les publics et critiques de certaines zones géographiques, et des chercheurs en cinéma souvent spécialisés dans un type de cinéma très spécifique.

Kitano Takeshi et Kawase Naomi se classent parmi les réalisateurs/trices japonais-e-s de films indépendants qui ont réussi à obtenir une reconnaissance internationale, l'un avec *Hana-Bi* (Lion d'or à la Mostra de Venise 1997), l'autre avec *Suzaku* (Caméra d'or au festival de Cannes 1997). Tou-te-s deux avaient déjà été primé-e-s dans des festivals nationaux et internationaux moins reconnus. Si le cinéma de Kitano a donné lieu à plusieurs monographies, dont celle d'Aaron Gerow²⁶ en anglais et celle de Benjamin Thomas en français²⁷, celui de Kawase n'a donné lieu à aucun ouvrage entier en langue anglaise ou française traitant spécifiquement de son cinéma²⁸.

Kitano Takeshi, né en 1947 dans un quartier pauvre de Tokyo, a commencé par la scène en tant que comique, puis en aidant à la réalisation sur les plateaux de télévision et en animant un grand nombre d'émissions comiques, tout en étant acteur dans des films comme *Merry Christmas Mr Lawrence* de Ôshima Nagisa (1983). Il est issu d'une

25 Selon Terawaki Ken, dans le n°1366 de *Kinema junpô*, du 15 octobre 2002 ; cité dans *Ibid.*, p. 40.

26 A. Gerow, *Kitano Takeshi*, Londres, British Film Institute, coll. « World Directors », 2007. Travail à notre connaissance le plus poussé sur ce réalisateur puisqu'il prend en compte les critiques des revues japonaises, et la triple identité d'artiste de Kitano (comique, réalisateur, peintre).

27 B. Thomas, *Takeshi KITANO, outremerg*, Lyon, Aléas, 2007.

28 Il n'y a à notre connaissance que deux œuvres entières consacrées à Kawase Naomi : un recueil de contributions en italien, *Kawase Naomi. I film, il cinema* (Kawase Naomi. Les films, le cinéma), Chantelouve [Italie], Effata, 2002; et un mémoire en français, F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, Université d'Aix-Marseille [Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) - Spécialité Montage], publié sur HAL [[en ligne](#)] le 29/08/2016 [consulté le 10/02/2020].

génération qui a connu personnellement les grands réalisateurs de l'immédiat d'après-guerre (notamment Kurosawa Akira) et ceux de la Nouvelle Vague japonaise. Célébrissime au Japon en tant que comédien, il peine à convaincre le grand public japonais de la qualité de ses films, qui ne commencera à être reconnue qu'après *Hana-Bi* et les critiques internationales enthousiastes. Dès les années 2000, ses films sont étudiés à l'internationale pour ses représentations de la violence d'une société japonaise post-moderne, ainsi que pour ses choix de montage et de mise en scène, parfois comparés au style avant-gardiste d'Ozu Yasujirô, et replacés dans le « style détaché » (« *detached style* ») « post-classique » des auteurs japonais des années 1990 – style ayant pour principe de refuser de tout expliquer, de « prédigérer » les informations pour les spectateurs, en réaction à ce qui se faisait dans les films commerciaux²⁹.

Née en 1969 à Nara, Kawase Naomi étudie dans une école de photographie, puis y enseigne, avant de se consacrer à la réalisation puis à la production de films. En 1997, elle devient la plus jeune lauréate à avoir reçu le prix de la Caméra d'or, et la première japonaise³⁰ à recevoir un prix cinématographique. Ses films de fiction attirent l'attention autant sur leurs représentations des mœurs de l'archipel que sur leur forme, dont les choix de filmage remettent en question la différenciation entre cinéma de fiction et cinéma documentaire. La réalisatrice attise également l'intérêt des chercheurs et de ses pairs avec ses films documentaires expérimentaux autobiographiques, qui se détachent de la tendance de l'époque du cinéma documentaire japonais politique³¹ et semblent emprunter au « roman de soi »³². Parfois qualifié d'*art cinema* (« cinéma d'art »), « motivé par des principes de réalisme et d'expressivité auteuriste » et privilégiant « les dispositifs stylistiques permettant

29 A. Gerow, *Kitano Takeshi*, *op. cit.*, p. 52.

30 Elle est en outre à ce jour la réalisatrice japonaise la plus connue dans le monde. E. Schoneveld, « Naomi Kawase's "Cinema of Place" » (Le 'cinéma du lieu' de Naomi Kawase), *Arts MPDI*, vol. 8, n° 43, 28/03/2019 [[en ligne](#)] [consulté le 20/04/2020], p. 1.

31 R. Karatsu, « Questions for a Women's Cinema : Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase », *op. cit.*, p. 169.

32 Le « *watakushi shôsetsu* » 私小説, apparu au Japon à une époque bien antérieure à celle des romans psychologiques français notamment. A. Satô, « *Josei kantoku no eizô hyôgen – Shakai to kojîn no aida ni* » 女性監督の映像表現 – 社会と個人のあいだに (L'expression visuelle des réalisatrices – Entre société et individu) [acte de colloque du Centre de Recherche des cultures et civilisations (*Kyôyô bunka kenkyûjo*) tenu le 12/11/2007], *Revue universitaire de*

de représenter un continuum réaliste d'espace et de temps »³³, son cinéma fait aussi l'objet d'études en *gender studies*.

Kawase comme Kitano ont donc tou-te-s deux été étudié-e-s selon des angles d'attaque tantôt culturalistes, tantôt donnant plus d'importance à l'individualité du/de la réalisateur/trice ou à l'inscription de leurs œuvres dans l'histoire du cinéma. Les films de Kitano semblent dénoter à la fois d'une compréhension profonde de certains aspects sociaux du Japon contemporain – notamment, du milieu yakuza, que Kitano dit avoir connu enfant³⁴ – et d'une conscience de l'hétérogénéité de la culture japonaise ainsi que de la porosité de ses frontières à l'heure postmoderne transculturelle et transnationale. En outre, son ouvrage *Manuke no kôzô* (2012), paru sous son nom de scène³⁵ et que nous aurons l'occasion d'étudier, témoigne d'une vision culturaliste des arts et de la société japonaise, discutés à travers des conceptions de la notion de *ma* qui s'appuient sur des travaux culturalistes.

Quant à Kawase, celle-ci semble d'une part se consacrer au traitement de son rapport personnel, intime, à la vie et au monde, et d'autre part, accorder de l'importance à sa 'culture nationale' et à l'exportation de ses coutumes à travers ses films. Si elle ne semble jamais s'être explicitée sur la notion de *ma*, elle fait usage du terme dans les dialogues de plusieurs de ses films (*In between days*, 2009, *Vers la lumière*, 2017), dans des phrases qui véhiculent sa conception du rapport au monde et au cinéma. Son cinéma semble en outre traversé par son amour fort pour sa ville natale, Nara, qu'elle considère comme ayant été la

— ~~Surugadai~~ [disponible dans les archives en ligne de l'université de Surugadai], n°36, pp. 127-147, 2008 [consulté le 13/03/2020].

33 Selon Bordwell, « [le cinéma d'art] prend pour motifs narratifs les principes de réalisme et d'expressivité auteuriste » (« [art cinema] motivates its narrative by the principles of realism and authorial expressivity »). D. Bordwell, « *Art Cinema as a Mode of Film Practice* » (Le cinéma d'art comme mode de pratique filmique), in *Film Theory and Criticism: Introductory Reading* (Théorie du cinéma et criticisme : lecture introductive), New York and Oxford, Oxford University Press, pp. 716–24, 1999, pp. 718–19 ; cité dans : E. Schoneveld, « *Naomi Kawase's "Cinema of Place"* » *op. cit.*, p. 13.

34 « *Scenes By The Sea – The Life And Cinema Of 'Beat' Takeshi Kitano – Part 3* » (*A Scene at the Sea – La vie et le cinéma de 'Beat' Takeshi Kitano - 3^e partie*), *Youtube* [en ligne], posté par maajkemii, le 24/02/2013 [visionné le 11/01/2020], 4'.

35 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô 間抜けの構造*, Tokyo, Shinchôsha, 2012. Ouvrage non traduit, mais pour lequel Michael Lucken a proposé le titre français « Structure de l'imbécile ». M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°13, PUF [en ligne sur Cairn], janvier 2014, pp.

toute « première capitale du Japon »³⁶. Elle a effectivement grandi en contact avec des pratiques et croyances locales, qui, dans l’imaginaire collectif japonais³⁷, sont au cœur de la tradition et de la culture japonaises d’aujourd’hui. Sa conception du Japon, qui semble ignorer les mécanismes modernes de sa genèse en tant qu’état-nation, témoignerait du caractère culturaliste de son approche. Catherine Cadou³⁸, la traductrice officielle de ses films, écrit cette contradiction : Kawase « n’est pas traditionaliste, elle est du côté de l’humain [en général] », mais c’est « la façon dont l’humain se place dans la nature *japonaise* [qui l’intéresse] » (nous soulignons).

Cette dualité en apparence paradoxale des représentations de la société japonaise, qui semble passer par un certain intérêt pour *ma*, dans l’œuvre de ces deux réalisateur/trice, nous conduisent à les étudier conjointement. Si la thématique du rapport des individus à la société japonaise post-moderne, ayant nécessairement affaire à la fois à une conception culturaliste du national et à un ordre du monde transnational, imprègne logiquement la quasi-totalité des films de réalisateurs/trices japonais-e-s contemporain-e-s puisque l’art est une interprétation de la réalité vécue, les caractéristiques que nous venons de relever semblent tout de même moins présentes chez les autres réalisateurs/trices, d’où notre intérêt pour Kitano et Kawase. Nous analyserons ainsi plusieurs de leurs films, avec une préférence pour leur début de carrière (années 1990 et 2000), qui semble plus caractéristique de leur auteurisme, avec les films les plus représentatifs de leurs conceptions du cinéma³⁹.

Nous avons évoqué la notion de *ma* et il convient désormais notre intérêt pour cette dernière. *Ma* est, en premier lieu, un terme japonais retrouvé en langue

45-67 [consulté le 06/01/2020], p. 66.

36 N. Bardot, « Entretien avec Naomi Kawase – Hanezu » [réalisé le 24/01/2012 avec l’aide de L. Granec et K. Ménard], *Le Polyester* [en ligne], 07/08/2018 [consulté le 05/01/2020].

37 Comme nous l’avons déjà mentionné, cet imaginaire est le résultat du mécanisme de création de l’État-nation japonais via notamment la production et la « mise en boîte » d’une tradition officielle artificielle, destinée à une consommation nationale et internationale. Kawase Naomi a sans doute elle aussi intégré cette conception du Japon. D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema* (Ozu et la poétique du cinéma), New Jersey, Princeton University Press, 1988, pp. 28-29.

38 F. Berthelot, « Entretien avec Catherine Cadou réalisé le 29 octobre 2015 », in F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, op. cit., p. 129. À noter que Cadou parle volontiers de « l’essence du Japon », ce qui révèle donc une pensée culturaliste.

39 Loin de nous l’idée de nier le caractère évolutif de toute conception. Nous pensons cependant que certains questionnements récurrents traversent les œuvres les plus anciennes comme les plus récentes de Kitano et Kawase.

orale comme écrite et dont le sens peut varier en fonction de son association à d'autres termes ou de la structure syntaxique. Il a, dans un deuxième temps, donné lieu à plusieurs vagues de conceptualisations pluridisciplinaires au cours du XX^e siècle. Nous prendrons le temps de revenir sur ses origines et influences linguistiques et conceptuelles non japonaises. Pour l'instant, nous définirons *ma* comme un concept à même de véhiculer l'idée d'intervalle spatial et/ou temporel non réduit à leurs seules dimensions physiques, concept qui peut également être compris comme un rapport social, un rapport à la nature ou un rapport au spirituel. Il se retrouve dans les domaines linguistiques, sociologiques et artistiques, souvent associé à l'idée de 'culture nationale' ou de 'mode de pensée japonais'.

Mais, si cette notion va souvent de pair avec des conceptions culturalistes du Japon et de son héritage intellectuel et artistique, ses conceptualisations modernes et surtout contemporaines n'ouvrent-elles pas la voie au transnational ? Par ailleurs, le cinéma, art issu d'une technologie moderne et s'étant développé dans un contexte transnational, ne pourrait-il pas se faire réceptacle de ces questionnements ? La notion de *ma* dans ses dimensions culturaliste et transnationale ne pourrait-elle pas révéler la dualité des intentions de réalisateurs/trices portant en estime cette notion ? Si Kitano et Kawase sont tou-te-s deux des réalisateurs/trices contemporain-e-s de nationalité japonaise, imprégné-e-s à la fois des conceptions culturalistes du Japon et d'un ordre du monde transnational, ne pouvons-nous pas retrouver dans leurs œuvres différents usages de *ma*, qui, s'ils permettent d'abord d'établir une conception subjective, potentiellement culturaliste, du Japon, permettent également de généraliser leur conception du monde et du modèle social humain ? Finalement, en quoi le concept de *ma* nourrit-il l'esthétique et le discours des films de Kitano et de Kawase en les replaçant dans un contexte transculturel et transnational ?

Pour répondre à cela, nous élaborerons notre réflexion en trois chapitres. Un premier chapitre portera sur *ma*, un deuxième sur le cinéma de Kitano, et un troisième sur celui de Kawase. Dans un premier temps, nous tenterons de cerner et de remettre en cause sur les plans linguistiques et civilisationnels les acceptions culturalistes, sociologiques et esthétiques du concept de *ma*, qui le considèrent comme étant un concept 'typiquement japonais' et central dans 'la culture japonaise' actuelle et dans ses 'traditions'. Dans un

second temps, nous considérerons comment *ma* nourrit une esthétique cinématographique résidant dans la représentation de la norme sociale qui régit la société japonaise, dans les films de Kitano. En effet, Kitano y semble élaborer une critique pouvant être élargie à toute forme sociale humaine et qui fonctionnerait sur la base d'une double conception de *ma* : un *ma* invariable, normatif, externe aux individus et agissant comme régulateur d'intégration et d'exclusion sociales ; ainsi qu'un *ma* singulier, interne aux individus, relatif à leur personne, et permettant l'expression de leur créativité. Nous examinerons également comment cette 'société des *ma*' semble de surcroît représentée par le moyen de techniques artistiques du *ma* (sous une troisième acception, plutôt technique). Dans un troisième et dernier temps, nous considérerons comment *ma* nourrit une esthétique cinématographique résidant dans la représentation du relationnel comme constitution de l'identité, sentiment d'être au monde et de présence du monde à l'être dans les films de Kawase. En effet, *ma*, pris dans ses acceptions sociologiques et phénoménologiques – le rapport de l'individu au monde social et au monde naturel –, semble devenir chez Kawase un procédé de mise en scène de la 'relationnalité' et du sentiment de fusion de l'être avec le monde. Nous nous proposons ainsi de montrer, dans l'œuvre de ces deux réalisateur/trice, comment *ma* devient le moyen esthétique d'exposer à la fois une conception culturaliste et une conception universelle de la société et de la vie humaine.

Ce travail ne prétend en aucun cas réussir à passer outre l'intégralité de nos biais hérités du modernisme et du colonialisme. En outre, une part importante de notre analyse esthétique fait un usage conscient d'acceptions culturalistes de *ma*. Le but de ce travail reste néanmoins de remettre en question l'approche culturaliste, qui reste illégitime compte tenu de l'ordre du monde transculturel et transnational.

PREMIER CHAPITRE

Ma : un concept culturaliste aux dimensions
transnationales

問

Notre ambition est d'abord de tenter de définir la notion de *ma*, afin de pouvoir ensuite en retrouver les usages dans les cinémas de Kitano Takeshi et de Kawase Naomi. Comme nous l'avons évoqué, *ma* est une notion ayant été conceptualisée récemment et incorporée à l'image nationale du Japon. Ses acceptions actuelles ont donc pour la plupart vu le jour dans le cadre d'approches nationalistes ou culturalistes, les premières consistant à la formation de l'État-nation japonais dans la première moitié du XX^e siècle, et les deuxièmes, à la différenciation culturelle du Japon face aux autres pays dans le cadre concurrentiel de l'après-guerre. Cependant, l'échelle de valeurs modernistes puis le courant culturaliste sont désormais remis en question. De nouveaux travaux replaçant *ma* dans son historicité et déconstruisant son caractère japonais (sa 'japonéité') jusque-là non discutée ont ainsi vu le jour.

Nous nous proposons ici de comprendre les acceptions et usages culturalistes de *ma*, puis d'en défaire la supposée japonéité par l'analyse de son processus de conceptualisation. Nous finirons par examiner comment *ma* a été utilisé en études cinématographiques jusqu'à présent. Cette première étape nous semble nécessaire avant d'évoquer les usages du concept dans les cinémas de Kitano et Kawase. En effet, nous supposons que c'est en partie du fait de l'usage de la notion de *ma* sous diverses acceptions, notion qui semble porter en elle-même à la fois une dimension culturaliste et une dimension transculturelle et transnationale, que les films de Kitano et de Kawase portent également ce dualisme paradoxal.

Nous commencerons donc par définir *ma* selon les approches linguistique et théorique culturalistes. Puis, nous déconstruirons sa supposée japonéité et les mécanismes transnationaux de son processus de conceptualisation. Enfin, nous terminerons par une étude de cas : *ma* appliqué au cinéma d'Ozu Yasujirô – le seul cas d'application de *ma* au cinéma, à notre connaissance. Celle-ci nous permettra de prendre position parmi les spécialistes du cinéma japonais s'étant intéressés à *ma*.

I. MA SELON L'APPROCHE CULTURALISTE

Nous nous proposons ici de comprendre *ma* comme il l'a été par un grand nombre de chercheur-se-s et théoricien-ne-s du XX^e siècle : en tant que notion ou concept inédit issu de la culture japonaise. Après avoir évoqué sa supposée étymologie, ses définitions et ses usages syntaxiques usuels, nous évoquerons sa théorisation par le géographe et japonologue Augustin Berque ainsi que par d'autres chercheur.se.s culturalistes se plaçant dans la lignée de ses travaux.

1. Linguistique japonaise

D'un point de vue linguistique et selon Augustin Berque⁴⁰, le terme *ma* serait antérieur à l'importation des sinogrammes au Japon comme mode d'écriture (V^e - VII^e siècles)⁴¹. Il ferait ainsi partie de ces notions originaires de l'ethnie des *Wa* 倭, qui s'est progressivement imposée dans l'ouest de l'île de Honshû, sur le territoire dit du *Yamato* 大和 (autour de l'actuelle ville de Nara). Les significations et usages du terme ont pu être, selon Berque, spécifiques à cette ethnie – ce qui fera l'objet d'une remise en cause. Pour écrire ce terme, a été choisi le sinogramme de type idéographique 間, formé de la porte 門 et du soleil 日⁴², venu de la langue chinoise ancienne et qui aurait correspondu au terme autochtone de *ma* sur le plan sémantique. Mais il faut noter que les sinogrammes japonais d'aujourd'hui comportent rarement une seule lecture et un seul sens, témoignant donc d'une histoire complexe des importations de sinogrammes.

40 A. Berque, Entrée « MA 間 l'intervalle », in F. Duteil-Ogata *et al.* (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, pp. 294-296 ; p. 294.

41 Selon le *Que sais-je ?* de la littérature japonaise (référence ci-après), les *Wa* auraient définitivement adopté les sinogrammes après l'importation du bouddhisme, dans la deuxième moitié du VII^e siècle.

J-J. Tschudin, D. Struve, *La littérature japonaise*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 5.

42 Une variante, rare, est également formée de la porte et de la lune 月 : « 間 » .

Entrée « 間 » (*ma*), in *Kanji jiten ONLINE 漢字辞典 ONLINE* (Dictionnaire de *kanji* en ligne) [[en ligne](#)] [consulté le 18/01/2020].

間 est aujourd'hui appris en deuxième année d'école primaire au Japon, il semble donc répandu dès le plus jeune âge. Selon le dictionnaire Nelson japonais-anglais de sinogrammes⁴³, une des grandes références en linguistique japonaise, il comporte quatre lectures principales⁴⁴, qui portent les significations actuelles suivantes :

KAN

intervalle, espace, entre ; parmi ; désaccord ; opportunité favorable

***KEN* [ou *GEM*]**

[une mesure de] six pieds

aida

espace, intervalle, ouverture ; entre, parmi ; mi-chemin ; sur le chemin ; distance ; temps, période ; relation

ma

espace, place ; intervalle ; pause ; silence (en musique) ; temps ; quelques temps ; loisirs ; chance ; timing, harmonie⁴⁵

Au vu de ses nombreuses lectures et significations, ce sinogramme est très dépendant de son environnement lexico-grammatical et de son contexte d'utilisation. Il peut être combiné à un autre sinogramme, qui vient en préciser le sens, comme dans *jikan* 時間 (le temps), et *kūkan* 空間 (l'espace)⁴⁶. Un exemple plus ancien serait *ningen* (人間) l'Homme,

43 J. H. Haig [pour la révision], A. N. Nelson [auteur initial], Entrée « 間 » (*ma*), in *The New Nelson Japanese-English Character Dictionary (tit. or. : The Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary)* (Nouveau dictionnaire Nelson japonais-anglais de caractères) (1962), Boston, Charles E. Tuttle Company, 1997, p. 1132.

44 Les lectures en majuscules sont les lectures dites sino-japonaises, provenant d'une déformation des prononciations chinoise du sinogramme. Celles en minuscules sont les lectures dites japonaises, existant dans la langue orale avant l'importation du sinogramme.

45 Pour le texte entier, voir en fig. 2 de ce chapitre.

46 Notons que ces termes aujourd'hui très fréquemment utilisés ne le seraient devenus dans ces lectures et ces significations qu'à partir de la fin du XIX^e siècle, pendant la première période de modernisation du Japon, pour traduire les concepts retrouvés dans les écrits littéraires et philosophiques européens.

M. Hashimoto Cordaro, « L'espace/temps *ma* 間 dans quelques gravures japonaises et brésiliennes », in A. Berque *et al*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, op. cit., pp. 63-79 ; p. 66.

l'humain, la race humaine), déjà présent dans le tout premier dictionnaire franco-japonais⁴⁷, terme qui a beaucoup intéressé le géographe et sociologue Augustin Berque et sur lequel nous reviendrons. Si ces termes formés de la combinaison de deux sinogrammes ont généralement été importés de Chine et se prononcent selon la lecture dite sino-japonaise, il existe également beaucoup de termes autochtones, retranscrits tardivement en sinogrammes, et où 間 se prononce 'ma' : *sukima* (隙間 l'espace, la fente), *hiruma* (昼間 la journée), *machigai* (間違い l'erreur [litt. : une différence de *ma*]), *manuke* (間抜け l'imbécile [litt. : celui qui est démuné de *ma*]). À ces usages se rajoutent ceux de 間 pris tout seul (exemples en fig. 1) : lorsqu'il se prononce *ma* et qu'il fait partie intégrante d'une expression verbale ; lorsqu'il se prononce *aida* dans le sens « entre » ou qu'il sert de conjonction de coordination (« au moment où », « là où »).

Ainsi, sur le plan linguistique, 間 semble être en réelle dépendance de son milieu d'utilisation, autant d'un point de vue strictement syntaxique que sémantique. En outre, son usage fréquent sous la lecture *ma* renforce l'idée que cette dernière véhiculerait particulièrement une pensée autochtone, 'japonaise', du monde. Si nous regardons du côté des dictionnaires de langue classique⁴⁸, nous pouvons trouver des occurrences de *ma* (écrit plutôt en syllabaire *hiragana*) sous de multiples significations dans la poésie et la littérature écrites et orales japonaises antérieures au XI^e siècle (voir fig. 2). Ainsi, cela porte à croire que *ma* a su conserver la richesse de sa polysémie et de la pensée qui l'a vu naître jusqu'à aujourd'hui. C'est en tout cas le parti pris par Augustin Berque, grande référence des japonologues en matière de sciences sociales.

47 Entrée « Ninghen », in L. Pagès (trad.), *Dictionnaire japonais-français* [traduit du dictionnaire japonais-portugais composé par les missionnaires de la compagnie de Jésus, 1603, Nagasaki ; révision en 1630, Manille], Paris, Firmin Didot Frères Fils et Cie, 1868, p. 610, [numérisé sur Gallica](#) [consulté le 15/01/2020].

Il est ici traduit par « genre humain ». Le terme est donné en transcription phonétique uniquement : en syllabaire *katakana* et en alphabet romain, selon des règles d'écriture aujourd'hui désuètes.

48 H. Kindaichi (dir.), Entrée « ま【間】 » (*ma*), in *Zen.yaku yôrei kogo jiten 全訳用例古語辞典* (Dictionnaire intégral et illustré de langue ancienne), Tokyo, Gakken, 2002 (première éd. : 1996), p. 674.

Figure 1 : Exemples d'usages de 間 en japonais selon ses lectures

aida	間 comme entre-deux-éléments qui permet leur comparaison :
	<p><i>Kimi no mondai to boku no mondai to no aida ni ha ruijiten ha nai.</i> 「君の問題と僕の問題との間には類似点はない。」 [Notre traduction] Il n'y a aucune analogie entre ton problème et le mien.</p>
	間 comme entre-deux-éléments qui permet le lien (<i>kizuna</i>) entre des personnes :
	<p><i>Kensetsu gurūpu to jimoto no kaishū no aida ni mo tsuyoi kizuna ga umaremasu.</i> 「建設グループと地元の会衆の間にも強いきずなが生まれます。」 [Notre traduction] De forts liens naissent également entre le groupe chargé de la construction et la congrégation formée par les locaux.</p>
	間 comme intervalle temporel :
	<p><i>Anata ga neteiru aida ni, watashi ha hon wo yomu.</i> 「あなたが寝ている間に、私は本を読む。」 [Traduction du site] « Je vais lire un livre pendant que tu dors. »</p>
ma	「あつという間に」 <i>Atto iū ma ni</i> : en un clin d'œil (litt. : « Le temps de dire 'Ah !' »)
	「ま【間】もなく」 <i>Ma mo naku</i> : sous peu, bientôt
	間合
	間が合う
	間が抜ける
間に嵌まる	
間が伸びる	
間が縮む	
	<p>« <i>Maai</i> : rencontre des <i>ma</i> ; trouver la distance (dans les arts de combat notamment). » « <i>Ma ga au</i> : [litt.] avoir le <i>ma</i> qui joint ; être dans le bon timing. » « <i>Ma ga nukeru</i> : [litt.] avoir le <i>ma</i> qui passe à côté ; ne pas être dans le rythme. » « <i>Ma ni hamaru</i> : [litt.] tomber dans le <i>ma</i> ; s'ajuster parfaitement. » « <i>Ma ga nobiru</i> : [litt.] allonger le <i>ma</i> ; repousser (dans le temps). » « <i>Ma ga chijimu</i> : [litt.] raccourcir le <i>ma</i> ; avancer (dans le temps). »</p>

Sources :

- Pour *aida*, phrases japonaises d'exemple tirées de : Entrée « aida », in *Glosbe* [[dictionnaire japonais-français en ligne](#)] [consulté le 18/01/2020].
- Pour *ma* :
 - la première case comporte des usages courants que nous rappelons ;
 - la deuxième case comporte les exemples donnés par Lucken (ce sont des expressions préexistantes à la conceptualisation de *ma* et encore actuelles, énumérées dans les notes de cours de 1929 du philosophe japonais Nakai Masakazu) : M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *Nouvelle revue d'esthétique*, PUF, 2014/1 n° 13 | pp 45 – 67, p57, note n°30. Nous avons rajouté l'écriture japonaise à gauche.

Figure 2 : Récapitulatif des lectures et significations de 間 en japonais puis mandarin*

* dans cet ordre pour des raisons de mise en page

Caractère japonais	Dictionnaire Nelson	« KAN » : interval, space, between ; among ; discord ; favorable opportunity.
		« KEN » : six feet
		« ai » : interval ; between, medium ; crossbred.
		« aida, awai » : space, interval, gap ; between, among ; midway ; on the way ; distance ; time, period ; relationship.
		« ma » : space, room ; interval ; pause ; rest (in music) ; time ; a while ; leisure ; luck ; timing, harmony.
		« ma(monaku) » : soon.
	Dictionnaire Kindaichi (langue classique)	AHIDA
		1. (D'un point de vue spatial) Distance/espace/intervalle (あいだ <i>aida</i>), interstice/fente/ouverture (すきま <i>sukima</i>), distance/différence/intervalle (隔たり <i>bedatari</i>). Exemple tiré du Recueil des Dix mille feuilles (万葉集 <i>Man.yōshū</i>), considérée comme étant la première anthologie de poèmes japonais, compilée vers 760 et reprenant une tradition orale pouvant dater de plusieurs siècles antérieurs.
		2. (D'un point de vue temporel) Distance/espace/intervalle (あいだ <i>aida</i>), période/délai/terme (期間 <i>kikan</i>), durée (うち <i>uchi</i>). Exemple tiré du <i>Journal de Tōsa</i> (土佐日記 <i>Tōsa Nikki</i> , de Ki no Tsurayuki 紀貫之, probablement écrit en l'an 935, date du voyage qui y est conté).
		3. (D'un point de vue temporel) Brèche/pause/intervalle (切れ目 <i>kireme</i>), intervalle/interruption (絶え間 <i>taema</i>). Exemple tiré du <i>Man.yōshū</i> .
4. Relations/rapports (仲 <i>naka</i>), relation/termes/rapports/lien (間柄 <i>aidagara</i>). Exemple tiré du <i>Konjaku monogatari shū</i> (今昔物語集, titre aux traductions multiples, notamment « <i>Histoires qui sont maintenant du passé traduction</i> » (B. Frank, 1968)), datant du XIe siècle.		
5. Particule conjonctive exprimant la cause (équivalent à <i>node</i> ou <i>dakara</i>).		
MA		
1. Interstice/fente/ouverture (すきま <i>sukima</i>), distance/espace/intervalle (あいだ <i>aida</i>). Exemple tiré du <i>Dit du Genji</i> (源氏物語 <i>Genji Monogatari</i> , grand roman de la dame de cour Murasaki Shikibu 紫式部 datant du XIe siècle).		
2. Espace entre deux piliers (柱と柱のあいだ <i>hashira to hashira no aida</i>). Exemple tiré du <i>Dit du Genji</i> .		
3. Pièce/salle/chambre (部屋 <i>heya</i>). Exemple tiré des <i>Notes de l'appuie-tête</i> (枕草子 <i>Makura no sōshi</i> , œuvre renommée de la dame de cour Sei Shōnagon 清少納言 écrit et publié vers l'an 1000).		
4. Durée (うち <i>uchi</i>), distance/espace/intervalle (あいだ <i>aida</i>) temporels. Désigne le temps qui s'écoule. Exemple tiré du <i>Journal de Tōsa</i> .		
Dictionnaire Pagès (JP – FR)	« ma » : « espace/unité de mesure des salles »	
	« aida » : « intervalle ou espace de temps »	

Caractère chinois	Dictionnaire Ricci	« CHIEN » : intervalle de lieu ou de temps ; pièce (en Chine du Sud); intermédiaire ; moment ; travée, entre-deux, même imperceptible ; pli, pliure.
		« CHIEN » : interstice, espace libre, fente, ouverture ; défaut, manque, omission ; espionner ; se séparer ; différend ; alterner ; s'intégrer à ; souiller ; aller mieux.
		[Notation avec la lune] « HSIEN » : interstice, vide, loisir ; paisible, tranquille ; inoccupé ; temps libre ; retiré ; vaste ; habile.
	Dictionnaire de Couvreur (langue classique)	« (KIËN) JIÂN » : « Porte à deux battants qui est entr'ouverte et laisse pénétrer les rayons de la lune ou du soleil »
		« JIÂN » : « Intervalle de lieu ou de temps; dans l'intervalle; entre, parmi; au milieu; durant le temps de. Intervenir, s'interposer. Laisser un intervalle, accorder un délai. Travée d'un bâtiment. Abréger, diminuer. »
		« KIËN » : « Séparer, se séparer, quitter; être ou se placer entre. Distance de temps. Récent, dernièrement. Différent. Ouverture, intervalle, espace vide, espace libre, fente omission, manque de défaut, défectueux, trouver défectueux, blâmer, critiquer. Différend, désaccord, être en désaccord, mettre en désaccord. Moment favorable. Être présent, prendre part à. Mêlé, de différentes sortes. Remplacer, alterner, prendre la place de.
		« HIËN » : « Paisible, tranquille, paix; repos, loisir, inoccupé, oisif, qui ne fait rien, qui ne produit rien, qui n'est pas employé. Seul, en son particulier, sans témoin.

Sources (ordre d'apparition) :

Caractère japonais :

- J. Haig [révision], A. Nelson [auteur initial], *The New Nelson Japanese-English Character Dictionary (tit. or. : The Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary)* (1962) (Le nouveau dictionnaire Nelson japonais-anglais de caractères), États-Unis, Charles E. Tuttle Company, 1997.
- H. Kindaichi (dir.), *Zen.yaku yōrei kogo jiten 全訳用例古語辞典* (Dictionnaire intégral et illustré de langue ancienne), Tōkyō, GAKKEN, 2002 (première éd. : 1996). Ce dictionnaire étant un dictionnaire vernaculaire, nous avons fait le choix de traduire les termes japonais contemporains à l'aide d'un dictionnaire japonais-français pour plus de précisions :
- S. Suzuki (dir.), *Dictionnaire standard Japonais-Français – Sutandādo wafutsu jiten* スタンダード和佛辞典, Tōkyō, Taishūkan, 1982 (première éd. : 1970).
- L. Pagès [trad.], *Dictionnaire japonais-français [traduit du dictionnaire japonais-portugais composé par les missionnaires de la compagnie de Jésus]* (1603, Nagasaki ; révision en 1630, Manille), Paris, Firmin Didot Frères Fils et Cie (éd.), 1868, p 610, [numérisé sur Gallica](#) [consultée le 15/01/2020]

Caractère chinois :

- *Dictionnaire Ricci de caractères chinois* [préparé par Les Instituts Ricci], Association Ricci – Desclée de Brouwer, Paris, 1999, p. 237.
- S. Couvreur, *Dictionnaire classique de la langue chinoise* [1890 ; réédition en 1904], Kuangchi Press (Imprimerie de la mission catholique), Paris (?), 1966 [il existe depuis 2014 sous une forme numérisée également], p. 969-970.

2. Les travaux d'Augustin Berque et des japonologues culturalistes

En 1978 eut lieu à Paris, dans le cadre du Festival d'Automne, l'exposition « *Ma* : Espace-Temps du Japon », organisée par l'architecte japonais Isozaki Arata⁴⁹. Directement issue des travaux japonais sur *ma* et de ses applications en art, la note d'intention de l'exposition, conçue par Isozaki, propose de définir *ma* en tant que « vide et ouverture entre deux éléments » sur le plan spatial, ou comme « intervalle, temps de pause » sur le plan temporel. Elle insiste également sur le fait que *ma* serait un des concepts fondamentaux des 'arts japonais', grand contributeur de l'opposition supposée entre ces derniers et les 'arts occidentaux'.

Cette toute première occurrence de *ma* en langue française fut la base des premiers travaux occidentaux sur la notion, à commencer par les Français-e-s⁵⁰. Parmi eux, Augustin Berque a su se démarquer en proposant une interprétation de *ma* dans le cadre d'une science dont il est le fondateur : la « mésologie », l'étude des milieux sociaux. Ses travaux sont encore très cités aujourd'hui dans la communauté scientifique japonaise et étrangère en études japonaises. La mésologie berquienne a de plus donné lieu à divers travaux ne se limitant pas au seul domaine de la japonologie⁵¹. Les recherches sur *ma* découlent ainsi systématiquement de la lecture des textes de Berque.

Nous nous proposons ici de comprendre d'abord l'approche berquienne de *ma*. Il sera ensuite question d'évoquer des travaux transversaux récents sur *ma*, réalisés dans le cadre du colloque « *Ma* et *Aida*. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises », ayant eu lieu à Strasbourg en 2015 et dont l'enjeu était justement de permettre à des

49 « Arata Isozaki - Exposition MA Espace-Temps au Japon » (1978), www.festival-automne.com [archives en ligne] [consulté le 02/02/2020].

50 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 45.

51 Un récent ouvrage de Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu* (2019), propose une étude mésologique de films variés (*Le chant des oiseaux* d'Albert Serra, *L'Humanité* de Bruno Dumont, *Under the skin* de Jonathan Glazer, *True Grit* des frères Cohen, *Le Monte-charge* de Marcel Bluwal, *L'été de Kikujirô* de Kitano Takeshi etc). Nous y reviendrons en troisième chapitre.

japonologues de spécialités différentes de trouver des occurrences possibles et pertinentes de *ma* dans leurs domaines respectifs.

(a) *Ma* en mésologie berquienne

Berque s'intéresse pour la première fois à *ma* dans son ouvrage *Vivre l'espace au Japon*. Il en donne une première définition (les italiques sont de lui)⁵²:

« [*Ma*] serait produit par la combinaison d'un *vide* (un blanc, un silence, un arrêt, une pause) et d'un *décalage* (lequel chargerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien). »

Cet espace ou moment faisant saillie se chargerait de significations, dans un contexte relationnel entre au moins un « émetteur » et un « récepteur ». L'émetteur fixerait au préalable une « gamme de significations » pour le récepteur⁵³. Le *ma* qui les relie et les sépare ne serait donc pas réductible à ce qu'il implique, comme c'est le cas pour les symboles⁵⁴.

Mais c'est en étudiant le philosophe japonais Watsuji Tetsurô que Berque établit une discipline jusqu'alors inédite en France : la mésologie, traduction de *fûdogaku* 風土学, terme forgé sur la racine grecque *mesos* (« milieu »)⁵⁵. Revenons sur les théories de Watsuji, en particulier celles de son ouvrage *Fûdo* (1935)⁵⁶, telles qu'elles ont été expliquées par Berque. Watsuji y amende la phénoménologie du *Dasein* de Heidegger. Peut-être également sous l'influence des écrits d'Uexküll, qui propose une ontologie du vivant, il aurait différencié deux notions dans le cadre d'une ontologie de l'humain : l'environnement « tel

52 A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, coll. « Espace et liberté », 1982, p. 65.

53 *Id.*

54 *Ibid.*, p. 63.

55 *Id.*

56 T. Watsuji, *Fûdo. Ningengakuteki kôsatsu* (Milieux. Études de l'entre-lien humain), 1935, ouvrage qui regroupe plusieurs articles de Watsuji. Traduit par A. Berque en 2011 sous le titre *Fûdo : le milieu humain*.

qu'il est objectivé par la science » (*kankyō* 環境, *Umgebung* chez Uexküll), et le milieu « tel qu'il est concrètement vécu par une certaine société » (*fūdo* 風土, *Umwelt* chez Uexküll). C'est à partir du deuxième que Watsuji crée le « concept ontologique de *fūdosei* 風土性 » défini comme étant le « moment structurel de l'existence humaine (*ningen sonzai no kōzō keiki* 人間存在の構造契機) »⁵⁷. En effet, l'humain (*ningen* 人間) comporterait une part individuelle, « le corps animal »⁵⁸ (*hito* 人), et une part commune, le « corps social »⁵⁹ (*ma, aida* 間). Le corps social constituerait un « entre-lien » avec « les personnes et avec les choses, constituant historiquement un certain milieu. »⁶⁰ Ce qui nous entoure ne serait ainsi pas un environnement saisissable objectivement mais un milieu qui contribue à notre personne, et inversement, qui existe à travers notre personne. Cette conception de *ma* comme corps social ou lieu de fusion avec l'environnement sera à nouveau évoquée lorsque nous étudierons la question du monisme dans les films de Kawase Naomi.

Ainsi, fort d'un travail de plusieurs décennies sur *ma* et sur la mésologie, Berque expose l'aboutissement de sa pensée dans le *Vocabulaire de la spatialité japonaise*⁶¹. Il y écrit que *ma* n'est pas un intervalle en soi mais un intervalle lié à une « situation », à une « ambiance », à un « milieu » particulier et concret. Il serait le lieu d'une « interrelation spatio-temporelle », prenant place entre des éléments « relatifs » et « co-attentifs »⁶² d'une même « scène » (*bamen*), « investis par l'existence d'un certain être ambiant ». Il est

57 A. Berque, « Tétralemme et milieu humain : la mésologie à la lumière de Yamauchi », *Ebisu* [en ligne], n°49, printemps-été 2013, pp. 61-63 [consultée le 15/01/2020].

58 A. Berque, « Étendre *Ma* et *Aida* à la logique et aux sciences dures ? Vers un paradigme de la raison sensible, suivi de *La pensée japonaise du point de vue de la médiance* », in A. Berque et al, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, op. cit., pp. 9-25 ; pp 14-15.

59 *Id.* Notons que cette conception rejoint celle du moi intime et du moi social retrouvée en psychanalyse et en psychologie. Par ailleurs, les concepts de Watsuji se retrouvent ensuite chez d'autres penseurs japonais, tels que le psychiatre Kimura Bin*, qui a proposé une conception du Self 'japonais' composé du Soi (*jibun* 自分, une relation « intrasubjective » avec son altérité interne) et du pur relationnel à autrui (*ma, aida* 間), ou l'ethnologue Araki Hiroyuki, qui a établi la notion d'« allonomie » (*taritsusei* 他律性) japonaise comme « résignation de l'individu qui abandonne tout jugement personnel pour assumer la norme du milieu »**.

* Kimura Bin tel qu'expliqué par : S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu : du vide, du regard : la dimension de l'autre*, op. cit., p. 2.

** L'allonomie est expliquée par Berque dans : A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, op. cit., p. 51.

60 A. Berque, « Tétralemme et milieu humain la mésologie à la lumière de Yamauchi », op. cit., p. 61.

61 A. Berque, Entrée « MA 間 l'intervalle », op. cit., pp. 294-296.

62 *Ibid.*, p. 294. Berque reprend ici les termes « *sōtaiteki* 相对的 » et « *sōdaitteki* 相待的 » de Yamauchi Tokuryū.

l'« entre-lien », le « contextu » (*kanjin* 間人, inversion des sinogrammes du mot « humain » 人間)⁶³. Berque conclut :

« On dira donc, pour résumer, que le *ma* incarne une relation concrète dans l'espace-temps, à l'opposé de ces abstractions que, dans la modernité européenne, sont devenus les concepts d'espace et de temps, du moins avant qu'Einstein et Heidegger n'entreprennent de les reconcrétiser. »⁶⁴

La conception mésologique de *ma* semble ainsi tantôt cantonnée au milieu culturel japonais, tantôt généralisée à tout milieu humain. Mais les acceptions de *ma* se diversifient et se précisent lorsqu'on prend en compte ses dérivés, comme l'a fait le philosophe Fujita Masakatsu dans sa contribution au colloque « *Ma et Aida* ».

(b) Des dérivés de *ma* selon Fujita Masakatsu

Dans son article, Fujita Masakatsu⁶⁵ définit trois aspects de *ma* utilisés en esthétique, à partir de trois notions : « l'interstice bien placé » (*ma'ai* 間合い), « la frontière entre deux choses » (*awai* 間 – une des lectures rares du sinogramme), le « point ou lieu de contact entre des êtres humains » (*aida* 間 ou *aidagara* 間柄 – *gara* étant ici « le contact » ou « l'accroche »).

Le terme *ma'ai* sous-tend deux idées. D'abord, celle de l'existence ou de la production d'un moment de silence, d'arythmie, d'un espace physique et/ou sémantique. Ensuite, celle d'un bon placement de ce dernier. En littérature, Fujita donne notamment l'exemple des *kireji* des haïkus, qui sont des éléments syntaxiques d'une ou deux syllabes –

63 Notion originellement proposée par Hamaguchi Eshun, et traduite et soutenue par Berque. A. Berque, *Entrée* « MA 間 *l'intervalle* », *op. cit.*, p. 294.

64 *Ibid.*, p. 296.

65 M. Fujita, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le '*ma*', l' '*awai*' et l' '*aida*' » [traduit du japonais par L. Rauber], in A. Berque *et al.*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, pp. 39-53.

souvent des interjections – qui signalent une coupure. Il cite Ueda Shizuteru⁶⁶, au sujet du célèbre poème « *Furu ike ya* » de Matsuo Bashô : la « coupure [le *kireji*] s’infiltré dans le temps continu de la réalité, [ainsi] le monde s’ouvre en direction d’un espace sans fin ». Dans le cas du poème en question, qui relate le plongeon d’une grenouille dans un étang, la forme même du *haiku* doit permettre la « résonance sans limites » du bruit du plongeon dans le « vide » de l’étang, du monde. Cet instant précis est dès lors considéré comme étant d’une importance supérieure à celle des moments de non-*ma*. Pour prendre un autre exemple : en musique, les sons donneraient du relief au « son du *ma* »⁶⁷ (silences), qui serait à la fois plus rare et plus précieux. Ainsi, le terme de *ma’ai* vient nous apprendre l’importance esthétique qui est actuellement donnée à *ma* dans les arts japonais, conception artistique qui semble en outre se retrouver à d’autres niveaux dans d’autres cultures (en ‘musique savante’ par exemple, le silence est également très apprécié).

L’*awai*, contraction de *aiai* (間間), est quant à lui défini comme étant « la frontière entre deux choses, c’est-à-dire ce qui les sépare tout en les reliant »⁶⁸. C’est l’aspect le plus important de *ma* selon Fujita⁶⁹. Celui-ci cite le dictionnaire de mots anciens Iwanami (*Iwanami kogo jiten*) pour expliquer qu’il « se forme lorsque deux vis-à-vis se dirigent l’un vers l’autre, et qu’au lieu de s’opposer et de se supprimer mutuellement, ils se combinent et s’interpénètrent »⁷⁰. Pour lui, un *awai* réside par exemple dans les couleurs ternes (gris, bleu, brun), considérées comme étant naturellement sophistiquées et définies par Kuki Shûzô dans *La structure de l’iki* (2003). Leur appréciation se situerait en effet à la *frontière* de la « joie du plaisir » et de « l’acceptation » d’un destin funèbre (la condition humaine)⁷¹. Cet *awai* pourrait donc être considéré comme frontière entre la vie et la mort, entre la joie et

66 S. Ueda, *Bashô – Nijûsekainai sonzai* (« Bashô. Existence dans un monde double »), 1992 ; cité dans M. Fujita, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le ‘*ma*’, l’‘*awai*’ et l’‘*aida*’ », *op. cit.*, pp. 40-41.

67 *Ibid.*, p. 42.

68 *Ibid.*, p. 39.

69 *Ibid.*, p. 52.

70 *Ibid.*, p. 45.

71 S. Kuki, *Iki no kôzô* (« La structure de l’iki », 2004 pour la traduction française), Tokyo, Kodansha, 2003, p. 127 ; cité dans *Ibid.*, p. 47 (traductions de l’auteur). Ces couleurs *iki* auraient été très appréciées à la fin de l’époque Édo, période connue pour ses troubles socio-politiques.

l'angoisse de la finitude. Fujita fait également le lien entre *awai* et les rites funéraires anciens, les *mogari*. Ces rites où la famille restait chanter, danser et boire pendant dix jours près du défunt dans un lieu consacré à cela afin de bien accompagner son passage du monde des vivants au monde des morts⁷² ne sont pas sans rappeler la scène du décès de la mère dans *Still the water* (2014) de Kawase. Le terme de *mogari* est quand à lui repris dans son film *La Forêt de Mogari* (2007). Nous y reviendrons.

Enfin, Fujita écrit (nous soulignons) :

« Lorsqu'on met en avant l'écart créé par le 'ma', on parle d' 'aida'. Mais l' 'aida' ne fait pas que séparer les choses entre elles et les faits entre eux, il devient leur contact, leur lieu, et les choses séparées sont reliées. Lorsque ces choses séparées sont des hommes, l' 'aida' devient l' 'aidagara'. »⁷³

Quant à la différenciation entre *aida* et *aidagara*, il est à noter que celle-ci est récente. En effet, dans son *Dictionnaire intégral et illustré de la langue ancienne*, Kindaichi Haruhiko analyse les usages de *aida* en langue classique, qui est alors traduit par *aidagara* en langue moderne⁷⁴.

Fujita explique l'*aidagara* ou lieu de relations humaines⁷⁵ en citant deux travaux : « L'éthique comme étude de l'homme » (*Ningen no gaku toshite no rinrigaku*, 1934) de Watsuji Tetsurô, et « Expérience et pensée » (*Keiken to shisô*, 1977) de Mori Arimasa. Le premier constitue une critique de l'éthique kantienne et développe déjà les raisonnements qui seront repris dans *Fûdo* (1935). En effet, Watsuji y aurait écrit que la construction de relations interpersonnelles serait l'essence de l'humain comme être humain. La logique qui

72 *Gishi wajinden, Gokanshowaden, Sôshowakokuden, Zuishowakokuden – Chûgoku seishi Nihonden*, Tokyo, Iwanami shoten, 1985, p. 46 ; cité dans M. Fujita, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le 'ma', l' 'awai' et l' 'aida' », *op. cit.*, p. 48.

73 *Id.*

74 H. Kindaichi (dir.), Entrée « あひだ【間】 » (*ahida*), in *Zen.yaku yôrei kogo jiten*, *op. cit.*, p. 30.

75 Selon le *Dictionnaire de sens du langage japonais [ou sentiment linguistique]* de Nakamura Akira, l'*aidagara* est un mot japonais vernaculaire (*wago* 和語) employé à l'oral comme à l'écrit qui « désigne la relation d'une personne à une autre » (*hito to hito no kankei wo sashi* 人と人の関係をさし) et dont l'usage s'accompagne d'une « impression d'ancienneté » (*kofuu na kanji* 古風な感じ) de ce terme autochtone.

A. Nakamura, *Nihongo gokan no jiten* 日本語語感の辞典 (Dictionnaire de sens du langage [ou sentiment linguistique] en japonais), Tokyo, Iwanami Shoten, 2010, p. 4.

sous-tend ces relations formerait quant à elle la base de l'éthique⁷⁶. Dans la lignée de Watsuji, Mori écrit quant à lui que la « relationnalité » serait prédominante sur l'individualité dans le cas particulier des Japonais⁷⁷. À l'instar des précédentes évocations sur *ma* 間 et *hito* 人, l'*aida(gara)* pourrait donc autant être utilisé dans le cadre de théories psychologiques culturalistes s'intéressant aux individus de culture japonaise que dans le cadre d'une réflexion générale sur la nature de l'humain.

Ainsi, ces dérivés linguistiques viennent préciser les définitions et usages possibles de *ma*. Ceux-ci, qui semblent traduire des conceptions transculturelles et transnationales de l'éthique et de l'esthétique, seraient pourtant très majoritairement employés dans le seul cadre de sphère japonaise.

Évoquons pour finir une conception inédite de *ma*, qui repose sur une reconsidération d'un concept transculturel, le monisme, dans le cadre culturel japonais.

(c) *Ma*, littérature, et état de fusion émotionnelle entre soi et le monde selon Kuroda Akinobu

Dans sa contribution au colloque « *Ma* et *Aida* », le spécialiste en littérature et philosophie Kuroda Akinobu s'intéresse à « retrouver un 'élément philosophique' dans l'expression langagière en littérature japonaise classique »⁷⁸. Cet élément philosophique ne repose pas sur les philosophèmes occidentaux ou japonais, mais sur une hypothèse que Kuroda a émise en rapport avec les travaux du linguiste Tokieda Motoki. Ce dernier s'intéressait en effet aux attributs japonais susceptibles de véhiculer à la fois un sens

76 M. Fujita, « *Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le 'ma', l' 'awai' et l' 'aida'* », *op. cit.*, p. 50.

77 Cela soutiendrait le stéréotype culturaliste étudiée par Emmanuel Lozerand dans : E. Lozerand, « 'Il n'y a pas d'individu au Japon.' Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu* [[en ligne](#)], n°51 « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres », 2014, pp. 273-302, mis en ligne le 01/11/2014, [consulté le 12/02/2020].

78 A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – la formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », in A. Berque *et al.*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, pp. 95-109 ; p. 95.

(attribut) objectif et un sens (sentiment) subjectif, dépassant ainsi le dualisme sujet/objet qui serait propre à la ‘pensée occidentale’ et inexistant dans la ‘pensée japonaise’⁷⁹. Tokieda prend pour exemple la phrase « La pluie d’automne est triste » où le terme japonais utilisé pour « triste », qui peut également signifier « fine », impliquerait à la fois un constat objectif sur l’aspect de la pluie (fine) et un sentiment subjectif (tristesse) éprouvé par le sujet⁸⁰. Or, selon Kuroda, il arriverait qu’un sujet émette cette phrase *inconsciemment* face au paysage. Dans ce cas précis, il écrit :

Il s’agit d’une expression du ‘cœur’ du ‘corps’ qui se trouve dans une tristesse s’étendant comme un paysage d’une pluie d’automne. C’est la tristesse s’étendant comme paysage qui est le cœur et c’est dans ce cœur étendu comme paysage que se trouve le corps, et non pas l’inverse. [...] *Nous appellerons désormais ‘ma’ (espace intérieur du monde) ce champ temporellement délimité où est donnée cette expérience de l’unité éprouvée entre cœur, corps et paysage.*⁸¹

Kuroda crée donc ici un nouvel usage de *ma* comme espace-temps de fusion émotionnelle entre *sujet(s)* et *objet(s)* (du regard du sujet) dans un même *champ*. Cela le conduit à adopter la conception « radicalisée » (c’est son terme) du monisme de Ômori Shôzô. Selon ce dernier, « le monde [en] lui-même [serait] déjà affectif »⁸². Par exemple, le ciel sombre d’un orage ne serait pas perçu comme lugubre mais lugubre en soi, et cet état d’esprit négatif serait transmis au sujet. Kuroda écrit ainsi que la tristesse exprimée inconsciemment face à un paysage viendrait « d’on ne sait où », traverser à la fois le paysage, le corps et le cœur⁸³. Si cette conception nous semble peu fiable, nous relevons une correspondance entre le monisme d’Ômori tel que repris par Kuroda et l’idée d’indissociabilité de « moi/monde, esprit/corps, divin/cosmique, sensible/rationnel, être/apparence, concret/abstrait, singulier/général [etc] », qui serait selon Berque partagée

79 M. Tokieda, *Kokugogaku-genron* (« Principes des études de la langue japonaise »), Tôkyô, Iwanami shoten, vol. 1&2, 2007, p.322 (vol.1) et p. 61 (vol. 2) ; cité dans *Ibid.*, p. 97.

80 M. Tokieda, *Kokugogaku-genron*, *op. cit.*, vol. 2, p. 81 ; cité dans *Id.*

81 *Ibid.*, p. 98.

82 S. Ômori, « *Jibun to de.au – ishiki koso hito to sekai wo hedateru genkyô* » (« Rencontre avec soi-même – la conscience, la première cause séparant l’être humain et le monde »), in *Ômori Shôzô serekushon* (« Textes choisis d’Ômori Shôzô »), Tokyo, Heibonsha, 2011, pp. 453-454 ; cité dans *Ibid.*, p. 100.

83 A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu’un – la formation de l’espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », *op. cit.*, p. 102.

par les civilisations d'Asie qui ont été sous l'influence de la pensée chinoise, celle-ci ayant tendance à « ne pas séparer ce qui est activité (*yong*) de ce qui est corps ou substance (*ti*) »⁸⁴.

Cette conception d'une pensée japonaise moniste du rapport du soi émotionnel au monde s'inscrit donc nécessairement dans le cadre d'une conception culturaliste du Japon et de l'Asie d'Extrême Orient, sans cesse ramenés dans un rapport d'opposition avec 'l'Occident' et sa supposée préférence pour une conception dualiste du monde. En effet, selon Kuroda⁸⁵, les traductions françaises peineraient à transmettre l'idée que, dans les poèmes japonais où se retrouve cette communion du cœur, du corps et du paysage, le sentiment appartient d'abord au paysage puis au cœur⁸⁶. Or, cette supposée incapacité de la langue française à convier en un terme à la fois un 'attribut objectif' et un 'sentiment subjectif' est discutable : il existe des termes polysémiques de ce genre, ou des termes pouvant s'appliquer autant à un fait objectif qu'à un sujet. De même, le concept de monisme sous ce nom (*monismus*) provient du philosophe allemand Wolff (1713-1754)⁸⁷ : il est donc impropre de considérer que le mode de pensée des populations 'd'Occident' repose exclusivement sur un dualisme immuable.

Cette idée que des procédés littéraires japonais peuvent transcrire le monisme d'Ômori à la différence de procédés littéraires d'autres pays (en particulier de 'l'Occident') semble fondée sur des biais culturalistes. Néanmoins, ce travail de Kuroda est intéressant en ce qu'il rejoint d'une part le *ma* mésologique berquien, qui est conçu comme étant un instant-milieu de communion entre sujet et paysage, et, d'autre part, le concept transculturel du monisme.

84 A. Berque, *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1993, p. 25. Berque s'appuie sur : J. Gernet, *Chine et christianisme*, Paris, Gallimard, 1982, p. 265.

85 A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – la formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », *op. cit.*, pp. 99-100.

86 Cela est en soi déjà discutable. Le monde environnant ne semble pas pouvoir détenir de lui-même une certaine émotion. Si le climat a une influence scientifiquement reconnue sur l'état émotionnel et physique des êtres humains – à titre d'exemple, le manque de vitamine D dû à un temps couvert qui peut provoquer des idées moroses – nous raisonnons ici du point de vue de l'être humain, alors qu'un même paramètre climatique peut avoir des effets différents sur d'autres espèces animales, sans parler des espèces végétales. La perception et le jugement d'un même paysage peuvent donc changer globalement d'une espèce à l'autre, et même d'un individu à l'autre (pour des raisons génétiques ou caractérielles). Il semble incorrecte d'affirmer que le monde puisse en soi être affectif et donc avoir des caractéristiques émotionnelles objectives ressenties par tous.

87 Entrée « monisme », *CNRTL* [[en ligne](#)] [consulté le 06/06/2020].

Ainsi, il existe actuellement quantité de travaux transversaux sur les définitions et les usages de *ma*. Cependant, la grande majorité de ces conceptions de *ma*, ou du moins celles que nous avons citées, semblent dénoter à la fois d'une même approche culturaliste et d'un même potentiel transnational. Elles peuvent se retrouver ailleurs que dans la sphère culturelle japonaise, sous d'autres noms. En effet, les conceptions phénoménologiques et sociologiques de *ma*, notamment comme « contextu » ou comme part sociale de tout être humain, peuvent être rapprochées des conceptions psychanalytiques et psychologiques du moi social et du moi intime. En outre, les conceptions de *ma* comme moment ou espace bien placé (donc concordant, *ma'ai*), comme interface qui relie et sépare (*awai*), ou comme lieu de contact (*aida*, *aidagara*), semblent exprimer des idées ne pouvant se limiter à la seule sphère culturelle japonaise du fait du caractère universel des conceptions qu'elles sous-tendent. Enfin, la conception de *ma* comme instant du monisme s'appuie directement sur un concept transculturel.

Nous nous proposons donc désormais de réexaminer le terme de *ma*, ainsi que l'histoire de sa conceptualisation, afin de retrouver les fondements de son caractère transnational.

II. DISCUTER LA ‘JAPONÉITÉ’ DE MA : DES APPROCHES NON CULTURALISTES

Parmi les grand-e-s japonologues, Augustin Berque est de celles/ceux qui déclarent volontiers que *ma* est historiquement et linguistiquement un « mot purement japonais »⁸⁸. Mais qu’est-ce donc que le Japon ou la langue japonaise au VI^e siècle ? Le linguiste Nakamura Akira est quant à lui plus précis lorsqu’il propose, dans son dictionnaire de japonais contemporain axé sur la dimension sentimentale des mots⁸⁹, de catégoriser *ma* comme *wago* 和語, c’est-à-dire comme terme autochtone du *Yamato*, qu’il oppose aux termes d’origine chinoise *kango* 漢語 (*kan* 漢 désignant la dynastie Han). Cependant est-ce vraiment un terme exclusif à la pensée et à la culture japonaises ? Quel est donc ce sinogramme qui a été repris pour écrire *ma* ?

1. Héritages de la pensée chinoise

(a) Linguistique

Il nous faut revenir au sinogramme choisi pour écrire *ma*. Comme nous l’avons évoqué, son origine symbolique aurait été l’image d’une « porte à deux battants qui est entr’ouverte et laisse pénétrer les rayons de la lune et du soleil »⁹⁰. Selon François Jullien⁹¹, la porte doit être fermée et la clarté des rayons nous parvient à travers les interstices de ses jointures. En réalité, le terme chinois semble contenir déjà en lui même une grande complexité. En effet, ses significations, lectures et graphies sont déjà très hétérogènes. Il existe d’ailleurs un certain nombre de correspondances entre les sens classiques du terme

88 A. Berque, Entrée « MA 間 l’intervalle », *op. cit.*, p. 294.

89 A. Nakamura, Entrée « ま【間】 » (*Ma*), in *Nihongo gokan no jiten*, *op. cit.*, p. 287.

90 S., Couvreur, *Dictionnaire classique de la langue chinoise* (1890 ; réédition en 1904), Paris, Kuangchi Press [Imprimerie de la mission catholique], 1966, p. 969. [Téléchargeable sous forme numérique également depuis 2014](#), p. 1030 [consulté le 08/02/2020].

91 F. Jullien, *La grande image n’a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 2003, p. 145.

chinois et les sens rares du terme japonais, pourtant considérés comme vernaculaires puisqu'à ces significations correspondent des lectures dites japonaises⁹².

À partir de cela et sans même étudier *ma* d'un point de vue conceptuel, nous pouvons d'ores et déjà douter de la prétendue pureté japonaise de la notion. Qu'en est-il de la dimension esthétique (philosophique) de la notion chinoise, transmise au Japon ?

(b) Philosophie et arts picturaux chinois

Dans la pensée japonaise contemporaine sur les arts picturaux traditionnels, *ma* est souvent assimilé à l'espace laissé blanc, aux nuages ou à la fumée qui cachent une partie de la scène peinte, bornant ce qui est visible. Dans sa thèse sur le vide et le regard dans le cinéma d'Ozu, Silvie Salazar⁹³ assimile *ma* et *jian* (lecture principale de son équivalent chinois) au vide de la pensée taoïste, qui aurait selon elle imprégné l'art japonais par l'intermédiaire de l'art chinois. Le vide y est considéré comme étant le négatif du plein ou du trait pictural, et n'existant qu'en contraste de ce dernier⁹⁴. En outre, il serait un élément actif par lequel les choses prennent en consistance et en utilité, à l'instar du creux des moyeux des roues d'une charrette (chapitre XI du *Tao Te King*), qui leur permet d'être reliées par un essieu, et ainsi opérationnelles⁹⁵.

Selon Jullien, 間 serait dans la pensée chinoise ce qui est à l'articulation des choses, maintiendrait le « jeu » entre les deux parties⁹⁶ et ne serait pas assimilable uniquement à leur

92 Ainsi retrouve-t-on dans le *Dictionnaire Ricci de la langue chinoise** les mêmes significations que : 'ai' l'entre deux, 'ukaga(u)' espionner, 'shizu(ka)' sans faire de bruit, et 'hiso(kani)' secrètement. Pour plus de détails, voir également la fig. 2 de ce chapitre. Lectures et sens japonais tirés de : Entrée « 間 », in *Kanji jiten ONLINE*, *op. cit.*

*Entrées « CHIEN » et « HSIEN », in *Dictionnaire Ricci de caractères chinois* [préparé par Les Instituts Ricci], Paris, Association Ricci – Desclée de Brouwer, 1999, p. 237.

93 S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu*, *op. cit.*

94 *Ibid.*, p. 242.

95 *Ibid.*, p. 223 et p. 241.

96 F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit.*, p. 145.

entre-deux. Ni séparateur ni médiateur, ni « sans » ni « dans », il permettrait le maintien d'un « intérieur espacé-traversé » disponible et « indéfiniment ouvert »⁹⁷ :

« [間] est] immanent à la chose elle-même, [...] ce qui la prive ou plutôt la désadhère de cet 'elle-même', l'initie à son absence, distend sa concrétion et déclôt son en-soi : par quoi elle respire, se libère, s'irrigue et se laisse traverser. »⁹⁸

Considéré comme vertueuse par les théoricien-ne-s de l'art, cette notion serait cependant trop diffuse pour être analysable et enseignable : on n'en aurait qu'une compréhension intuitive et intime. En outre, sa dynamique la rendrait d'autant plus insaisissable, puisqu'elle véhiculerait l'idée double d'un « jeu » où passe le « souffle - résonance » (*qi – yun*), qui ne serait irréductible à un simple élément inanimé. Selon Jullien, il ne serait donc pas correcte, par exemple, de l'assimiler uniquement au blanc des nuages en peinture, élément considéré comme concret et inanimé, car elle est à la fois « formes concrètes » et « dimension d' 'esprit' »⁹⁹.

Ainsi, il semblerait que *ma* partage la même sensibilité du monde et la même approche artistique que son équivalent chinois. Ces modes de pensée et d'expression seraient donc originaires de la culture chinoise, qui a longtemps influencé les pays qui lui étaient tributaires. Cependant, ce fait n'a visiblement pas freiné l'établissement artificielle d'une japonéité de *ma* et des arts qui en feraient usage. Il faut maintenant comprendre les causes : la conceptualisation récente d'un *ma* 'japonais', au cours du XX^e siècle.

2. Conceptualisation récente et circulation de la pensée

Dans sa contribution pour le colloque « *Ma* et *Aida* », Okano Michiko avait dénoncé le choix du terme 'concept' pour caractériser *ma* pour trois raisons : d'abord, du

97 F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 146. Il serait capable d' « évase[r] la chose de l'intérieur ».

98 *Ibid.*, p. 146.

99 *Ibid.*, p. 148.

fait de ses origines non occidentales ; ensuite, parce qu'elle le définit plutôt comme « puissance ou [...] possibilité d'être »¹⁰⁰ (et non existence) ; et enfin, car elle le considère inadapté aux catégories établies par Aristote (l'être, le non-être, et le tiers exclu)¹⁰¹. Elle avait également déploré son internationalisation, qui selon elle, bute contre une compréhension encore insuffisante de la culture japonaise pour saisir parfaitement la notion. Cependant, en réalité, *ma* a été conceptualisé en rapport direct avec la philosophie occidentale. Comprendre les usages de *ma* dans le contexte contemporain revient donc à comprendre l'histoire de sa réactualisation récente et sa généralisation comme concept transversal.

C'est justement ce que s'est proposé de faire Michael Lucken dans son article « Les limites du *ma* » (2014). Il tente de reconstituer à rebours la généalogie du concept de *ma*, en partant déjà de l'hypothèse que la conservation du mot japonais '*ma*' en Occident dans les écrits critiques et esthétiques induit qu'il est différenciable de ses traductions en langues occidentales. Lucken distingue quatre potentielles phases d'évolution de la notion, basées sur des textes fondateurs dont l'influence continue encore aujourd'hui.

(a) « 1978 – le *ma* d'avant-garde »¹⁰²

Le *ma* d'avant-garde prend place dans le cadre de l'exposition « *Ma* : Espace-Temps du Japon », tenue à Paris en 1978. Organisée par l'architecte japonais Isozaki Arata, l'exposition a contribué à faire connaître la notion de *ma* en Europe. L'engouement qui s'ensuivit est à replacer dans le contexte d'un goût pour « l'esthétique de la sobriété, du ténu, du patiné », prétendument typique du Japon. Selon Lucken, cette dernière aurait « ébranl[é] poétiquement et politiquement les certitudes bourgeoises de l' Occident » et témoignerait d'une conception de 'l'Orient' comme « Autre absolu » ou « envers de

100 M. Okano, « *Ma* et art : une approche sémiotique et son internationalisation », in A. Berque *et al*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, pp. 153-172 ; p. 153.

101 M. Okano, « *Ma* et art : une approche sémiotique et son internationalisation », in *Ibid*, p. 154.

102 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, pp. 46-47.

l'Occident »¹⁰³ dans lequel puiser des nouveautés. A la suite de l'exposition, *ma* est alors repris par Berque, mais également par Roland Barthes¹⁰⁴ qui, dans la lignée de *L'Empire des signes* (1970), ne semble s'intéresser à la notion que pour son ambiguïté comme « intervalle à la fois mouvant et sacré *entre deux signes* »¹⁰⁵ et sa capacité à remettre en question le logocentrisme.

Outre les ouvrages occidentaux sur *ma*, un certain nombre d'ouvrages japonais fondateurs du culturalisme repris ensuite en Occident ont été publiés à cette époque. Ceux-ci revisitent allègrement la culture et les arts japonais anciens sous le prisme de *ma*¹⁰⁶, les rapprochant de notions esthétiques japonaises prisées en Occident telles que « *wabi*, le dépouillement, *sabi*, la patine des choses, ou *yojō*, l'écho sentimental »¹⁰⁷. Cette tendance est remise en question par Lucken, car en arts notamment, *ma* n'aurait jusque là jamais eu que des usages purement techniques et concrets. Il écrit donc que son statut d'« éléments fondateurs de l'esthétique japonaise [serait], sur le plan conceptuel, une construction contemporaine »¹⁰⁸.

(b) « 1966 – le *ma* comme dépassement de la modernité »¹⁰⁹

Selon Lucken, l'architecte allemand Günter Nitschke aurait été « l'un des principaux promoteurs » de *ma* comme « conception [japonaise] particulière de l'espace »,

103 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 48 et p. 49.

104 Notamment dans : R. Barthes, « L' intervalle », *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1978.

105 *Le ma barthien* selon M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 48.

106 *Ibid.*, p. 56. Lucken cite notamment les ouvrages : *La Culture japonaise du ma (Ma no Nihon bunka)*, 1978, du linguiste et spécialiste de la littérature japonaise et comparée Kenmochi Takehiko) et *Études du ma : l'expression esthétique des Japonais (Ma no kenkyū : Nihonjin no biteki hyōgen)*, 1983, collectif dirigé par le socio-psychologue Minami Hiroshi, aussi contributeur des *Nihonjinron* – écrits culturalistes sur le Japon). Il évoque également les auteurs Okuno Takeo, Matsuoka Seigō et Kimura Bin (ce dernier étant cité par A. Berque et M. Fujita dans le collectif *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, 2016, notamment).

107 *Id.*

108 *Ibid.*, p. 57. Lucken remarque notamment que le terme de *ma* ne se retrouve pas chez les théoriciens de l'esthétique japonaise pré-moderne tels que Zeami pour le théâtre Nō, et Rikyū pour la cérémonie du thé (*Cha no yū*).

109 *Ibid.*, pp. 46-47.

avec un premier article paru en 1966 dans *Architectural Design*¹¹⁰. Cet intérêt pour la pensée japonaise de l'espace était alors commune aux architectes, urbanistes et géographes occidentaux/ales et s'appuyait sur des travaux japonais. Si Nitschke reconnaît et met en avant l'origine 'japonaise' de *ma*, il le porte sur la scène internationale et le rapproche de la notion germanique de « *Platz* » telle que développée par Hans Scharoun. Il définit *ma* ainsi :

« [...] Bref, ce sens japonais du *ma* n'est pas quelque chose qui est créé par des éléments composés ; c'est ce qui se produit dans l'imagination de l'homme qui fait l'expérience de ces éléments. Par conséquent, on peut définir le *ma* comme un lieu d'expérience personnelle, possédant une atmosphère mystérieuse du fait de la distribution externe des symboles. »¹¹¹

Nitschke ne replace pas *ma* dans la traditionnelle opposition Orient/Occident. Il différencie au contraire le sens de l'espace latin, prétendument fermé et régi par une logique isolante, et le sens de l'espace germano-nippon, prétendument ouvert et promouvant l'expérience du monde sensible¹¹². Mais d'autres considéraient également que *ma* était un des concepts importés de l'Orient qui permettraient à l'Occident d'accoucher « d'une ère nouvelle, issue du rationalisme moderne, mais plus sensible aux interactions entre l'homme et la nature, qui retrouverait le sens de la diversité et de l'intuition, qui saurait s'adapter aux situations, aux accidents et à la différence. »¹¹³

110 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 51.

111 [...] *So – this Japanese sense of ma is not something that is created by compositional elements; it is the thing that takes place in the imagination of the human who experiences these elements. Therefore one could define ma as experiential place, being nearer to mysterious atmosphere caused by the external distribution of symbols.* » G. Nitschke, « *Ma – The Japanese sense of place in old and new architecture and planning* », *Architectural Design*, 1966, p. 117 ; cité et traduit dans *Id.*

112 *Ibid.*, p. 52.

113 *Ibid.*, pp. 52-53.

(c) « 1951 – le *ma* national »¹¹⁴

Les origines de l'idée d'un *ma* spécifiquement japonais seraient à trouver dans le sens philosophique de *ma* introduit par le philosophe Nakai Masakazu¹¹⁵, dans son *Introduction à l'esthétique (Bigaku nyūmon, 1951)* notamment. Lucken y analyse cinq points désormais généralement mis en avant lors de l'usage du *ma* contemporain, à une époque d'après-guerre où les intellectuel-le-s s'efforçaient de redéfinir les « spécificités nationales » : « une définition s'appuyant des exemples tirés du langage courant », le caractère spatio-temporel du concept, son caractère prétendument national et intraduisible, une référence aux arts anciens pour une légitimité, et enfin, son caractère prétendument transversal¹¹⁶. Le nationalisme culturel de l'époque aurait ainsi été le terreau nécessaire à la généralisation de la conception d'un *ma* dont 'l'essence' japonaise serait attestée par analyse lexicologique. Ce *ma* offrirait en outre une approche des arts en somme plus intéressante que l'approche occidentale¹¹⁷.

(d) « 1929 – le *ma* heideggérien »¹¹⁸

Après analyse des textes des années 1950-1960, Lucken relève des références à Heidegger et aux penseurs bouddhiques. Remontant aux écrits japonais influencés par ces pensées dans la première moitié du XX^e siècle, il retrouve le concept de *ma* chez Nakai¹¹⁹

114 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, pp. 46-47.

115 Philosophe et enseignant d'université influent, incarcéré pendant la guerre pour ses tendances marxistes. Ses œuvres auraient marqué certains artistes majeurs tels que Noma Hiroshi (romancier), Kitawaki Noboru (peintre), Yoshida Kijū (cinéaste), et Kawazoe Noboru (critique d'architecte). *Ibid.*, pp. 58-59.

116 *Ibid.*, p. 58.

117 En musique toujours, Berque évoque la pensée de Takeuchi Dōkei, selon laquelle *ma* résiderait dans les changements ou 'tous' dans la régularité rythme, qui viendraient justement épicer un discours musical sinon trop répétitif et fade. A. Berque, *Vivre l'espace au Japon, op. cit.*, pp. 63-64.

118 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, pp. 46-47.

119 Ce qui ne semble plus si étonnant lorsque nous lisons que Nakai était quelqu'un qui cherchait toujours à se faire sa propre définition des termes par l'histoire de leur emploi littéraire, ainsi qu'il considérait que rien n'existe de soi-même, mais toujours dans un rapport à autre chose (ou d'autres signes). M. Lucken, *Nakai Masakazu. Naissance de*

plus de vingt ans avant son *Introduction à l'esthétique* (1951), dans ses notes de cours. Selon Lucken, les travaux de Nakai sont à replacer dans l'intérêt croissant des jeunes intellectuels des universités impériales pour l'esthétique, soit la philosophie de l'art, parallèle à la montée du nationalisme et à la redéfinition de l'espace national (géographique et culturel). Parmi les ouvrages de cette époque, nous trouvons le fameux *Fūdo* de Watsuji Tetsurō (1935).

Selon Lucken, à cette époque, l'usage du terme 間 dans sa lecture *ma* comme combinaison à la fois de l'espace et du temps (caractère important des définitions de *ma* des années 1950) n'est pas répandu. Le temps et l'espace sont par contre pensés ensemble dès les années 1910-1920, du fait de l'influence des travaux de Bergson¹²⁰. Nakai aurait ainsi été le premier à utiliser *ma* dans ce sens générique, sinon, à faire date par cette utilisation. D'abord pensé en terme d'espace-temps, *ma* est ensuite repris en esthétique, dans un de ses articles de 1931 (revue *Risō*), sous l'influence de Heidegger et de Becker. Il est alors défini comme étant le « moment où l'être se projette jusqu'à la rencontre d'une chose [artistique] qui suscite en retour prise de conscience de soi, surprise et joie. »¹²¹ Cette idée que les réflexions personnelles d'un individu peuvent s'approfondir à partir des œuvres qu'elles ont elles-mêmes suscitées fait écho à l'instant précis de la connaissance de l'être par l'être-là (*Dasein*) de Heidegger. Ce dernier avait d'ailleurs mentionné ces liens de l'être avec l'espace sous des appellations multiples qui ne sont pas sans rappeler les acceptions de *ma* : *Zwischen* (entre), *Lichtung* (clairière)¹²² et *Offene* (ouvert). Ainsi, la genèse de la toute première conceptualisation de *ma* a fortement à voir avec des concepts occidentaux. Elle s'inscrit dans un contexte à la fois transnational et de montée des nationalismes.

L'historicité du concept, retracée par Lucken, mais également les influences continentales linguistiques et conceptuelles de la notion de *ma*, confirment l'idée que *ma*

la théorie critique au Japon, Dijon, Les presses du réel, 2015, pp. 126-127.

120 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 61.

121 *Ibid.*, pp. 62-63.

122 Dans les écrits japonais post-nakaien, *ma* est parfois considéré comme étant un moment parfait d'apaisement, à l'instar de l'*illumination* bouddhique (*satori*).

serait l'une des « traditions inventées »¹²³ qui participent à l'image artificielle du Japon et de sa 'culture nationale'. Selon Lucken, son acception la plus répandue actuellement serait celle « d'espace de tension intersubjectif ». C'est sous ce sens que Kitano Takeshi penserait le *ma* contemporain dans *Manuke no kôzô* (« Structure de l'imbécile », 2012), où il opposerait les conséquences positives du concept (innovations artistiques, garantie d'une place pour tout individu, contribution à la formation et au maintien d'une identité nationale) à ses conséquences négatives (violences et intolérances de la différence, rigidité et difficultés voire absence de mouvements/changements). Nous reviendrons sur la conception kitanesque de *ma* en deuxième chapitre. Avant cela, nous nous proposons d'évoquer un exemple d'application du concept au cinéma – le seul existant actuellement, à notre connaissance.

123 *Ibid.*, p. 65.

III. MA AU CINÉMA : LE CAS D'OZU YASUJIRÔ

Reconnu au Japon et en Occident comme étant un des grands cinéastes japonais de la période d'avant et d'après guerre, Ozu Yasujirô a et continue de susciter un clivage entre les chercheur-se-s¹²⁴. Dans les travaux occidentaux sur Ozu, la tendance principale semble être de l'enfermer dans ses possibles « attaches culturelles » et dans un style ozuien borné. Basil Doganis est ainsi de celles/ceux qui dénoncent une « obsession culturaliste » chez Richie, Schrader et Burch notamment, qui ignorerait les influences américaines et les modes d'expression avant-gardistes du cinéma d'Ozu¹²⁵. Nous nous proposons d'évoquer et de voir les limites des travaux qui, dans leur analyse de l'œuvre d'Ozu, ont fait un usage culturaliste de *ma*, souvent en rapport à des concepts esthétiques considérés comme traditionnels.

1. Des analyses culturalistes

Dans sa thèse, Silvie Salazar¹²⁶ analyse le « vide omniprésent » dans les films d'Ozu. Selon elle, le vide serait un élément positif permettant l'expression du sens. Elle replace l'esthétique du vide dans « la pensée extrême-orientale ». En s'appuyant sur des références culturalistes¹²⁷, elle associe le vide à *ma*, puis ce dernier au manque et au désir psychanalytiques tels qu'étudiés par Lacan¹²⁸. Ces 'plans-*ma*-vides' ne détiendraient pas de sens en soi, mais « polarise[raient] autour d[eux] toutes les significations » des plans entre

124 Selon Basil Doganis, Donald Richie (*Ozu*, 1977), Paul Schrader (*Transcendental style in film : Ozu, Bresson, Dreyer*, 1972), David Bordwell (*Ozu and the poetics of cinema*, 1988), David Desser (*Ozu's Tokyo story*, 1997), Noël Bruch (*To the Distant Observer*, 1979) et Gilles Deleuze (*Cinéma 2 : L'image-temps*, 1985) s'opposent à Satô Tadao, Hasumi Shigehiko (*Kantoku Yasujiro Ozu*, 1983 pour la version japonaise), Maeda Hideki, Sakamura Ken et Matsuura Hisaki.

B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., pp. 9-10.

125 *Ibid.*, p 12 et pp. 17-18.

126 S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu*, op. cit.

127 A. Berque, *Vivre l'espace au Japon ; Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises* ; et B. Thomas, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde. D'Ozu à Kitano », in D. Arnaud et M. Lanvin (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J, 2013, pp. 77-88.

128 Le spectateur se retrouverait selon elle à désirer la présence des personnages dans les plans (espaces) « vidés de toute présence humaine ». S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu*, op. cit., p. 268.

lesquels ils sont intercalés¹²⁹. Dans le même temps, ils mettraient en valeur le procédé du montage en isolant les plans porteur de sens.

Cette conception des ‘plans-*ma*-vides’ fait écho à celle de Virginie Fermaud¹³⁰, elle-même basée sur celle de Noël Burch. En effet, Fermaud reprend le terme de « *pillow-shot* » (plan-oreiller) inventé par Burch pour caractériser les séries de plans de transition d’Ozu. Ceux-ci montrent des paysages naturels ou humains (objets et intérieurs de maison) sans présence d’aucun personnage¹³¹. Selon Fermaud, si Burch n’utilisait pas le terme de *ma* pour les caractériser, il est certain qu’il les voyait comme des plans intervallaires ayant un potentiel esthétique. Elle propose ainsi de les renommer des « *ma-shotto* » (« *ma-shot* », soit plan-*ma*), et en fait un des procédés témoignant d’une ‘modernité’¹³² propre à Ozu.

Ces rapprochements entre vide et *ma* sont en outre au cœur de la controverse suscitée par le plan du vase de *Printemps tardif* (1949). Ce plan est inséré à la fin d’une scène de discussion dans une chambre de *ryōkan* (hôtel japonais) entre la fille bientôt mariée et son père, lors de leur dernier voyage ensemble. Dans ce plan, la mise au point est faite sur un vase positionné à côté de la cloison qui laisse filtrer la lumière de la lune. Il y a une alternance entre ce plan et des plans du corps endormi du père, ainsi que celui du visage pensif de la fille. La scène suivante consiste en une ballade touristique du père dans un jardin zen incontournable de Kyoto (fig. 3 ci-après).

129 S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu*, op. cit., p. 348.

130 V. Fermaud, « Modernité de l’œuvre d’Ozu : *Ma* et langage cinématographique », in A. Berque et al., *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, op. cit., pp. 27-37.

131 N. Burch, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais) [révisé et édité par A. Michelson], Londres, Presses Universitaires, 1979, p.160. Appellation en hommage aux *makura kotoba* 枕詞 (mots-oreillers) de la poésie japonaise, devant annoncer les mots qui les suivent. Prenons l’exemple du poème de l’Impératrice Jitō (645-702), repris par Fujiwara no Teika (1162-1241) dans son anthologie *De cent poètes, un poème* (*Hyaku-nin Isshu*) :

Haru sugite / Natsu ki ni kerashi / [mot-oreiller] Shirotabe no / Koromo hosutefu / Ama no Kaguyama,
Le printemps se termine, / L’été s’annonce. / [[mot-oreiller]] Immaculés, / Des vêtements [d’été] sont étendus / [Sur] le céleste mont Kaguyama. (notre tentative de traduction)

J. Kubota, *Kōrin karuta de yomu Hyakunin Isshu Handobukku* 光琳カルタで読む百人一首ハンドブック (Manuel sur ‘De cent poètes, un poème’ lu à travers le [jeu de] Karuta), Tokyo, Shōgakukan, 2009, p. 8.

132 L’idée de la modernité d’Ozu a d’abord été proposée par Gilles Deleuze. Partant de son analyse du néo-réalisme italien et de ce qu’il nomme les images « opsignes » ou « sonsignes » ne véhiculant pas l’action narrative, Deleuze aboutit à l’idée que chez Ozu également nous observons des images d’un nouvel ordre. En effet, selon lui, les films d’Ozu seraient dénués de toute intrigue narrative dans le sens où ils ne consisteraient qu’en une succession d’états.

G. Deleuze, *Cinéma 2 : L’image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1985.

Figure 3 : Séquence contenant le plan du vase
(Ozu Yasujirô, *Printemps tardif*, 1949)

(SON : Les ronflements du père se font progressivement entendre.)



Du fait de la succession plan du vase – plan du jardin zen, Gilles Deleuze écrit que le plan du vase se fait image-temps de « contemplation [zen] pure »¹³³, de suspension temporaire du changement qu'implique tout passage du temps. Il ferait intervalle entre la joie du voyage et la tristesse de la séparation.

Hwa-Yeon Sin¹³⁴ et Ishaghpour¹³⁵ ont eux-aussi pris le parti d'user de concepts zen pour analyser le cinéma d'Ozu. Sin en particulier relie *ma* aux enjeux spatiaux et temporels du montage d'Ozu. D'autres concepts y sont systématiquement reliés, tels que le présentisme¹³⁶, l'impermanence (*mujō*) ou le « pathos des choses »¹³⁷ (*mono no aware*). Cependant, si l'on fait l'analyse de l'histoire de chacun de ces concepts, leurs applications deviennent discutables.

2. Remettre en question l'approche culturaliste par la déconstruction des concepts mobilisés

Comme Bordwell l'a fait pour *mono no aware*¹³⁸ notamment, il devient évident que les concepts mobilisés systématiquement par les travaux culturalistes ont, en réalité, été progressivement institutionnalisés et destitués de leurs milieux et époques spécifiques d'apparition pour devenir les représentants creux de l'histoire esthétique et philosophique de l'État-Nation japonais. C'est le phénomène de création d'une « tradition sélective »

133 G. Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p. 28. Deleuze cite Dōgen (*Shōbōgenzo*), maître zen du XIII^e siècle.

134 H-Y, Sin, *Le cinéma de Yasujiro Ozu et la spatialité japonaise*, Mémoire de maîtrise sous la direction de M. Bouvier, Université Lumière Lyon 2, 2003-2004 [archivé à l'université Lyon 2].

135 Y. Ishaghpour, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Farrago, 2002. L'impermanence est chez lui directement relié au zen et à l'idée « d'état de béatitude esthétique » (D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, op. cit., p. 59). Il rejoint en cela l'analyse zen développée par Paul Schrader (*Transcendental style in film*).

136 C'est la culture de « l'ici » et du « maintenant » expliquée par Katō Shūichi. S. Katō, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise (tit. or. : Nihon bunka ni okeru jikan to kūkan)* [Iwanami shōten, 2007] [traduit et annoté par C. Sabouret], Paris, CNRS Éditions, coll. « Réseau Asie », 2009, p. 8.

137 Traduction anglaise proposée par David Bordwell (*pathos of things*).

D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, op. cit., p. 28.

138 *Id.*

(« *selective tradition* »¹³⁹) nationale, contrefaite mais appréciée et diffusée par les culturalistes. Bordwell écrit, en s'appuyant sur le travail de Miriam Silverberg¹⁴⁰ :

« une 'tradition japonaise' a été produite et mise en boîte pour une consommation domestique ainsi qu'étrangère. [...] Plus tard, pendant les années 1930, quand les pressions politiques nationalistes se sont intensifiées, on a dit de beaucoup d'écrivains qu'ils avaient 'découvert le Japon', mais ce Japon n'était ni plus ni moins qu'une construction venue d'exigences contemporaines, comme l'était la 'japonéité' synthétisée à partir de la première rencontre avec l'Occident. »

Cette mise en évidence de l'existence d'une tradition artificielle remet en question l'usage, en analyse filmique, des concepts constitutifs de cette tradition, s'ils ne sont à aucun moment eux-même questionnés. En outre, il nous semble intéressant de prendre en compte les intentions et influences spécifiques de l'artiste dont l'œuvre est analysée. Prenons le cas des rapprochements entre Ozu et le zen, à travers lesquels *ma* est parfois pris comme une technique de montage permettant la figurabilité zen des images, comme dans les travaux mentionnés précédemment.

Ozu lui-même aurait dit dans un entretien que, ne comprenant rien à ses films, les Occidentaux/ales parlent de zen¹⁴¹. Le cinéaste Yoshida Kijû¹⁴² écrit lui aussi avec une pointe d'humour que le sinogramme *mu* (無 la négation, le rien, le néant) choisi par Ozu comme seule inscription sur sa stèle funéraire n'est probablement pas celui du *mujô* (無常, l'impermanence, concept bouddhiste zen) mais celui du *muchitsujo* (無秩序, le chaos, le désordre). En effet, la préoccupation principale d'Ozu n'aurait pas été de faire un usage cinématographique des principes zen mais de remettre en cause le paradigme

139 Notion de Raymond Williams, reprise par Bordwell. R. Williams, *The long revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1965, pp. 67-70 ; cité dans D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, op. cit., pp. 28-29.

140 M. Silverberg, « Nakano Shigehara's Reproduction of Taisho Culture » [non publié]. Dans *Ibid.*, p. 29. Notre traduction du texte original : « a 'Japanese tradition' was being produced and packaged for domestic as well as foreign consumption. [...] Later, during the 1930s, when nationalistic political pressures intensified, many writers were said to 'discover Japan', but this Japan was no less a construct out of contemporary exigencies than was the 'Japaneseness' synthesized out of the initial encounter with the West. A similar process took place in the postwar period, when artists could treat the war era as a 'dark valley' and find true Japaneseness in some new selective tradition (haiku but not bushido ; liberal democracy of the 1920s interrupted by 'militarists'). »

141 Y. Ishaghpour, Youssef, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, op. cit., p. 73.

142 K. Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 248.

cinématographique classique¹⁴³. Les applications de *ma* chez Ozu qui se basent sur des principes zen soulèvent donc des questions sur leur légitimité.

A titre d'exemple, intéressons-nous aux inserts d'Ozu, qui ont souvent été analysés en évoquant des concepts zen. Plutôt que de voir ces inserts comme des plans-*ma* exprimant spécifiquement une pensée zen du temps¹⁴⁴, Bordwell propose de les considérer comme des « espaces intermédiaires » (« *intermediate spaces* »), dénués d'action et reliés entre eux par des correspondances graphiques (objets, couleurs, formes retrouvés dans chaque plan de la série)¹⁴⁵. Un exemple de ce type serait la série de plans d'ouverture du film *Été précoce* (1951) (fig. 4).

Figure 4 : Premiers plans d'*Été précoce* (Ozu Yasujirô, 1951)



143 Cela rejoint l'idée de Matsuura Hisaki (*Le Regard de face : d'Ozu à Godard*), selon laquelle Ozu serait un cinéaste de la 'déraison', non pas morale mais représentative. Cité dans : B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu, op. cit.*, p. 79.

144 La pensée du temps et du passage de la vie semble effectivement forte dans l'esthétique des films d'Ozu, mais cela n'en fait pas nécessairement une pensée zen.

145 D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema, op. cit.*, p. 103. Exemple en fig. 4 en fin de chapitre.

Bordwell se garde cependant de relier cela à la notion de *ma*. Selon lui, « de telles analogies culturelles sont prématurées, pour des raisons à la fois substantielles et méthodologiques. »¹⁴⁶ Les travaux se donnant pour but de justifier de la japonéité et de l'exotisme du cinéma d'Ozu *face* aux formes cinématographiques de réalisateurs/trices occidentaux/les reposeraient ainsi sur un dessein tautologique et biaisé d'avance, puisque donnant plus d'importance aux attaches culturelles d'Ozu plutôt qu'à son individualité, et faisant fi des circonstances transnationales de son cinéma. D'ailleurs, si l'idée d'un Ozu conservateur dans ses thèmes et donc plus enclin à valoriser cette 'tradition japonaise' a été souvent utilisée pour légitimer cette approche culturaliste, Doganis la remet en question :

« le conservatisme d'Ozu est si chargé d'ironie et d'auto-sarcasme, si ambigu, si plein, en même temps, de son contraire, qu'il n'est même plus possible de dire d'Ozu qu'il est un conservateur contestataire ou un contestataire conservateur. »¹⁴⁷

En effet, à titre d'exemple, il nous semble qu'un des buts du fameux plan du vase est d'amener un élément comique dans cette histoire douce-amère. Le père, qui considère le monopole de l'affection de sa fille comme problématique pour le futur mariage de cette dernière, reste silencieux et immobile lorsqu'elle l'appelle, alors que des circonstances particulières les amènent à partager la même chambre. Il finit par s'endormir et à être assimilé au vase¹⁴⁸. La fille a beau regarder dans sa direction, le père-vase reste à la fois tristement insensible et comiquement ronfle. Si l'inévitable séparation de ceux-ci et la tristesse des derniers instants ensemble peuvent rappeler la sensibilité pour l'impermanence, développée dans le bouddhisme zen *notamment*, le plan du vase ne saurait a priori pas se faire de lui-même espace-temps-*ma* de représentation de l'essence même du zen.

Ainsi, il semblerait que *ma* ne puisse pas servir une analyse filmique si ses acceptations ne sont pas remplacées dans l'histoire de sa conceptualisation, et définies indépendamment des autres concepts mobilisés. En outre, la nationalité d'un.e réalisateur/trice n'informe pas

146 D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, op. cit., p. 145 : « such cultural analogies are premature, for both substantive and methodological reasons. »

147 B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 48.

148 Idée développée par Hasumi Shigehiko dans *Yasujiro Ozu* (1998 pour la traduction française) ; cité dans *Ibia.*, p. 44.

sur ses intentions ou sur ses influences intellectuelles et artistiques. Il nous semble qu'elle ne peut donc pas être la raison principale de l'application d'un concept constitutif de l'image de 'sa' 'culture nationale' à l'analyse de son œuvre.

Nous avons ainsi examiné comment la notion de *ma* a été japonisée artificiellement puis conceptualisée dans l'ignorance ou le déni de ses origines et influences étrangères. Le cas d'Ozu montre par ailleurs qu'il n'est pas forcément légitime ou constructif d'appliquer à son œuvre une notion uniquement sur des bases culturalistes. Mais qu'en est-il du schéma inverse ? Nous nous proposons d'étudier le cinéma de deux réalisateur/trice japonais-e-s contemporain-e-s qui semblent, de manière différente, conceptualiser *ma* et en faire un usage esthétique. Le deuxième chapitre sera consacré à Kitano Takeshi et le troisième, à Kawase Naomi.

En effet, Kitano Takeshi expose sa conception de *ma* dans son ouvrage *Manuke no kôzô* (« Structure de l'imbécile », 2012). Ayant lu *Ma no kenkyû : Nihonjin no biteki hyôgen* (« Études du *ma* : l'expression esthétique des Japonais », 1983), ouvrage dirigé par Minami Hiroshi, qui n'est autre que l'un des contributeurs des études culturalistes sur le Japon (*nihonjinron*) selon Lucken¹⁴⁹, Kitano considère *ma* d'un point de vue sociologique, s'inscrivant dans la lignée culturaliste. Il déclare cependant que la conception des relations sociales qui réside dans ce terme de *ma* n'est pas spécifique à la culture japonaise, mais que les Japonais-e-s l'utilisent particulièrement beaucoup et ont ainsi développé une sensibilité (*kankaku*) conscientisée pour celle-ci. Selon lui, la culture japonaise serait donc une « culture du *ma* » (*ma no bunka*)¹⁵⁰.

Par ailleurs, Kitano donne des acceptions artistiques à *ma*, et affirme notamment que le cinéma est « un art du *ma* » (*ma no geijutsu*)¹⁵¹. Il semble ainsi légitime de considérer le cinéma de Kitano à partir de sa vision personnelle du concept de *ma*, pris dans des acceptions sociologique et esthétique à tendance culturalistes, qui dénotent cependant également du caractère transculturel et transnational des idées véhiculées par *ma*.

149 B. Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 56.

150 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô*, op. cit, p. 4 et p. 145. NB : nous possédons la version Kindle du livre, et avons donc procédé par calcul pour tenter de retrouver la numérotation des pages de l'édition papier. Nous nous excusons d'avance pour les éventuelles erreurs de pages.

151 *Ibid.*, p. 121.

Le cas de Kawase Naomi est quant à lui plus complexe. D'une part, la réalisatrice ne cache pas son attachement pour 'la' littérature et à 'la' pensée religieuse japonaises anciennes, n'hésitant pas à citer des poèmes ou à filmer des cérémonies perpétuées depuis des siècles¹⁵². Elle semble également revendiquer dans ses films une appartenance à des cultures locales de l'archipel, légèrement différentes en fonction des communautés, mais qui semblent toutes s'accorder sur le rapport aux autres, à la nature et au divin. Si son style cinématographique, notamment dans ses fictions, traite d'un rapport au divin qui peut être commun à toutes les cultures, locales et éloignées, il demande également une connaissance précise des canons de 'la' culture japonaise pour en saisir véritablement tous les détails et toute l'esthétique.

En outre, si nous n'avons à ce jour pas connaissance d'écrits ou d'interviews où Kawase s'exprime spécifiquement sur *ma*, cette notion se retrouve dans les répliques de ses personnages, dans *Vers la Lumière* (2017), ou dans sa propre bouche, dans *In between days* (2009). En réalité, il semble bien que la cinéaste ait elle aussi une approche assez culturaliste de cette 'tradition' japonaise, et par cela de la notion de *ma*. Il semble donc légitimement possible de retrouver des usages cinématographiques de *ma*, tel qu'il a pu être défini par les culturalistes (en particulier en mésologie et en littérature). Ces usages viendraient à la fois contribuer à une certaine conception de la culture japonaise, et confirmer là encore le caractère transculturel et transnational des idées véhiculées par *ma*.

152 D'une part, plusieurs chercheurs^{se.s*} ont rapproché la forme de ses premiers documentaires (en particulier *Escargot* (1994)) aux *Notes de Chevet* (1002) de la dame de cour Sei Shônagon. D'autre part, les titres calligraphiés, ou restés en *hiragana*, écriture utilisée pour la littérature dite féminine en langue japonaise à l'époque Heian (794-1185), et les citations d'œuvres littéraires qui tapissent ses films dénotent d'un goût prononcé pour la littérature japonaise.

* E. Santos Oliveira, H. Codato, « *O arquivo cine-performativo de Naomi Kawase* » (Les archives ciné-performatives de Naomi Kawase), *Revista passagens*, vol. 8, n° 2, Ceará, 2017, pp. 135-152, p. 136.

DEUXIÈME CHAPITRE

La conception kitanesque de l'individu en société
comme pratique cinématographique de *ma*



L'été de Kikujiro (1999) - « Entrée interdite »

Dans ce deuxième chapitre, nous nous proposons de comprendre comment *ma* nourrit la conception de l'être humain en société qu'élabore Kitano Takeshi dans son cinéma.

En effet, Kitano a récemment écrit *Manuke no kôzô* (« Structure de l'imbécile », 2012), ouvrage traitant spécifiquement de sa conception de *ma*, en sociologie et en arts. Cette conception s'inscrit dans la lignée de théories culturalistes évoquées en premier chapitre. Il y propose d'abord sa vision de l'intégration de l'individu dans la société japonaise contemporaine. Si pour certains¹⁵³ tout individu posséderait un *ma* lui étant propre et caractérisant son comportement, sa part sociale (sa « relationnalité » ou *kanjin*), pour Kitano, il existerait en supplément un *ma* invariable et déterminé d'avance, agissant comme norme comportementale. Sa conception de *ma* est ainsi double. Il est, d'une part, la capacité singulière de chacun à comprendre un contexte socio-culturel particulier et à y réagir (c'est le '*ma* singulier' de chacun), et, d'autre part, la norme permettant de juger de l'adéquation à la société de ces comportements humains (c'est le '*ma* normatif', un marqueur d'intégration sociale). Si les *ma* singuliers des individus peuvent correspondre au *ma* normatif, c'est-à-dire, être jugés comme étant de « bons *ma* », ils peuvent aussi s'en démarquer, être de « mauvais *ma* »¹⁵⁴. Or, il semblerait que Kitano apprécie de mettre en scène dans ses films des personnages marginaux, dont la singularité fait contraste. Nous nous proposerons donc de comprendre comment Kitano représente la société japonaise *a contrario*, par le biais de personnages hors-normes caractérisés en fonction de cette double conception de *ma*.

Par ailleurs, dans son livre, Kitano détaille également sa conception de *ma* en sport ou en art. Tout comme dans le cas précédent, le *ma* d'un sportif ou d'un artiste peut être bon ou mauvais, en fonction d'une norme imposée par la discipline pratiquée. S'il est bon, l'œuvre ou la performance sera réussie, tandis que s'il est mauvais, celle-ci échouera ou sera

153 Selon les conceptions watsujienne et post-watsujiennes de *ma* en phénoménologie et en éthique, évoquées notamment par Berque dans : A. Berque, « Étendre *Ma* et *Aida* à la logique et aux sciences dures ? Vers un paradigme de la raison sensible, suivi de *La pensée japonaise du point de vue de la médianité* », *op. cit.*, pp 14-15.

154 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô*, *op. cit.*, p. 2.

défaillante. En termes plus concrets, le « bon *ma* »¹⁵⁵ serait, au sein d'une performance sportive, artistique, ou d'une création, une bonne intuition qui conduirait au bon placement (*ma'ai*) d'un 'espace' : un silence en musique, une suspension du mouvement en danse, un bon mouvement au foot, un bon instinct pour frapper la balle en baseball, etc. Si Kitano applique d'abord cette conception de *ma* aux arts et sports dits traditionnels japonais – certains ayant d'ailleurs institutionnalisé leur usage de *ma*¹⁵⁶ –, Kitano use également de *ma* pour théoriser des formes d'art ou de sports contemporains, non cantonnés au Japon, tels que le cinéma ou le baseball.

Ainsi, si la conception kitanesque de l'individu en société semble au premier abord s'appuyer sur des acceptions sociologiques et esthétiques culturalistes de *ma*, nous chercherons à montrer que le rôle esthétique d'un tel concept à dimension transnationale permet de dépasser le cas de la seule culture japonaise.

Malgré la publication d'un ouvrage tel que *Manuke no kôzô*, qui n'a pas été traduit en d'autres langues, le cinéma de Kitano n'a vraisemblablement été traité en rapport avec le concept de *ma* qu'une seule fois, dans un travail sur l'œuvre d'Ozu¹⁵⁷. Il s'agira donc ici de comprendre comment la conception de *ma* que Kitano a synthétisée dans son récent ouvrage a pu l'influencer dans son approche de l'esthétique cinématographique dès ses débuts. Pour cela, nous avons choisi d'étudier ses films les plus anciens, allant de *Violent Cop* (1989) à *Aniki, mon frère* (2000), qui ont construit l'identité auteuriste de Kitano et l'ont propulsé sur la scène internationale.

155 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô*, *op. cit.*, p. 9. Kitano s'appuie ici sur des ouvrages culturalistes de type *Ma no kenkyû : Nihonjin no biteki hyôgen* (« Études du *ma* : l'expression esthétique des Japonais », 1983, Minami Hiroshi (dir)).

156 C'est le cas du théâtre nô ou des conventions musicales japonaises, bien que ces arts soient antérieurs aux acceptions du concept de *ma* employées. Ces théorisations récentes sont donc dissociables des théorisations contemporaines de l'émergence de ces arts, qui n'emploient pas *ma* du tout, ou pas dans ce sens.

157 S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu : du vide, du regard : la dimension de l'autre*, *op. cit.*. Salazar se concentre surtout sur ce qu'il y a selon elle d'infiniment ouvert entre deux plans dans le cinéma de Kitano. Cette ouverture serait mise en valeur par l'usage d'un photogramme blanc presque imperceptible lors des scènes de violence (p. 247). En cela, il semble qu'elle s'inscrive dans la lignée des universitaires qui cherchaient une esthétique de l'interstice et du vide zen dans le cinéma d'Ozu.

S'il est admis¹⁵⁸ qu'après *Aniki, mon frère*, le style de Kitano a commencé à changer, faisant un usage plus systématique de techniques telles que le zoom ou le ralenti¹⁵⁹, il nous a semblé que *Dolls* (2002), le premier de ces films plus récents, restait un exemple intéressant de conceptualisation par *ma* des rapports humains sur les plans sociologique et esthétique. Nous proposons de considérer *Dolls*, tout comme *Zatôichi* (2003), comme des films pivots, qui introduisent les nouveaux choix de réalisation de Kitano – notamment l'esthétisation des plans et des mouvements par certaines couleurs¹⁶⁰, le zoom et le ralenti –, et se différencient des films précédents comme des films suivants en ce qu'ils explicitent le rapport joueur du réalisateur avec les arts et le Japon dits traditionnels, ouvertement fantasmés¹⁶¹. *Dolls* serait donc un des films qui rend compte explicitement du rapport ambigu de Kitano avec la conception culturaliste du Japon, rapport qui nous intéresse puisque nous cherchons à comprendre les usages cinématographiques d'une notion ayant à la fois une forte dimension culturaliste et une dimension transculturelle et transnationale. En outre, si *Dolls* comporte de nouveaux choix techniques, il dénote toujours du même style kitanesque, c'est-à-dire d'un montage elliptique et de plans frontaux sur des personnages inadaptés, passifs, isolés, mettant en scène le ridicule et/ou la violence de la société.

Nous nous proposons de mener notre réflexion en deux temps. D'abord, nous nous intéresserons à la façon dont Kitano expose sa conception du *ma* normatif *a contrario*, à travers des personnages aux *ma* inadaptés, en faisant appel à certains choix narratifs et de mise en scène. Puis, nous examinerons comment Kitano met en scène l'exclusion et la sanction sociales de ses personnages à travers un montage comique, personnages dont nous

158 Les chercheur-se-s occidentaux/ales et japonais-e-s s'accorderaient sur ce point selon : A. Gerow, *Kitano Takeshi, op. cit.*, p. 189.

159 Notons cependant que *L'Été de Kikujito* (1999) commence par un ralenti, alors qu'il fait parti de ses dix premiers films.

160 En effet, jusqu'à *Dolls*, Kitano avait pris le parti d'user globalement de couleurs assez ternes, notamment du bleu-gris. C'est le « *Kitano blue* ». M. Temman, *Kitano par Kitano*, Paris, Bernard Grasset, 2010, p. 163.

161 *Dolls* fait effectivement le parallèle entre des scènes 'réelles' et les pièces de double suicide du théâtre de marionnettes *bunraku*, art traditionnel datant du début de l'époque féodale d'Édo [1603-1868]. L'intrigue de *Zatôichi* quant à elle se déroule à cette même époque, bien que le film contienne nombre d'anachronismes volontaires.

étudierons la manie à se regrouper en marge de la société, temporairement seulement puisque Kitano ne manque pas de mettre en scène leur condamnation et d'ériger ainsi une critique de la société du « bon *ma* ».

I. LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DU MA NORMATIF À TRAVERS LA CONCEPTION DU MANUKE

Dans un premier temps, nous nous proposons de comprendre comment Kitano élabore sa conception d'une société régie par le *ma* normatif à travers la représentation de personnages inadaptés, nommés *manuke*.

Les *manuke*, étudiés par Kitano dans *Manuke no kôzô*, sont, si l'on en croit le sens littéral de l'expression, des personnes « dépourvues de *ma* ». Cependant, si *ma* consiste en la part sociale d'un individu¹⁶², tout individu possède naturellement un *ma*. Cela dit, comme nous l'avons évoqué, la morale, le bon sens, le comportement adéquat seraient autant de règles sociales définies par un type de *ma* institutionnalisé et servant de référence : le *ma* normatif. Il peut dès lors arriver que le *ma* (singulier) de tout un chacun ne corresponde pas, dans le cadre d'une situation précise, au *ma* normatif. Lorsque ces situations de non concordance (*ma'awanai*¹⁶³) se multiplient jusqu'à devenir systématiques, l'individu serait alors jugé et dénoncé par les autres comme étant *manuke*, soit « hors-du-*ma* »¹⁶⁴ normatif, *inadaptés*.

Cette inadaptation serait donc un symptôme, produit par ce système social, et révélant non seulement l'existence de *manuke* mais également d'un processus d'inclusion-exclusion propre à la société du « bon *ma* ». Or, l'inadaptation semble être au cœur du premier cinéma de Kitano – celui de notre corpus –, dont les personnages principaux semblent partager les caractéristiques des *manuke*.

162 Comme c'est le cas selon Watsuji Tetsurô, Kimura Bin ou Hamaguchi Eshun notamment.

163 La non concordance pourra être mentionnée sous le terme *ma'awanai*, contraire de *ma'ai*. En effet, le *ma'ai* signifie littéralement une « concordance de *ma* ». En arts, nous avons pris l'exemple du bon placement d'un espace ou d'un silence : ceux-ci sont bien placés dès lors qu'ils sont d'accord entre et avec les éléments qu'ils séparent. Ils 'vont bien' ensemble. Le *ma'awanai* consisterait donc à 'ne pas bien aller ensemble'. C'est dans ce sens que nous souhaitons utiliser ce terme pour signifier que le *ma* singulier d'un individu peut être totalement en désaccord avec le *ma* normatif.

164 Traduction proposée par Michael Lucken, dans : M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 55.

Après avoir rappelé comment l'inadaptation des personnages à leur milieu social constitue le cœur narratif des films de Kitano, en analysant les films *Violent Cop* (1989), *Jugatsu* (1990), *A Scene at the sea* (1991) et *Dolls* (2002), nous définirons plus en détail le terme de *manuke* afin de déterminer comment des choix cinématographiques peuvent en faire la représentation, dans le cas précis de la séquence d'ouverture de *Jugatsu*.

1. L'inadaptation comme noyau narratif

Dans sa monographie sur Kitano, Benjamin Thomas s'intéresse aux problèmes identitaires des personnages des films du réalisateur. Il utilise le terme d'« inadaptabilité » afin de traduire l'idée de « tiraill[ement] [des individus] entre modèles identitaires : l'individu et le clan »¹⁶⁵. Si l'analyse de Thomas est intéressante et trouvera des échos dans notre travail à plusieurs reprises, il nous semble cependant que la question des survivances du système féodal clanique dans le monde japonais contemporain reste encore à démontrer¹⁶⁶. Ainsi, nous reprendrons le terme d'« inadaptabilité » mais utiliserons sa définition la plus simple, c'est-à-dire le fait de *ne pas être adapté* ou *ajusté* (*adapto* en latin¹⁶⁷) « à son milieu ou à son genre de vie »¹⁶⁸.

Dès ses premiers films, Kitano met en scène des personnages principaux problématiques pour la société. Dans *Violent Cop* (1989), Azuma (joué par Kitano) est un policier réputé parmi ses pairs pour sa violence envers les criminels. Alors que les règles morales demandent à ce que la violence et le vice soient combattus par la tolérance et la loi, Azuma viole volontairement les principes de son institution, n'hésitant pas à frapper un

165 B. Thomas, *Takeshi KITANO, outremarge, op. cit.*, pp. 10-11.

166 Le Japon clanique est un des clichés retrouvés fréquemment dans les écrits occidentaux/ales ainsi que dans les œuvres culturelles japonaises, ce qui pose la question des biais des théoricien.ne.s et de l'image nationale que le Japon s'est construite. Voir pour cela : E. Lozerand, « 'Il n'y a pas d'individu au Japon.' Archéologie d'un stéréotype », *op. cit.*

167 Entrée « *adapto* », in *Dictionnaire Gaffiot latin-français*, 1934, p. 30, numérisé sur *Lexilogos* [[en ligne](#)] [consulté le 10/04/2020].

168 Barrès, *Appel soldat*, 1897, p. 88 ; cité dans Entrée « Inadapté, -ée adj », in *CNRTL* [[en ligne](#)] [consulté le 10/04/2020].

mineur sorti du droit chemin ou un amant irresponsable, ce qui semble d'ailleurs permettre d'obtenir plus de résultats. Si le film traite surtout de l'hypocrisie de la police et de ses liens avec le milieu yakuza, cela est représenté d'abord par un décalage entre les valeurs institutionnelles de façade et celles d'Azuma, dont le sens de la justice surpasse les lois.

Dans *Jugatsu* (1990) en revanche, Masaki est un jeune homme sans ambitions professionnelles, indolent et passif. Ces caractéristiques lui sont inculquées dès la séquence d'ouverture du film, un match de baseball, sur lequel nous reviendrons ci-après et pendant lequel Masaki fait preuve d'une attitude hors-pair de non-appartenance au jeu. Ses ami-e-s, coéquipiers et homologues adverses ne manquent pas de mettre en tort son comportement passif anormal, et en cela son inadaptabilité au jeu. Son ami Akira en particulier lui dit, à la fin de l'entraînement : « Si tu ne tentes pas de frapper pas la balle, rien ne commencera jamais » (« *Furanakya hajimannai* »). À la séquence suivante, alors que Masaki travaille dans une station essence, il se fait agresser par un client mécontent, désespéré par l'attitude indolente de Masaki, client qui n'est autre qu'un yakuza. Chose hilarante, il prend alors le conseil d'Akira à la lettre et swingue, en l'occurrence non pas sur un terrain de baseball, mais dans la tête du client. Cette altercation avec un yakuza, résultant d'une attitude qui dénote de la méconnaissance de Masaki des normes de conduite ou de sa position – car même dans le cas d'une situation injuste, il faut s'abaisser devant un yakuza –, enclenche véritablement le début de ses aventures. Ainsi, selon l'analyse d'Aaron Gerow, Masaki¹⁶⁹ détient le pouvoir d'enclencher (ou non¹⁷⁰) la narration du film, en abandonnant sa passivité.

Enfin, dans *A Scene at the sea* (1991) ou *Dolls* (2002), l'inadaptation comportementale au centre de la narration va de paire avec ce que nous nommerons une

169 A. Gerow, *Kitano Takeshi, op. cit.*, p. 84.

170 La fin du film, que nous traiterons plus tard, est ambiguë : après un grave accident routier présumant la mort de Masaki, reviennent les premiers plans de la séquence d'ouverture. C'est alors au spectateur de choisir si les aventures de Masaki étaient un songe, ou si l'emphase mise sur ces premières scènes par leur reprise finale doit montrer que celles-ci prédisaient déjà le destin funeste de Masaki.

‘inadaptation programmée’, qui consiste en l’exclusion systématique des personnes présentant un ou plusieurs handicaps physiques ou mentaux.

En effet, le personnage principal de *A Scene at the sea*, Shigeru, est un jeune homme sourd-muet habitant dans un village au bord de mer. Visiblement en froid avec les joueurs de football avec qui il jouait, il se tourne vers un sport individuel pour lequel l’audition ne lui semble pas primordiale : le surf. S’il réussit à obtenir la reconnaissance – mais pas l’inclusion – du groupe local de surfers/euses, il se décrédibilise aux yeux de la société en s’absentant de son travail afin de s’entraîner. Peut-être son inadaptabilité programmée le pousse-t-elle à vivre ses passions tel qu’il le souhaite, enfreignant volontairement les règles du bon comportement, du « bon *ma* » – celui qui privilégie l’activité lucrative face aux loisirs. Shigeru finira cependant par disparaître, sa planche balayée par les vagues laissant comprendre que même le surf lui a été fatal – ou qu’il s’est transformé en poisson, comme le prétend Kitano¹⁷¹, métaphore qui traduit également cette inadaptation à la société humaine.

Dans *Dolls*, Matsumoto, jeune salarié fructueux, est invité à épouser la fille de son supérieur afin de reprendre la succession de l’entreprise. Ce principe du mariage arrangé pour le maintien d’une famille au pouvoir fait date et il ne semble pas invraisemblable qu’il se perpétue dans les hautes sphères de la société japonaise modernisée, en parfaite phase avec le système oligarchique des sociétés capitalistes. Si Matsumoto se plie d’abord à cette procédure, il change d’avis après avoir eu vent de la tentative de suicide de sa petite-amie, Sawako, devenue handicapée mentale (apathique), et prend la fuite avec elle. Mendiant-e-s repoussé-e-s avec dégoût ou moqués par les passant-e-s, iels se font *hinin* (litt. « non-homme ») contemporains, terme qui désignait au cours des époques féodales (de l’époque médiévale à l’époque pré-moderne d’Édo) des personnes condamnées par la société en raison de leur profession, de leur famille ou de leurs apparences ou conditions physiques, considérées comme impures ou monstrueuses. Le jugement de leur inadaptabilité se fonde dès lors autant sur leurs choix comportementaux que sur leur santé mentale.

171 « A Scene at the Sea – Interview avec Beat Takeshi Kitano » [réalisée en 2005], [Youtube](#), postée par Films Extras, date non renseignée [visionné le 11/01/2020]. Motif du poisson qui sera repris sur l’affiche du film suivant, *Sonatine* (1993), et qui se fait métaphore de la situation du personnage principal.

Ainsi, dans ces quatre films, le rapport de non adaptabilité des personnages principaux à leur milieu social est un point important de leurs intrigues narratives respectives. Cet intérêt pour le hors-norme, ou pour le marginal¹⁷², est en réalité présent dans la totalité des films de Kitano. S'il dénote d'une volonté de montrer une société qui, malgré l'image qu'elle se renvoie, est hétérogène, il nous semble que Kitano se donne surtout le projet de représenter la société du « bon *ma* » à travers des personnages *manuke*. Après avoir défini ce terme, nous proposerons de retrouver ses modes de représentation narratifs et cinématographiques à travers l'étude du personnage de Masaki dans la séquence d'ouverture de *Jugatsu*.

2. Représenter les *manuke* : la défaillance de Masaki (*Jugatsu*, 1990) en société et à l'écran

(a) Le terme de *manuke* : étymologie et définitions

Manuke est un terme composé de 'ma', que nous connaissons désormais, ainsi que de 'nuké', racine du verbe 'nukeru' qui peut signifier « tomber », « perdre », « manquer »¹⁷³. Si *manuke* peut donc littéralement être traduit par le « manque de *ma* », et désigner par métonymie, une personne manquant de *ma*, le terme est généralement traduit et utilisé dans les sens « imbécile, idiot(e), niais(e), stupide, sot(te) »¹⁷⁴ (noms ou adjectifs). Le fait de manquer de *ma*, ou plutôt, du *ma* normatif, est donc jugé négativement. Le terme devient ainsi une insulte.

172 Avec une mise en scène de minorités ethniques, sexuelles, ou géographiques (Okinawa), selon l'analyse de B. Thomas, *Takeshi KITANO, outremarge, op. cit.*

173 Entrée « ぬ・ける 【抜ける】 » (*nukeru*), in S. Suzuki (*dir.*), *Dictionnaire standard Japonais-Français – Sutandâdo wafutsu jiten* スタンダード和佛辞典, Tokyo, Taishûkan, 1982 (première éd. : 1970), p. 923.

174 Entrée « まぬけ 【間抜け】 » (*manuke*), in *Ibid.*, p. 1127.

Dans *Manuke no kôzô*, Kitano définit les *manuke* comme étant des personnes dont « le *ma* est mauvais » (*ma ga warui*)¹⁷⁵ : ce serait ceux qui ne s'auto-observeraient pas, et ainsi, ne comprendraient pas quelle est leur position et comment réagir adéquatement aux situations sociales. Kitano fait un rapprochement entre *baka* (imbécile) et *manuke*, mais les différencie, le premier étant, selon le dicton, un cas sans remède¹⁷⁶. Cela suppose donc que le *manuke* non seulement n'est pas débile – sa stupidité est relative à une situation et non innée –, et qu'il peut s'éduquer au « bon *ma* ». Cela rejoint la conception du linguiste Nakamura Akira¹⁷⁷, qui définit le *manuke* selon deux grands types, les personnes qui n'ont pas le sens du timing, ou celles qui sont stupides, le deuxième cas n'étant pas l'égal de ses synonymes (*baka*, *ahô*¹⁷⁸), puisque cette stupidité ne serait pas acquise de naissance mais résulterait d'un jugement sur le comportement de la personne dans le cadre d'une situation sociale précise.

Masaki de *Jugatsu* semble posséder ces caractéristiques, mises en scène dans la séquence d'ouverture du film.

(b) Masaki *manuke* : point de vue narratif

Jugatsu (1990) s'ouvre sur un match d'entraînement de baseball. L'équipe perdante des *Eagles* compte parmi ses rangs Masaki, un jeune homme sans ambitions sociale ou professionnelle, ainsi que ses deux amis Kazuo (le numéro 22) et Iguchi (ex-yakuza, ici entraîneur). Masaki semble de nature réservée et solitaire, préférant s'éloigner de la cacophonie animale et intrusive qui règne sur le terrain pour aller chercher une balle sur les bords de la rivière ou pour se plonger dans l'obscurité et le silence des toilettes publiques. Le

175 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô*, *op. cit.*, p. 2.

176 « *Baka ni tsukeru kusuri ga nai* », proverbe signifiant littéralement « il n'y a pas de médicaments à donner à un imbécile », c'est-à-dire que la médiocrité de l'intelligence ou la folie ne peuvent être soignés.

« *Baka ni tsukeru kusuri wa nai' to ha ? Imi ya tsukaikata wo kaisetsu !* » (Qu'est-ce que « il n'y a aucun remède pour les idiots » ? Explication sur ses significations et usages !), in *Imi kaiketsu nôto* [[en ligne](#)] [consultée le 27/03/2020].

177 A. Nakamura, *Nihongo gokan no jiten*, *op. cit.*, p. 1003.

178 « Abruti ».

spectateur doit cependant deviner son caractère à partir des situations dans lesquelles il se retrouve, c'est-à-dire *en jugeant de son adaptabilité* aux situations, aux autres joueurs et au jeu lui-même, puisque Masaki reste muet pendant toute cette séquence et qu'aucune *voice over* ne vient préciser sa pensée.

Or, ce dernier connaît visiblement mal les règles du baseball et ne manque jamais de se positionner au mauvais endroit ou d'adopter un mauvais timing (c'est le *ma ga awanai*, expression utilisée notamment pour le rythme musical¹⁷⁹), ce que lui reprochent Iguchi et les autres joueurs, dont nous sommes tentés d'adopter les points de vue. Ainsi se retrouve-t-il à 'coacher' un joueur adverse, faute que son homologue de l'équipe adverse tente de lui faire comprendre par son regard insistant, filmé sous deux angles, et pourtant incompris et ignorés comiquement par Masaki (fig. 1). Cela fait écho aux échanges de regards de Masaki avec un joueur adverse, dans la scène précédente (fig. 2), alors qu'il était placé au bon endroit mais qu'il restait passif, n'assumant pas le comportement adéquat d'un coach. Même les membres de son équipe le regardent comme s'il leur était étranger, lorsque Masaki s'assoit sur le gant du receveur, ou qu'il échoue dans le rôle de batteur, restant figé comme un piquet. Notons que dans *Manuke no kôzô*¹⁸⁰, Kitano explique qu'en baseball, le lanceur impose son *ma'ai* et le (bon) batteur s'y ajuste afin de frapper la balle. Masaki, lui, ne parvient pas à s'adapter au jeu, passant pour un parfait idiot.

Figure 1 : Masaki « coach » #2
De l'incompréhension du joueur adverse (*Jugatsu*)



179 Définitions par Michael Lucken dans M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 57.

180 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô*, *op. cit.*, p 105.

Figure 2 : Masaki « coach » #1
Bon emplacement, mauvais comportement (*Jugatsu*)

Les joueurs se dévisagent mutuellement, ne comprenant pas le comportement de l'autre, à la différence près que le joueur adverse connaît, lui, les règles. Sur les trois derniers photogrammes présentés ici, toute l'action est hors-champ et suggérée par la bande-son et les expressions faciales de Masaki.



Remarquons que la batte est souvent le symbole de la délinquance au Japon – milieu partageant des liens étroits avec le milieu yakuza –, mais également, comme pour le pistolet, de la puissance phallique en psychanalyse, et de la masculinité triomphante en *gender studies*. Cette incapacité première de Masaki à utiliser la batte sera surmontée lors d'un deuxième entraînement, au cours duquel il réussira à frapper la balle très fort et marquera presque un coup de circuit – invalidé par une faute commise du fait de sa méconnaissance des règles du jeu. Il nous semble qu'à ces scènes de batte font écho les scènes où Masaki se retrouve en possession d'un pistolet, qu'il saura tenir, mais pas utiliser correctement. Il se révèle donc incapable, dès cette première séquence et dans tout le film, à entrer à la fois dans l'équipe de baseball, le milieu des délinquant.e.s ou des yakuzas, mais également, de manière plus générale, dans le groupe social des hommes tel qu'il est défini et imposé par les sociétés patriarcales¹⁸¹.

En outre, l'inadaptation de Masaki au jeu de baseball est représentée dans la composition des plans du film, dès la séquence d'ouverture.

(c) Masaki *manuke* : point de vue formel

La séquence d'ouverture du film commence par une suite de plans de Masaki qui revient des toilettes. Elle s'ouvre sur un gros plan de son visage de face, qui dure assez longtemps, dans le noir de ce qui apparaîtra ensuite comme étant un toilette publique (fig. 3), pouvant symboliser l'isolement physique, émotionnel, et relationnel du personnage. Puis, une fois sorti (visiblement péniblement) de la cabine vers le terrain trop lumineux et poussiéreux, le cadrage s'élargit progressivement pour se transformer en un plan d'ensemble du terrain en plongée. Masaki apparaît alors spatialement marginalisé, décentré par rapport au quadrillage formé par les tracés du terrain, qui convergent vers les autres joueurs (fig. 4). Il est d'autant plus différencié, marginalisé, et dans le même temps, mis en valeur, qu'il est

181 Cette analyse fait écho à notre lecture de la monographie de Benjamin Thomas sur Kitano. Ce dernier y a analysé des « personnages pré-œdipiens » en quête de la (re)construction du « lien originel à la mère » et du complexe d'Oedipe – concepts que nous nous gardons d'utiliser ici.

B. Thomas, *Takeshi KITANO*, *op. cit.*, p. 124.

le seul joueur à porter une veste sur son uniforme, ainsi qu'à rester immobile, inactif et muet¹⁸² pendant le jeu.

Figure 3 : Masaki au cabinet d'aisance
(premier plan de *Jugatsu*)

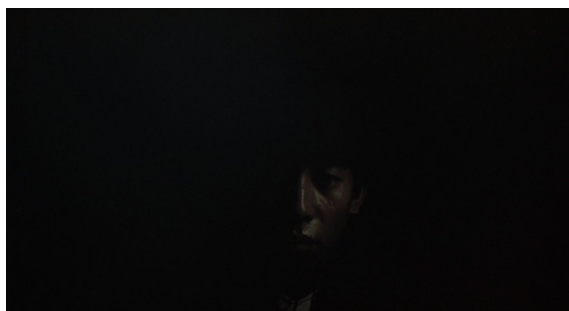


Figure 4 : Masaki isolé spatialement (*Jugatsu*)



En outre, le spectateur peut éprouver un certain inconfort dans cette séquence, notamment quant au fait de reconnaître dans Masaki le personnage principal du film. En effet, ce dernier semble fuir le champ de la caméra ou s'y marginaliser volontairement. Il se retrouve plusieurs fois en bordure de plan alors même que la conversation porte sur lui (fig. 5), et même lorsqu'il est centré, il est positionné de telle sorte que l'inconfort persiste. Ainsi, dans un plan où il est en arrière-plan, au centre, en bas, il se prend figurativement un coup de gant (fig. 6), et plus tard, à la fin de la séquence, alors qu'il est représenté en plan américain, centré au premier plan, c'est comme s'il gênait la vue que nous avons sur l'entraînement de baseball (fig. 7). Mais surtout, ses sorties volontaires du cadre, par un mouvement dans l'image, non pas par celui de la caméra, ne sont pas rares. Elles semblent

182 Remarquons que Kazuo, Iguchi et l'amie de ce dernier sont également mis en valeur par leurs habits et leurs échanges de paroles, qui se détachent du bruit ambiant des cris des joueurs.

traduire une volonté de ne pas s'impliquer dans l'action, comme dans la scène finale de discussion avec Iguchi, où Masaki écoute, muet (fig. 8). Lors de la salutation de fin de match également, Masaki recule d'un pas et sort de la ligne (fig. 9), se dissimulant par ce geste derrière Iguchi et refusant son appartenance à l'équipe, à l'image, voire à la narration du film.

Le *manuke* semble donc également étranger aux règles cinématographiques qui, dans le « MRI »¹⁸³ mais pas seulement, gardent plutôt volontiers leur personnage principal dans le champ, bien visible et en action. Ces absences de Masaki, visuelles mais aussi sonores comme nous l'avons déjà mentionné, ne se cantonnent pas à cette première séquence : prenons la scène où ce dernier attend Iguchi devant le QG de son ancien clan (fig. 10). La caméra l'éclipse du plan lorsque Iguchi s'approche de la voiture d'un de ses anciens collègues yakuzas. Le plan suivant les montre en train de marcher tous les trois. Masaki est à l'écran mais presque intégralement caché par la noirceur de la nuit, et il passe en hors-champ dès que le premier coup part. Il se pose ainsi toujours plus ou moins spectateur d'aventures auxquelles il ne prend qu'à moitié part, position que la caméra semble finir par lui accorder, ne cherchant plus à le garder dans le champ.

Ainsi, Masaki est représenté comme n'ayant pas sa place physiquement (figurativement), et socialement. *Manuke*, il n'arrive pas à s'intégrer à la société du *ma* normatif, que nous pourrions définir comme étant un jeu de base-ball géant où les joueur.se.s ont tou.te.s une place fonctionnelle et spatiale, et entretiennent un rapport codifié aux autres. En outre, il semble même refuser son implication dans l'action du film et sa position de personnage central en se positionnant hors-champ. Dès lors, il ne s'agit plus de la seule adaptabilité d'un personnage à un mode dominant de représentation cinématographique (le « MRI »), mais d'une contestation de ce mode par un réalisateur auteuriste.

183 Notion développée par Noël Burch dans *La lucarne de l'infini*. Salazar l'explique ainsi : mode de représentation institutionnel, « système stable qui possède sa propre logique et sa propre permanence », en opposition au « mode de représentation primitif (MRP) 'plus pauvre sémantiquement que le MRI' dont l'utilisation s'étendra jusqu'en 1906. ». N. Burch, *La lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 201 et 202 ; cité dans S. Salazar, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu : du vide, du regard : la dimension de l'autre, op. cit.*, p. 130.

Figure 5 : Iguchi et Kazuo discutent du fait d'envoyer Masaki comme coach, qui est pourtant marginalisé dans l'image et muet. (*Jugatsu*)



Figure 6 : Masaki se prend figurativement un coup de gant (*Jugatsu*)



Figure 7 : Masaki gêne la vue (*Jugatsu*)



Figure 8 : Sortie de cadre (Jugatsu)

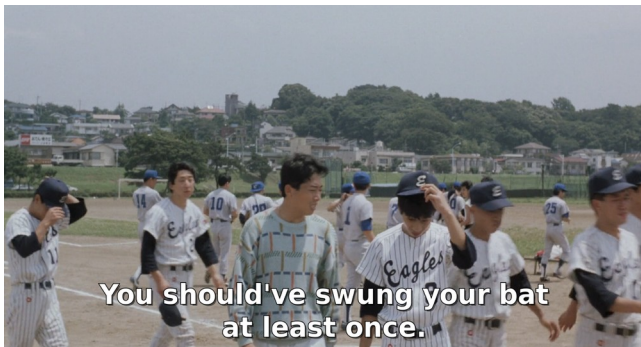


Figure 9 :
Masaki semble refuser la salutation, qui impliquerait son intégration au match (Jugatsu)

Masaki



Figure 10 :
Masaki est éclipsé du plan, du fait de sa non participation à l'action (*Jugatsu*)

Première sortie du champ (pivotement de la caméra)



Deuxième sortie du champ (recadrage sur l'action)



Kitano ferait ainsi de ses films des lieux d'exposition du processus d'inclusion-exclusion de la société japonaise du « bon *ma* », génératrice d'inadaptabilité, c'est-à-dire de *manuke*, en élargissant son questionnement aux normes cinématographiques. Or, à partir du moment où cette conception de *ma* suppose les questions d'adaptation d'individus à une société, elle peut s'appliquer à toute société humaine. En cela, le cas exposé par Kitano, qui prend place au Japon, pourrait s'élargir à l'échelle transnationale. Finalement, plus qu'une simple représentation, Kitano ne réalise-t-il pas une *critique* des mondes sociaux et artistiques normés qui nient les *ma* singuliers dits inadaptés ? En effet, s'il y a norme et différenciation, il y a également rapports de pouvoir et sanction. Nous proposons désormais de nous intéresser à la représentation de cette sanction dans les films de Kitano, et aux tentatives de contournement de celle-ci, ces représentations devant mener à une critique des sociétés du « bon *ma* ».

II. REPRÉSENTER LA VIE EN SOCIÉTÉ ET EN EXTRA-SOCIÉTÉ DES MANUKE PAR LE BIAIS D'UN USAGE TECHNIQUE DE *MA*

Nous avons mis en évidence la centralité des personnages inadaptés dans les films de Kitano, et comment *ma* intervient dans la classification et la représentation de ceux-ci comme *manuke*. Nous nous proposons désormais de comprendre comment *ma* sert à leur condamnation. En effet, si les *manuke* sont d'abord catégorisés, cela n'est que pour mieux les sanctionner. La violence, présente sous différentes formes dans les films de Kitano et souvent évoquée par les critiques, proviendrait selon nous de ce système d'exclusion-sanction des personnes hors-normes. Or, si elle peut être fulgurante et sanglante – c'est le cas des représentations de la violence entre gangsters dans *Aniki mon frère* (2000) notamment –, elle peut aussi aller de pair avec le comique, quand celui-ci ne se fait pas échappatoire au monde violent.

Nous supposons donc ici que le comique est le registre choisi par Kitano à la fois pour représenter les sanctions sociales et les échappatoires auxquels s'adonnent les *manuke*. Sur le premier point, il nous faudra revenir sur l'importance du comique dans la carrière de Kitano avant d'étudier ses choix cinématographiques formels de représentation des sanctions des *manuke* ; sur le deuxième point, nous examinerons d'abord la tendance au regroupement entre rejetés de la société, le jeu auquel ils s'adonnent, puis les limites de ces tentatives de fuite de la société. Nous nous appuyerons ici sur des analyses tirées de la quasi-totalité des films de notre corpus sur Kitano : *Violent Cop*, *Jugatsu*, *Sonatine*, *mélodie mortelle*, *Kids Return*, *Hana-Bi*, *L'Été de Kikujiro*, *Aniki, mon frère*, et *Dolls*.

1. Mettre en scène la différenciation et la condamnation des manuke par les principes du manzai

Si Kitano est très connu par les cinéphiles du cinéma japonais contemporain, sa carrière de comique l'est beaucoup moins. En effet, il a d'abord été comédien de *manzai*, art performatif comique apparu à la fin des années 1930 et devenu très populaire après la Seconde Guerre Mondiale¹⁸⁴.

Le *manzai* consiste en un duo entre une personne de raison, le *tsukkomi*, et une personne ne suivant pas les règles morales, le *boke*, le premier venant corriger l'autre, qui débite avec vélocité des anecdotes comiques. En réalité, le *boke* se raconte dans des situations décalées afin d'appeler le rire du public : c'est, en ce sens, un *manuke* qui se donne en spectacle. Le *tsukkomi*, quant à lui, régule le discours du *boke* par des interjections ou des coups, personnifiant, selon Gerow¹⁸⁵, les règles et sanctions sociales. L'anormal est ainsi à la fois permis et désavoué dans le cadre précis de cet art. Le public se placerait du côté du *tsukkomi*, sanctionnant également le *boke* à travers son rire : en effet, selon Kitano¹⁸⁶, le rire peut se faire violence.

Or, dans *Manuke no kôzô*, Kitano explique non seulement que le *manzai* est selon lui un art du *ma*, mais que le montage cinématographique – celui de ses films en tout cas, dont il se charge lui-même quasiment systématiquement – est analogue aux principes rythmiques du *manzai*¹⁸⁷. En effet, tout d'abord, le *tsukkomi* gérerait le *ma* tel une « tour de contrôle » (*shikaitô*)¹⁸⁸ : il ferait en sorte de concilier le *ma* du *boke* (notamment son débit de parole) avec celui du public, et de pauser des répit, par son intervention, en regroupant

184 S. De Haven, « *Japanese Manzai and Gender : Personal Perspectives from Young Female Performers* » (*Manzai japonais et genre : points de vue personnels des jeunes artistes femmes*), *Japan Studies : The Frontier* (Études japonaises: La Frontière) [en ligne sur Academia], 2013, pp. 41-52 ; pp. 41-42 [consulté le 10/04/2020].

185 A. Gerow, *Kitano Takeshi, op. cit.*, p. 21.

186 T. Kitano, *Rencontres du 7^e art* [trad. du japonais par S. Chupin et présenté par M. Boujut], Paris, Arléa, 2003, p. 78.

187 Kitano écrit que le montage filmique lui fait la même sensation que l'improvisation en *manzai*. Beat Takeshi, *Manuke no kôzô, op. cit.*, p. 123.

188 *Ibid.*, p. 47.

les rires (c'est le *waraimachi* ou « l'attente des rires »¹⁸⁹). S'il était *tsukkomi* lorsqu'il a commencé le *manzai* avec un ami sous le nom « Two Beats », Kitano est rapidement devenu *boke*, et même un *boke* très particulier qui avait appris à se 'cadrer' sans l'aide du *tsukkomi*¹⁹⁰. Or, Kitano cinéaste est spécialiste du comique de situation, généré par une certaine technique de montage. Nous supposons alors que celle-ci peut se rapprocher du *manzai*. Certes, ce comique de situation peut surgir dans un même plan-séquence à travers le caractère 'manusquesque' d'un personnage. Cependant, il peut aussi et surtout relever d'un usage du champ-contre-champ en plans longs sur des personnages passifs, ou bien d'un décalage entre deux plans espacés d'une ellipse, mais encore, survenir dans une suite de plans en décalage avec les attentes du spectateur.

Plus concrètement, prenons un premier exemple de comique de situation, dans un même plan séquence. Il s'agit de la scène de basketball entre Katô, « frère » du yakuza banni Yamamoto qui l'a suivi aux États-Unis), et les membres américains du gang, dans *Aniki, mon frère* (2000). Tout comme Masaki dans *Jugatsu*, Katô ne connaît pas les règles du basketball et peine à s'intégrer au jeu : il s'isole des autres, inconsciemment mais de son propre chef (fig. 11). Le décalage comique entre Katô et ses coéquipiers s'amplifie lorsqu'il commence à les frapper pour leur prendre la balle. Le comique vient ainsi du caractère ostensiblement hors-du-*ma* du jeu (et du placement) de Katô, mais devient véritablement temporalisé et visible grâce à l'usage du plan séquence, avec une caméra statique qui pivote sur son axe. La sanction ne vient pas ici d'un montage entre des plans, mais du regard incrédule de la caméra, qui se fait hôte de celui du spectateur, et qui décide de la durée du gag, tel un *tsukkomi*. Le rire du spectateur vient quant à lui condamner Katô au statut de *manuke*.

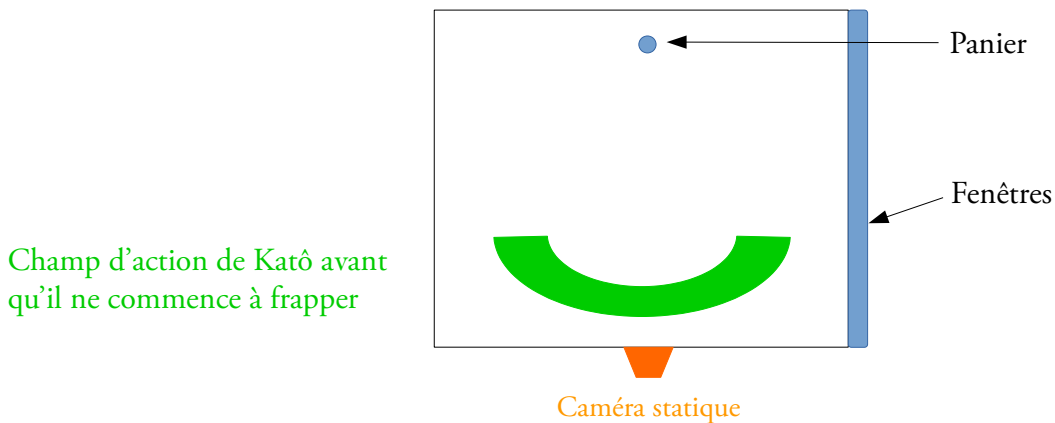
189 Beat Takeshi, *Manuke no kôzô*, *op. cit.*, p. 73.

190 Gerow, *Kitano Takeshi*, *op. cit.*, pp. 24-25.

Figure 11 : Katô dans la scène de basketball (*Brother*)



Schéma du positionnement de Katô sur le terrain :



Prenons désormais un exemple dans lequel nous retrouvons un usage du champ-contre-champ. Dans une scène de réprimande de *Jugatsu* (fig. 12), un client yakuza use de son autorité pour disputer le chef et les employés de la station essence pour laquelle Masaki travaille. Ceux-ci sont filmés de face, en plan poitrine, alors qu'on entend la voix autoritaire du client, visiblement irrité de l'incompétence des employés. Ils n'osent rien répondre aux accusations du yakuza, hochant simplement la tête et s'excusant de temps à autre. Ce plan fixe dure longtemps (40 secondes environ) et ne manque pas de provoquer le rire du spectateur, en particulier lorsqu'il comprend que ce plan, légèrement en plongée, est un plan subjectif (c'est le point de vue du client yakuza, qu'on aperçoit ensuite dans un rapide

plan en contre-champ) et évoque une scène de réprimande d'enfants par un adulte. S'ensuit une scène improbable où Masaki, n'en pouvant plus de cette humiliation, s'élançe et frappe le yakuza. Le rire incrédule redouble alors, venant justifier la réprimande en condamnant l'attitude *manukesque* de Masaki : un employé ne frappe pas son client, encore moins si celui-ci est un yakuza.

Figure 12 : Scène de réprimande : un comique qui sanctionne (*Jugatsu*)



En outre, une autre technique de montage permet de couper la violence d'une scène pour n'en garder que le décalage comique. C'est le cas dans la séquence du parking que comprend le générique d'ouverture de *Hana-Bi* (1997). Elle combine la technique de l'ellipse à celle du champ-contre-champ en plans longs sur des personnages passifs. Nous avons d'abord un plan poitrine de face sur deux employés en combinaisons, suivi du contre-champ, un plan poitrine de face sur le personnage principal, Nishi, en costume noir et portant des lunettes de soleil. L'objet de ce qui ressemble à une dispute sur le point d'éclater apparaît dans le plan suivant, qui montre le déjeuner des deux employés souillant le capot de la voiture de Nishi. L'éclatement de la violence se prépare à travers le plan suivant, dans lequel Nishi – qu'on peut à ce stade décemment prendre pour un yakuza – sortir quelque chose (pistolet?) de son costume. Le plan suivant est annoncé par un bruit flasque, celui d'un chiffon mouillé sur la vitre avant de la voiture de Nishi. Le bruit figuratif du coup, que nous attendions, est donc interdit de représentation par l'ellipse du montage, et transposé de façon figurale dans celui du chiffon s'écrasant sur la vitre. Un des employés, filmé en contre-plongée à travers la vitre, la lave sous le regard autoritaire de Nishi. Le montage condamne la représentation directe de la violence physique qui a pu avoir lieu (ou non : nous n'avons aucun moyen de savoir si Nishi a effectivement frappé les employés avant de leur faire laver sa voiture). Il finit cependant par donner un coup de pied au derrière de l'un d'entre eux. Cette première séquence fait un portrait ambigu de Nishi, entre la retenue et la violence fulgurante. Le spectateur est dérouté, il ne comprend pas et ne jouit de la scène qu'une fois sa totalité révélée. En cela, tel un *tsukkomi*, le montage découpe, rythme le gag en lui donnant à tout moment la possibilité de basculer vers autre chose (la violence sanglante), obtenant l'attention du spectateur et créant pour lui le bon moment pour rire – bon moment qui semble toujours repoussé : *Hana-Bi* reste un film assez sombre et pince-sans-rire. Le manque de bonnes manières des employés, qui manquaient de prime abord de respect envers les biens d'autrui, mais aussi qui auraient dû derechef s'excuser, mais également le caractère ambigu de Nishi, peuvent ici être soulignés et condamnés par le rire.

Prenons un autre exemple d'ellipse comique, qui semble, cette fois, permettre à la fois punition et répit. Dans *Jugatsu*, la séquence du rendez-vous amoureux de Masaki avec

une jeune fille rencontrée au café est truffée de gags. Dans l'un deux, alors qu'ils roulent tous deux en moto, un groupe de jeunes voyous passent à côté d'eux en voiture et les taquent. Ils finissent par avoir un accident avec une voiture garée sur le bord de la route. Son chauffeur tente de demander réparation, ce qui est peine perdue : il se fait frapper par le groupe. Comme Masaki lors de la scène de réprimande à la station essence, il n'a pas su comprendre la position dans laquelle il se trouvait – seul face à un groupe de voyous – et son sens de la justice n'a pas pu l'emporter. Son malheur, risible, est conté par un décalage entre un premier plan d'ensemble sur le chauffeur, qui s'explique avec le groupe de jeunes, et un deuxième, où il est seul à côté de sa voiture cabossée, s'étant visiblement fait rosser. Ces deux plans sont précédés et entre-coupés de deux plans de Masaki et sa copine, qui continuent paisiblement leur chemin sans s'impliquer dans les excès de violence de la société (fig. 13). Tout comme dans la séquence de *Hana-Bi* que nous avons analysée ci-dessus, le montage agit comme un moyen d'agencer le gag et de récolter les rires au moment voulu. La violence devient risible, le rire sanctionne le *manuke* mais peut-être également l'absurdité de sa situation : il n'avait pas tort de demander réparation. Face à cela, c'est Masaki qui est à la fois le plus en tort et le plus risible puisqu'il ne s'est pas arrêté pour témoigner de l'accident, comme il l'aurait dû. Cette non implication dans l'action, qui lui est ici permise puisqu'elle devient gag, lui permet cependant d'avoir un moment de répit.

Figure 13 : Gag pince-sans-rire et *manuke(s)* (*Jugatsu*)



(suite page suivante)



Enfin, Kitano élabore également des scènes comiques en provoquant un décalage entre ce qui est représenté et les attentes qui ont été insufflées au/à la spectateur/trice. C'est le mécanisme de la blague du pêcheur dans *Jugatsu* (fig. 14). Alors que Masaki et son amie sont à nouveau en rendez-vous amoureux, ils rencontrent un pêcheur dans le train. Il ne nous est pas possible de voir le visage de ce dernier car il est positionné hors-champ et n'est présent qu'à travers sa voix jusqu'à la toute fin de la séquence. Les visages rieurs de Masaki et de sa copine, toujours filmés de face en plan poitrine, nous indiquent tout de même un décalage. En effet, le pêcheur possède un visage lambda et inexpressif, qui tranche avec sa personnalité, son prénom occidental (« John ») et ses questions indiscretes. Tout en considérant le pêcheur comme sortant de l'ordinaire, Masaki et sa copine entretiennent un intérêt positif pour celui-ci et décident de passer du temps avec lui. Ce jugement influence le nôtre. Comme pour le *waraimachi* du *manzai*, Kitano attend ici de recueillir notre curiosité et notre envie de rire avant de nous présenter le personnage. C'est d'ailleurs en

riant, en jugeant le pêcheur comme physiquement atypique, que le/la spectateur/trice contribue à sanctionner ce *ma* singulier, à le poser comme 'autre' par rapport à ses attentes et à celles des normes sociales.

Figure 14 : « Je m'appelle John » - Gag du pêcheur dans *Jugatsu*



Ainsi, Kitano fait un usage du montage pour transformer la violence en rire, ou le rire en violence¹⁹¹, en condamnation et en sanction de l'anormal, qui rappelle le schéma *tsukkomi – boke* du *manzai*. En outre, selon Aaron Gerow¹⁹², la caméra, qui n'est jamais que le seul point de vue possible pour le/la spectateur/trice, permet le même rapport de jugement et de violence que celui d'un public envers les comédien.ne.s sur scène. Les techniques de timing et de *waraimachi*, la condamnation du *boke manuke* par l'agent d'autorité et de raison (*tsukkomi*), ainsi que la possibilité même d'exprimer à la fois le rationnel et l'irrationnel par l'art sont autant de caractéristiques du *manzai* qui semblent transposées par Kitano dans son cinéma. Notons que ces techniques peuvent aussi valoir dans les duos de clowns européens. Les techniques de sanction comique des *manuke*, qui s'appuient, selon Kitano, sur une gestion du *ma*, peuvent dépasser les limites nationales.

En outre, si Kitano met en scène la violence des sanctions des *manuke* et y fait participer le/la spectateur/trice par le registre comique, il l'utilise également pour représenter des moments de répit pour les *manuke*. Mais avant de discuter ce point, il nous faut revenir sur le phénomène de regroupement des *manuke* dans ses films.

191 Selon Kitano, le rire est une forme de violence. T. Kitano, *Rencontres du 7^e art*, op. cit., p. 78.

192 Gerow, *Kitano Takeshi*, op. cit., p. 20.

2. Modalités de survie des *manuke* : les ‘non-groupes’ et les duos non conventionnels

Nous avons déjà mentionné que les *manuke*, individus catégorisés et sanctionnés par la société, ne le sont qu'en raison d'un système qui condamne les *ma* singuliers ne correspondant pas au *ma* normatif. Si nous avons jusque-là écrit qu'ils étaient inadaptés, il nous faut remarquer que, le terme d'inadaptation étant relatif à un certain point de vue, nous pourrions tout aussi bien écrire que la société n'est pas adaptée à ces individus.

En réalité, dans les films de Kitano, ceux-ci ont tendance à se regrouper en marge de la société et à entretenir entre eux des rapports non conventionnels. Nous nous proposons d'appeler « non-groupe » une concentration d'inter-individualités aux *ma* singuliers considérés comme inadaptés, qui n'entretiennent pas de relations conventionnelles et qui ne s'inventent pas en communautés¹⁹³. En effet, bien qu'un certain sens de la hiérarchie y persiste – en témoignent les appellations de type '*aniki*' (grand-frère) et la supériorité des plus âgé.e.s sur les plus jeunes –, les rapports habituellement retrouvés entre les membres d'une famille, d'un clan ou d'un groupe d'ami.e.s n'y figurent pas. Les rapports binaires inhabituels seront, eux, nommés des « duos non conventionnels ». Nous nous proposons de faire un écart pour comprendre l'encrage de ces pratiques dans le contexte du Japon contemporain, ainsi que leur représentation générale, points qui seront importants pour ensuite comprendre les limites de ces regroupements extra-sociaux tels qu'ils sont mis en scène dans les films de Kitano par un usage technique de *ma*.

193 À ce sujet, nous remarquons l'absence de scènes de repas heureuses, que Kitano affirme n'avoir pas connues enfant et donc vouloir éviter, mais qu'il admire chez Kurosawa Akira et considère comme un moyen efficace de représenter un esprit communautaire.

« Takeshi Kitano l'imprévisible » [extraits de J-P. Limosin, *Takeshi KITANO l'imprévisible*, 1999], *Youtube*, posté par Klaatu Barada Nectarine le 26/11/2019 [visionné le 11/01/2020], 23' ; et Entretien de Kitano Takeshi avec Kurosawa Akira, *Shūkan Bunshun*, mai 1999, retranscrit dans : T. Kitano, *Rencontres du 7^e art, op. cit.*, 2003.

(a) Causes de l'émergence contemporaine des *manuke* et de la perte de leur foi dans les liens conventionnels

Après la Seconde Guerre mondiale, la société japonaise a subi de profondes mutations du fait d'un fort processus de modernisation, d'industrialisation et d'occidentalisation accrue. Le cinéma de Kitano ne manque pas d'en représenter les séquelles, dont l'éclatement des systèmes familiaux et l'isolement des individus. Or, nous prenons ici le parti de supposer que ces mutations sociales engendrent un nombre exponentiel de *manuke*.

Tout d'abord, un des milieux en mutation qui semblent générer des *manuke* dans l'œuvre de Kitano est le milieu yakuza. En effet, que ce soit dans *Jugatsu, Sonatine, mélodie mortelle* (1993), *Kids Return* (1996) ou *Aniki, mon frère*, les personnages principaux ont connu le milieu yakuza et en sont désabusés. Les changements de codes du milieu, déjà au centre du cinéma de Fukasaku Shinji (notamment dans *Combats sans code d'honneur*, 1973), sont évoqués dans *Jugatsu*, et bien représentés dans *Aniki, mon frère* notamment. Dans *Jugatsu* en effet, le yakuza okinawaïen Uehara (joué par Kitano), auquel Masaki a affaire au cours de ses aventures, est rejeté par son clan pour cause de dettes. Or, selon Benjamin Thomas¹⁹⁴, la valeur suprême prisée par le clan serait devenue l'argent, et le code d'honneur ne servirait qu'à sécuriser la réussite financière du clan. Uehara aurait donc bien compris le réel enjeu des clans de yakuzas (jouir de l'argent), mais son caractère hors-norme l'aurait poussé à abuser du système, venant par là l'exposer et le ridiculiser. Dans *Aniki, mon frère* en revanche, c'est le lien entre le chef (*oyabun*) et ses protégés (ou sous-fifres, *kobun*¹⁹⁵), qui est mis à mal. En effet, au début du film, le clan de Yamamoto (joué par Kitano) vient d'être dissout à cause du meurtre de son *oyabun* par un clan adverse. Or, dans la tradition clanique d'avant l'époque Édo, qui aurait perduré un temps dans le milieu yakuza, lors de la mort du chef, les subordonnés sont conviés à mourir. Pourtant, en ce début de film, aucun des

194 B. Thomas, *Takeshi KITANO : outremarges*, op. cit., p. 128. C'est également ce que Kitano met en scène avec humour dans son film de 2015, *Ryūzō to 7 nin no kobun tachi* (Ryūzō et ses sept partisans).

195 « *Loyabun* assure conseils, protection et secours, contre la loyauté indéfectible et les services de son *kobun*. »

A. Dubro, D. Kaplan, *Yakuza, la mafia japonaise*, 1999-2002 ; cité dans B. Thomas, *Takeshi KITANO, outremarge*, op. cit., p. 34.

kobun ne se donne la mort, pire, ceux-ci rejoignent le clan adverse. Seul Yamamoto contrevient à cette décision collective, choisissant par cela d'être exclu et pourchassé. À l'inverse, lorsque pour prouver sa loyauté envers Yamamoto, Katô se suicide au pistolet en public, devant un mafieux japonais de Los Angeles – personnage qui est lui-même représentatif des transformations de la mafia japonaise dans le contexte de la mondialisation –, cela suscite stupeur et admiration.

Les principes de famille et de loyauté, qui seraient prônés non seulement par les clans yakuza mais également par les entreprises¹⁹⁶ ou simplement à travers le modèle de la famille nucléaire, semblent être tombés en relative désuétude et générer des *manuke*. Il n'y a plus de clan-famille, plus de sentiments de sécurité ou de loyauté, ce qui amène à une incapacité à recréer des liens conventionnels. Ainsi, dans *Sonatine, mélodie mortelle*, le yakuza Murakawa (joué par Kitano) se doute des manigances de son collègue, qui l'a envoyé en mission à Okinawa afin de l'éliminer car il mettait en péril ses plans pour hériter de la tête du clan. Il ne noue aucune relation de réelle confiance avec les yakuzas du clan local allié, avec qui il est amené à cohabiter sans but précis. Dans *Aniki, mon frère* également, Yamamoto recommence ses activités à Los Angeles, impliquant de jeunes délinquants et des mafieux, mais, même s'il est à la tête de l'organisation dans une position très avantageuse, il n'instaure pas de relations familiales de façade de type *oyabun-kobun*. Enfin, dans *Kids Return*, le jeune Masaru finit par quitter le clan de yakuzas qu'il admirait tant après avoir échappé de peu à la mort pour avoir osé donner un avis contraire à celui du *oyabun*. Son ami, Shinji, semblait avoir déjà compris que les idéaux familiaux des clans étaient une façade bien funeste. En effet, plutôt que d'intégrer le clan de yakuzas, il avait choisi un sport individuel, la boxe¹⁹⁷, et n'avait pas tenté de s'intégrer entièrement au club (il s'opposait notamment aux interdits de son entraîneur). Il finit cependant par quitter le club, dégoûté de l'aspect contraignant, répétitif et compétitif du sport. En outre, Masaru et Shinji ne sont pas les seuls à finir déçus de leurs tentatives d'intégration d'un milieu-famille : un de leurs camarades de lycée démissionne de son entreprise après avoir été accusé de méfaits à tort. Il

196 Katô Shûichi écrit en effet que le modèle de la communauté villageoise et de la famille auraient été transposés dans l'entreprise. S. Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 12.

197 B. Thomas, *Takeshi KITANO : outremerges*, *op. cit.*, pp. 40-41.

tente sa chance cette fois comme chauffeur de taxi, métier qu'il imaginait plus individualiste, mais la pression du patron et le système esclavagiste moderne de l'entreprise se font toujours insupportables.

Cette perte du sens des liens, et en première ligne, des liens familiaux, conception du Japon contemporain assez fréquente dans le cinéma et les romans japonais, se retrouve également explicitée à travers la recherche vaine de la mère dans *L'Été de Kikujirô* (1999). Le film tourne autour de la relation non-conventionnelle de Masao, un enfant abandonné par ses parents et vivant seul avec sa grand-mère, et Kikujirô, un ancien yakuza, endetté et irresponsable, qui ne vit que pour les arcades et les bars à hôtesse. Kikujirô se retrouve à devoir emmener Masao voir sa mère, et finira lui aussi par rendre visite à la sienne. Dans les deux cas, impossible de renouer une relation avec elles. Ce manque de relations familiales conventionnelles qui les caractérise est sans nul doute à l'origine de l'inadaptabilité programmée de ceux-ci au monde social, avec les autres mais également entre eux. En effet, pourquoi recréer des liens familiaux lorsque l'expérience nous amène à penser qu'ils sont défaillants et hypocrites ?

Ainsi, l'éclatement des formes familiales de regroupement et la perte de foi dans le lien aux autres constituent le contexte d'émergence des *manuke* décrits dans le cinéma de Kitano. Cela ne les empêchent tout de même pas de se regrouper.

(b) Regroupements en non-groupes hétérogènes et en duos non conventionnels

Dans les films de Kitano, le regroupement de *manuke* en non-groupes va ainsi de pair avec, d'une part, une perte de sens du lien conventionnel, et d'autre part, un principe d'hétérogénéité.

Dans *L'Été de Kikujiro*, après avoir échoué à engager une relation avec sa mère, Masao est amené à passer l'été avec Kikujirô. Leurs aventures aléatoires les poussent à la rencontre d'un écrivain nomade et de deux motards, tous très singuliers et en marge de la société. Ils formeront ensemble un non-groupe éphémère et surprenant. En effet, au contraire des personnages des films de Koreeda Hirokazu, notamment *Une affaire de famille* (2018), dans lequel le sentiment de famille se renforce avec l'arrivée d'une nouvelle petite fille, les membres du non-groupe de *L'Été de Kikujiro* ne s'inventent pas en famille recomposée centrée autour de Masao, et cela alors même que la langue japonaise impose habituellement des relations (superficiellement) familiales, à travers les appellations « grand-frère » (*onii-san*), « grande-sœur » (*onee-san*), « oncle » (*oji-san*), « tante » (*oba-san*), « grand-père » (*ojii-san*) ou « grand-mère » (*obaa-san*), qu'un enfant doit utiliser pour s'adresser à un.e inconnu.e plus âgé.e. Si Masao utilise effectivement l'appellation *oji-san* pour interpeller ces hommes, dont les noms sont inconnus, il en fait un surnom en ajoutant un adjectif caractérisant chacun : *yasashii ojisan* (l'oncle sympa), *debu no ojisan* (l'oncle joufflu) et *hage no ojisan* (l'oncle chauve). Seul Kikujirô n'a pas de surnom : il est interpellé par Masao à la toute fin du film, sous l'appellation affectueuse *oji-chan* (tonton), pour lui demander son prénom. Par ailleurs, à l'exception peut-être de l'oncle sympa, qui se montre altruiste et capable de jouer avec Masao pour ce dernier, et non pour lui-même ou sous l'effet de la contrainte, aucun des hommes du non-groupe ne se préoccupe de Masao, qui est pourtant un enfant de primaire, seul, perdu dans la campagne. Les individus de ce non-groupe éphémère semblent ainsi incapables ou désintéressés par le fait de lier des liens conventionnels, qui demandent une certaine prise de responsabilités.

Les aventures de Masaki à Okinawa dans *Jugatsu* sont également représentatives de ce concept de non-groupe hétérogène. En effet, l'objectif de Masaki et de son ami Kazuo, qui est de trouver des armes à Okinawa afin de mener une attaque sur le clan du yakuza avec lequel ils sont en conflit, donne lieu à des détours narratifs pour le moins loufoques, passés en compagnie du yakuza Uehara (joué par Kitano), d'un de ses 'frères' et de deux femmes issues des bars à hôtesse locaux. Se forme ainsi un non-groupe hétérogène entre les tokyoïtes et les okinawaïens, dont une femme d'origine africaine. Chacun semble

représentatif d'une marginalité différente. En effet, outre Masaki et Kazuo, deux jeunes gens sans avenir ni projets de vie, ce non-groupe temporaire compte un yakuza banni pour cause de trafic d'argent (Uehara), son 'frère', qui est le seul à encore soutenir et estimer cet '*aniki*' contre l'avis général du clan, et deux hôtessees posées comme 'Autres' féminins, soumis à un ordre du monde patriarcal, la femme noire (sans nom) étant subordonnée à l'autre sur les plans visuels et sonores, posée particulièrement comme 'étrangère' du fait de sa couleur de peau, de son mutisme, et de son inaction globale. Notons que parmi ces 'autres', Uehara fait saillie, et que ses pulsions négatives auto-destructrices jouent également en la défaveur de la création de liens conventionnels¹⁹⁸. S'il n'y a pas de rapprochement physique ou relationnel, il semble tout de même y avoir une analogie entre les personnages de Masaki et de la femme noire, qui semble détenir le même type de *ma* et se poser particulièrement en marge dans la marge. En effet, à la fin de la soirée que le non-groupe a passé ensemble, ils sont tous deux isolés sur les plans visuels, sonores et dramatiques. Ils se retrouvent face à face, filmés de profil en plan moyen, muets et gênés lors de la scène de sexe orchestrée par Uehara (fig. 15). Le lendemain, nous les voyons jouer au baseball sur la plage, rare moment d'*échange* (de balle), mis en valeur par l'usage du champ-contre-champ, échange qui ne se réitère pas lors de la scène de plongée entre Kazuo et elle, filmée en plan fixe et qui marque sans doute un manque d'affinités (fig. 16). Enfin, ils se retrouvent côte à côte dans une voiture bondée, jusqu'à ce qu'Uehara décide de faire descendre la femme noire, ce qui aurait pu être le destin de Masaki. Il n'y a *a priori* pas de place pour deux personnes détenant ce type de *ma*, dans la voiture, dans le non-groupe, comme dans le film – la femme noire ne réapparaîtra pas.

198 Selon Aaron Gerow, Uehara serait un virus qui répandrait autour de lui ses pulsions d'auto-destruction. A. Gerow, *Kitano Takeshi, op. cit.*, p. 84.

Figure 15 : Masaki et la femme noire. (*Jugatsu*)

Dé-zoom progressif, de plan en plan, sur la situation gênante dans laquelle ils sont en retrait sur les plans figuratif et dramatique.



Figure 16 : Baseball entre Masaki et la femme noire : une réussite salutaire. Plongée entre Kazuo et cette dernière : un échec risible. (*Jugatsu*)



Outre l'existence de ces non-groupes, certains *manuke* se retrouvent en duos non conventionnels. C'est le cas notamment des relations amoureuses en puissance représentées dans *Dolls* sous forme de « montage parallèle »¹⁹⁹, qui traite des 'non-relations' ou 'non-liens' de trois duos distincts, dont les aventures s'entre-croisent.

Le duo principal est un couple de clochards errant sans but : Matsumoto et Sawako, dont les liens amoureux semblent coupés net, ou dans tous les cas invisibilisés à jamais. En effet, suite à la tentative de suicide de Sawako, cette dernière est devenue inexpressive, et il est impossible de savoir si elle entretient encore des sentiments amoureux pour Matsumoto. Comme étudié précédemment, celui-ci démissionne de son entreprise afin de s'occuper de Sawako. En cela, ils ne sont plus ni dans la société du « bon *ma* » (des individus intègres sur le plan intellectuel et intégrés dans la société sur le plan socioprofessionnel), ni en accord de *ma* (*ma'ai*) entre eux. Cependant, sous couvert d'empêcher Sawako de se mettre en danger, mais en réalité en guise de métaphore, les corps des deux clochards sont reliés d'un gros cordon rouge, fil du destin amoureux dans les croyances japonaises. L'artificialité du (non-)lien qui subsiste entre Sawako et Matsumoto, représentée par le fil rouge de couleur vive, ainsi que leur exil et leur double suicide plus ou moins involontaire, semblent être autant d'emprunts à l'esthétique du théâtre de marionnettes *bunraku*, réactualisés sous un angle satirique. En effet, comme le titre « Poupées » et les premiers plans du film le suggèrent, ce théâtre est la clé de compréhension des aventures contées dans *Dolls*. Le *bunraku* est une forme théâtrale vraisemblablement apparue à l'époque Édo et mettant en scène des situations de dilemme moral, venant souvent remettre en question le système de castes normalisé propre à l'époque Edo²⁰⁰. Il se caractérise également par l'exposition pure et simple de son artificialité, ne cachant pas ses éléments extra-diégétiques tels que les marionnettistes, le conteur, le joueur de *shamisen*, ou les mécanismes d'effets spéciaux. En outre, le dramaturge de *bunraku* le plus célèbre, Chikamatsu Monzaemon [1653-1725], est

199 Pour reprendre cette technique de montage qui provoque un effet de comparaison symbolique selon Vincent Deville, in V. Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2014, p. 23.

200 L'époque féodale d'Édo est caractérisée par la division de la population en quatre castes : les guerriers (caste dominante), les marchands, les artisans et les paysans. Les mariages entre individus de castes différentes ne pouvaient pas avoir lieu. À ces castes s'ajoutent les parias, dont les *hinin* (non-hommes), déjà mentionnés.

connu pour ses pièces de couples en exil et de double suicide. *Dolls* semble ainsi transposer à travers son couple principal des principes de fatalité romantique et d'exclusion sociale ainsi que d'exposition de son artificialité, venus tout droit du *bunraku*²⁰¹. Cependant, le handicap mental et social de Sawako ne correspond pas aux canons narratifs du *bunraku*. En outre, l'ancrage contemporain du film, qui critique aussi, comme nous l'avons vu, les mariages conventionnels comme monnaie d'échange lors des accords entre grandes entreprises ou pour la succession aux postes importants, est irréfutable. Les non-liens qu'il figure semblent dès lors propres à notre époque, et en cela, au genre *manuke* tel qu'il a été redéfini aux XX^e et XXI^e siècles.

Les deux autres duos de *Dolls* n'auront pas non plus la chance de vivre leur couple. Haruna, une jeune star forcée de quitter la scène suite à une blessure à la tête portant atteinte à sa beauté, est rejointe dans son infirmité par un de ses fidèles fans, Nukui, qui se démarque des autres en se crevant les yeux. Si par ce geste il lui montre son adoration pour sa voix et non son physique, remettant donc en question le principe de beauté physique qui régit l'industrie des stars, et manquant de 'bon sens' – on ne se crève pas les yeux pour quelqu'un –, il finira par se faire tuer par un autre fan jaloux, condamné avant même d'avoir pu établir une relation amoureuse avec Haruna. Il en va de même pour le vieux *oyabun* qui, ayant eu une belle carrière, tente de se retirer du business pour retrouver son ex-petite-amie de jeunesse. S'il réussit à l'approcher, elle ne le reconnaît pas – ou le feint –, et il sera tué par un yakuza ennemi avant d'avoir pu renouer une relation avec elle. Il ne leur est pas permis de vivre cette situation hors norme que constitue un amour ajourné de plusieurs dizaines d'années.

Les rapports entre *manuke* prennent ainsi des formes très diverses, et ont lieu autant en non-groupe qu'en duo. Dans le cas du non-groupe en particulier, les *manuke* semblent prendre du répit à travers le jeu, lui-même caractéristique de leur incapacité à nouer des liens conventionnels.

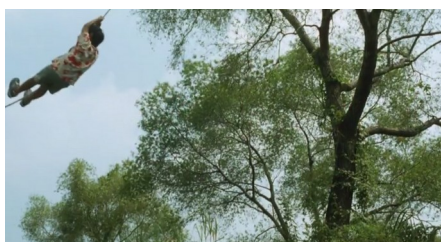
201 Via le fil rouge déjà mentionné, mais également les costumes invraisemblables des clochards, créés par le designer Yamamoto Yôji.

(c) Le jeu comme affirmation des *ma* singuliers et comme répit

Le jeu entre les *manuke* semble être le moyen de se distinguer face aux autres et de se retrouver maître des règles comportementales, tout en jouissant du manque de liens entre joueurs.

En effet, dans un entretien, Kitano affirme que le jeu du loup (*oni* en japonais, qui signifie « ogre » ou « démon »²⁰²), pratiqué par les personnages de *L'Été de Kikujiro*, est un jeu dans lequel il s'agit de se mettre personnellement en valeur en se différenciant du *oni*. Si nous avons l'impression d'un plaisir collectif, c'est en réalité un plaisir individuel qui repose sur l'exclusion des autres²⁰³. D'autres jeux représentés dans ce même film sont caractérisés par l'isolement d'un personnage à l'écran – le jeu de tarzan ou celui de l'alien par exemple –, qui finalement ne joue pas dans un rapport à autrui, même, se réinvente un univers dont il est maître tout en étant seul à y appartenir (fig. 17). Il en va de même pour la fausse roulette russe pratiquée par Murakawa (*Sonatine*) dans l'ignorance de ses deux partenaires de jeu notamment. Le jeu devient donc un moyen d'obtenir un plaisir personnel, qu'il fasse ou non violence à autrui.

Figure 17 : Jeux solitaires (*L'été de Kikujiro*)



Jeu de Tarzan : les personnages attendent chacun leur tour et prennent plaisir à jouer seuls en silence.



Jeu de l'alien : ce personnage, de loin le plus loufoque, ne semble jouer que pour la caméra, les autres étant soit absents soit hors-champ et muets.

202 Entrée « おに【鬼】 » (*oni*), in S. Suzuki (dir.), *Dictionnaire standard Japonais-Français*, op. cit., p. 145.

203 « Entretien Avec Takeshi Kitano Vostfr 1/2 » [réalisé en avril 1999], *Youtube*, posté par Amedeo Rizzi, date non renseignée [visionné le 11/01/2020], 5'30-6'20.

Dans *Sonatine*, comme nous l'avons mentionné, Murakawa a perdu sa foi dans le principe même de clan-famille et de loyauté, et se retrouve à partager une maison avec des yakuzas singuliers d'un clan local dans des circonstances floues. L'attente, qui accroît le sentiment de finitude imminente, favorise l'expression de l'étrangeté de chacun à travers des jeux improvisés. Le non-groupe invente ainsi un jeu de sumo en papier (fig. 18), consistant à taper au sol pour faire avancer les sumotoris. Ils mettent ensuite ce jeu en application avec de 'vrais' sumotoris, faisant usage de leurs propres corps. Cela donne un drôle de jeu, dans lequel il n'y a pas de rapport de cause à effet ou de coopération sociale entre les 'manipulateurs', soient ceux qui tapent sur le sable pour faire semblant de faire avancer leurs 'marionnettes'-sumotoris respectives, et les 'marionnettes-sumotoris', soient ceux qui s'affrontent dans le cercle en sautant dans tous les sens (fig. 19). Le jeu semble donc rester solitaire, mais il est effectué en présence d'autres personnes, et le manque de lien entre manipulateurs et marionnettes-sumotoris devient même un objet de jouissance.

Figure 18 : Jeu de sumo en papier (*Sonatine*)



Figure 19 : Jeu de sumo avec des sumotoris réels (*Sonatine*)



Si le jeu permet donc un moment de répit pour les *manuke*, qui peuvent alors vivre leurs *ma* singuliers créatifs en toute impunité (car dans un système régi par ses propres lois), il n'est cependant pas éternel. Examinons maintenant sa délimitation, et par cela, les limites des tentatives de survie en extra-société, mises en scène par des choix formels relevant d'un certain goût pour l'interstice.

3. L'entre-deux : pour une représentation des limites et de la stérilité des regroupements extra-sociaux

Revenons d'abord sur un plan de *L'été de Kikujiro*, qui semble parfaitement illustrer cette délimitation du système du jeu entre *manuke*, et par cela, les conditions et caractéristiques particulières de ce dernier. En effet, après être allés voir la mère de Masao, ce dernier et Kikujirô se retrouvent à faire de l'auto-stop pour rentrer à Tokyo. Ils rencontrent à cette occasion un jeune couple, qui accepte de les prendre en voiture pour un court trajet. Avant de se séparer, ils jouent sur une pelouse, Kikujirô restant néanmoins à l'écart. Un dé-zoom habile remet en contexte la scène : elle a lieu entre deux des quatre panneaux interdisant l'accès à cette pelouse (fig. 20). La violation de l'interdiction révèle ou rappelle l'anormalité de la situation, c'est-à-dire le fait qu'un jeune enfant voyage avec un yakuza qu'il ne connaît pas et s'amuse avec un couple tout aussi inconnu, et que cela semble tout à fait acceptable, puisque aucune de ces personnes ne partage le bon sens qui condamnerait la situation. L'écart figuratif entre les panneaux donne ainsi lieu à ce moment particulier et éphémère, où des personnages aux *ma* singuliers peuvent co-exister un temps avec d'autres, littéralement dans l'interstice entre les conventions rigides et peu créatives de la société.

Figure 20 : Dé-zoom sur l'anormalité de la situation (*L'été de Kikujiro*)



En outre, si les possibilités et délimitations du milieu propre aux *manuke* peuvent se faire à l'intérieur d'un même plan, elles se font principalement par une technique de montage récurrente chez Kitano et que nous nous proposons de nommer « l'entre-deux-plans ».

Cette technique consistant à enfermer entre deux plans analogues ou provenant d'une même scène toute une partie d'un film, voire sa totalité, ne semble pas propre à un

cinéma se disant faire usage de *ma*. Par exemple, certains biopics narrés en *voice over* présentent un long flashback sur la vie du personnage principal, entre deux plans de celui-ci au temps présent, qui se remémore les faits. A titre d'exemple, c'est ce qui a été choisi pour le film *Tous les matins du monde* (1991, Alain Corneau), dans lequel Marin Marais, au bord de la sénilité, se remémore son cheminement personnel et musical.

Mais surtout, Péléchian, réalisateur connu pour ses « films-univers » à tendance symétrique, fait usage d'une technique qu'il nous faut évoquer ici : le « montage circulaire » ou « montage à distance »²⁰⁴. Celui-ci a pour objectif de rendre cyclique (et non plus linéaire) la lecture du film, d'exprimer « un mélange de rupture et de permanence »²⁰⁵. Prenons son film *Les Saisons* (1975), basé sur du *found footage*. La séquence d'ouverture du film, qui figure une silhouette déferlant de haut en bas dans les flots d'un torrent, se retrouve citée par analogie d'action à plusieurs moments du film (scène de la traversée d'un torrent à cheval, scènes de descente de pentes), puis est répétée à l'identique à la toute fin. Annoncée dans le titre du film, l'idée que la vie prend place au sein d'un cycle hétérogène, qui mobilise des éléments contradictoires tels que des saisons opposées ou des instants de vie très différents, est ainsi signifiée à la fois à travers la séquence même des roulements des vagues du torrent sur une figure universelle d'une part, et d'autre part, par la récurrence de ce motif tout au long du film. En cela, Péléchian s'oppose à la notion d'évolution²⁰⁶ pour représenter plutôt le récurrent, toujours à la fois identique et différent.

En cela, les pratiques filmiques de Kitano et de Péléchian se recoupent, mais nous y voyons une différence fondamentale : les intentions des deux réalisateurs ne sont pas pour autant identiques. Si Péléchian semble s'intéresser aux cycles de vie en rapport à la nature, il nous semble que Kitano s'intéresse plus spécifiquement à l'inscription sociale des individus. En cela, et nous nous expliquerons ci-après, nous pensons que chez Kitano, à la différence de chez Péléchian, l'accent est tout autant (voire plus) mis sur la création d'un intervalle entre deux plans que sur la répétition d'un même motif. De plus, si le film se referme en

204 V. Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 241.

205 *Ibid.*, p. 275.

206 S. Avédikian, J. Breschang, S. Daney et. al., *Artavazd Péléchian. Une symphonie du monde*, C. Déniel et M. Vappereau (dir.), Liège, Yellow Now, 2016, p. 10.

une boucle, il n'est pas nécessairement cyclique : dans certains cas, il ne pourrait se répéter indéfiniment. Nous nous garderons donc d'utiliser le terme de « montage à distance », proposé par Péléchian et qui se doit donc de refléter son point de vue spécifique. Examinons maintenant la technique de l'entre-deux-plan chez Kitano.

Comme nous l'avons évoqué, Kitano semble s'approprier l'entre-deux-plans afin d'en faire un mode esthétique spécifique à la représentation de sa conception personnelle de l'individu en société. Plus précisément, il semble y avoir deux types d'entre-deux-plans dans son œuvre : celui qui utilise deux plans venus de la même scène et qui permet à une histoire imaginaire ou à un songe de prendre place entre les deux, et celui qui utilise deux plans différents mais analogues et qui met en évidence le mécanisme d'enfermement du *manuke* dans la société. Dans les deux cas, l'espace-temps filmique ainsi borné porte un sens symbolique en plus de ses propriétés mécaniques. En ce sens, il est possible de le considérer comme un *ma* au sens large. Le film serait alors lui-même du *cine-ma* : une pratique artistique usant de *ma* sous ses acceptions techniques et conceptuelles, et par cela, la représentation de *ma*.

Commençons par le premier cas, celui dans lequel deux plans issus de la même scène sont montés en début et fin de film, chronologiquement mais avec un long entre-deux. Nous prendrons deux exemples, l'un tirés de *Jugatsu*, l'autre de *Dolls*. *Jugatsu* commence et se finit par un plan du visage de Masaki dans l'obscurité des toilettes publiques, qui en sort ensuite pour rejoindre le terrain de baseball. Différence minime mais notable : la deuxième fois, nous pouvons voir Masaki se lever et remettre son pantalon avant de sortir et de courir (et non plus marcher) pour rejoindre le terrain. Comme nous l'avons mentionné, le sens de cette reprise de plans semble être laissé au libre choix du/de la spectateur/trice. Il semble cependant assez vraisemblable que Masaki ait imaginé ou rêvé ces aventures loufoques, irrationnelles et non conventionnelles, caractéristiques propres au rêve. En cela, le rêve, représenté par le film, serait un échappatoire temporaire et vain à la société du « bon *ma* » dont Masaki a bien conscience.

Dans *Dolls*, le songe est assez explicite. En effet, le film commence par des plans filmant une représentation d'une pièce de *bunraku*, dont les personnages principaux, un

couple aux amours impossibles, fuient la société. Si au début les poupées apparaissent tenues par les marionnettistes, dans un décor, avec la voix d'un conteur et la mélodie du shamisen, elles sont par la suite isolées sur fond noir et semblent se mouvoir d'elles-mêmes. Elles apparaissent ainsi au début, se murmurant à l'oreille, puis à la fin du film. Le zoom avant, puis arrière sur leurs visages traduit le passage d'un point de vue, celui du/de la spectateur/trice de *bunraku*, à un autre, celui des marionnettes qui regardent en direction du/de la spectateur/trice et l'incitent à imaginer avec eux. L'histoire aux pathos stylisés qui s'ensuit serait donc – ironiquement – issue de l'imagination de ces deux marionnettes²⁰⁷ représentant deux personnages aux amours impossibles (fig. 21).

Figure 21 : Les marionnettes avant et après l'histoire (*Dolls*)



Dans le deuxième cas, ce sont des plans différents mais analogues qui se font écho au début et à la fin du film, évoquant le retour cyclique de certaines situations. Prenons des

²⁰⁷ Dans un entretien, Kitano affirme que son projet initial était d'adapter une pièce de Chikamatsu Monzaemon, mais qu'au final, le film est « devenu une histoire que les poupées de *bunraku* racontent avec des êtres humains. » « Takeshi Kitano Interview on Making of DOLLS », [Youtube](#), postée par NYC BLOCKS, date non renseignée [visionné le 11/01/2020].

exemples tirés de *L'Été de Kikujiro*, de *Violent Cop*, de *Kids Return* et d'*Aniki, mon frère*. Dans *L'Été de Kikujiro*, le film débute et se termine par un plan de Masao qui traverse le même pont, symbole du début des vacances, puis du retour à l'école, limitant ainsi le périple de Masao et Kikujiro à une période estivale éphémère. Plus intéressant, nous trouvons déjà ce motif du pont en entre-deux-plans dans *Violent Cop*, servant une vision assez sombre de la société. Au début du film, on charge Azuma de superviser une jeune recrue, malgré son tempérament délicat. Celle-ci, un jeune policier naïf et peu enclin à faire usage de la violence, apparaît inadapté à cette société vicieuse. Il serait en cela à l'extrême inverse d'Azuma, qui est lui aussi inadapté, mais justement pour cause de réactions trop violentes. Cependant, à la fin du film, nous comprenons que la nouvelle recrue agissait en lien avec les yakuzas et feignait son innocence afin de berner la police. Le film se termine sur un plan de ce dernier en train de marcher sur le pont sur lequel passait Azuma en début de film (fig. 22) : il vient figurativement remplacer Azuma dans l'image, et narrativement, éclipser un bon élément policier au profit d'une nouvelle taupe yakuza (l'ancienne ayant péri). Le cycle de corruption interne à la société du « bon *ma* » peut ainsi recommencer, en l'absence d'un Azuma dont les tentatives pour lutter contre le vice paraissent totalement vaines.

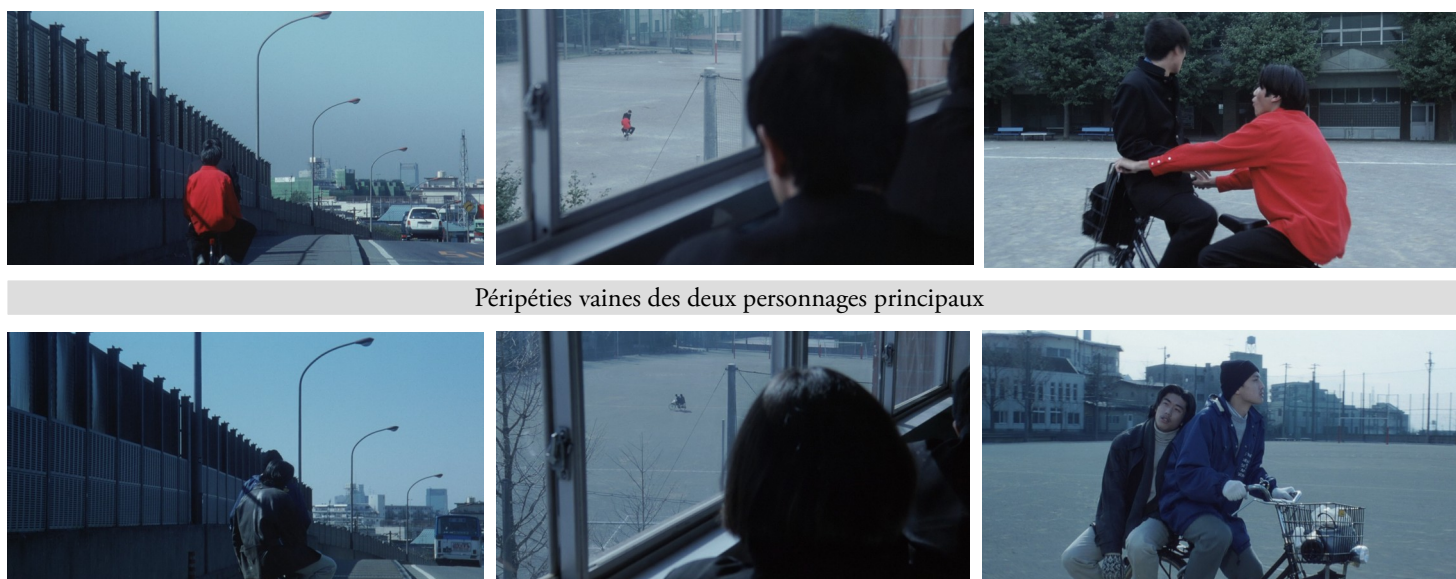
Figure 22 : Azuma (à gauche), remplacé par le jeune policier (à droite) (*Violent Cop*)



Ce format cyclique se retrouve également dans *Kids Return*, alors que les personnages principaux, deux jeunes considérés par la société comme n'ayant aucun avenir, se retrouvent plusieurs années après leurs périples de lycéens, et retournent tourner en rond

dans la cour du lycée (fig. 23). Shinji ose alors demander à Masaru : « Sommes-nous déjà foutus? ». Ce dernier lui répond que rien n'a encore commencé. Cette opposition de deux plans identiques met en évidence la vanité du temps du film, moment de vie qui n'a pas permis la 'maturation' des deux personnages, dans le sens que prend ce mot dans une société du « bon *ma* » où les jeunes gens se doivent de trouver un travail et de fonder une famille. Notons qu'un autre entre-deux est utilisé dans ce film : celui d'un même spectacle de *manzai*, donné par d'anciens camarades de lycée de Shinji et Masaru, désormais renommés. Si le premier entre-deux plans que nous avons évoqué est cyclique et pessimiste, le deuxième donne un message optimiste, puisque malgré la difficulté à s'insérer dans le monde des arts du spectacle, monde contenant un certain nombre de personnes aux *ma* singuliers, ces deux personnages ont percé.

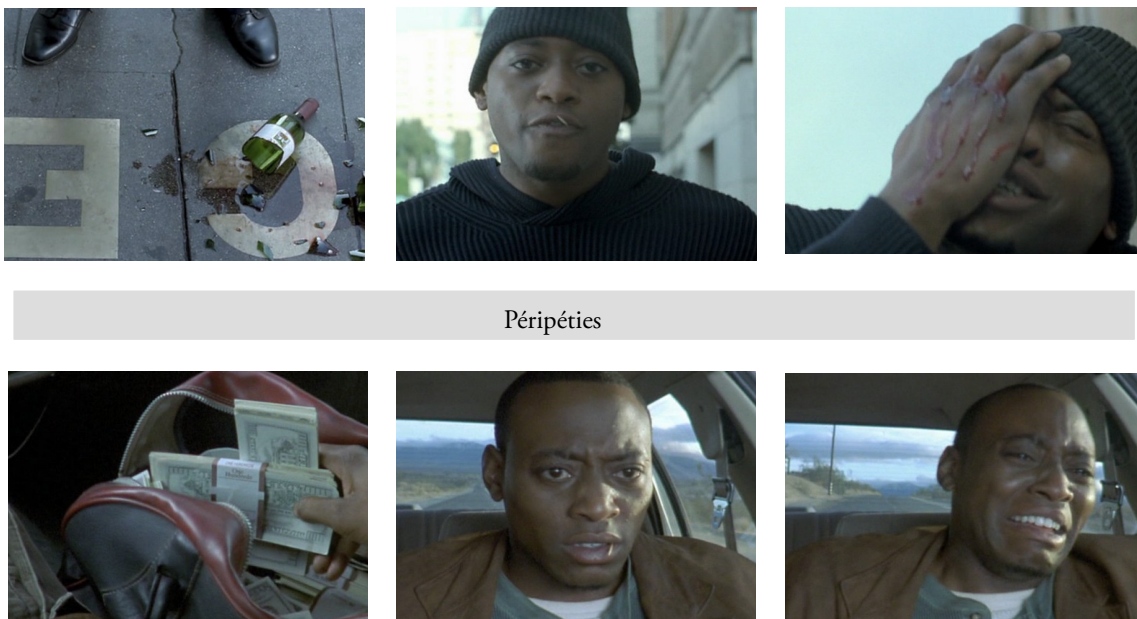
Figure 23 : Forme cyclique des aventures des héros de *Kids Return*



Enfin, dans *Aniki, mon frère*, l'entre-deux-plans prend un ton plus optimiste. En effet, comme le suppose le titre, duo principal du film composé du yakuza exilé Yamamoto (joué par Kitano Takeshi) et de Denny, un jeune dealer américain (joué par Omar Epps), réussit à tisser des liens de fraternité du fait d'une position d'exclu (*manuke*) partagée, en dépit de leurs différences culturelles. En effet, Yamamoto est issu d'un milieu social très

pauvre, ce qui l'a conduit vers le milieu yakuza, dont il n'a pas su tolérer l'évolution des valeurs, étant donc en marge dans la marge. Denny est, quant à lui, un jeune noir qui en tant que tel subit le racisme systémique et le rejet social qui l'accompagne. Leur complicité se tisse petit à petit à travers leurs aventures au sein de l'organisation de Yamamoto, passant d'un extrême à l'autre étant donné que leur première rencontre avait été catastrophique – Yamamoto avait pratiquement éborgné Denny. C'est la technique de l'entre-deux-plans qui permet de mettre en valeur le lien qui s'est tissé. À la fin du film, alors que l'organisation de Yamamoto se fait décimer par les gangs adverses, ce dernier décide de récupérer tout l'argent de l'organisation dans un sac et de le remettre à Denny. Il simule le meurtre de son acolyte devant un témoin puis le laisse s'enfuir en voiture avec le sac, attendant ensuite la mort. Un gros plan de face sur le visage de Denny, qui comprend la manigance en trouvant l'argent dans le sac, nous montre sa douleur pour son frère de cœur, et l'insulte en pleurant. Ce plan fait écho au tout premier plan sur Denny, un gros plan de face du point de vue de Yamamoto qui est en hors-champ. La différence est que la première fois, Denny l'insultait pour l'avoir physiquement blessé, tandis que la seconde, c'est pour avoir donné sa vie pour lui (fig. 23). Le film s'est ainsi fait l'intervalle d'apparition progressive d'un *ma.ai* entre ces deux personnages.

Figure 23 : Evolution de l'émotion de Denny (Kitano Takeshi, *Aniki, mon frère*, 2000)



Ainsi, Kitano élabore sa conception de l'individu en société à travers celle des inadaptés, les *manuke*. Il en fait une description narrative et formelle à travers des choix de mise en scène tels que le décentrage, l'isolement figuratif, ou le passage hors-champ. Or, les *manuke* sont condamnés par la société. La représentation de ce processus d'exclusion sociale permet une critique générale de la société du « bon *ma* ». Kitano fait pour cela usage de techniques formelles analogues à la gestion du *ma* au *manzai* (timing, relation entre le *tsukkomi* et le *boke*). Il utilise le comique tantôt comme violence envers les personnes hors-normes, tantôt comme moment de répit et d'expression de leurs *ma* singuliers, en non-groupes ou en duos. Le caractère éphémère et vain de ces moments extra-sociaux est cependant mis en évidence par une forme cyclique de la narration via la technique de l'entre-deux plans. Cela suscite une réaction chez le spectateur – que ce soit le rire, l'émoi ou la colère –, le faisant participer cette fois à la critique de cette société, dont les fondements, une normalisation des rapports sociaux et en cela des individus, apparaissent comme absurdes.

En élaborant ainsi une conception de la société japonaise basée sur le concept de *ma*, Kitano érige en réalité l'archétype des sociétés humaines, et critique cette tendance à la normalisation de ce qui est pourtant toujours singulier et évolutif (l'humain). En outre, par ses choix formels, il se pose lui-même comme réalisateur singulier²⁰⁸, ne suivant ni les normes du cinéma commercial²⁰⁹ ni même les codes du « MRI ». Pour reprendre sa conception du cinéma dans *Manuke no kôzô*, il exposerait dans ses films son individualité (*kosei*), synonyme de *ma* singulier²¹⁰. Il semblerait donc que Kitano se fasse une conception optimiste de l'art – le cinéma²¹¹, la comédie sur scène, la peinture, et d'autres formes d'art. En effet, cette activité sociale-là accepte la présence des *manuke*, qui sont d'autant plus

208 Notons qu'il se considère, en tant que personne, comme un 'cancer' né dans le Japon en reconstruction et porteur d'une conception du monde différente et subversive par rapport aux générations antérieures et postérieures. A. Gerow, *Kitano Takeshi, op. cit.*, p. 23.

209 Dans *Manuke no kôzô*, Kitano critique les séries télévisées et les films commerciaux pour leur standardisation qui ne laissent pas de place à des jeux formels ou à un sens ouvert. Il rapporte cela à une volonté de combler toutes les 'failles' dans la chaîne de significations et d'empêcher au *ma* du/de la spectateur/trice de s'infiltrer dans le film. Beat Takeshi, *Manuke no kôzô, op. cit.*, pp. 127-140.

210 *Ibid.*, p. 121.

211 Kitano affirme qu'au cinéma, la gestion de l'espace (le cadre ou *saizu*) et du temps filmiques (montage) sont des pratiques du *ma*. *Id.*

intéressants que leurs *ma* singuliers, leur sensibilité, leur permettent d'être innovants et créatifs²¹².

Face à cette conception de *ma* comme cœur de l'organisation des sociétés humaines, Kawase Naomi semble offrir dans son cinéma une vision plus intimiste du concept de *ma* et de son importance dans la construction de l'identité de chacun-e et dans le rapport du soi à son milieu social et naturel.

212 Kitano écrit que le *ma* normatif perturbe habituellement toute possibilité d'innovation, et que celle-ci ne peut avoir lieu qu'en faisant table rase et en laissant s'exprimer les *ma* singuliers. *Ibid.*, p. 151.

TROISIÈME CHAPITRE

La représentation-performance du rapport aux autres,
de l'être au monde et de la présence du monde à l'être
dans le ciné-*ma* de Kawase



Still the Water (2014), plan utilisé pour l'affiche japonaise du film

En dernier lieu, nous nous proposons de considérer comment *ma* nourrit l'esthétique cinématographique de Kawase Naomi, en particulier dans le cadre d'une représentation cinématographique, d'une part, de l'identité telle que définie par le rapport de l'individu à autrui, et d'autre part, de l'inscription de l'individu dans son milieu naturel et social en tant que sentiment d'être au monde et de présence du monde à l'être.

Nous avons précédemment mis en évidence la multitude des définitions possibles de *ma*. Nous avons tenté de retrouver dans le cinéma de Kitano les traces d'un *ma* social, normé, constituant l'un des rouages de la société japonaise, ce qui n'exclut pas l'existence de *ma* individuels, hétérogènes et créatifs, qui s'expriment en marge de la société. Le cinéma de Kawase, quant à lui, s'intéresse plus au rapport intime du soi au monde environnant, social et naturel, ce deuxième pouvant faire l'objet de croyances locales. En effet, la réalisatrice expose sa conception de la filiation, de l'identité, et du rapport du visible (le monde sensible) à l'invisible (le relationnel ou le spirituel)²¹³. *Ma* prendrait donc, chez Kawase, des acceptions et des pratiques différentes de celles qui ont cours chez Kitano.

Kawase semble concevoir *ma* dans son acception la plus générale, vaporeuse et populaire : l'écart entre soi et ce qui n'est pas soi, ce dernier constituant le moyen d'apprendre à se connaître et à connaître comment l'on s'inscrit dans le monde. Ce *ma*-là n'est pas un objet de réflexion, mais une notion à la fois vague et évidente, conventionnelle, partagée par une communauté circonscrite : il résulte d'une « psychologie commune »²¹⁴. En outre, cette conception relationnelle positive de *ma* n'est pas sans rappeler le concept de *Dasein* développé par Heidegger, c'est-à-dire la connaissance de l'être (*sein*) par l'être-là (*Dasein*). Du fait de cette forte analogie, nous considérerons les usages possibles des acceptions phénoménologiques de *ma* dans le cinéma de Kawase. Enfin, cette conception

213 Dans un entretien sur son film *Les Délices de Tokyo* (2015), qui traite notamment de l'amour d'une vieille femme pour les haricots rouges qu'elle cuisine, Kawase affirme : « Je suis attachée aux choses spirituelles, aux émotions, et, en tant que cinéaste, j'essaie de trouver comment les exprimer d'une manière concrète. Ma façon de faire des films tourne autour d'un rapport entre le tangible et l'intangible. Entre le visible et l'invisible, qui peuvent dialoguer. » F. Strauss, « Les Nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », *Télérama* [en ligne], publié le 28/01/2016 [consulté le 05/01/2020].

214 Terme repris de Karaki par Kuroda Akinobu pour caractériser les usages fréquents de termes ou préfixes vagues. Il donne l'exemple du préfixe *mono* dans les œuvres lyriques de la cour de Heian. J. Karaki, « *Mujō* » (« L'impermanence ») (1964), in *Chūsei no bungaku Mujō* (« Littérature du Moyen Âge L'impermanence »), Tokyo, Chuokoron shinsha, 2013, p. 275 ; cité dans A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – la formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », *op. cit.*, pp. 104-105.

de *ma* comme l'écart entre soi et ce qui n'est pas soi concorde également avec la définition de *ma* que Michael Lucken juge la plus répandue actuellement : un « espace de tension intersubjectif »²¹⁵.

Par ailleurs, dans ses films, Kawase s'intéresse à la façon dont les relations humaines façonnent l'identité des individus, à commencer par sa propre identité dans ses films documentaires. Nous ferons ainsi usage du concept de « relationnalité » ou *kanjin* 間人 déjà évoqué. Celui-ci se retrouve certes dans la narration des films de Kawase, mais surtout, il semble mis à l'épreuve par la performance sociale que constitue l'acte de filmer (d'où l'idée de ciné-*ma*), et conceptualisé à travers des choix formels de mise en scène tels que des plans longs, une caméra subjective, et un jeu entre le champ et le hors-champ. En ce sens, *ma* se ferait donc un outil à la fois de conceptualisation et de représentation des relations du soi à ce qui est autre comme base de l'identité.

Il est à noter que Kawase accorde également une grande importance à la représentation cinématographique du monde naturel sous le prisme des croyances locales, prises dans leurs diversités (bouddhisme, shintoïsme, animisme). Celles-ci se font interprétation du rapport de l'humain au monde naturel environnant. Pour se faire, Kawase représente des cérémonies célébrant autant le lien social entre les participant-e-s que les divinités. En cela, dans ses films, le rapport au spirituel entre dans le cadre de la relationnalité, non pas au sens du *kanjin* qui suppose un échange entre êtres humains, mais en tant que rapport de soi à des entités non humaines censées posséder une subjectivité qui leur est propre. C'est dans cette optique que nous considérerons que les définitions de *ma* touchant aux concepts de relationnalité et de la phénoménologie nourrissent la représentation cinématographique du spirituel chez Kawase.

Enfin, remarquons que si Kawase s'intéresse d'abord à son inscription personnelle dans le monde, replacé dans le cadre de ses attaches culturelles²¹⁶, c'est-à-dire

215 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 66.

216 Dans un entretien entre Kawase Naomi et un journaliste français, la réalisatrice aurait qualifié son cinéma de « très japonais », même par rapport aux autres types de cinémas japonais contemporains. Dans le même entretien, elle évoque son admiration pour *Le fils* (2001) des frères Dardenne, qui conçoit également le deuil et les liens familiaux selon des choix formels assez analogues à ceux de Kawase (caméra au poing, longs plans, plans séquences). Ces similitudes entre son propre cinéma et celui de réalisateurs de culture étrangère doivent amener à nuancer sa

principalement dans son expérience personnelle de la société japonaise contemporaine, les valeurs portées par son cinéma semblent projetées au-delà de la seule sphère culturelle japonaise, et à juste titre : en tant que cinéaste, Kawase s'inscrit nécessairement dans un monde transculturel et transnational de circulation des idées et des pratiques. En effet, cette conception de l'inscription de soi dans le monde, d'une phénoménologie de l'existence, n'est-elle pas profondément transculturelle et transnationale ? Nous nous proposons ainsi de comprendre comment, dans le cinéma de Kawase, *ma* devient, dans ses acceptions sociologiques et phénoménologiques, un procédé esthétique de représentation du relationnel comme mode d'inscription dans le monde, conception à la fois traitée dans le cas précis de la 'culture nationale' et du transculturalisme/transnationalisme.

Nous nous proposons dans ce but d'analyser plusieurs films documentaires et de fiction de Kawase, ayant été réalisés (à deux exceptions près) dans les années 1990 et 2000, c'est-à-dire lors des deux premiers tiers de sa carrière très fournie. D'une part, nous avons choisi des films documentaires autobiographiques dans lesquels la relation de la cinéaste au sujet filmé ou au correspondant est au cœur des choix formels et narratifs des films : il s'agit principalement d'*Escargot* (1994), de *Naissance et Maternité* (2006) et de *In between days* (2009) (correspondance filmée avec le cinéaste Isaki Lacuesta, où nous analyserons les lettres de Kawase). Seront également évoqués les documentaires *Dans ses bras* (1992) et *Regardez le ciel* (1995). D'autre part, pour traiter de l'importance des croyances locales dans la représentation de l'être au monde chez Kawase, nous avons choisi des extraits de certains films de fiction de la réalisatrice, qui explorent le rapport des personnages au deuil et aux divinités à travers des festivals et des cérémonies : *Suzaku* (1996), *Shara* (2003), *La Forêt de Mogari* (2007) et *Still the water* (2014). Nous ferons enfin un détour avec la fiction *Vers la lumière* (2017), film où nous retrouvons le lexique ordinaire de *ma* appliqué au cinéma.

Nous commencerons notre propos par l'étude de la représentation-performance de l'identité à travers la relation de soi aux autres (*kanjin*). Puis, nous nous intéresserons à la

première affirmation, qui n'est sans doute qu'une vulgarisation de sa vision sur son cinéma pour le grand public français. L. Rigoulet, « Un cinéaste au fond des yeux (8) : Naomi Kawase », *Télérama* [[en ligne](#)], publié le mai 2009 [consulté le 05/01/2020].

mise en scène des sentiments d'être au monde et de présence du monde (visible et invisible) à l'être, en particulier dans le cas d'un rapport d'ordre fusionnel du soi à l'environnement naturel, considéré sous le prisme des croyances locales.

I. LE KANJIN 間人 COMME PRINCIPE FONDAMENTAL DU CINÉMA EXISTENTIEL DE KAWASE

Nous avons déjà évoqué plusieurs théories phénoménologiques watsujiennes et post-watsujiennes²¹⁷ sur l'être humain *ningen* 人間 en tant qu'individu social. Selon ces conceptions, les relations (間, *ma*) entretenues avec ce qui est autre constituent l'essence même de l'humain (人, *hito*). C'est-à-dire que le lieu de relations *aida(-gara)* 間柄 (pour reprendre Fujita²¹⁸), ou l'entre-lien *kanjin* 間人 (pour reprendre Hamaguchi Eshun selon Berque²¹⁹), est constitutif de son être. De même, Mori Arimasa²²⁰ considère que dans le cas des relations interpersonnelles japonaises, la « relationnalité » prendrait le dessus sur l'individualité des sujets. Sans reprendre un concept aussi catégorisant et culturaliste, il nous semble que cette conscience de l'importance de la relation à autrui dans la définition de soi est bien présente dans le cinéma de Kawase²²¹. Pour mettre l'accent sur l'aspect relationnel de cette acception de *ma*, ainsi que pour la simplifier, nous utiliserons les termes « rapport-*ma* », « relation-*ma* » et « lien-*ma* », chacun devant traduire un degré différent d'intimité entre les deux parties concernées.

Examinons d'abord comment, dans ses films documentaires autobiographiques, Kawase cherche à reconstituer son identité à travers sa relation à autrui.

217 Voir la première partie de notre premier chapitre.

218 M. Fujita, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le '*ma*', l' '*awai*' et l' '*aida*' », *op. cit.*, p. 48.

219 A. Berque, Augustin, Entrée « MA 間 l'intervalle », *op. cit.*, p. 294.

220 Dans *Keiken to shisô* (« Expérience et pensée », 1977), selon : M. Fujita, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le '*ma*', l' '*awai*' et l' '*aida*' », *op. cit.*, pp. 49-50.

221 D'ailleurs, le film *Nanayomachi* (2008) de Kawase, qui raconte l'histoire de la cohabitation éphémère d'une Japonaise, d'un Français et d'une famille thaïlandaise dans un centre de massage perdu dans la jungle thaïlandaise, s'intéresse justement à la « relationnalité » dans un milieu pluriculturel.

1. Représentations d'un rapport-*ma* filial constitutif de l'existence

(a) Des « *self-documentary* »²²² pour mieux se comprendre

Les premiers documentaires de Kawase Naomi, autobiographiques et profondément intimes, abordent la question de la filiation. Élevée par sa grand-tante, Kawase a grandi sans contact avec ses parents biologiques, avec qui elle a essayé de renouer des liens en vain. Lors d'un entretien²²³, elle affirme que si ses films creusent constamment les thèmes de la famille et de la filiation, c'est justement parce que cela lui est inconnu. Cette angoisse, ce manque provoqués par les conditions familiales atypiques qu'elle connaît et qui sont au cœur de ses questionnements identitaires, sont explorés cinématographiquement à travers la 'représentation-performance' de son rapport à sa mère adoptive et à ses parents.

Le film *Dans ses bras* (1992) s'ouvre ainsi sur des plans d'objets du quotidien de Kawase sur lesquels se détache un monologue, en *voice over*, de sa mère adoptive, Uno. Celle-ci tente d'expliquer à Kawase que ses parents biologiques n'ont aucune intention de nouer une relation avec elle. De cette entrée en matière se dégagent deux réalités : le sentiment de manque découlant de l'absence des parents biologiques, et le lien affectif fort existant entre Uno et Kawase, cette dernière restant présente à l'image en tant que cadreuse des plans que nous voyons et destinataire silencieux du monologue de sa mère adoptive. Le lien-*ma* social, représenté par le film à travers l'audio mais également les objets quotidiens que Kawase et Uno affectionnent toutes deux, vient supplanter le lien purement biologique existant entre parents et enfants.

Dans *Regardez le ciel* (1996), l'absence de lien (social) entre Kawase et ses parents biologiques est à nouveau souligné. La voix automatique et angoissante d'un répondeur, qui

222 « *Serufu dokyumentarii* » セルフドキュメンタリ soit « l'auto-documentaire », dont les caractéristiques principales seraient la performativité et la matérialité du contenu filmique, terme inventé par Nakane Wakae. W. Nakane, « *Shintai ni yoru shinmitsuken no kôchiku – josei no serufu dokyumentarii toshite no Kawase Naomi eiga* » 身体による親密圏の構築-女性のセルフドキュメンタリーとしての河瀬直美映画 (La formation d'un espace intime à travers le corps – Les films de Naomi Kawase en tant que *self documentary* féminins), *Eizôgaku*, n°97, pp. 5-23, 2017, [en ligne sur Jstage](#) [consulté le 13/03/2020], p. 6 et p. 9.

223 « "Vers la lumière" ("Hikari") de Naomi Kawase - Cannes 2017 – ARTE Cinéma », [Youtube](#), posté par ARTE Cinéma, le 26/05/2017 [visionné le 13/11/2019].

répète machinalement le nombre toujours croissant de messages audios laissés pour Kawase – semble-t-il par un de ses parents – donne d’autant plus de résonance à cette absence. L’un et l’autre sont absents l’un à l’autre : Kawase ne répond pas au téléphone, et ne tente pas de rappeler ou d’écouter les messages, rejetant jusqu’à la voix de ses parents. Chacun-e ne prend part à l’identité de l’autre que sous la forme d’une négation (un rapport de non-filiation), un manque permanent, qui n’est pas le manque d’une personne précise, mais le manque d’une relation-*ma* qui est ainsi interdite de représentation.

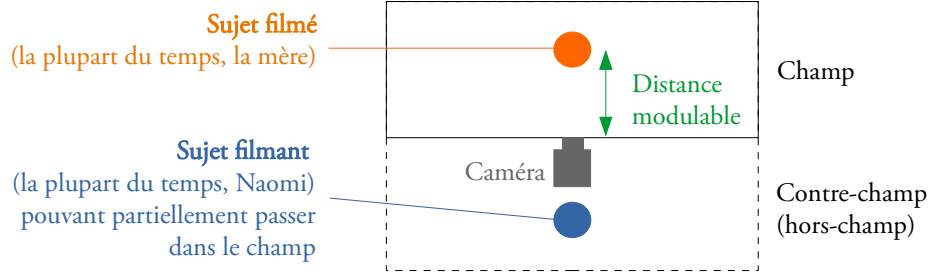
C’est véritablement dans *Escargot* (1994) que la pratique filmique de Kawase semble se nourrir de la notion de *ma*. En effet, le film s’apparente à une performance enregistrée du lien-*ma* existant entre Kawase et Uno : Kawase filme une conversation privée avec sa mère adoptive comme si la caméra, placée entre elles et tenue par Kawase, était le prolongement de ses yeux (fig. 1). Notons que les rôles ne restent pas fixes, à un moment donné Kawase demande à Uno de prendre la caméra et de la filmer tout en continuant à discuter. Elle déconstruit en cela toute forme de domination du sujet filmant (qui a le contrôle de l’enregistrement) sur le sujet filmé, établissant une relation d’égalité cinématographique entre elles. La caméra reste cependant l’intermédiaire physique entre Kawase et Uno, ou, pour le dire autrement, *leur entre-deux*. Elle stimule, met à l’épreuve ce rapport-*ma* de filiation et, simultanément, le sauvegarde en l’inscrivant sur une pellicule, en ‘enfermant dans une boîte’ un espace-temps d’intersubjectivité²²⁴. En cela, le dispositif filmique performatif mis en place par Kawase devient un moyen d’à la fois stimuler et capter un *ma* social.

224 Notons que dans un entretien, Kawase affirme que pour elle, le cinéma permet d’enfermer dans une boîte un morceau de vie, de le sauvegarder.

« The values of movies : Naomi Kawase at TEDxTokyo », [Youtube](#), vidéo postée par TEDxTalks le 30/06/2012 [consulté le 13/11/2019].

Figure I : La caméra-entre-deux dans *Escargot* (1994)

a) Schéma de la disposition de Naomi et de sa mère



b) Échange de position entre le sujet filmé et le sujet filmant



c) Le sujet filmant entre partiellement dans le champ pour établir un contact, uniquement figuratif (1) puis physique (2), avec le sujet filmé



Dans ses films suivants, Kawase questionne la filiation du point de vue de la maternité.

(b) Penser la filiation-*ma* comme forme d'immortalité

Dans ses films autobiographiques comme dans ses films de fiction, Kawase représente des rapports de filiation forts, qui semblent être au cœur de sa conception de la vie et de la mort. En effet, si un enfant se construit une identité en rapport étroit avec sa famille, notamment sa mère (biologique ou non), l'identité de celle-ci n'évolue-t-elle pas également dans un rapport étroit à son/ses enfants ? Kawase spéculé ainsi sur sa propre expérience de la parentalité dans *Naissance et Maternité* (2006), alors qu'elle est enceinte de son deuxième enfant : « Connaître le bonheur d'une nouvelle vie ne reviendrait-il pas à partager la [ou sa] vie ... ? »²²⁵. Kawase filme son premier enfant en le regardant cette fois encore à travers sa caméra. Elle joue avec l'ombre de sa main sur son visage (fig. 2). Cette main, porteuse de l'émotion et des intentions de sa propriétaire, vient couvrir figurativement le visage de l'enfant et prendre part à sa matérialité chromatique. Le lien-*ma* de filiation est ainsi représenté à travers une image qui rend compte de la relation entre le sujet filmé (l'enfant) et le sujet filmant (Kawase), qui se regardent. Nous pouvons supposer que Kawase réalise ici une représentation de l'idée qu'un parent, sous réserve qu'il/elle assume sa parentalité, se projette dans son enfant en lui dédiant une part de soi et de sa vie.

225 « *Inochi wo sazukaru to iu koto wa inochi wo wakeru to iu koto nanka na.* » 「命を授かるということは命を分けると言うことなんかな。」 (Kawase Naomi, vers 28' de *Naissance et Maternité*). Kawase joue sur la répétition du terme « vie » *inochi*, qui n'est pas déterminé et permet donc le doute : la vie que l'on divise est-elle uniquement celle de la mère – cette personne qui, littéralement, « reçoit » une nouvelle vie – ou également celle du nouveau-né, qui se construira lui aussi à partir d'un lien-*ma*, sinon un lien purement biologique, avec ses géniteurs ?

Figure 2 : Projection de soi dans l'enfant ou le partager de la vie (*Naissance et Maternité*, 2006)



Si cette main projetée devient la métaphore de la projection d'une part de l'existence de Naomi dans celle de son enfant, faisant du lien-*ma* une pratique de don de soi, elle ouvre surtout la voie à une réflexion sur les limites de l'existence. En effet, pour Kawase, la parentalité, et dans son cas, la maternité, semblent constituer un moyen de dépasser la finitude de l'existence humaine. C'est l'idée que Platon développe à travers la retranscription des supposées paroles de Diotime rapportées notamment par Socrate dans *Le Banquet*²²⁶:

« C'est en effet de cette façon [la recherche de la procréation] que se trouve assurée la sauvegarde de tout ce qui est mortel ; non pas parce que cet être reste toujours exactement le même à l'instar de ce qui est divin, mais parce que ce qui s'en va et qui vieillit laisse place à un être nouveau, qui ressemble à ce qu'il était. »²²⁷

La relation-*ma* dans le cadre particulier de la filiation semble ainsi capable de devenir le lieu de survivance de l'existence. Dans *Still the water* (2014), la jeune mère mourante de Kyôko, qui est une shamane, explique à cette dernière que même après sa mort, elle continuera de vivre non seulement dans le cœur des êtres qui l'ont connue mais également dans la chair de Kyôko et de ses descendant-e-s. Cette idée est illustrée par un

226 Platon, *Le Banquet* [traduction et présentation par L. Brisson] (entre 385 et 370 av. J-C), Paris, GF Flammarion, 2016 [première éd. : 1998], pp. 152-153.

227 Notons que, comme nous l'avons évoqué, pour Kawase les films sont déjà un moyen sauvegarder son existence face à l'impermanence des choses (*mujô*), dont elle dit avoir pris réellement conscience la première fois qu'elle a eu une caméra entre les mains.

Selon un entretien de Kawase aux Rencontres du cinéma documentaire de Montreuil de 2011, retranscrit dans : J. Kermabon, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », *24 images*, n°159, pp. 16-17, octobre-novembre 2012, [en ligne sur *Érudit*](#) [consulté le 15/04/2020], p. 17.

rapprochement physique et conceptuel de la mère et ses croyances, avec un figuier des banians (fig. 3). En effet, cet arbre s'étend par des racines aériennes, venant à occuper un espace très important, ce qui lui permet de survivre même lorsque certaines parties de lui-même viennent à mourir. Dans cette scène au rythme lent, filmée en plans poitrines et traversée par le bruit du vent²²⁸, la mère de Kyôko semble s'identifier au figuier. Le format *cinemascope* utilisé donne l'impression que le personnage se fond dans les branchages du figuier, ce qui évoque un cycle de la transmission de la vie non cloisonné par espèces.

Figure 3 : La procréation comme forme d'immortalité. Parallèle entre l'existence humaine et le figuier des banians (*Still the water*, 2014).



Par ailleurs, dans *Naissance et Maternité*, Kawase filme son propre accouchement. Une tierce personne la filme pendant la délivrance, mais c'est elle qui reprend la caméra au moment de la coupe du cordon ombilical. Alors que Kawase, considérée en tant que femme en train d'accoucher, et l'acte, étaient tous deux objectivisés par le point de vue d'un tiers extérieur absent à l'écran, la reprise de la caméra par Kawase permet de représenter ce moment selon son propre point de vue subjectif. Nous retrouvons le dispositif d'*Escargot* : cette fois, la caméra sépare et relie Kawase à l'enfant qui vient de naître, dont le lien organique à sa génitrice (le cordon) est en train d'être coupé. Cette scène est simultanément photographiée en noir et blanc par une tierce personne. Dans le montage final du film, la

228 Le bruitage du vent évoque, dans certains cinémas tels que celui de Kurosawa Akira, le passage des esprits. Ici, il contribue à l'ambiance mystique de la scène car il évoque sans doute les dieux devant résider dans la nature selon les croyances locales, comme le rapprochement entre vent et prières le suggère dans la première lettre de Kawase dans *In between days* (2009).

coupe du cordon filmée par Kawase est directement suivie de la photographie, que Kawase ne présente pas sous la forme d'une diapositive : elle filme la surface de la photographie, de sorte à fragmenter sa composition, à amener le regard sur tel ou tel détail, lui redonnant temporalité, narration et dimension affective (fig. 4). En faisant cela, la cinéaste sauvegarde sur pellicule la preuve de son union originelle à son enfant, considérée de son propre point de vue. Le film semble ainsi permettre de capturer, et ce faisant, de rendre visible et de pérenniser ce moment transitoire entre les états de fusion et de division anatomiques. Le film fait également état de la naissance du lien-*ma* filial qui a déjà commencé à se tisser entre Kawase et son nouveau-né avant leur séparation physique, et qui se renforcera ensuite.

Figure 4 : Coupe filmée et photographiée du cordon ombilical (*Naissance et Maternité*, 2006)

Film de la coupe

La photographie de la coupe prise par une tierce personne (document filmé par Kawase)



Ainsi, comme nous l'avons déjà montré à travers la question de la filiation et du dépassement de la finitude, dans ses films documentaires, Kawase tend à se définir à travers son rapport à autrui. Observons désormais cette pratique, qui prend tout son sens dans sa correspondance filmée avec Isaki Lacuesta (*In between days*, 2009).

2. Se définir à travers les autres pour faire connaissance : *In between days* (2009)

Les cinéastes Kawase Naomi et Isaki Lacuesta ont décidé d'engager une correspondance filmée dès leur première rencontre, en 2008. Leur but était d'apprendre à se connaître et à connaître leurs styles cinématographiques respectifs par le biais de courts films épistolaires.

Prenons d'abord les lettres de Lacuesta. Adressées explicitement à Kawase et rédigées à la première personne, elles mêlent descriptions du familier et du non familier. D'une part, ses lettres abordent le soi à partir du rapport quotidien à l'autre, en l'occurrence l'être aimé présent à l'écran et dans le discours du cinéaste. D'autre part, ses lettres dénotent d'un fort intérêt pour la fiction et pour ce qui est étranger au lieu de vie et au quotidien. Dès sa première lettre, mais surtout dans sa deuxième et sa dernière lettres, Lacuesta envoie des plans de ses voyages et même des séquences tirées de films d'archives²²⁹. Ainsi, selon L. Monterrubio Ibáñez, ses lettres relèvent d'une « fictionnalisation autobiographique »²³⁰.

Kawase, quant elle, ne s'adresse jamais directement à Lacuesta (même ses mots d'adieu passent par la bouche de son fils), si ce n'est à travers les titres génériques de ses lettres : une date, suivie de « Isaki ← Naomi »²³¹. Elle préfère filmer son lieu de vie, Nara, ses rites, et son fils en guise de première lettre. Dans sa deuxième lettre, elle filme les personnes qui l'entourent dans ses vies professionnelles et privées. Quant à sa troisième et dernière lettre, elle rend compte de sa deuxième rencontre avec Lacuesta, du point de vue de son fils, qui l'a accompagnée. Ainsi, Kawase semble tenter d'amener Lacuesta dans sa vie

229 Les films *Géroné, la Venise espagnole* (Segundo de Chomón, 1912), *Prinzellada : El Museu Darder de Banyoles* (Josep Maria Barbà, 1980), et *Kiriki, Acrobates Japonais* (Segundo de Chomón, 1907). Ce dernier en particulier aborde avec ridicule l'exotisme, demandant à des acteurs blancs supposément déguisés en acrobates japonais de faire un numéro dont les trucages sont apparents. Si ce film en lui-même est étranger au film de Lacuesta, il est aussi étranger à la fois à l'Espagne et Japon, ce numéro d'exotisme ne pouvant être pris au sérieux ou représenter d'une quelconque façon les pratiques culturelles japonaises.

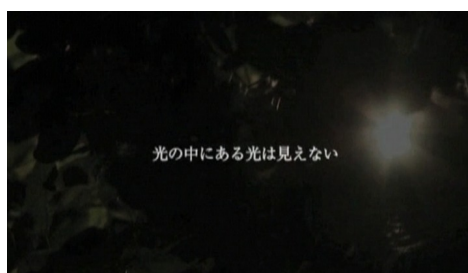
230 Une « *fictionalización autobiográfica* ». L. Monterrubio Ibáñez, « *Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad* » (Amis dans le cinéma. Correspondances filmiques : de la subjectivité à l'intersubjectivité), *Área Abierta*, vol. 19, n°3, pp. 439-470, 2019, p. 467.

231 Ainsi, selon Monterrubio, les lettres de Kawase ne s'inscrivent pas dans une recherche d'intersubjectivité avec Lacuesta, contrairement aux lettres de ce dernier. *Ibid.*, p. 457.

personnelle, dans son monde subjectif et dans ses réflexions, comme elle le fait habituellement dans ses films documentaires, mais cette fois en restant elle-même en retrait. Puisqu'il s'agit de parler d'elle, de se définir, elle le fait ou en contraste aux autres, ou à travers eux/elles.

En effet, dans sa première lettre (le film n°2 de la compilation), Kawase filme son fils en gros plans lors d'une fête bouddhique nocturne à Nara, au cours de laquelle des soutras sont récités et des bougies sont allumées devant des stèles (fig. 5). Elle explique que son fils et son conjoint portent tous deux des noms en rapport avec la lumière (*hikari*), qui ne devient visible qu'à travers un rapport d'opposition à l'obscurité (*yami*). Selon Kawase, ces deux personnes ont amené la lumière dans sa vie, et leur existence est nécessaire à la sienne : cela revient à dire qu'elle se définit, en contraste, comme relevant de l'obscurité. Si nous élargissons cette opposition lumière/obscurité aux modalités de filmage, nous remarquons que, comme dans *Escargot*, Kawase reste toujours hors-champ, et n'est présente au film qu'à travers les courtes phrases superposées aux images qui traduisent ses réflexions. Elle est donc hors du champ de la caméra, c'est-à-dire que la lumière captée par la pellicule ne provient jamais d'elle.

Figure 5 : Filmer ce qui fait contraste avec soi pour se définir (*In between days* – film n°2, 2009)



« Nous ne pouvons percevoir une lumière
au sein d'une [autre] lumière. »

En outre, sa deuxième lettre (le film n°4, fig. 6²³²) est particulièrement intéressante en ce qu'elle mobilise une pensée explicitée de « l'interstice » entre les gens. Cette conception sous-tend une pratique filmique de définition de soi exclusivement à partir des autres.

En effet, cette lettre porte sur « le monde qui entoure [Kawase] »²³³. Le procédé filmique est simple : la cinéaste regarde son monde social à travers l'objectif de sa caméra tout en interagissant avec, comme dans *Escargot*. Elle y inscrit sa pensée sous forme de courtes phrases incrustées dans les images. Cette fois cependant, Kawase a demandé à ses collègues et ami-e-s de sa société de productions, ainsi qu'à sa famille (son fils, son conjoint et sa mère adoptive), de prononcer son nom et d'ajouter un commentaire sur leur relation ou ce qu'ils pensent d'elle s'ils le veulent. Kawase enregistre ainsi leur « performance » sur leur lieu de fréquentation (au travail ou chez elle) : visages en gros plans, voix, réactions naturelles... Elle les monte les uns après les autres en coupant ses questions. Après cela arrive deux inserts, dans l'obscurité. Kawase est « seule » (*Hitoribocchi* ひとりぼっち) derrière sa caméra. Elle écrit : « Où es-tu donc, maintenant ? » (*Ima anata wa doko ni imasu ka ?* 「今あなたはどこにいますか」). En réponse à cette question défilent les plans des visages des personnes avec lesquelles elle a précédemment interagi, comme des souvenirs. S'en suivent deux images dans lesquelles des lueurs électroniques s'allument dans le noir. Comme dans sa première lettre, il semblerait que ces personnes qui lui sont chères soient les lumières qui lui permettent de *se sentir exister*. Kawase semble relier ce miracle du social à l'idée d'intervention du divin : on entend un tintement de clochette, dont le son clair peut symboliser la présence des *kami* (dieux shintô) près des êtres humains²³⁴. Ne se sentant plus seule avec elle-même et ayant retrouvé ses attaches au monde, Kawase écrit « Je suis ici » (*Watashi wa koko ni imasu.* 「私はここにいます」).

232 Pour cette analyse, nous avons choisi de représenter la quasi-totalité des différents plans du film en annexe. Les passages entre guillemets qui suivent sont des citations directes des phrases écrites par Kawase dans sa lettre.

233 Kawase écrit cette phrase en introduction de sa lettre, en blanc sur fond noir : « Au sujet du monde qui m'entoure » « *Watashi wo torimaku sekai no koto* » 「私をとりまく世界のこと」 (deuxième lettre, film n°4 de la correspondance).

234 Nous aurons l'occasion de revenir sur cette notion dans les films de fiction de Kawase.

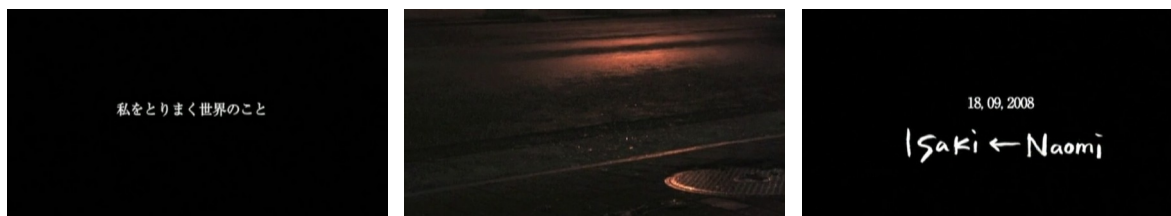
Cette lettre permet à Kawase de présenter ceux qui lui sont chers à Lacuesta, et de se présenter à travers eux, à travers leurs relations-*ma*. Cela suppose qu'elle attache beaucoup d'importance à la relationnalité dans sa conception de l'identité. Elle écrit ainsi, entre la suite de plans de ses ami-e-s-collègues et ceux de sa famille : « Moi, qui existe à l'interstice [ou intervalle, espace] entre les gens » *Hito to hito no hazama ni aru watashi* 「人と人のはざま【狭間】に在るわたし」. Ce film saisit bien plus que l'opinion des personnes interrogées sur la personne qu'est Kawase. La cinéaste y enferme, met en boîte, leurs interactions sociales (ou *ma'ai*), expression du fort lien-*ma* d'affection qu'elle a noué avec eux/elles²³⁵, et qu'elle considère comme essentielles pour pouvoir se situer, se définir. Ce qu'elle livre à Lacuesta, c'est donc son identité selon les modalités du *kanjin*, dont le dispositif filmique permet de faire la représentation, grâce à la capacité de la caméra à enregistrer un « ça a été »²³⁶ d'une interaction en se positionnant entre les deux partis (entre le champ et le hors-champ).

235 Selon Monterrubio, ce film constitue en cela une « mise à jour de sa dernière lettre en correspondance avec Kore-eda » (« *la actualización de su última misiva en la correspondencia con Kore-eda* ») (*Ce monde-ci*, correspondance de 1996), puisqu'elle réalise ici la « matérialisation émotionnelle de ce qu'elle a accompli en douze ans, des relations qui se sont construites » (« *Surge así una materialización emocional de lo conseguido en doce años, de las relaciones construidas* »). L. Monterrubio Ibáñez, « *Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad* », *op. cit.*, p. 457.

236 Pour reprendre l'expression de Roland Barthes dans *La chambre claire*.

Figure 6 : La lettre n°2 de Kawase, une pratique cinématographique du *kanjin* (In *between days*, 2009)

Introduction : « À propos du monde qui m'entoure » / Plan de la rue (bruits de circulation) / Titre



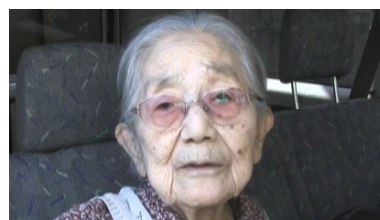
'Fresque sociale' : l'entourage de Kawase au bureau (paroles)



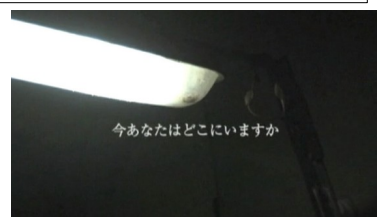
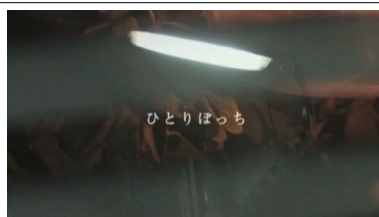
Intertitre : « Moi, qui suis à l'interstice [ou intervalle, espace] entre les gens »

人と人のはざまに在るわたし

'Fresque familiale' (paroles)

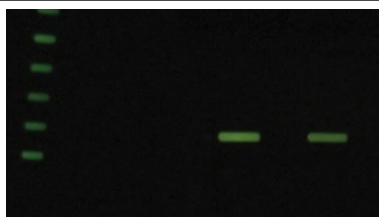


Kawase, seule : « Il est tard dans la nuit » / « Je suis seule » / « Où es-tu donc, maintenant ? »



Montage enchaîné en fondu des précédents plans d'interaction [...]

Des lumières s'allument dans l'obscurité de la solitude de Kawase (son d'une clochette)



Kawase, jamais seule, réussit à se positionner dans le monde : « Je suis ici. »

私はここにいます

En outre, si, pour Kawase, les individus existent et se définissent à travers leur relation-*ma* aux autres, il semblerait que des relations-*ma* figées par le décès puissent inhiber les possibilités relationnelles futures d'une personne qui survit à une autre.

3. Les conséquences du deuil : d'impossibles relations ?

Chez les personnages de films de fiction de Kawase également, nous retrouvons une quête de soi, une tentative de se définir au sein d'un monde où le relationnel a une influence prépondérante sur les individus. Ces films sont traversés par les thèmes de la vie et de la mort, chers à la réalisatrice, et comportent de façon extrêmement fréquente des personnages confrontés à une situation de deuil. Or, une relation-*ma*, et son influence sur la conscience d'être, ne s'interrompt pas avec la mort. Elle se fige et entraîne des conséquences sur le monde relationnel de la personne qui survit aux autres.

Ainsi, dans *Shara* (2003), la disparition soudaine de son frère jumeau à l'âge de 12 ans impacte encore Shun lorsqu'il en a 17. L'absence du corps du défunt ou de la certitude de sa mort n'ont pas permis à la famille d'accepter cette mort et de faire leur deuil (cérémonial et personnel). Même lorsque le corps est retrouvé, il faut un temps à Shun pour accepter ce fait. Il ne deviendra supportable qu'après les festivités de *Basara*, au cours de laquelle une grande énergie et une grande vitalité sont déployées par les danseurs du cortège, dont son amie d'enfance Yû. Shun ne réussira à pleurer la mort de son frère jumeau qu'avec la naissance de son petit frère. Mais Yû n'attend pas le rétablissement de Shun pour tenter d'établir une relation amoureuse avec lui. La très longue scène du baiser qu'elle lui donne illustre bien l'indisponibilité de Shun à toute nouvelle relation : encore hanté par le souvenir de son frère, il ne réagit pas au baiser, et la caméra, qui tournait autour du couple, revient à son angle d'origine (fig. 7). Le point de vue et la distance caméra qui précède et suit l'action met en évidence le manque d'effet que produit le baiser pour Shun. Ce dernier n'aurait en somme aucune possibilité de faire correspondre ses sentiments avec ceux de Yû

(*ma'ai*), puisqu'il vit dans le passé à travers sa relation à son frère défunt, tandis qu'elle vit dans le présent de sa relation à Shun.

Figure 7 : Le long baiser de Yu rencontrant l'infertilité sentimentale de Shun, hanté par son frère décédé (Shara, 2003)



Dans *Suzaku* (1996), les liens-*ma* relationnels de fraternité ou de filiation déjà fragiles se distordent complètement avec la disparition du père de famille. En effet, Kôzô et sa femme ont adopté leur neveu Eisuke, dont la mère (la sœur de Kôzô) refuse de s'occuper. Ils l'ont élevé en même temps que leur fille Michiru, dans la maison de campagne de la mère de Kôzô. Les personnages évoluent dans un village de la préfecture de Nara qui souffre d'un phénomène dépopulation et de pauvreté. Kôzô est dépressif, sa femme également. Lorsque Kôzô disparaît (ce qui s'apparente à un suicide), l'instabilité des relations entre les membres de la famille s'accroît²³⁷. La femme de Kôzô et Eisuke n'ont aucun lien de sang et ce dernier éprouve un amour romantique pour sa mère adoptive. De même, Michiru est visiblement amoureuse de lui. Le triangle amoureux qui s'esquisse à la disparition du père, mais qui, par bienséance, ne s'affirmera jamais, conduit la famille à la dissolution définitive. Les relations-*ma* ambiguës des personnages donnent lieu à des moments de silence partagé, d'hésitations, et de disproportion des comportements. Comme dans le cas de l'état relationnel de Shun au moment du baiser avec Yû dans *Shara*, les sentiments des personnages de *Suzaku* ne peuvent à la fois ni s'exprimer (pour cause d'impossibilité morale à le faire) ni s'accorder (ces amours n'étant pas partagées). Ce que nous pourrions nommer

237 Un youtubeur cinéphile japonais résume l'intrigue par cette phrase percutante : « Une nature verdoyante [au sein de laquelle] les relations humaines pourrissent » *Moeru shizen to kuchiru ningen kankei* 「萌える自然と朽ちる人間関係」. « *Moe no Suzaku' Eiga Binbin! 0073* » 『萌の朱雀』 映画びんびん! 0073 ('Suzaku' par Film Binbin!

le *ma'awanai* des situations devient sensible et intelligible grâce à de longs plans²³⁸, qui présentent, dans un même champ, les personnages espacés interagissant peu ou pas.

Prenons la scène où la « famille » vient d'identifier le corps de Kôzô (ce qui est supposé dans une ellipse) et s'apprête à quitter le poste de police (fig. 8). Les quatre personnages (grand-mère paternelle, mère, fille, neveu) gardent leurs distances. On les voit sortir du bâtiment lentement et en silence, dos à la caméra et n'échangeant aucune parole ni regard avec les autres. Désormais qu'ils ont la certitude de la disparition du père, pilier de la famille, chaque membre s'inquiète de l'évolution de sa relation aux autres et le malaise (*ma'awanai*) entre eux/elles s'intensifie.

Figure 8 : Moment de co-présence et anticipation d'un avenir relationnel flou (*Suzaku*, 1996)



Un peu plus loin dans le film, Eisuke – qui est maintenant un jeune adulte – et sa mère adoptive se retrouvent piégés par la pluie, loin du domicile familial. Iels se réfugient sous une porte et attendent en silence, seul-e-s. Nous les voyons ensemble dans un même plan long, de face, sagement éloigné-e-s de deux mètres (fig.9). Dans le doute de faire un faux pas et de révéler leurs sentiments réels, mais également pour ne pas faire preuve d'hypocrisie en simulant une relation filiale artificielle, les personnages s'isolent. Nous

0073), [Youtube](#), posté par Eiga Binbin, le 22/02/2016 [visionné le 18/04/2020].

238 Nous pourrions être tentées de parler de « plans prolongés » au sens que Jacques Aumont leur donne : « Prolongé, tenu plus longtemps que ne le prescrit la seule inscription d'une suite d'événements : un morceau de film qui continue, toujours plus, qui n'en finit pas. » (J. Aumont, *Matière d'images, redux* (2005), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2009, p. 268.) Cependant, nous pensons que les « événements » narratifs des films de Kawase sont souvent indicibles et invisibles, puisqu'il s'agit de l'évolution des relations humaines ou au sacré. Ces plans ne peuvent donc être prolongés puisque c'est justement leur longueur qui permet de représenter ces événements.

percevons leur inconfort du fait de leur immobilité et de leur manque d'interactions (de quelque nature qu'elles soient) : iels ne se parlent pas, n'échangent pas de regards. Aucun champ-contre-champ n'est utilisé, car celui-ci établirait à torts une relation d'échange, d'interaction.

Figure 9 : Attente de la fin de la pluie : malaise et rejet de toute forme d'interaction (Suzaku, 1996)



Enfin, dans une des scènes suivantes, c'est au tour de Michiru et d'Eisuke de partager un moment de malaise relationnel. En effet, après le retour au foyer tardif de la mère et d'Eisuke, Michiru s'imagine qu'ils sont maintenant amant-e-s et s'en va pleurer dans le jardin, assise sur une branche d'arbre. Eisuke la rejoint, iels se font face dans le noir (fig.10). Il tente de comprendre son malheur et de la faire descendre de l'arbre en la prenant par la main. Celle-ci descend lui faire face. La caméra, qui les filmait alors en plan taille de profil, change d'angle et se rapproche, plaçant Eisuke en amorce. Michiru hésite puis agrippe le t-shirt d'Eisuke, pose sa tête sur sa poitrine et se met à pleurer à gros sanglots. Eisuke reste immobile, insensible à ce geste. Il est en retrait dans l'image, mais aussi sur le plan émotionnel : alors que Michiru bouillonne de désir, lui, reste froid et fraternel. Chacun éprouvant un amour de nature différente pour l'autre, l'interaction est biaisée (*ma'awanai*).

Figure 10 : Triangle amoureux et interaction biaisée (*ma-awanai*) (Suzaku, 1996)



Dans *La forêt de Mogari*, les deux personnages principaux ont en commun la perte d'un être cher dont ils portent toujours le traumatisme. Machiko, qui vient de perdre son jeune fils, commence à travailler en maison de retraite à la campagne dans la préfecture de Nara. Elle y rencontre Shigeki, pensionnaire obsédé par sa femme décédée jeune il y a déjà près de 33 ans. Contrairement aux cas que nous avons analysés dans *Shara* et dans *Suzaku*, Machiko et Shigeki se rapprochent de part leur difficulté commune à faire leur deuil. En cela, le processus de deuil se fait lieu de prise de contact et d'établissement d'un rapport-*ma*, au fur et à mesure que naît leur complicité²³⁹.

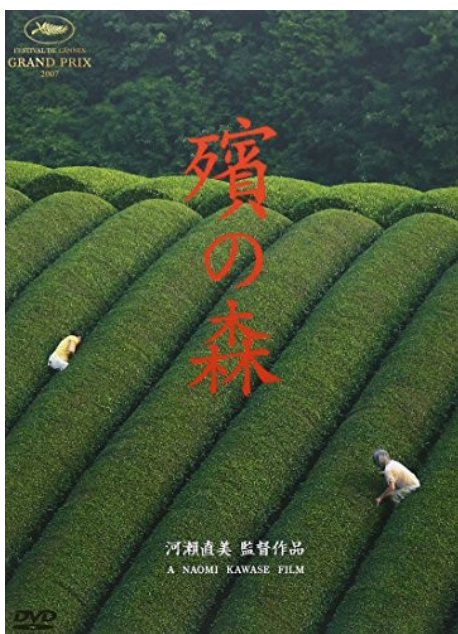
La présence non négligeable de l'un dans la vie de l'autre dans cette période émotionnelle critique qu'est le deuil est rendue par une métaphore visuelle lors d'une scène où Shigeki et Machiko jouent entre les plantations de thé qui avoisinent la maison de retraite. Un plan de cette scène a été choisi pour l'affiche japonaise du film. Il figure les tracés parallèles des plantations, entre lesquelles Shigeki et Machiko se cachent et se guettent (fig. 11). Ces tracés semblent symboliser les existences respectives de Shigeki et de Machiko : parallèles, elles s'accompagnent l'une l'autre, sans jamais se rejoindre, ni être traversées par une même droite. En effet, le rapport-*ma* qu'ils entretiennent ne rentre pas dans le cadre d'une relation conventionnelle soignante-patient, ou d'une amitié, et semble rester cantonnée au contexte de deuil. L'existence de l'un suit de loin et nourrit celle de l'autre le temps du deuil. Comme Shun dans *Shara*, Shigeki et Machiko ont cela en commun d'être enfermés dans un passé traumatique et d'avoir du mal à se lier aux autres dans le temps présent²⁴⁰.

239 « Competition: 'Mogari no Mori' (The Mourning Forest) by Naomi Kawase » (Compétition: 'Mogari no Mori' (La forêt du deuil) par Naomi Kawase), *Le Quotidien* [en ligne], 26/05/2007 [consulté le 03/07/2015] ; cité dans E. Schoneveld, « Naomi Kawase's "Cinema of Place" », *op. cit.*, p. 12.

240 La présence de la femme de Shigeki dans son monde intérieur est notamment rendue par des hallucinations. Celles-ci sont visuelles, mais aussi et surtout sonores : une « ritournelle », pour reprendre le terme de Florian Berthelot*, revient sans cesse. Celle-ci devient le lieu de rapport-*ma* entre Machiko et Shigeki, puisqu'à la fin du film, elle devient également le moyen pour Machiko de penser à son fils et de s'engager dans le processus de deuil.

* F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 96.

Figure 11 : Affiche japonaise de *La forêt de Mogari* (2007)



Ainsi, les rapports-*ma* qui caractérisent les personnes et personnages des films de Kawase constituent le cœur de son projet cinématographique. Mais ce cinéma lui-même ne prend-il pas lieu dans une situation d'intersubjectivité, qui lui est essentielle ?

4. Le *kanjin* au cœur de l'identité du film : le ciné-*ma* comme espace-temps d'intersubjectivité

Il va de soit qu'un film est le produit d'un-e réalisateur/rice et de son équipe, à l'intention de spectateur/trice-s : il s'inscrit inévitablement dans une situation d'énonciation²⁴¹. Il a pour caractéristique de capter des scènes – des espaces-temps –, qui pourront ou non être montées pour former un seul et même espace-temps narratif. Le film ainsi produit a une longueur prédéfinie, c'est-à-dire qu'il constitue un univers d'un segment de temps invariable qui peut être visionné à tout moment entre deux autres activités. Il

²⁴¹ L'interlocuteur/trice est ici plutôt un-e récepteur/trice, puisqu'il ne peut émettre une réponse à l'énoncé du/de la locuteur/trice. Iel peut tout du moins y réagir, généralement en l'absence du/de la locuteur/trice (qui est d'ailleurs ici un ensemble de personnes).

semblerait donc que le film lui-même puisse être considéré comme un type de *ma* au sens usuel que lui admet Lucken : un espace(-temps) de tension intersubjectif. Lors de son visionnage, mais également au cours de sa production²⁴², ont lieu des interactions sociales, des concordances relationnelles (*ma'ai*).

Mais surtout, les spectateurs s'approprient le film²⁴³ en y projetant leur propre subjectivité. Ce processus est mis en abîme dans *Vers la lumière* (2017), qui est un des seuls films de Kawase dans lesquels certains dialogues comportent le champ lexical de *ma*. L'héroïne, Misako, réalise des descriptifs audios de films. Elle consulte régulièrement un groupe de malvoyants afin d'améliorer ses descriptifs. Or, on lui reproche de trop décrire chaque image, chaque action et chaque sentiment, au point de ne laisser aucun moment de répit aux auditeur/trice-s. Au contraire, réduire le nombre de descriptions laisse en effet des moments intervallaires de silence, qui permettent à l'imaginaire et aux souvenirs de chaque spectateur/trice de s'exprimer. Ces moments sont nommés *ma* par une des malvoyant-e-s du groupe²⁴⁴. Si Misako a d'abord du mal à comprendre cela, elle finit par l'expérimenter elle-même à la fin du film, lors de la séance de projection du film audio-décrit : les moments de *ma* lui permettent de faire le lien entre les pensées et sentiments que le film véhicule, et ce qu'elle a pu vivre personnellement. Ces passages prennent la forme de flashes-backs personnels au sein du film projeté. Ainsi, dans *Vers la lumière*, le/la spectateur/trice du film est invité-e à s'identifier aux personnages qui sont eux-mêmes spectateur/trice-s du film dans le film, et à s'approprier le film à leur instar.

Cette intersubjectivité caractéristique du « ciné-*ma* », que Kawase affirme elle-même rechercher dans sa pratique cinématographique²⁴⁵, peut faire l'objet d'un jeu, selon Karatsu

242 Kawase explique au sujet de sa relation aux acteur/trice-s (nous soulignons) : « il faut du temps pour que les acteurs s'habituent à moi, *qu'ils m'incorporent*, et qu'ils s'habituent au lieu. Ensuite, ils peuvent véritablement être leur personnage, improviser » .

« Naomi Kawase, une cinéaste Nature », *France Culture* [en ligne] - La grande table culture, 26/11/2018 [consulté le 19/04/2020].

243 Ce concept d'appropriation du film par le spectateur a notamment été analysé par Jacques Aumont dans le cas du « montage ouvert » de Godard, sensé faire du spectateur le monteur final du film. J. Aumont, *Montage. La seule invention du cinéma*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2015, p. 83.

244 Notons que cela rejoint plusieurs conceptions culturalistes de *ma*, dont celles appliquées aux arts visuels, qui prennent l'espace blanc intercalaire pour des lieux d'expression de l'imaginaire.

245 « "Vers la lumière" ("Hikari") de Naomi Kawase - Cannes 2017 – ARTE Cinéma », *op. cit.*

Rie²⁴⁶. Celle-ci reprend la scène de cache-cache entre les plantations de thé dans *La forêt de Mogari*. Elle y voit non pas la métaphore de la relation de Machiko à Shigeki, mais celle d'un jeu entre Kawase et les spectateur/trice-s. En effet, selon elle, le « fond émotionnel » (*emotional contents*) du film reste toujours caché, implicite, ce qui incite les spectateur/trice-s à le chercher. Les lignes formées par les plantations représenteraient des émotions parallèles conflictuelles²⁴⁷, résultant en une « correspondance²⁴⁸ émotionnelle » (« *emotional link* »), qui ne résulterait pas en une jonction, à l'instar des lignes parallèles qui ne peuvent par définition pas se rejoindre. Cela correspondrait à la situation de communication émotionnelle ayant cours entre un-e réalisateur/rice et un public : des émotions peuvent être partagées, mais ne se rencontrent pas.

Ainsi, Kawase semble consciemment réaliser ses films en lien étroit avec la logique existentielle d'ordre relationnelle que nous avons ici désignée sous le terme de *kanjin*, et qui correspond à l'importance primordiale des relations-*ma* sur l'existence. Dans ses films de fiction comme dans ses films autobiographiques, des « documentaires personnels » (« *shiteki dokyumentari* »²⁴⁹) ou « auto-documentaires » (« *self documentary* »²⁵⁰), elle explore son identité ou expose sa conception de la vie et de la mort à travers les questions de la filiation et, de manière générale, de la relation aux autres. En outre, sa conception de la vie globale d'une œuvre cinématographique semble elle-même reposer sur son rapport primordial au public.

246 R. Karatsu, « *Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase* », *op. cit.*, p. 177.

247 Karatsu parle de « *parallel collision of emotion* » (littéralement « collision parallèle des émotions »), expression dont les termes se contredisent. Nous choisissons plutôt de parler de 'rapport conflictuel', ce deuxième terme n'impliquant pas forcément de point(s) de contact. *Ibid.*, p. 177.

248 Terme choisi pour les mêmes raisons que ci-dessus.

249 E. Schoneveld, « Naomi Kawase's "Cinema of Place" », *op. cit.*, p. 6.

250 W. Nakane, « *Shintai ni yoru shinmitsuken no kôchiku – josei no serufu dokyumentarii toshite no Kawase Naomi eiga* », *op. cit.*, p. 6 et p. 9.

La réalisatrice opte pour des modes de représentation subordonnés à ce concept de relationnalité. Elle met en place un dispositif cinématographique permettant de révéler et d'enregistrer une performance de son lien-*ma* à sa mère adoptive dans *Escargot* puis à son enfant dans *Naissance et Maternité*, un autre pour se définir et se présenter à travers les autres dans *In between days*, et enfin, d'autres permettant d'exprimer des rapports-*ma* ambigus dans *Shara*, *Suzaku* et *La forêt de Mogari*.

Cependant, cette pratique filmique et cette conception de l'être avec les autres ne sauraient rester dans la seule sphère culturelle japonaise. En effet, *ma* sert des idées qui touchent en réalité au transculturalisme : une certaine conception du cinéma (un art transnational), de l'immortalité par la filiation, de la définition de soi par les autres, ou des traces laissées par le deuil. Pour Kawase, le film se ferait donc un outil de recherche, de mise en lumière et de partage de relations-*ma* constituant le cœur du soi. Dans ce sens, ne pourrait-on pas dire que le cinéma, à travers des choix esthétiques relevant de *ma*, offre un dispositif capable de susciter et de capter ce relationnel ? Qu'en est-il de l'inscription de l'être dans le monde naturel, considéré sous le prisme des croyances locales, si l'identité repose sur le relationnel ?

II. SENTIMENTS D'ÊTRE AU MONDE ET DE PRÉSENCE DU MONDE À L'ÊTRE : LE CINÉ-MA COMME FENÊTRE SUR L'INVISIBLE

Comme nous l'avons déjà mentionné, Kawase s'est exprimée dans des entretiens sur son souhait de traiter, par le cinéma, du « rapport entre le tangible et l'intangible [, ...] le visible et l'invisible »²⁵¹. Il semblerait que Kawase considère que l'invisible s'exprime et réside dans le rapport des individus au monde qui les entoure. Cela inclut les relations-*ma* intersubjectives²⁵², mais également le rapport à la nature tel qu'il polarise les croyances locales. Dans le shintoïsme par exemple, on dit que les divinités (*kami*) résident dans tout ce qui nous entoure (espaces naturels comme artificiels). Nous supposons ici que ce deuxième type de rapport pourrait également être caractérisé et représenté en tant que rapport-*ma*, et qu'il dépasse le cadre de la sphère culturelle japonaise.

Nous analyserons ici comment Kawase procède pour susciter, puis enregistrer ce qui selon elle relève de l'invisible. En effet, le dispositif de filmage permet d'enregistrer images et sons pendant une certaine durée. S'il y a interaction entre l'invisible et le visible, il est donc possible de le capter, de le découper dans le temps, et d'en faire *a fortiori* un *ma* au sens d'un espace-temps de tension, de dialogue, entre deux choses dotées d'une intention. Nous nous proposons de reprendre ici la définition culturaliste que le géographe Nakamura Yoshio donne de *ma*, et que nous n'avons pas encore évoquée :

« Le japonais appelle *ma* 間 la marge (*yohaku* 余白) temporelle et spatiale qui s'étend « entre » (*aida* あいだ) les choses et les choses, les choses et les humains, la terre et les

251 Dans un entretien sur son film *Les Délices de Tokyo* (2015), qui traite notamment de l'amour d'une vieille femme pour les haricots rouges qu'elle cuisine, Kawase affirme : « Je suis attachée aux choses spirituelles, aux émotions, et, en tant que cinéaste, j'essaie de trouver comment les exprimer d'une manière concrète. Ma façon de faire des films tourne autour d'un rapport entre le tangible et l'intangible. Entre le visible et l'invisible, qui peuvent dialoguer. » F. Strauss, « Les Nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », *op. cit.*

252 Lors de la 16^{ème} Rencontre du cinéma documentaire de Montreuil (2011), Kawase explique qu'il y a selon elle quelque chose de divin dans les relation interpersonnelles : « les gens sont reliés les uns aux autres et j'ai l'impression qu'on peut comparer ce lien à l'existence de Dieu, même si je ne suis pas croyante. Ça fait maintenant vingt ans que je fais des films et c'est une joie de pouvoir, à travers eux, tisser un lien avec le monde, avec ce qui m'entoure et de relier les gens les uns aux autres. » A. Robles dans « Kawase Naomi. Un cinéma du lien » [traduction de M. Remondet-Slocumb], in *Bref*, n°101, janvier 2012, p. 34 ; cité dans : F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 58.

humains ; la liaison entre ces termes formant un champ empreint d'énergie spirituelle. Cela ne désigne pas un rapport de causalité entre des substances, mais une rencontre contingente entre ces termes, laissant flotter entre eux un je-ne-sais-quoi d'immatériel (*nioitatsu kūso no kehai* 匂い立つ空相の気配). »²⁵³.

Dans ses films de fiction, Kawase ne semble pas mimer l'expression de l'invisible mais le *susciter* avant d'en faire la *captation*-représentation. En ce sens, il s'agirait là encore d'une performance. Pour le comprendre, examinons d'abord les choix de réalisation de la réalisatrice.

1. Des choix de tournage pour un *ma'ai* dans et hors du film

Bien qu'une fiction soit toujours alimentée par le réel, fiction et réel semblent véritablement s'amalgamer, s'interpénétrer, dans les films de Kawase. Du moins c'est ce que semble montrer sa méthode de travail : prenons le cas de *La forêt de Mogari*. La réalisatrice et son équipe ont vécu plusieurs mois avec les résidents de la maison de retraite – qui existe réellement – avant de commencer à tourner²⁵⁴. En dehors de Shigeki, tou-te-s les pensionnaires étaient les véritables pensionnaires de la maison. Iels ont ainsi dû s'habituer progressivement à la présence de l'équipe et de la caméra, conservant leurs comportements naturels, non joués. Les acteur/trice-s, dont Ôno Machiko, que Kawase connaît bien (elle a joué dans *Suzaku*), et Uda Shigeki, qui est en réalité un écrivain et ami proche de la réalisatrice, ne recevaient que des directives sommaires et devaient improviser²⁵⁵. Machiko et Shigeki ont même gardé leurs prénoms dans la fiction. Enfin, afin que chaque acteur

253 Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage » [traduit et annoté par A. Berque], *Ebisu* [en ligne], n°49, printemps-été 2013 [consulté le 06 janvier 2020], p. 79.

254 Selon Karatsu, l'acteur principal Uda Shigeki a même été chargé de vivre dans la maison de retraite trois mois avant le tournage. R. Karatsu, « Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase », *op. cit.*, p173.

255 Les directives étaient par exemple donnée sur un morceau de papier que l'acteur ou l'actrice recevait le jour du tournage et en fonction duquel il ou elle devait orienter l'action.

« Naomi Kawase », *France Culture* [en ligne] – *Hors champs*, 22/10/2014 [consulté le 19/04/2020].

devienne véritablement son personnage, les scènes ont été filmées dans leur ordre chronologique : c'est la technique du « *jundori* »²⁵⁶.

Ainsi, les performances des acteur/trice-s sont-elles inscrites dans une procédure réelle de sociabilité, c'est-à-dire de création de rapports-*ma* intersubjectifs, et dans un contexte de coopération entre professionnel-le-s du cinéma et locaux : les habitants du village pour *Suzaku*, ceux de Nara pour *Shara*, les pensionnaires pour *La forêt de Mogari* et les habitants de l'île pour *Still the water*. Cela permet à Kawase de saisir des relations-*ma* dont l'existence dépasse le cadre de la fiction, ce qui rappelle le caractère flou des frontières entre cinéma de fiction et cinéma documentaire. En outre, si de telles méthodes de filmage permettent de saisir un *ma'ai* réel entre les gens, elles permettent également de saisir le présentisme d'une situation de manière générale, si l'on reprend cette conception du rapport au temps et à l'espace typique de la pensée japonaise selon les culturalistes²⁵⁷, et qui a été discutée dans les conceptualisations de *ma*. Ainsi, dans les scènes où les personnages se retrouvent plongés dans la nature environnante, ce qui est capté serait la réelle appréciation par l'acteur/trice de son être au monde dans le lieu et l'instant présents.

Enfin, Kawase tente de saisir ce qui relève selon elle de l'invisible dans son lieu privilégié d'expression et de célébration : d'une part dans les cérémonies religieuses et les pratiques culturelles associées aux croyances locales, d'autre part, dans le déchaînement des éléments naturels. En effet, Kawase filme des récitations de soutras et le festival de *Basara* dans *Shara*, des rites locaux dans *Still the water*, et des cérémonies funéraires dans *La Forêt de Mogari*. Ces pratiques sont censées permettre aux âmes des personnages, mais surtout à celles des acteur/trice-s, de s'exprimer²⁵⁸. Elles doivent donc permettre l'expression sensible du rapport de l'humain au divin. D'autre part, Kawase filme la nature et le déchaînement des éléments naturels, qui constituent notamment le quotidien des habitant-e-s de l'île

256 R. Karatsu, « Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase », *op. cit.*, p173. Terme écrit en caractères latins selon un système de transcription simplifié (sans prendre en compte les voyelles longues). Il correspond sans doute au terme inventé '*jundôri*' 順通り, signifiant « selon l'ordre ».

257 Dans son livre sur l'espace et le temps dans la culture japonaise, Katô Shûichi explique ce qu'il considère comme étant une sensibilité japonaise particulière pour « l'ici et le maintenant ». S. Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 8.

258 Selon Kawase, dans un entretien. N. Bardot, « Entretien avec Naomi Kawase », [Le Polyester](#) [en ligne], réalisé le 21/11/2018, publié le 30/11/2018 [consulté le 05/01/2020].

d'Amami, représenté dans *Still the water*. La réalisatrice représente le rapport de ses personnages à la nature, qui est supposée être le lieu de manifestation du divin. Là encore, le titre japonais, *Futatsume no mado* (littéralement : « la deuxième fenêtre »), est d'importance. Dans un entretien, Kawase explique : « Il y a deux fenêtres, celle que vous ouvrez sur le monde – le monde visible. La deuxième fenêtre, c'est celle qui s'ouvre vers l'invisible. »²⁵⁹ Nous pourrions considérer que son 'ciné-*ma*' est une double fenêtre, donnant accès au monde visible ainsi qu'au monde invisible, représentés à partir d'un principe de captation plutôt que de récréation.

En outre, Kawase semble également représenter cette présence du divin dans le quotidien en donnant de l'importance aux architectures vernaculaires (dites 'traditionnelles') et en utilisant un motif figural : la clochette à vent.

2. Représenter la présence du divin dans le quotidien humain : les motifs de l'*engawa* 縁側 et de la *fûrin* 風鈴

Kawase place volontiers ses personnages dans des lieux d'habitation ouverts sur la nature, tels que des maisons traditionnelles dans *Suzaku* ou *Still the water* notamment, qui possèdent un *engawa* 縁側 : « véranda planchéiée, normalement non couverte de tatamis, avec un plafond bas et sobre qui s'étend comme un auvent vers le jardin [...] espace intermédiaire entre l'extérieur et l'intérieur. »²⁶⁰ Il est en effet reconnu qu'il existe, sur l'archipel japonais, des conceptions de l'habitat soucieuses de conserver un contact avec la nature²⁶¹, cette dernière devant être le lieu de résidence des divinités lorsqu'elles veillent sur

259 N. Bardot, « Entretien avec Naomi Kawase – Still the Water » [réalisé avec l'aide de A. Dard et C. Cadou], [Le Polyester](#) [en ligne], 26/09/2014 [consulté le 05/01/2020].

260 Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », *op. cit.*, p. 81 [note signée A. Berque].

261 Selon Berque, cette proximité de la sphère humaine à la sphère naturelle provient d'une non dissociation originelle de ces deux sphères, mode de pensée qui s'opposerait à la vision dualiste occidentale civilisation/nature. A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, *op. cit.*, p. 49.

les humains. Cependant, ces conceptions tendent aujourd'hui à être dénaturées : de telles architectures deviennent des objets touristiques fantasmés, consacrés et utilisés à desseins lucratifs. Pour autant, Kawase tente d'en faire une représentation sociologique et réaliste, mettant en scène le mode de vie qui lui est associé et qu'elle semble juger plus sobre et plus sain, notamment car plus proche de la nature et des divinités. Elle semble vouloir rendre sensible cette proximité, ce rapport entre le visible (habitats humains, nature), et l'invisible divin, en représentant non seulement l'*engawa* mais également la clochette à vent (*furin* 風鈴), en particulier dans les quatre premiers plans de *Suzaku*²⁶² (fig. 12).

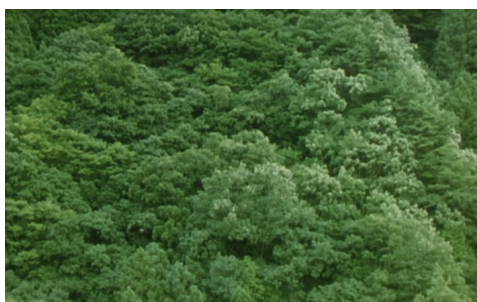
Revenons d'abord sur les caractéristiques des *furin*. Généralement suspendues par les foyers aux portes-fenêtres afin que, lors des jours d'été de forte chaleur et de forte humidité, leurs tintements cristallins donnent une impression de fraîcheur et permettent de profiter du peu de vent qui les agitent, celles-ci font partie intégrante du rapport humain quotidien à l'environnement climatique naturel. Le vent qui les fait sonner est quant à lui considéré, dans les croyances locales, comme une manifestation du divin, en particulier lorsque c'est un vent de montagne ou une houle : il est censé se charger du sacré qui réside dans la forêt ou dans la montagne et le ramener jusqu'aux habitations. C'est ce mouvement invisible qui semble être représenté dans les plans que nous nous proposons maintenant d'examiner.

Suzaku s'ouvre sur un plan en plongée sur les cimes d'arbres d'une forêt, agitées par le vent dont on entend le souffle. Y succède un plan d'ensemble laissant apercevoir la cuisine de la maison familiale, dans laquelle la mère et la grand-mère finissent de préparer le repas, pièce plongée dans une obscurité qui se dissipe au fur et à mesure que l'objectif de la caméra 's'habitue' à la différence d'exposition de la scène et avec l'ouverture de la porte donnant sur l'extérieur. Y suit un plan d'une *furin* suspendue au volet d'une porte-fenêtre au niveau de l'*engawa*, c'est-à-dire entre l'intérieur de la maison et l'extérieur naturel, avec les montagnes en arrière-plan. Après quelques tintements, il cède la place à un plan recadré

262 Le titre français (*Suzaku*) mais surtout japonais (*Moe no Suzaku*) du film atteste de cette conception du divin : *Suzaku* est le nom d'un oiseau divin de la mythologie sensé veiller sur le sud, or le village où se déroule l'action est situé au sud de la préfecture de Nara. *Moe* est le nom que porte la couleur des feuilles d'arbre, l'été. *Moe no Suzaku* désigne donc la divinité qui réside dans la verdure de la forêt et veille sur le sud. « 'Moe no Suzaku' Eiga Binbin! 0073 », *op. cit.*

de la même scène, qui laisse voir cette fois-ci la mère, tournée vers l'extérieur, qui est en train de préparer la table à manger.

Figure 12 : Côté quotidien de la nature et croyances shintoïstes (*Suzaku*, 1996)



Cette première scène semble donner le ton du film : le quotidien humain est abordé dans son rapport à la nature, en tant que celle-ci est supposée contenir les divinités shintos.

Le plan focus sur la *furin* s'intercale entre deux plans d'activités humaines. Si la forêt et l'intérieur de la maison sont d'abord nettement séparés et cloisonnés, sur le plan du montage comme du cadrage, les deux derniers plans qui figurent la *furin*, l'*engawa*, le paysage et l'intérieur de la maison les rassemblent en un même espace figuratif communiquant. En outre, le vent qui agite la *furin* semble pouvoir s'engouffrer pleinement dans la maison. Le tintement permet de rendre sensible (audible) cette supposée manifestation du sacré, qui vient imbiber le quotidien humain. En ce sens, la *furin* polarise la présence du sacré dans les lieux humains, qui semblent ouverts au dialogue avec l'invisible. Son tintement²⁶³ semble se faire le moyen figural d'exprimer un rapport-*ma* entre le monde humain et le sacré contenu dans la nature selon la conception shintoïste, en d'autres termes, entre visible et invisible.

Ainsi, Kawase semble avoir tenté de représenter comment le divin peut venir inonder la sphère quotidienne humaine du fait de l'ouverture de celle-ci à un tel rapport-*ma*. Il nous semble cependant qu'elle va plus loin dans sa conception des possibilités du ciné-*ma* : en effet, et si Kawase mettait directement en scène les interactions entre visible et invisible, tout en questionnant la conception dualiste du monde ?

263 Selon Berthelot, ce son de cloche, très fréquent dans les films de Kawase, évoque l'impermanence des choses, tel que la mort prochaine du père dans *Suzaku*. Il appuie son propos en faisant le rapprochement entre ce passage et le son de la cloche du monastère de Gion qui annonce la fin du clan Taira au début du *Dit des Heike* (un classique de la littérature japonaise du XIII^e siècle), œuvre qui est citée à un moment dans *Suzaku*. Nous ajoutons que le même procédé a lieu au début de *Shana*, alors que la bande son diffuse des chants bouddhiques peu avant la disparition du fils.

F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, op. cit., p. 80.

3. La caméra-*ma* : hôte de l'invisible et moyen de représentation d'une sensibilité moniste

Dans *Suzaku*, *Shara*, *La forêt de Mogari* et *Still the water*, Kawase fait, outre les choix de tournage et les motifs déjà évoqués, des choix de cadrage et de prise qui nous semblent être au cœur de son projet esthétique de captation des interactions entre le visible et l'invisible. Examinons d'abord comment ceux-ci peuvent traduire les idées de présence au monde ou présence du monde.

(a) La caméra comme moyen de représentation d'une présence invisible avec lequel un rapport-*ma* est engagé

Comme nous l'avons déjà mentionné, Kawase choisit de filmer en plans longs, ce qui permet non seulement aux spectateur/trice-s de comprendre ce qui n'est ni dicible, ni visible, mais à cet invisible de s'exprimer. En outre, dans la plupart des films de Kawase, que ce soit en documentaire ou en fiction, les plans sont tournés caméra à l'épaule. Le cadre, qui est donc mouvant, traduit l'indubitable présence de l'opérateur/trice, et à travers lui, de la réalisatrice (quand elle n'est pas elle-même à la caméra), présence qui est autant une « présence au monde » qu'une « présence du monde » à la personne qui le regarde à travers l'appareil et dont le point de vue devient celui du/de la spectateur/trice²⁶⁴. En cela, la pratique filmique de Kawase se rapproche de celle de Jonas Mekas, dont la « *shaky camera* » (« caméra tremblée ») crée le doute chez le/la spectateur/trice et s'inscrit également dans un projet à « visée phénoménologique »²⁶⁵. Cependant, chez Kawase, si cette mise en scène de la présence au monde et du monde à soi prend tout son sens dans des films autobiographiques tels qu'*Escargot*, il semble peu probable que ce soit l'effet voulu dans ses

264 Corinne Maury parle « d'une présence-au-monde du cinéaste » et « d'une présence-du-monde au cinéaste », idée reprise et développée par Berthelot dans son analyse sur les films documentaires de Kawase. C. Maury, *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 10 ; cité dans F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, op. cit., p. 16.

265 V. Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 55 et p. 290.

autres films. Dans ce cas, nous nous proposons d'admettre que le tremblement du cadre devient le moyen de représentation d'une présence subjective faisant partie intégrante du film.

Dans *Shara*, le tremblement du cadre semble donner corps à une présence invisible, celle du divin de manière générale ou celle du frère disparu. En effet, le film s'ouvre sur une séquence où Shun et son jumeau s'engagent dans une course poursuite. Celle-ci est filmée d'un point de vue qui met mal à l'aise : la caméra court après les deux garçons, comme une entité les traquant. Or, cette course mène à la disparition d'un d'entre eux, qualifiée de *kami kakushi* (enlèvement par des esprits) par certains villageois²⁶⁶. À la fin du film, alors que Shun pleure et accepte enfin la perte de son jumeau, la caméra se détourne de la scène pour s'envoler par la fenêtre, reproduisant ainsi le comportement d'un fantôme délivré, celui du défunt²⁶⁷.

Ironiquement et ingénieusement, la caméra, qui est d'abord le moyen de capter et de représenter ce qui relève du visible, semble se faire incarnation d'une présence invisible. Dans *Shara*, le divin invisible est engagé dans un rapport-*ma* avec les villageois : comme le veut la croyance, il veille sur les êtres humains. Le point de vue de la présence invisible se fait hôte de celui du/de la spectateur/trice : c'est par son 'regard' que ceux/celles-ci peuvent observer les actions humaines. En ce sens, le film devient un lieu d'expérience de ce rapport-*ma* entre visible et invisible, monde humain et monde divin, du point de vue de l'invisible pour une fois. Il se fait espace-temps d'expérience du spirituel, soit une forme de *ma* au sens de Nakamura Yoshio²⁶⁸.

Par ailleurs, dans *Shara*, si l'idée de rapport-*ma* entre l'entité invisible représentée par la caméra et les êtres humains dans le champ de la caméra suppose normalement une intersubjectivité, soit la confrontation de deux (ou plus) visions subjectives d'un même fait

266 Selon E. Schoneveld, « Naomi Kawase's "Cinema of Place" », *op. cit.*, p. 8.

267 Selon l'interprétation d'Orlando Betancor. O. Betancor, « *El ciclo eterno de la vida, en el film Shrasojyu (Shara) de la directora Naomi Kawase* » (Le cycle éternel de la vie dans le film *Sharasojyu (Shara)* de la réalisatrice Naomi Kawase), *Bilduma Ars*, n°3, pp.105-116, 2013, [en ligne sur Academia](#) [consulté le 15/04/2020], p. 109.

268 Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », *op. cit.*, p. 79.

pouvant être considéré d'un point de vue objectif, le fait qu'un de ces sujets soit indéfini en remet en question l'essence. Si, bien entendu, la représentation de cet invisible n'est possible qu'en raison de la conception subjective que la réalisatrice se fait de l'invisible, qui pénètre le public par le moyen du film, ne pourrait-il pas également relever de la conception subjective du personnage central, Shun ? En effet, la présence spectrale incarnée par la caméra pourrait être une invention de Shun. Ce dernier, qui a grandi à Nara, se fait avatar de Kawase et porteur de ses convictions personnelles. Il semble ressentir la présence de l'invisible dans les ruelles de l'ancienne capitale²⁶⁹. Or, dans la séquence d'ouverture du film (la course des deux jumeaux), le point de vue de la caméra adopte le champ de vision de Shun, notamment lors de la disparition de son jumeau, qui se réalise alors que Shun (et la caméra) ont le 'dos tourné' (fig. 13). En outre, dans le reste du film, Shun est hanté par le souvenir de son jumeau. Il considère peut-être que son fantôme (la caméra) veille sur lui et qu'il est libéré à la fin du film, lorsque lui-même arrive à repartir de l'avant. Le rapport-*ma* représenté entre la présence incarnée par la caméra et le personnage de Shun deviendrait ainsi un rapport intersubjectif imaginaire, interne à la subjectivité de Shun.

Figure 13 : Disparition du jumeau dans *Shara* (2003) : communion de points de vue entre la caméra spectrale et Shun pendant tout le plan-séquence



269 Dans un entretien, Kawase affirme : « Comme je vis tous les jours ici, dans la plus vieille ville du Japon, je ressens parfois l'esprit des gens qui ont vécu dans cette si vieille cité. Je ne les vois pas et je ne les entends pas concrètement, mais j'ai comme un vague sentiment qu'ils vivent auprès de moi. » N. Bardot, « Entretien avec Naomi Kawase – Hanezu », *op. cit.*

Shun est désorienté :
son jumeau a disparu



Des choix similaires de mise en scène se retrouvent dans la dernière séquence de *La Forêt de Mogari*, filmée en plans longs, caméra à l'épaule, au cœur d'une forêt. Ce passage, pourtant court sur le plan diégétique, prend toute la deuxième moitié du film, et voit une grande évolution des personnages dans leur relation l'un à l'autre et dans leur rapport à la personne dont ils font le deuil. Machiko et Shigeki se retrouvent en effet à marcher dans la forêt à la recherche de la tombe de la femme de Shigeki. Après quelques péripéties, qui les amènent à se souvenir d'autant plus fortement de ceux qu'ils aiment et qu'ils ont perdu, ils trouvent la tombe et font leur 'deuil final', le *mogari*²⁷⁰. Or, alors que les personnages restent statiques, plongés dans leurs souvenirs, la caméra tremble, tourne autour d'eux, donnant une impression de présence.

Comme dans *Shara*, il est possible de considérer que la caméra incarne des entités invisibles (divinités et esprits des morts mélangés) qui, selon les croyances locales, résident dans la forêt et veillent sur les êtres humains. En effet, Shigeki et Machiko ressentent et s'imaginent peut-être tous deux être en présence de ceux dont ils font le deuil. Dans le cas de Shigeki en particulier, nous savons à ce stade du film qu'il a régulièrement des hallucinations de sa femme. Lové sur la 'tombe' (un espace sans végétation) de sa femme, il lui parle, ressent sa présence spectrale, qui peut-être est incarnée par la caméra, subjective

²⁷⁰ Kawase donne une définition de ce terme ancien à la fin du film : « Cela désigne le moment où l'on se rappelle ceux qu'on aime et qui sont disparus, la période vouée à ce deuil. Cela désigne aussi le lieu de ce deuil. Son étymologie est : 'Mo agari' (喪あがり) , 'la fin du deuil'. » Cela suppose que le deuil est un processus comportant plusieurs phases ou 'états'. La dernière scène de *La forêt de Mogari* fait donc la représentation de ce dernier état de *mogari*.

donc. Mais celle-ci s'intéresse aussi à Machiko, en particulier à la toute fin de la scène. Un épisode précédent dans la forêt a réveillé le traumatisme de la perte de son fils. Influencée par Shigeki, elle décide de faire également son deuil. La tête renversée, la boîte à musique de Shigeki entre les mains, elle s'imagine peut-être que l'esprit de son fils est là parmi les entités invisibles de la forêt, qu'il la regarde (fig. 14). Elle actionne la boîte à musique à la fois pour elle-même et pour son fils, dont elle ressent peut-être la présence, représentée par la caméra. La caméra spectrale serait donc au croisement des subjectivités de deux personnages, une sorte d'entre-deux partagé, un *ma*.

Mais ce qui semble particulièrement intéressant dans *La Forêt de Mogari*, c'est que la caméra, qui incarne donc un agglomérat d'entités spectrales ou divines, sert une conception culturelle de la forêt, qui chez Kawase prend la forme d'un « troisième personnage » comportant une part de visible et une part d'invisible et qui vient s'immiscer dans les personnages, provoquer des réactions²⁷¹. Nous nous proposons d'examiner à nouveau la scène et le projet cinématographique de Kawase sous cet angle, en introduisant la notion de monisme.

271 Idée conçue par Kawase, qui explique dans un entretien que dans cette scène, la forêt (et tout ce qu'elle implique sur les plans visible et invisible) vient déclencher des réactions chez Shigeki et Machiko (acteur/trice-s et personnages). « Naomi Kawase » [France Culture], *op. cit.*

C'est l'« être-là » ambiant, représenté à travers les plans insistants de nature, que Berthelot a brièvement évoqué dans son analyse de la scène finale de *La forêt de Mogari*. F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, *op. cit.*, p. 114.

Figure 14 : Le deuil commun de Machiko et de Shigeki dans la forêt
(*La forêt de Mogari*, 2007)



(b) La mise en scène d'une sensibilité moniste

Dans cette scène de forêt, et pour comprendre les enjeux de l'évocation du concept de monisme dans ce cas particulier, il nous faut revenir sur la manière dont les croyances locales (le shintoïsme en particulier) considèrent le lieu forestier²⁷². En effet, celui-ci n'est pas seulement, comme nous l'avons mentionné, le foyer du divin. Il est également perçu comme étant un espace liminaire²⁷³ entre les mondes visible et invisible, profane et divin, mais aussi entre le monde des vivants et celui des morts. On y trouve nombre de *kekkaï* 結界, terme formé des caractères « liaison (*ketsu* 結) et délimitation (*kai* 界) », défini par Nakamura comme étant une pratique religieuse consistant à « délimiter [un lieu], physiquement et symboliquement, par un *ma* entre le dedans et le dehors. »²⁷⁴. Shigeki et Machiko en rencontrent un, qui les domine figurativement et derrière lequel iels décident de passer (fig. 15). Celui-ci précise les enjeux de leur périple : se rapprocher de la frontière entre vivants et morts, profane et sacré, afin de faire leur deuil.

Figure 15 : *Kekkaï*, littéralement embrassé par Shigeki (*Forêt de Mogari*, 2007)



272 Rappelons que le bord de mer et les lieux naturels en général sont tous sujets à des lieux de cultes shintos. Katô Shuichi fait notamment un rapprochement psycho-linguistique entre la haute mer (*oki*) et le fond/profondeur (*oku*), le deuxième terme étant souvent utilisé pour désigner la forêt profonde, traversée par une ambiance spirituelle. S. Katô, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. cit., p. 179.

273 Cette conception de la forêt en fait un type d'*awai*, au sens de Fujita : ce qui sépare et relie. M. Fujita, « *Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le 'ma', l' 'awai' et l' 'aida'* », op. cit., p. 39.

274 Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », op. cit., p84. Berque (le traducteur) ajoute dans la note 7 : « Originellement, des objets de culte tels qu'arbres, rochers ou autres éléments naturels pouvaient être symboliquement sanctifiés et proclamés *kekkaï* par des *shimenawa* 注連縄 (cordes de paille avec papiers décoratifs). Plus tard, les haies, portes, ruisseaux, etc. définissant ou entourant l'enceinte des temples shintoïstes et bouddhistes, ont été assimilés à des *kekkaï*. Aujourd'hui, ce mot s'applique plus largement aux haies ou portes de toutes sortes entourant un domaine résidentiel profane. »

Par ailleurs, dans cette scène de *La forêt de Mogari*, nous pouvons aussi considérer que la forêt se fait paysage. Il nous faut ainsi revenir sur quelques théories. Le terme *fūkei* examiné par Nakamura Yoshio semble correspondre à certaines acceptions du terme français de « paysage » : il peut désigner une vue d'ensemble de la nature, mais également des conditions mentales, intérieures²⁷⁵. Or, les chercheurs-culturalistes ont justement théorisé le rapport des êtres humains au paysage au Japon, à travers la remise en question des dualismes intériorité/extériorité et subjectivité/objectivité. En effet, rappelons-nous le travail de Kuroda Akinobu, déjà cité²⁷⁶, sur le monisme entre corps, cœur et paysage dans l'expression langagière lyrique japonaise. Cette conception d'un espace naturel chargé d'une émotion partagée avec un sujet ne se limite pas à la poésie. Dans son analyse des représentations sonores et visuelles de la nature dans *Still the water*, Julie De Lorimier écrit (nous soulignons) :

« S'imposant comme incontournable, cette vibration qui caractérise l'écoute – *résonance en soi du monde extérieur et de soi en ce dernier* – dépasse la simple concordance entre ambiance sonore et environnement représenté, *l'intériorité et l'extériorité semblant alors s'interpénétrer, s'interroger mutuellement.* »²⁷⁷

En réalité, cette conception moniste est partagée par certains géographes, dont Nakamura, influencé par la mésologie berquienne. Selon lui, si le lieu et le corps sont de fait externes l'un à l'autre, le paysage est quant à lui à l'intersection des deux, un sas (ou un « champ ») de communication émotionnelle, de médiance-*ma* : « Le lieu et le corps, médiés par le paysage, sont fermement enchaînés par ces rapports co-suscitatifs. »²⁷⁸. Le paysage serait donc une relation-*ma* d'un sujet à un lieu, un espace-temps d'interpénétration entre le subjectif et l'objectif, l'interne et l'externe.

275 Entrée « paysage », [CNRTL](#) [en ligne] [consulté le 11/05/2020].

276 A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – la formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », in A. Berque *et al.*, *Ma et Aïda. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, pp. 95-109. Traité dans le premier chapitre du présent travail.

277 J. De Lorimier, « Entrer en résonance avec le monde. *Still the Water* de Naomi Kawase ». *24 images*, n°169, pp. 30-31, 2014, p. 31.

278 Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », *op. cit.*, p. 76.

Avant d'appliquer cela à notre analyse de la scène finale de *La Forêt de Mogari*, il nous faut évoquer l'ouvrage *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu* de Benjamin Thomas²⁷⁹, dans lequel il développe une théorie sur le paysage, le corps et le milieu au cinéma. S'inscrivant dans une approche iconologique de l'étude du paysage et s'appuyant sur des théories phénoménologiques (Merleau-Ponty) et mésologiques (Berque), Thomas s'intéresse à l'effet d'indissociabilité des corps avec l'espace-paysage filmique. Il nomme d'abord cet effet « contexture d'espace et de corps »²⁸⁰, puis « milieu », ce dernier terme devant exprimer l'idée d'une réciprocité corps-lieu²⁸¹. Mentionnant à plusieurs reprises les travaux de Berque ainsi que la lecture berquienne de Watsuji, il n'évoque cependant jamais la notion de *ma*. Ainsi, bien qu'en apparence assez similaires et se croisant effectivement à plusieurs reprises, nos projets théoriques et ceux de Thomas divergent cependant : si celui-ci s'intéresse plus à la façon dont les corps des personnages et la spatialité cinématographique dans laquelle ils évoluent s'articulent et se nourrissent l'un l'autre, nous nous concentrons pour notre part ici sur la représentation d'une sensibilité moniste, c'est-à-dire de la superposition des sentiments d'être au monde et de présence du monde visible et invisible à l'être.

Revenons à la scène finale de *La Forêt de Mogari*. Ici, il semblerait que la forêt se fasse paysage de l'état émotionnel de Shigeki et de Machiko, qui entrent en deuil d'autant plus facilement qu'elle établit un champ-*ma* de communication entre le visible et l'invisible, les vivants et les morts²⁸². Pour représenter cela, Kawase use de gros-plans sur les visages des personnages, qui selon elle permettent de toucher leur âme²⁸³ (revoir la fig. 14). En arrière-plan, la forêt forme un espace vert englobant. D'une part, le champ de la caméra permet de saisir la part visible de la forêt en tant que lieu concret et réel. D'autre part, comme nous l'avons déjà évoqué, la mouvance de la caméra peut soit donner l'impression que la forêt est

279 B. Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019.

280 *Ibid.*, p. 23.

281 *Ibid.*, p. 74.

282 Notons que pour Benjamin Thomas également, le paysage serait plus de l'ordre de l'affect que du visible. *Ibid.*, p. 40.

283 « Masterclasse Naomi Kawase | Centre Pompidou », in [Youtube](#), posté par le Centre Pompidou, le 24/11/2018 [en direct], [consulté le 19/04/2020].

devenue un personnage doué de conscience et dont nous ressentons la présence, soit représenter la présence de spectres ou de divinités. En cela, elle semble permettre la représentation de la part invisible de la forêt, celle qui se situe à l'intersection des personnages et du lieu, entre le subjectif et l'objectif, c'est-à-dire entre le réel visible et sensible et l'imaginaire (ou le sacré) invisible et ressenti. Ainsi, cette pratique filmique ne génère pas seulement un champ au sens cinématographique du terme, mais également un champ de type paysage-*ma* au sens de Nakamura : elle incarne la relation spirituelle de soi au monde, une forme de sensibilité moniste à dimension transculturelle et transnationale. Pour reprendre Thomas, le paysage-*ma* devient « ce que le corps éprouve »²⁸⁴, un « moment-de-monde se dilatant dont je fais partie »²⁸⁵ c'est-à-dire le sentiment d'appartenance à un tout indéfini.

284 B. Thomas, *Faire corps avec le monde*, *op. cit.*, p. 39.

285 C. Grout, *L'émotion du paysage. Ouverture et dévastation*, Bruxelles, La lettre volée, 2004 ; citée dans B. Thomas, *Faire corps avec le monde*, *op. cit.*, p. 40.

Pour conclure, nous pouvons considérer que le ciné-*ma* de Kawase conceptualise et représente la relationnalité comme mode d'existence et d'inscription dans un monde chargé spirituellement. Ses modes représentatifs sont ingénieux, remplaçant le *kanjin* au cœur de l'identité et de la correspondance dans *In between days*, usant de la caméra comme d'un entre-deux physique et social entre sujet filmé et sujet filmant dans *Escargot*, et l'utilisant même pour incarner un moment de sensibilité moniste, de communion avec un invisible ambiant d'ordre spirituel dans *La Forêt de Mogari*.

En outre, la conception de Kawase de ce que doit ou peut être un film semble elle-même relever de *ma*. Espace particulier d'échange intersubjectif, celui-ci transmet les intentions, la sensibilité de la réalisatrice et de son équipe aux spectateur/trice-s. Finalement, que ceux/celles-ci soient de culture japonaise ou non, croyant-e-s ou non, iels font l'expérience d'une certaine conception de l'être au monde. Cela semble être l'objectif ultime de Kawase, comme nous le comprenons dans cet entretien : « Je suis japonaise et j'utilise donc des éléments de ma propre culture. Mais je me considère d'abord comme une citoyenne du monde, je travaille avec des idées japonaises tout en recherchant une signification universelle »²⁸⁶. Ainsi, si dans son cinéma, *ma* doit être compris selon des acceptions culturalistes, il est cependant utilisé pour représenter une sensibilité humaine à portée universelle.

286 F. Strauss, « Les Nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », *op. cit.*

CONCLUSION

Nous nous sommes ainsi proposées de montrer en quoi différentes acceptions de la notion de *ma*, prise dans sa dimension culturelle mais également dans ses possibilités transculturelles et transnationales, peuvent nourrir des esthétiques cinématographiques différentes. Pour cela, nous avons pris le parti de prendre pleinement en compte les projets et conceptions des réalisateur/trice-s sur le cinéma et sur *ma*, partageant l'avis d'Adorno selon lequel l'œuvre d'art est « le produit dont lequel l'artiste est l'organe »²⁸⁷ (non moins important-e, donc). Ainsi, dans le cas de Kitano Takeshi, la notion de *ma* permet la représentation de sa conception de la société japonaise, dans laquelle les individus sont régulés en fonction d'une norme comportementale précise (le *ma* normatif) et peuvent être exclus s'ils ne la respectent pas (*manuke*). Dans celui de Kawase Naomi, elle permet la représentation de l'identité à travers la relation aux autres (*kanjin*), mais aussi des manifestations de l'invisible et d'une sensibilité moniste.

Nous avons d'abord tenté de montrer le caractère transnational de la notion de *ma* elle-même. Si, sur le plan linguistique, certains dictionnaires japonais s'accordent sur la 'japonéité' du terme, une comparaison plus poussée avec le terme chinois correspondant a montré une similitude de leurs significations et de leurs usages. D'ailleurs, certaines lectures japonaises du sinogramme 間 choisi pour écrire *ma* correspondent à une déformation des lectures chinoises, alors qu'à l'inverse, aucune lecture chinoise ne correspond à la lecture « *ma* ». Ainsi, la notion japonaise semble beaucoup devoir à la notion chinoise sur le plan linguistique. En outre, le terme chinois, considéré comme relevant plus de l'intuitif que d'une logique précise et enseignable, correspondrait selon François Jullien à la dynamique vertueuse de l'entre-deux, un ni « sans » ni « dans »²⁸⁸ qui ouvrirait la chose – les bornes

287 Adorno W. T., *Alban Berg : le maître de la transition infime*, Paris, Gallimard, 1989, p. 72 ; cité dans V. Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 51.

288 F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 146.

physiques ou théoriques des deux parties de l'entre-deux – et la libérerait de son « elle-même ». Cette conception, qui chez Jullien prend appui sur l'étude de textes philosophiques chinois anciens, correspond bien à une partie des acceptions anciennes de *ma*, qui, en plus d'avoir été défini et employé techniquement comme un intervalle purement spatial ou temporel, a également été considéré comme étant un entre-deux chargé d'un « je-ne-sais-quoi d'immatériel »²⁸⁹ dans le cadre d'une « psychologie commune »²⁹⁰. Ainsi, les notions chinoise et japonaise semblent également très proches sur le plan conceptuel, ce qui témoigne d'échanges linguistiques et conceptuels entre le continent et l'archipel. En cela, *ma* aurait émergé, ou du moins, aurait connu une évolution capitale, dans un contexte transnational²⁹¹.

Par ailleurs, la 'japonéité essentielle' de *ma* est une idée récente ayant émergé dans le contexte moderne nationaliste et culturaliste, qui paradoxalement était également transnational. En effet, *ma* est passé par plusieurs phases de conceptualisation au Japon puis à l'étranger, et a été employé comme une clé d'adaptation japonaise de théories venues d'auteurs étrangers. Dès les premières occurrences de *ma* en tant que concept, dans les notes de cours du philosophe Nakai Masakazu à la fin des années 1920, ce dernier est utilisé afin de penser le temps et l'espace, puis l'esthétique et la phénoménologie de l'existence, dans la lignée des écrits de Bergson, Becker et surtout Heidegger. La pensée mésologique de Watsuji Tetsurô se propose, elle, d'adapter explicitement les théories de Heidegger²⁹² au cas japonais, c'est-à-dire à la 'culture nationale', à travers de nouvelles acceptions de *ma*. Cette pensée a fait date au Japon, donnant lieu à des réinterprétations de cette conception culturaliste de *ma* dans les domaines sociologiques et psychologiques notamment. En parallèle, ce regain d'intérêt pour les acceptions non strictement techniques de *ma* a donné lieu à des conceptualisations esthétiques, considérant cette fois *ma* comme une clé de compréhension

289 Pour reprendre une part de la définition du *ma* contemporain par Nakamura Yoshio, part qui semble correspondre à ses acceptions anciennes. Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », *op. cit.*, p. 79.

290 J. Karaki, « *Mujô* » (« L'impermanence »), *op. cit.*, p. 275 ; cité dans A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – la formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », *op. cit.*, pp. 104-105.

291 Nous employons ce terme en ayant conscience de l'anachronisme qu'il constitue : le terme de nation ne peut s'appliquer aux formations sociales qui existaient alors (VII^e siècle).

292 Peut-être également d'Uexküll, bien que Watsuji n'y fasse *a priori* aucune référence explicite.

des 'arts traditionnels japonais' en général, et contribuant ainsi à construire l'image culturelle et intellectuelle de l'État-nation japonais. Ce sont ces conceptions de *ma* qui sont parvenues à l'étranger et qui ont été exploitées en art contemporain lors de l'exposition « *Ma* : Espace-Temps du Japon », tenue dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en 1978.

Ainsi généralisé comme un des constituants de 'la pensée japonaise', *ma* a été employé en Occident dans les études culturelles et esthétiques d'œuvres japonaises des XX-XXI^e siècles²⁹³, telles que les films d'Ozu Yasujirô. Cependant, les fondements de ces analyses esthétiques semblent souvent biaisés par un désir orientaliste de saisie et de réemploi d'objets intellectuels exotiques, qui ne sont pas assez réinterrogés avant d'être utilisés. Par ailleurs, si on considère que, dans le cinéma d'Ozu notamment, la technique des 'plans intercalaires' (les « espaces intermédiaires » de Bordwell²⁹⁴) ouvre la chaîne de significations et génère des sens supplémentaires à ceux qui contribuent uniquement à la représentativité²⁹⁵, étant en cela une forme de *ma* au sens large, il n'est alors pas légitime de choisir un corpus de films de réalisateur/trice-s japonais-e-s uniquement. C'est pourquoi, dans notre emploi de la notion de *ma* pour l'analyse esthétique de l'œuvre de Kitano Takeshi et de Kawase Naomi, nous nous sommes proposées de considérer les conceptions personnelles des réalisateur/trice-s sur ce concept, pris dans ses dimensions culturaliste et transnationale.

Dans le cas des films de Kitano Takeshi, *ma* devient un outil pour nommer, représenter, comprendre, et remettre en question un des mécanismes fondamentaux de la société japonaise, et de l'archétype des sociétés humaines en général : le mécanisme d'inclusion et d'exclusion des individus sur la base de leur être social. La notion semble

293 Des œuvres intellectuelles et artistiques d'auteur-e-s non japonais-e-s ont également mobilisé à leur compte la notion de *ma*. En cinéma, nous pouvons citer le film documentaire *Espaces intercalaires* de Damien Faure (2012), qui prend pour objet une acception architecturale de *ma* et qui s'intéresse aux formes contemporaines d'art architectural japonais et à la géographie urbaine de Tokyo.

294 « *Intermediate spaces* ». D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, *op. cit.*, p. 103.

295 C'est la figurabilité des images et de leur maniement, qui vient s'ajouter à leur figurativité. L. Vancheri, « L'approche esthétique de l'analyse », in A. Boutang *et al*, *L'analyse des films en pratique. 31 exemples commentés d'analyse filmique*, *op. cit.*, pp. 10-13, pp. 12-13.

prendre deux acceptions, l'une, sociale, l'autre, technique ; la deuxième devenant le moyen de représenter la première dans son cinéma.

En effet, tout d'abord, Kitano semble s'intéresser aux exclus de la société, les inadapté-e-s, qui prennent le nom de *manuke* 間抜け dans son ouvrage *Manuke no kôzô* (2012). Littéralement « dépourvus de *ma* », ce sont plutôt les individus dont la nature sociale (le *ma* 間 de l'être humain 人間²⁹⁶) semble incompatible avec la norme comportementale prêchée par la société. Les *manuke* posséderaient donc un '*ma* singulier' en désaccord avec le '*ma* normatif' qui, en étant la base du fonctionnement social, en prouve en réalité l'absurdité : pourquoi figer dans le marbre ce qui est par nature divers et évolutif ? Le concept de *manuke* transcende ainsi les différents regroupements qui constituent les 'inadapté-e-s' d'une société, ceux/celles-ci ne l'étant jamais que du seul point de vue du *ma* normatif. Ainsi, dans l'œuvre de Kitano, se font *manuke* non seulement les personnes qui ne correspondent pas entièrement à la catégorie des hommes cis hétérosexuels aux traits japonais n'ayant aucun handicap physique ou mental et triomphant sur les plans professionnel et social, mais également tou-te-s ceux/celles qui n'arrivent pas ou ne veulent pas suivre l'évolution des normes sociales. Ainsi, les femmes, les homosexuel-le-s, les jeunes sans avenir ou sans ambition professionnelle ou sociale, les personnes noires, les handicapé-e-s physiques, les handicapé-e-s mentaux, mais également ceux/celles qui ne partagent pas le sens des lois, du devoir et de la morale (parfois hypocrites) de la société, ceux/celles qui n'adhèrent pas aux transformations des valeurs familiales ou claniques telles qu'elles ont pu évoluer, ou simplement, ceux/celles qui accordent plus d'importance à leurs singularités individuelles qu'aux règles sociales, sont tou-te-s des cas de *manuke* représentés dans le cinéma de Kitano. Ces conceptions sociales de *ma* et des *manuke* se faisant transculturels et transnationaux²⁹⁷, le cinéma de Kitano lui-même dépasse les frontières de la seule société japonaise.

Or, la représentation des *manuke* ainsi que de leur répression et de leurs tentatives de survie repose sur une conception technique de *ma*. En effet, dans *Manuke no kôzô*, *ma*

296 Conception de l'être humain (人間) comme étant constitué d'une part individuelle (人) et d'une part sociale (間), soutenue par Watsuji Tetsurô et les post-watsujiens, notamment Kimura Bin et Hamaguchi Eshun.

297 Termes creux et adaptables, ils peuvent également s'appliquer à des situations historiques différentes, à partir du moment où l'on considère la grille de valeurs de l'époque en question.

est aussi conçu comme étant un bon placement ou déplacement, en art ou en sport notamment. Ainsi, dans *Jugatsu* (1990), Masaki se démarque comme *manuke* dès la séquence d'ouverture du film précisément parce qu'il est représenté comme n'étant jamais placé au bon endroit, autant dans le jeu de baseball auquel il participe que dans les plans du film. En plus de leurs enjeux de représentativité, ces plans témoignent d'un jeu avec les règles normatives du cinéma : les *manuke* de Kitano apparaissent en quelque sorte inadaptés aux règles du « MRI »²⁹⁸, tout comme leur réalisateur, ce qui reste bien entendu un choix de mise en scène (filmique et de soi). De plus, les films de Kitano représentent la condamnation des *manuke*, celle-ci suivant une phase de catégorisation comme *manuke*. En effet, ceux-ci sont représentés se regroupant en 'non-groupes' hétérogènes ou en binômes afin d'échapper à la sanction sociale, restant cependant incapables d'établir des relations conventionnelles. Mais leur survie en marge de la société reste éphémère. La technique de 'l'entre-deux-plans', systématisée par Kitano et qui consiste à utiliser en début et en fin de film deux plans identiques ou analogues, vient, par sa forme cyclique, signifier le caractère chimérique et vain des intentions et formes de vie extra-sociales développées dans le film. Enfin, la sanction pure et simple des *manuke* prend forme à travers une technique de montage où comique et violence se confondent. En effet, à l'instar des techniques du *manzai*, duo comique bien connu par Kitano, le réalisateur gère le timing de gags qui reposent sur le caractère 'manukesque' des personnages et décide de l'instant où le rire du/de la spectateur/trice viendra confirmer leur condamnation comme personnes anormales : c'est le *waraimachi* du *manzai*, perpétré par l'homme de raison (le *tsukkomi*) sur l'idiot (le *boke*). Cependant, comme dans les duos français de clowns ou dans certains duos comiques tels que Laurel et Hardy, il arrive souvent que l'homme de raison, qui représente l'institution, se trouve finalement être le plus absurde des deux. Ainsi, là encore, l'esthétique du montage de Kitano vient condamner un modèle social absurde qui ne se limite pas à la sphère culturelle japonaise : c'est une critique de l'archétype des sociétés humaines, qui a donc une portée transculturelle et transnationale.

298 Mode de représentation institutionnel. Notion de Noël Bruch développée dans *La lucarne de l'infini* (2007) (édition anglaise : *Life to those shadows*, 1990).

Dans le cas des films de Kawase, *ma* se fait le moyen de la conceptualisation et de la mise en scène d'une certaine vision de l'inscription de soi dans le monde, et des possibilités du cinéma comme performance d'inscription dans le monde. Si Kawase semble simplement considérer *ma* dans sa définition vague et populaire, qui n'a pas lieu d'être précisée puisqu'elle relève d'une « psychologie commune »²⁹⁹, ses pratiques filmiques nous ont amenées à employer certaines acceptions sociologiques et phénoménologiques de *ma*. Nous avons en effet utilisé le concept, d'une part pour caractériser la représentation des liens humains, d'autre part pour caractériser la représentation des liens des êtres humains au monde naturel tel qu'il est traversé par la sensibilité spirituelle de Kawase.

Dès ses premiers films documentaires, des « auto documentaires » (« *self documentary* »)³⁰⁰, Kawase constitue sa patte cinématographique dans sa représentation-performance de son identité à travers sa relation aux autres. En effet, dans *Escargot* (1993), la caméra devient l'interface de lien entre le sujet filmé (la mère adoptive) et le sujet filmant (Kawase Naomi). Elle enregistre leur intersubjectivité et l'inscrit dans un certain espace-temps, devenant un *ma* au sens le plus répandu actuellement selon Michael Lucken : un « espace[-temps] de tension intersubjectif »³⁰¹. La technique de filmage de Kawase élabore l'idée que la filiation et les liens sociaux sont le moyen de se positionner dans le monde et d'atteindre une certaine immortalité à travers la transmission de son soi social. Par exemple, elle propose de se définir à partir des personnes de son quotidien dans sa correspondance filmée avec Isaki Lacuesta (*In between days*, 2009). Elle explicite sa conception de son soi en écrivant dans sa deuxième lettre qu'elle « existe à *l'interstice* [ou intervalle, espace] entre les gens » (*Hito to hito no hazama ni aru watashi*), rejoignant en cela la conception du *kanjin* 間人³⁰², c'est-à-dire que la part relationnelle (ou « relationnalité »³⁰³) de son soi a l'ascendant sur sa part individuelle. Mais cette conception ne saurait rester dans la seule

299 J. Karaki, « *Mujô* » (« L'impermanence »), *op. cit.*, p. 275 ; cité dans A. Kuroda, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – la formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », *op. cit.*, pp. 104-105.

300 W. Nakane, « *Shintai ni yoru shinmitsuken no kôchiku – josei no serufu dokyumentarii toshite no Kawase Naomi eiga* », *op. cit.*, p. 6 et p. 9.

301 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 66.

302 Concept de Hamaguchi Eshun. Selon : A. Berque, Augustin, Entrée « MA 間 l'intervalle », *op. cit.*, p. 294.

303 Concept de Mori Arimasa développé dans *Keiken to shisô* (« Expérience et pensée », 1977). Selon : M. Fujita, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le 'ma', l' 'awai' et l' 'aida' », *op. cit.*, pp. 49-50.

sphère culturelle japonaise. La psychologie européenne reconnaît elle aussi l'existence d'un moi intime et d'un moi social. L'esthétique cinématographique de Kawase conçoit donc une vision de l'être social qui est à la fois propre à Kawase et à ses attaches culturelles, et à dimension transculturelle et transnationale.

Par ailleurs, Kawase s'intéresse à la représentation de l'invisible en général. S'appuyant sur les croyances locales, qui considèrent que les dieux et les esprits logent dans la nature et veillent sur les êtres humains, elle semble en faire la représentation dans ses films de fiction à travers une caméra mouvante, spectrale, dans *Shara* (2003) ou *La Forêt de Mogari* (2007) notamment. La caméra peut ainsi devenir un troisième personnage, de nature ambiguë, qui questionne les possibilités du monde relationnel-*ma*. En outre, dans *La Forêt de Mogari* en particulier, cette même caméra semble pouvoir se faire le moyen de représentation et d'expérience d'une sensibilité moniste, d'un échange-*ma* entre les subjectivités de personnages et l'être ambiant de la nature. Elle se fait non seulement, dans la diégèse, paysage-*ma* au sens de Nakamura Yoshio³⁰⁴, c'est-à-dire intersection du lieu et de la personne, de l'objectif et du subjectif, mais elle forme, représente ce paysage-*ma* en vue de donner au/à la spectateur/trice du film la possibilité d'en faire l'expérience.

Ainsi, sortant de ses usages techniques, esthétiques ou sociaux, *ma* peut se faire, d'une part pour le/la spectateur/trice international-e des films de Kawase, l'outil philosophique de rappeler l'importance des liens avec les autres et avec la nature dans la construction de son être et dans le chemin vers la mort, et d'autre part pour le/la spectateur/trice international-e des films de Kitano, celui de comprendre les injustices de l'archétype des sociétés humaines et de remettre ces dernières en question.

Dans ce premier cas, nous aimerions évoquer, pour finir et pour ouvrir la réflexion à d'autres œuvres, la participation de Kawase au projet *3.11 Sense of Home* (2011), tenu par le Nara International Film Festival (festival fondé par Kawase). Dans le cadre de ce projet, plusieurs réalisateurs/trices de nationalités et styles variés ont été convié-e-s à réaliser des courts-métrages de 3 minutes 11 secondes autour du thème du « foyer » (*home*) en réaction

304 Y. Nakamura, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », *op. cit.*, p. 76.

à la catastrophe s'étant produite dans l'est du Japon en mars 2011. En cela, ce sont des œuvres qui s'articulent autour de la question de l'anthropocène. Dans un des plans du court-métrage de Kawase, un enfant et une femme âgée – ici sans doute le fils et la mère adoptive de Kawase – avancent à contre-jour dans un couloir entre les murs d'une maison. Ils vont vers la lumière du jour (fig. 1).

Figure 1 : « Home », Kawase Naomi (3.11 *Sense of Home*, 2011)



Si ces deux silhouettes et l'environnement figuratif dans lequel elles évoluent ont une signification intime pour Kawase, ceux-ci sont également métaphores universelles de la vie et du passage du temps. Kawase écrit en descriptif du film³⁰⁵ que les gens grandissent et vieillissent dans leur maison, qui reste, elle, identique. Mais, selon elle, tous rencontrent la lumière, la joie, en se liant aux autres³⁰⁶. Rappeler l'importance des liens humains au public international de ses films serait ainsi sa manière à elle de « sauver le monde », comme elle l'explique dans un entretien³⁰⁷.

De son côté, Kitano se montre plus pessimiste en s'attachant à montrer la défectuosité des liens sociaux conventionnels et l'impossibilité des formations extra-sociales. Cependant, celui-ci tente tout de même de toucher la sensibilité du/de la spectateur/trice en lui transmettant sa conception subversive de non-adhérence aux modèles sociaux et artistiques. En effet, selon Lucken, le *Manuke no kôzô* de Kitano défendrait le modèle d'un « 'hors-du-*ma*', qui ne renverrait plus à la sottise ou à l'imbécillité, mais serait synonyme de

305 Elle écrit *mujô* 無情 (impitoyable), qui est l'homophone de *mujô* 無常 (l'impermanence). « Home », [site officiel de Kawase Naomi/Kumie Inc](#) [consulté le 12/06/2020].

306 *Ibid.*

307 « Naomi Kawase », [France Culture](#) [en ligne] – Hors champs, 22/10/2014 [consulté le 19/04/2020].

liberté, de créativité et de capacité à entrer véritablement en contact avec l'autre. »³⁰⁸. Évoquons pour finir deux tableaux de Kitano³⁰⁹ (fig. 2), qui sont de type « art naïf » et qui eux aussi semblent faire l'apologie contradictoire du *manukesque*, clé de voûte de ses films. Dans le film *Takeshi Kitano l'imprévisible* de Jean-Pierre Limosin (1999), le critique de cinéma Hasumi Shigehiko dialogue avec Kitano au sujet de ses tableaux, représentés dans un livre que Hasumi feuillette. La conversation tombe un moment sur un tableau représentant un ange, figure récurrente des tableaux du peintre, qui lévite devant une cascade. La contradiction est forte entre l'ange, qui échappe aux lois physiques, et la cascade, dont les flots descendants symbolisent la gravité dans l'iconologie des estampes, selon Kitano. Plus loin, Kitano et Hasumi discutent du tableau « L'obsession de la vie » (*Sei no shûnen 生の執念*). Celui-ci représente deux personnages en regardent un autre, qui est emmêlé dans un fil la tête en bas. L'un d'entre eux demande : « Dois-je [le] frapper ? » (*Nagurimashou ka na?*). Devant ce tableau, Kitano explique (nous soulignons) :

« On dit que c'est désagréable d'avoir la tête en bas, mais cette situation n'est peut-être rien que normale ... du moins, selon moi. *Ce serait donc la société qui aurait décidé de l'inconfort de cette situation, d'une manière arbitraire [...].* »³¹⁰

Figure 2 : Anti-gravité manukesque : peinture à la cascade (à gauche) et « L'Obsession de la Vie »³¹¹ (à droite)

(*Takeshi Kitano l'imprévisible*, Jean-Pierre Limosin, 1999)



308 M. Lucken, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *op. cit.*, p. 67

309 Notons que certains tableaux de Kitano ont été incorporés à ses films *Hana-Bi* ou *L'été de Kikujirô*.

310 « Takeshi Kitano l'imprévisible » [extraits de LIMOSIN Jean-Pierre, *Takeshi KITANO l'imprévisible*, 1999], [Youtube](#), posté par Klaatu Barada Nectarine, le 26/11/2019 [visionné le 11/01/2020], 40'.

311 Nous nous excusons pour la piètre qualité et lisibilité de l'image de droite. Nous n'avons pu trouver mieux.

Ces deux tableaux semblent ainsi questionner le rapport des individus aux normes sociales à travers la métaphore filée de la gravité : « l'obsession » de la vie ne serait autre que de vouloir se plier à la loi selon laquelle il faut vivre la tête en haut, et non la tête en bas. La société, représentée par les deux personnages bien en règles, condamne ceux qui s'essaient à défier cette règle absolue. En représentant cela, Kitano propose au/à la sectateur/trice de considérer la subversion sous toutes ses formes, qui permet la création de liens sociaux fondés sur la seule performance de l'interpersonnel, et non plus sur des modèles conventionnels.

Ainsi, l'étude des œuvres de ces deux réalisateur/trice-s en rapport à la notion de *ma* semble d'une part permettre de formuler une nouvelle proposition d'interprétation de leurs techniques filmiques auteuristes, et d'autre part, ouvrir nécessairement la voie à une réflexion plus large, d'ordre sociologique et transnationale, sur le traitement et la représentation du réel en connaissance des crises sociales et écologiques, dans une optique de déconstruction des modèles sociaux hérités du modernisme.

FILMOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

1. Films de Kitano Takeshi

- *Violent Cop* (1989)
- *Jugatsu* (1990)
- *(A Scene at the sea* (1991))
- *Sonatine, mélodie mortelle* (1993)
- *Kids Return* (1996)
- *Hana-Bi* (1997)
- *L'été de Kikujiro* (1999)
- *Aniki, mon frère* (2000)
- *Dolls* (2002)

2. Films de Kawase Naomi

- *Dans ses bras* (1992) [documentaire]
- *Escargot* (1994) [documentaire]
- *Regardez le ciel* (1995) [documentaire]
- *Suzaku* (1996)
- *Shara* (2003)
- *Naissance et Maternité* (2006) [documentaire]
- *La Forêt de Mogari* (2007)
- *In between days* (2009) [correspondance filmée]
- *Still the water* (2014)

AUTRES FILMS CITÉS

(Dans l'ordre alphabétique des noms des réalisateurs)

- *Tous les matins du monde*, Alain Corneau, 1991.
- *Le fils*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2001.
- *Espaces intercalaires*, Damien Faure, 2012.
- *Combats sans code d'honneur*, Fukasaku Shinji, 1973.
- *Nanayomachi*, Kawase Naomi, 2008.
- *Vers la lumière*, Kawase Naomi, 2017.
- *Ryūzō to 7 nin no kobun tachi*, Kitano Takeshi, 2015.
- *Kairo*, Kurosawa Kiyoshi, 2001.
- *Merry Christmas Mr Lawrence*, Ôshima Nagisa, 1983.
- *Les Saisons*, Artavazd Péléchian, 1975.

GÉNÉRIQUES TECHNIQUES ET ARTISTIQUES DES FILMS ANALYSÉS

1. Films de Kitano Takeshi

Violent Cop, Kitano Takeshi, 1989

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistants : Tenma Toshihiro, Tsukinoki Takashi

Sujet et scénario : Nozawa Hisashi (roman d'origine), Kitano Takeshi (adaptation)

Direction artistique : Mochizuki Masuteru, Sawaji Kazuyoshi

Directeur de la photographie : Sasakibara Yasushi

Éclairage : Takaya Hitoshi

Son : Horiuchi Senji

Effets spéciaux : Nôtomi Kikuo

Montage : Kamiya Nobutake

Musique : Kume Daisaku

Production : Okuyama Kazuyoshi (producteur exécutif), Ichiyama Shôzô, Nabeshima Toshio, Kuroda Akinori, Yoshida Takio

Interprétation : Kitano Takeshi (Azuma), Kawakami Maiko (Akari), Ashikawa Makoto (Kikuchi), Sanô Shirô (Yoshinari), Hiraizumi Sei (Iwaki), Otonashi Mikiko (la femme d'Iwaki), Hakuryû (Kiyohiro), Kishibe Ittoku (Niro), Yoshizawa Ken (Shinkai), Katsube Hiroyuki (chef de la police de Higuchi), Hamada Noboru (détective en chef Akari), Kawai Yûki (détective Honma), Amano Ritsuko (la fiancée de Honma), Ishida Tarô (détective Tashiro), Muramatsu Katsuki (préfet de police Anan), Endô Ken'ichi (Emoto), Kawakami Ei (Hashizume), Matsumoto Kiminari (Sakai), Fanghao Zhao (psychiatre Izumi), Akiyama Kengakusha (non renseigné), Matsuoka Ikken (non renseigné), Ozawa Kazuyoshi (homme de main de Kiyohiro), Terajima Susumu (homme de main de Kiyohiro), Sakuma Tetsu (homme de main de Kiyohiro), Ida Kunihiko (Ida Hiroki), Serizawa Meijin (détective), autre non renseigné.

Format : Non précisé

Durée : 103 min.

*Jugatsu, Kitano Takeshi, 1990*³¹²

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Tenma Toshihiro, Tsuji Hiroyuki

Sujet et scénario : Kitano Takeshi

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi

Éclairage : Takaya Hitoshi

Costumes : Kawasaki Kenji

Maquillage : Hamada Yoshie

Montage : Taniguchi Toshio

³¹² [Source](#) (IMBD) [consulté le 29/05/2020].

Effets spéciaux : Kobayashi Masami, Nôtomi Kikuo

Musique : Sans

Chercheur présent : Gregory Marshall Smith

Stand-in : Tsugawa Makoto

Production : Okuyama Kazuyoshi (producteur exécutif), Nabeshima Toshio

Interprétation : Kitano Takeshi (Uehara), Yanagi Yûrei (Masaki), Ishida Yuriko (Sayaka), Guadalcanal Taka (Iguchi), Duncan (Kazuo), Fuse Eri (Fumiyo), Ashikawa Makoto (Akira), Itamae Rasshâ (Takuya), Edamame Tsumami (Saburô), Matsuo Bannai (Naoya), Ide Rakkyô (Hajime), Serizawa Meijin (Makoto), Akiyama Kengakusha (employé de station essence), Shinohara Naoko (Sumiyo), Toyokawa Etsushi (chef du clan d'Okinawa), Kenji Shiiya (homme de main), Tsugawa Makoto (homme de main), Tsuruta Shinobu (directeur de la station essence), Ôzawa Hitoshi (Kanai), Sakata Shôichirô (homme de main), Hanai Naotaka (jeune homme riche en moto), Tachibanaya Fumizô (le pêcheur), Jennifer Baer (femme sur la plage), Bengal (Muto), Ibuki Kôichi (trafiquant d'armes), Igawa Hisashi (Ôtomo), Minagawa Shpu (chauffeur), Ôkura Johnny (Minamizaka), Ronny Santana (GI), Gregory Marshall Smith (GI), Tokashiki Katsuo (Tamagi), Yamashita Yûka (non précisé)

Format : Non précisé

Durée : 96 min.

*A scene at the sea, Kitano Takeshi, 1991*³¹³

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Kitô Michizô

Sujet et scénario : Kitano Takeshi

Direction artistique : Sasaki Osamu

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi

Éclairage : Takaya Hitoshi

Costumes : Hayama Mikiko

Son : Horiuchi Senji

Montage : Kitano Takeshi

Musique : Hisaishi Joe (compositeur et chef d'orchestre), Hamada Suminobu (ingénieur), Shinozaki Masatsugu (au violon)

Production : Mori Masayuki, Yoshida Takio, Okuyama Kazuyoshi (manager)

313 [Source](#) (IMBD) [consulté le 29/05/2020].

Interprétation : Maki Claude (Shigeru), Ôshima Hiroko (Takako), Kawahara Sabu (Takô), Fujiwara Toshizô (Nakajima), Kagimoto Keiko (la femme du magasin de surf), Terajima Susumu (non précisé), Koisô Katsuya (non précisé), Matsui Toshio (non précisé), Ishitani Yasukazu (non précisé), Kubota Naomi (non précisé), Ôwada Tsuyoshi (non précisé), Sugimoto Tatsuya (non précisé), Serizawa Meijin (non précisé), Watanabe Tetsu (non précisé), Akiyama Kengakusha

Format : non précisé

Durée : 101 min.

Sonatine, mélodie mortelle, Kitano Takeshi, 1993³¹⁴

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Tenma Toshihiro

Sujet et scénario : Kitano Takeshi

Direction artistique : Sasaki Osamu

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi

Éclairage : Takaya Hitoshi, Nakasu Takeshi

Décors : Shibata Hirohide

Costumes : Gotô Jun'ichi, Mikudo Alen

Maquillage : Oda Takashi, Toyokawa Kyôko

Son : Horiuchi Senji

Montage : Kitano Takeshi

Effets spéciaux : Kobayashi Masami, Oda Takashi

Musique : Hisaishi Joe

Chercheur présent : Gregory Marshall Smith

Attachée de presse présente : Corinne de Bury (France)

Production : Okuyama Kazuyoshi (producteur exécutif), Mori Masayuki, Nabeshima Toshio, Saitô Ritta, Yoshida Takio, Kanda Ken'ichi (manager), Ôgawa Katsuhirô (second manager)

Interprétation : Kitano Takeshi (Murakawa), Kokumai Aya (Miyuki), Watanabe Tetsu (Uechi), Katsumura Masanobu (Ryôji), Terajima Susumu (Ken), Ôsugi Ren (Katagiri), Zushi Tonbô (Kitajima), Yajima Ken'ichi (Takahashi), Minakata Eiji (l'homme qui se fait

314 [Source](#) (IMBD) [consulté le 29/05/2020].

frapper), Andô Hiroshi (Itô), Britton Chris (gangster), Fukazawa Takeshi (Sakai), Gunter Bob (gangster), Kanda Rome (gangster), Kinoshita Hôka (membre du clan Kitajima), Kitamura Kôichi (Hirose), Koike Kôji (chef d'Okinawa), Mirumori Kôta (Kanemoto), Morishita Yoshiyuki (Maeda), Nagai Yôichi (Ôno), Natsusaka Yûki (membre du clan Murakawa), Sekine Daigaku (membre du clan Nakamatsu), Gregory Marshall Smith (assassin), Tômi Yutaka (Okumura), Tsuda Kanji (Tsuda), Yamazaki Kanta (serveur).

Format : Non précisé

Durée : 94 min.

Kids Return, Kitano Takeshi, 1996³¹⁵

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Aihara Satoshi, Ôno Shinsuke, Shimizu Hiroshi, Takahashi Masaya

Sujet et scénario : Kitano Takeshi

Directeur artistique : Isoda Norihiro

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi

Éclairage : Takaya Hitoshi

Assistant à la caméra : Itô Kiyoshi

Décors : Ôzeki Tatsuo

Maquillage : Miyauchi Michio

Son : Hokari Yukio, Horiuchi Senji, Okase Masahiko, Furuya Masashi

Montage : Kitano Takeshi

Musique : Hisaishi Joe (compositeur), Hamada Suminobu (ingénieur et mixeur)

Conseiller en boîte : Umetsu Masahiko

Production : Mori Masayuki, Yoshida Takio, Tsuge Yasushi, Kai Michinao (manager)

Interprétation : Kaneko Ken (Masaru), Andô Masanobu (Shinji), Morimoto Leo (le professeur), Yamaya Hatsuo (manager du club de boxe), Kashiwaya Michisuke (Hiroshi), Oka Mitsuko (la mère de Sachiko), Daïke Yûko (Sachiko), Ishibashi Ryô (chef local des yakuzas), Terajima Susumu (numéro deux du clan local), Morooka Moro (Hayashi), Ueda Atsuki (Reiko), Yoshida Kôtarô (Eagle Asuka), Shigehisa Takekazu (entraîneur), Yabe Kyôsuke (délinquant), Shimojô Masami (parrain yakuza), Ôtsuka Yoshitaka (délinquant),

315 [Source](#) (IMBD) [consulté le 29/05/2020].

Hino Yôjin (employé de la société de taxis), Ôsugi Ren (passager de taxi). Liste à compléter par les autres acteurs dont le rôle n'est pas précisé.

Format : Non précisé

Durée : 107 min.

Hana-Bi, Kitano Takeshi, 1997³¹⁶

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Shimizu Hiroshi

Sujet et scénario : Kitano Takeshi

Direction artistique : Isoda Norihiro, avec Kitano Takeshi pour les dessins et les peintures

Directeur de la photographie : Yamamoto Hideo

Éclairage : Takaya Hitoshi

Décors : Ôzeki Tatsuo

Costumes : Saitô Masami

Montage : Kitano Takeshi, Ôta Yoshinori

Musique : Hisaishi Joe (compositeur)

Son : Horiuchi Senji, Furuya Masashi (assistant), Nakano Akira (enregistrement), Hamada Suminobu (mixage), Tanaka Shin'ichi (mixage)

Producteur bluray : Andrew P. Kirkham

Production : Mori Masayuki, Tsuge Yasushi, Yoshida Takio, Yamazaki Yoshito (producteur délégué), Furukawa Kazuhirô (co-producteur), Ishikawa Hiroshi (co-producteur), Miyagawa Kôichi (producteur associé), Osawa Hideto (producteur associé), Watanabe Shigeru (producteur associé)

Interprétation : Kitano Takeshi (Nishi), Kishimoto Kayoko (la femme de Nishi), Ôsugi Ren (Horibe), Terajima Susumu (Nakamura), Watanabe Tetsu (le propriétaire de la déchetterie), Hakuryû (un tueur à gage yakuza), Yakushiji Yasuei (un criminel), Itsumi Tarô (Kudo), Yajima Ken'ichi (le docteur), Ashikawa Makoto (Tanaka), Daike Yûko (la femme de Tanaka), Edamame Tsumami (homme d'affaire qui jette des cailloux), Yanagi Yûrei (chef n°1), Tamabukuro Sujitarô (chef n°2), Seki Tokio (vieillard rustre), Tamura Motoharu (le détective en chef), Nishizawa Hitoshi (chef des yakuzas), Kitano Shôko (la petite fille au cerf-volant), Morishita Yoshiyuki (voyou), Shinra Manzô (homme touché à la tête),

316 [Source](#) (IMBD) [consulté le 15/06/2020].

Yamamoto Keiko (infirmière), Kitazawa Kiyoko (deuxième infirmière), Kishina Ai (la fille de la déchetterie), Konishi Takayuki (détective). Pour les autres acteurs présents dont le rôle n'est pas précisé, voir la page IMBD.

Format : Non précisé

Durée : 103 min.

L'été de Kikujiro, Kitano Takeshi, 1999³¹⁷

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Shimizu Hiroshi

Sujet et scénario : Kitano Takeshi, Nakata Hideko (superviseur)

Direction artistique : Isoda Norihiro, Kumagai Tsuranuku

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi, Tsunoi Takahiro (aide)

Éclairage : Takaya Hitoshi

Décors : Ôzeki Tatsuo

Costumes : Iwasaki Fumio

Maquillage : Miyauchi Michio, Kasumi Ryôji (tatoueur)

Casting : Yoshikawa Takefumi

Son : Horiuchi Senji (designer), Nakano Akira (enregistrement)

Montage : Kitano Takeshi, Ôta Yoshinori

Musique : Hisaishi Joe (compositeur), Morimoto Makoto (producteur), Tsuchikawa Shunji (producteur), Watanabe Akira (producteur)

Design des titres : Akamatsu Yôkôzô

Attaché de presse : Terumoto Ryô

Publicité : Usui Naoyuki

Production : Komiya Shinji, Mori Masayuki, Yoshida Takio, Yamamoto Akira (manager), Ozeki Tatsuo (design), Andrew P. Kirkham (producteur bluray)

Interprétation : Kitano Takeshi (Kikujirô), Sekiguchi Yusuke (Masao), Kishimoto Kayoko (la femme de Kikujirô), Gidayû (motard), Ide Rakkyo (l'ami du motard), Maro Akaji (un homme fou), Daïke Yûko (la mère de Masao), Hosokawa Fumie (la jongleuse), Imamura Nezumi (An-chan), Beat Kiyoshi (un homme à l'arrêt de bus), Sekine Daigaku (chef des yakuzas), Tanaka Yôji (homme de main yakuza), Inamiya Makoto (homme de main yakuza), Murasawa Hisahiko (homme de main yakuza), Suwata Tarô (personne tenant un

³¹⁷ [Source](#) (IMBD) [consulté le 05/06/2020].

stand), Ebata Hidehisa (personne tenant un stand), Kojima Kanako (hôtesse), Nagata Kyôko (hôtesse), Komura Shimie (hôtesse), Ôba Fuyu (hôtesse), Matsumoto Chiyuki (hôtesse), Yasui Yûko (hôtesse), Arai Kenta (l'ami de Masao), Yoshiyuki Kazuko (la grand-mère de Masao), Hosokawa Shinobu (la femme attentionnée), Ishizaka Isamu (le *tengû*), Ônishi Takeshi (camionneur), Seshimo Naoto (le barista faisant des claquettes), Ukon Yoshiyuki (manager de l'hôtel), Tokunaga Kuniharu.

Format : Non précisé

Durée : 122 min.

Aniki, mon frère, Kitano Takeshi, 2000³¹⁸

Réalisation : Kitano Takeshi

Assistant : Rita Lisa Danao (assistante – Los Angeles), Inaba Hirofumi (assistant – Tokyo), Ed Licht (premier assistant – Los Angeles), Matsukawa Takeshi (assistant – Tokyo), Shimizu Hiroshi, Sunagawa Atsushi (assistant – Tokyo), Darrell Woodard (assistant – Los Angeles)

Sujet et scénario : Kitano Takeshi, Miyakoshi Chiyo (supervision), Satô Noriyasu (coordinateur)

Équipe artistique : Leonard 'Junior' Alvarez (chef d'équipe de travail), Ayenne J. Applebaum (chef d'équipe – peinture), Jeffrey Berger (peintre), Douglas Cumming (assistant du directeur artistique), Joseph Genna (chef de file), Scott Head (chef de l'équipe de construction), Chris Forster (coordinateur – constructions), Kageyama Kyôko (coordinatrice de l'équipe artistique – Tokyo), Ed Martin II (swing), Chris McCann (accessoiriste), Anders Rundblad (accessoiriste), Daron Smith (accessoiriste), Shinoda Kôji (assistant - accessoires), Tsuyuki Emiko (assistante – accessoires), Ron Resch (construction), Bryan Root (swing), Tatsuta Tetsuji (maître d'œuvre – Tokyo), Thomas R. Wagner (maître d'œuvre et armurier), Robert N. Williams (assistant maître d'œuvre), Margaret M. Miles (habilleur de plateau)

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi, Suzanne Hanover, Saitô Satomi

Éclairage : Takaya Hitoshi (directeur de l'éclairage), Roy C. Granada (chef des techniciens), Roman W. Bennett, Kashihara Takanori, Kimura Akio, Gilbert Elam, Mizuse Takahiro, Okuno Taku, Sogawa Mika, Watanabe Mitsuo

318 [Source](#) (IMBD) [consulté le 05/06/2020].

Prises : Eric Cross, Dave Gunderson, Hiro Kakuhari (prises clé), Michael Landsburg, Matsuzaki Kazushige, Eamon McGillicuddy, Minami Yoshinori, Paul Ott, Andrew Robison, Lister Coleman, Tateno Hideki (gaffer)

Caméra : Nihonmatsu Akihiko 'Matsu' (premier assistant), Randy Williamson (second assistant – Los Angeles), Matsumiya Manabu (assistant), Nakazawa Kensuke (assistant), Okimura Yukihiro (assistant), Chris Winmill (chargeur caméra – Los Angeles)

Décor : Teresa Visinare, Julian Brain (assistant de production des décors), Endô Masaaki (assistant de production des décors)

Costumes : Darryle Johnson, Yamamoto Yôji, Sandy Ampon (superviseur – Los Angeles), Nancy Grossi (costumier de plateau – Los Angeles), Laura Guzik (costumier de plateau – Los Angeles), Iwasaki Fumio

Maquillage : Kamata Mayumi, Miyauchi Michio, Aoki Junko (assistante), Pierce Austin (cheveux, chef de département), Robert C. Mathews III (styliste assistant pour les cheveux – Los Angeles), P.E. 'Carme' Osborne-Austin (styliste clé, cheveux – Los Angeles), Haraguchi Tomoo (effets spéciaux - Tokyo), Richard Snell (effets spéciaux – Los Angeles), Judy Murdock (cheffe de département, maquillage – Los Angeles)

Casting : Nitta Takayuki, Anthony Stabley, La Crème Agency, Yolanda D. Hunt (assistant), Ernie Malik (casting des extras), Jessy Terrero (casting des extras), Cydney McCurdy (associée), Doran Reed (associée), Ulysses Terrero

Son : Dorian Cheah (éditeur des effets sonores), Ishikawa Takako (assistante – édition des effets sonores), Kawamoto Takako (assistante – édition des effets sonores), Itô Mizuki (truquages, éditeur des effets sonores), Nakano Akira (enregistreur), Alan Freedman (enregistreur), Horiuchi Senji (designer), Robert Jackson (superviseur de l'adr), Bobby Johanson (enregistreur de l'adr), Kraig Kishi (opérateur – Los Angeles), Shiratori Mitsugu (mixeur), Rizawa Akira (mixeur des réenregistrements), Shibasaki Kenji (superviseur du montage sonore), Ueno Mirai (assistant son)

Effets spéciaux : John C. Hartigan (coordinateur), David Waine (coordinateur – Los Angeles)

Cascades : John Alden, Rick Avery, Kurt Bryant, Damon Caro, Christopher Caso, Anthony Cecere, Mark De Alessandro, Paul Eliopoulos, Masaaki Endo, Kenny Endoso, Mickey Giacomazzi, Al Goto, Steven Ho, Buddy Joe Hooker, Brian Imada, John Koyama, Will Leong, Clint Lilley, Frank Lloyd, Johnny Martin, John Meier, Eddie Perez, Simon Rhee,

Jimmy N. Roberts, Erik Rondell, Thomas Rosales Jr., Michael Runyard, Sakamoto Kôichi, Spencer Sano, Frank Torres, David Wald, Danny Wong, Keith Woulard, Dick Ziker

Gestion des lieux (Los Angeles) : Diana Leigh Myers

Édition : Kuwayama Tarô (couleurs), John Dowdell (coloriste), Richard Lloyd (consultant de post-production)

Montage : Kitano Takeshi, Ôta Yoshinori

Musique : Hisaishi Joe (compositeur, chef d'orchestre, solos au piano), Fujisawa Ayame (productrice), Janice Ginsberg (consultante), Hara Tomonao (musicien), Itô Sôichirô (coordinateur de production), Kôyama Noriko (coordinatrice de production), Tanaka Ichirô (coordinateur de production), Ôkawa Masayoshi (enregistreur et mixeur)

Section des transports : Ben Barsky (chauffeur – Los Angeles), David R. Blakely (chauffeur), John De Troia (chauffeur – Los Angeles), Paul Feddersen (coordinateur), David Gerry (capitaine des transports), Hugo R. Ocana (chauffeur – Los Angeles), Colleen Rea (chauffeur), Lew Strong (chauffeur – Los Angeles)

Attaché de presse : Terumoto Ryô ?

Publicité : Usui Naoyuki ?

Production : Mori Masayuki (producteur de l'Office Kitano), Yoshida Takio (co-producteur), Jeremy Thomas (producteur – Recorded Picture Company), Ann Carli (co-productrice), Peter Watson (producteur associé), Victor Ho (producteur délégué et manager – Los Angeles), Komiya Shinji (producteur délégué), Kosuge Junko (assistante manager), Tanaka Toshio (manager), Yasuda Kunihiro (assistant manager), Yoshizaki Shûichi (assistant manager), Atsuko Ôtani Bailey (assistante de coordination de la production), Neal Fischer (assistant de production), Nezu Natsuko (comptable), Karen Roberts (comptable), Irobe Yûko (assistante comptable), Rayshelle Willis (assistante comptable), Harlem Logan (assistant de production de plateau), Diana Lui (coordinatrice de production), Mochizuki Yoriaki (assistant de production), Troy Nimmer (secrétaire de la production), Shimizu Takae (stagiaire)

Interprétation : Kitano Takeshi (Yamamoto), Omar Epps (Denny), Claude Maki (Ken), Katô Masaya (Shirase), Terajima Susumu (Katô), Royale Watkins (Jay), Lombardo Boyar (Mo), Ôsugi Ren (Harada), Ishibashi Ryô (Ishihara), James Shigeta (Sugimoto), Tatyana Ali (Latifa), Ôtake Makoto (chef de la police), Okumura Kôen (Hanaoka), Musaka Naomasa (Hisamatsu), Katase Rino (dame de la boîte de nuit), Watari Tetsuya (boss jinseikai), Murakami Ren (Minamino), Joy Nakagawa (Marina), Wanda-Lee Evans (la mère de

Denny), Tony Colitti (Roberto), Intô Kôyô (Nishida), Alan Marco (garçon), Antwon Tanner (Colin), Joseph Ragno (boss de la mafia Rossi), Nynno Ali (Oscar), Paul Feddersersen (chauffeur de la limousine), Dan Gunther (le serveur assassin), Robert Covarrubias (agent de la mafia mexicaine), Anthony Vatsula (agent de la mafia mexicaine), Al Vicente (l'adjoint de Victor), Luis Angel (homme de main de Victor), Bradley Jay Lesley (Moose), Lobo Sebastian (garde du corps de Yamamoto), Tomas Chavez (chauffeur de Victor), Don Sato (propriétaire du bar à sushis), Kimura Hideo (employé du bar à sushis), Ôtani Yauoi (serveuse du bar à sushis), Tuesday Knight (prostituée), Hasegawa Yûji (client de la maison close), Chuma Gault (Sly), Kool Moe Dee (Jack), Peter Spellos (chauffeur de taxi), Amaury Nolasco (Victor), Jack Ong (boss chinois), Tad Horino (propriétaire d'un café), Mike Wu (boss chinois), Alvin Ing (docteur), Herschel Sparber (garde du corps de Geppetti), John Aprea (Geppetti, chef de la mafia), Christopher DerGregorian (tueur à gage de la mafia mexicaine), Manny Perez (tueur à gage de la mafia mexicaine), Eddie Garcia (tueur à gage de la mafia mexicaine), Rainbow Borden (tueur à gage de Yamamoto), Manny Gavino (tueur à gage de Yamamoto), Otaguro Hiroshi (tueur à gage de Yamamoto), Darryl M. Bell (tueur à gage de Yamamoto), Inoue Eiji (tueur à gage de Shirase), Kaneda Yoshi Tomo (tueur à gage de la mafia), Geoff Meed (garde du corps de Rossi), Kunimoto Shôken (Ôyama), Saga Shûhei (Matsumoto). Pour les autres acteurs, non crédités, voir la page IMBD.

Autre : Judy Dickerson (coach pour les dialogues), Robert Hepburn (médecin de plateau), Knox Hughes (assistant de Ann Carli), Iyori Jûnichi (assistant de Kitano Takeshi), Jocelyn Jones (assistante de Jeremy Thomas), Melody Korenbrot (publiciste), Denice Kumagai (coordinateur du groupe adr), Minami Hiroo (traducteur), Richard Powell (assistant pour les lieux), Suzanne St. Pierre (artisanat), Tsugawa Makoto (stand-in pour Kitano Takeshi), Dana Wisher (stand-in pour Omar Epps), Thomas R. Wagner (armes)

Format : Non précisé

Durée : 114 min.

Dolls, Kitano Takeshi, 2002³¹⁹

Réalisation : Kitano Takeshi

Sujet et scénario : Kitano Takeshi

³¹⁹ [Source](#) (IMBD) [consulté le 05/06/2020].

Directeur de la photographie : Yanagijima Katsumi

Éclairage : Takaya Hitoshi

Costumes : Yamamoto Yôji

Son : Horiuchi Senji (son), Okase Akihiko (trucages)

Montage : Kitano Takeshi

Musique : Hisaishi Joe (compositeur, musicien, producteur), Hamada Suminobu (ingénieur), Ôkawa Masayoshi (mixeur)

Production : Mori Masayuki, Yoshida Takio, Isoda Norihiro (conception), Yamashita Hideharu (gestion), Andrew P. Kirkham (bluray)

Interprétation : Kannô Miho (Sawako), Nishijima Hidetoshi (Matsumoto), Mihashi Tatsuya (Hiro, le chef yakuza), Matsubara Chieko (Ryôko, la femme du parc), Fukada Kyôko (Yamaguchi Haruna, la star), Takeshige Tsutomu (Nukui, le fan), Kishimoto Kayoko (la tante de Haruna), Tsuda Kanji (le jeune Hiro), Daike Yûko (la jeune Ryôko), Ôsugi Ren (le manager de Haruna), Toyotake Shimadayu (Taru, narrateur de *bunraku*), Tsurusawa Seisuke (joueur de shamisen pour le *bunraku*), Yoshida Minotarô (marionnettiste d'Umegawa, le courtisan), Yoshida (marionnettiste de Chûbei), Shimizu Shôgo (le père de Matsumoto), Kanazawa Midori (la mère de Matsumoto), Ômori Nao (collègue de Matsumoto), Yoshizawa Kyôko (la mère de Haruna), Aizawa Kazunari (le jeune sous-fifre), Morooka Moro (tueur du parc), Saga Shûhei (le chauffeur), Kitago Ai (Aoki, le fan), Aoyama Hawking (le fils du frère du chef), Ôtsuka Hôchû (l'ami de Matsumoto), Nishio Mari (l'amie de Sawako), Sammy Moremore Jr. (l'ami du fils du frère du chef)

Format : Non précisé

Durée : 114 min.

2. Films de Kawase Naomi

*Dans ses bras, Kawase Naomi, 1992*³²⁰

Réalisation : Kawase Naomi

Sujet et scénario : Kawase Naomi (film documentaire)

Photographie (couleur) : Kawase Naomi

³²⁰ [Source](#) (site officiel de Kawase Naomi) [consulté à plusieurs reprises entre janvier et juin 2020].

Montage : Kawase Naomi
Production : Kumie Inc. (Japon)
Intervenants : Kawase Naomi, Kawase Uno
Format : 16 mm
Durée : 40 minutes
Son : mono

Escargot, Kawase Naomi, 1994 ³²¹

Réalisation : Kawase Naomi
Sujet et scénario : Kawase Naomi (film documentaire)
Photographie (couleur) : Kawase Naomi
Montage : Kawase Naomi
Production : Kumie Inc. (Japon)
Intervenants : Kawase Uno
Format : 16 mm
Durée : 40 minutes
Son : mono

Regardez le ciel, Kawase Naomi, 1995 ³²²

Réalisation : Kawase Naomi
Sujet et scénario : Kawase Naomi (film documentaire)
Photographie (couleur) : Kawase Naomi
Montage : Kawase Naomi
Production : Kumie Inc. (Japon)
Intervenants : Kawase Uno
Format : 16 mm
Durée : 10 minutes
Son : mono

321 [Idem.](#)

322 [Idem.](#)

Suzaku, Kawase Naomi, 1996 ³²³

Réalisation : Kawase Naomi

Sujet et scénario : Kawase Naomi

Photographie (couleur) : Tamura Masaki

Décor : Yoshida Etsuko

Lumières : Suzuki Atsuko

Son (designer) : Takizawa Osamu

Montage : Kakesu Shûichi

Musique : Shigeno Msamichi

Production : Sento Takenori et Kobayashi Kôji (producteurs exécutifs), Wowow (Japon), Bandai Visual (Japon), Kumie Inc. (Japon)

Distribution : Bitters End

Interprétation : Ôno Machiko (Tahara Michiru – 18 ans), Kunimura Hajime (Tahara Kôzô), Izumi Sachiko (Tahara Sachiko), Shibata Kôtarô (Tahara Eisuke – 26 ans), Kamimura Yasuyo (Tahara Yasuyo), Nguyen Aidan (Akihiko), Mukohira Kazufumi (Tahara Eisuke – 11 ans), Yamaguchi Sayaka (Tahara Michiru – 3 ans). Autres intervenants : voir la liste IMBD³²⁴.

Format : 35 mm

Durée : 95 minutes

Son : (non renseigné)

Shara, Kawase Naomi, 2003 ³²⁵

Réalisation : Kawase Naomi

Sujet et scénario : Kawase Naomi

Photographie (couleur) : Yamazaki Yutaka

Lumières : Satô Yuzuru

Son (enregistrement) : Mori Eiji

Montage : Kakesu Shûichi

Musique : UA

323 [Idem](#) ainsi que [page IMDB](#) [consultée le 14/05/2020].

324 « Suzaku Full Cast & Crew », [IMBD](#) [consulté le 14/05/2020].

325 Sources : [site officiel de Kawase Naomi](#) et [page IMBD](#) [consultée le 14/05/2020].

Production : Nakamura Masaya et Nagasawa Yoshiya (producteurs exécutifs), Nikkatsu Corporation (Japon), Yomiuri Television (Japon), Visual Arts College (Japon), Real Product (Japon)

Distribution : Nikkatsu, Real Product

Interprétation : Fukunaga Kôhei (Shun), Hyôdô Yûka (Yû), Kawase Naomi (Reiko), Naruse Katsuhisa (Taku), Higuchi Kanako (Shôko).

Format : 35 mm

Durée : 99 minutes

Son : (non renseigné)

Naissance et Maternité, Kawase Naomi, 2006 ³²⁶

Réalisation : Kawase Naomi

Sujet et scénario : Kawase Naomi (film documentaire)

Photographie (couleur) : Kawase Naomi

Montage : Kawase Naomi

Production : Sento / Kumie Inc. (Japon), Arte France Cinema (France)

Intervenants : Kawase Uno, Mitsuki, Kawase Naomi

Format : (non renseigné)

Durée : 43 minutes

Son : mono

La Forêt de Mogari, Kawase Naomi, 2007 ³²⁷

Réalisation : Kawase Naomi

Sujet et scénario : Kawase Naomi

Photographie (couleur) : Nakamo Hideyo

Lumières : Imura Masami

Son (enregistrement) : Ao Shigetake

Décors : Isomi Toshihiro

Montage : Tina Baz, Ôshige Yûji

Musique : Shigeno Masamichi

³²⁶ Source : [site officiel de Kawase Naomi](#).

³²⁷ [Idem](#) et page [IMBD](#) [consultée le 14/05/2020].

Production : Hengameh Panahi (producteur exécutif), Agency for Cultural Affairs (Gouvernement japonais) et Centre National de la Cinématographie (France), Celluloid Dreams (Japon), Visual Arts College Ôsaka (Japon), Kumie Inc. (Japon)

Interprétation : Uda Shigeki (Shigeki), Ôno Machiko (Machiko), Watanabe Makiko (Wakako), Masuda Kanako (Mako), Saitô Yôichirô (le mari de Machiko).

Format : (non renseigné)

Durée : 97 minutes

Son : (non renseigné)

*In between days, Kawase Naomi, 2009*³²⁸

Réalisation : Kawase Naomi, Isaki Lacuesta

Sujet et scénario : Kawase Naomi, Isaki Lacuesta (correspondance filmique)

Photographie (couleur) : Diego Dussuel, Carles Mestres, Isaki Lacuesta, Kawase Naomi

Autres opérateurs : Edgar Gallart, Mitsuki

Montage : Kawase Naomi, Lacuesta Isaki, Diana Toucedo, Yamauchi Kanoe

Musique : *Sense el resso del dring*, Enric Casassas et Pascal Comelade, paroles de Joan Salvat Papasseit ; *Sanpo*, Pascals ; *Scatalan Logicofobism*, Pascals, composée par Pascal Comelade

Production : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) (Espagne), Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura (Catalogne), Kumie Inc (Japon), Naito Yûko (Japon)

Intervenants : Isa Campo, Isaki Lacuesta, Kawase Naomi, Kawase Mitsuki

Films d'archive utilisés : *Gérone, la Venise espagnole*, Segundo de Chomón, 1912 ; *Prinzellada : El Museu Darder de Banyoles*, Josep Maria Barbà, 1980 ; *Kiriki, Acrobates Japonais*, Segundo de Chomón, 1907

Format : (non renseigné)

Durée : 37 minutes

Son : (non renseigné)

*Still the water, Kawase Naomi, 2014*³²⁹

Réalisation : Kawase Naomi

328 Sources : générique et [page IMBD](#) [consultée le 14/05/2020].

329 Sources : [site officiel de Kawase Naomi](#), [page IMBD](#) [consultée le 14/05/2020] et [page Allociné](#) [consultée le 14/05/2020].

Sujet et scénario : Kawase Naomi

Photographie (couleur) : Yamazaki Yutaka

Lumières : Ôta Yasuhiro

Son (enregistrement) : Ao Shigetake

Son (designer) : Olivier Goinard, Roman Dymny

Son (mixage) : Olivier Goinard

Décors : Inoue Kenji

Montage : Tina Baz

Musique : Hasiken

Production : Sawada Masa, Aoki Takehiko, Luis Miñarro et Olivier Père (producteurs exécutifs), Comme des Cinemas (France), Wowow (Japon), Arte France Cinema (France), Eddie Saeta, Asmik Ace (Japon), Kumie Inc. (Japon), Pony Canyon (Japon)

Interprétation : Murakami Nijirô (Kaito), Yoshinaga Jun (Kyôko), Sugimoto Tetta (Tôru), Matsuda Miyuki (Isa), Tokita Fujio (Kamejirô) ; Watanabe Makiko (Misaki), Murakami Jun (Atsushi)

Format : (non renseigné)

Durée : 120 minutes

Son : (non renseigné)

FILMOGRAPHIES DES DEUX RÉALISATEURS ÉTUDIÉS

Nous avons choisi de faire la traduction littérale du titre original lorsqu'il est différent du titre français.

1. Kitano Takeshi

Kitano est, selon *Nihon eiga dêtabêsu*, officiellement monteur à partir de *A Scene at the Sea*, mais il aurait touché au montage dès *Jugatsu* selon Benjamin Thomas³³⁰.

330 THOMAS, Benjamin, *Takeshi KITANO, outremarge*, Aléas, Lyon, 2007, p. 117.

- 1989 Violent Cop | その男、凶暴につき *Sono otoko, kyôbô ni tsuki* (Cet homme est équipé de violence)
- 1990 Jugatsu | 3 - 4 X 1 0 月 *San tai yon ekkusu jûgatsu* (3 - 4 x le 10^e mois)
- 1991 A Scene at the Sea | あの夏、いちばん静かな海。 *Ano natsu, ichiban shizuka na umi.* (Cet été, la mer la plus calme.)
- 1993 Sonatine, mélodie mortelle | ソナチネ *Sonachinu* (Sonatine)
- 1994 Getting Any? | みんな～やってるか! *Minna~ Yatteruka!* (Vous tous, le faites-vous ?!)
- 1996 Kids Return
- 1997 Hana-bi - feux d'artifice | H A N A - B I
- 1999 L'été de Kikujiro | 菊次郎の夏 *Kikujirô no natsu*
- 2000 Aniki, mon frère | B R O T H E R (*Frère*)
- 2002 Dolls
- 2003 Zatoichi | 座頭市 *Zatôichi*
- 2005 Takeshis'
- 2007 Segment « Subarashiki kyûjitsu » 素晴らしき休日 (Superbe jour de congé) pour Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence [court métrage]
- 2007 Glory to the Filmmaker! | 監督・ばんざい *Kantoku Bansai* (Hourra au réalisateur)
- 2008 Achille et la tortue | アキレスと亀 *Akiresu to kame*
- 2010 Outrage | アウトレイジ *Autoreiji*
- 2012 Outrage 2 | アウトレイジ ビヨンド *Autoreiji Biyondo* (Au-delà d'Outrage)
- 2015 Ryûzô to 7 nin no kobun tachi | 龍三と七人の子分たち (Ryûzô et les sept partisans)

2017 Outrage Coda | アウトレイジ 最終章 *Autoreiji saishûshô* (Outrage, dernier chapitre)

2. Kawase Naomi

Cette filmographie est non-exhaustive.

1992 Dans ses bras ou Étreinte | につつまれて *Ni tsutsumarete* [court-métrage documentaire]

1993 La Lune blanche | 白い月 *Shiroi tsuki* [moyen-métrage documentaire]

1994 Escargot | かたつもり *Katatumori* [jeu de mot entre escargot [*katatumuri*] et montagne [*mori*]³³¹] [court-métrage documentaire]

1995 Regardez le ciel | 天、見たけ *Ten, mitake* [suite de Katatumori] [court-métrage documentaire]

1996 Suzaku | 萌の朱雀, *Moe no suzaku* (Suzaku bourgeonnant) [Suzaku est un oiseau vermillon gouvernant les paradis du Sud dans les croyances locales] [long-métrage de fiction]

Sun on the Horizon | 陽は傾ぶき *Hi wa katabuki* (Le soleil se couche) [long-métrage documentaire]

1997 Les Enracinés de la montagne | 杣人物語 *Somaudo monogatari* (L'histoire du bucheron) [long-métrage documentaire]

1996 Ce monde-ci | 現しよ *Arawashi yo* ou *Utsushiyo* (Manifeste-toi!) [coréalisé avec Hirokazu Kore-eda] [long-métrage documentaire]

1999 Kaleidoscope | 万華鏡 *Mangekyô* [long-métrage documentaire]

2000 Les Lucioles | 火垂 *Hotaru* [long-métrage de fiction]

2001 Dans le silence du monde ou Sky, Wind, Fire, Water, Earth | きゃからばあ *Kya ka ra baa* [moyen-métrage documentaire]

2002 La Danse des souvenirs ou Lettre d'un cerisier jaune en fleur | 追憶のダンス *Tsuioku no dansu* [long-métrage documentaire]

331 F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, op. cit., p. 20.

- 2003 Shara | 沙羅双樹 *Sharasôju* [sal ou *shorea robusta*, grand arbre originaire d'Asie du Sud³³², arbre de la vie dans le bouddhisme³³³] [long-métrage de fiction]
- 2004 Ombre | 影 *Kage* [court-métrage documentaire]
- 2006 Naissance et Maternité | 垂乳根 *Tarachime* (Mère) [court-métrage documentaire]
- 2007 La Forêt de Mogari³³⁴ | 殯の森 *Mogari no mori* [long-métrage de fiction]
- 2008 Nanayomachi | 七夜待 *Nanayomachi* (L'attente de sept nuits) [long-métrage de fiction]
- 2009 In between days ou Synergie : dialogue de Naomi Kawase et Isaki Lacuesta [co-réalisé avec Isaki Lacuesta] [correspondance filmée]
- Koma | 狛 *Koma* [ancien nom de la Corée³³⁵] réalisé dans le cadre de Eo-ddeon bang-moon (Projet Digital de Jeonju), qui compte également Lost in the Mountains de Hong Sang Soo et Butterflies have no Memories de Lav Diaz [long-métrage de fiction]
- 2010 Utsukushiki Nihon / Nara (Nippon Archives) | 美しき日本・奈良 (日本アーカイブス) (Le Japon magnifique / Nara (Archives du Japon)) [vidéo en ligne]
- Genpin, la maternité dans les bois | 玄牝 *Genpin* (La Femme mystérieuse) [long-métrage documentaire]
- 2011 Hanezu, l'esprit des montagnes | 朱花の月 *Hanezu no tsuki* (La lune de Hanezu) [long-métrage de fiction]
- Segment « Home » dans 3.11 Sense of Home (compilation) [court-métrage documentaire]
- Contribution pour 60 Seconds of Solitude in Year Zero [documentaires]
- 2012 Chiri | 塵 (Poussière ou Saleté) [long-métrage documentaire]
- 2014 Still the Water | 2つ目の窓 *Futatsume no mado* (La deuxième fenêtre) [long-métrage de fiction]
- 2015 Les Délices de Tokyo | あん *An* (Ah! ou Pâte de haricots rouges) [long-métrage de fiction]
- Lies [court-métrage de fiction]

332 « Sal (plante) », in [Wikipedia](#) [fr] [consulté le 14/04/2020].

333 « サラソウジュ » *Sarasouju*, in [Wikipedia](#) [jp] [consulté le 14/04/2020].

334 Le « temps, l'espace du deuil », « mot ancien inconnu de la majorité des japonais » selon Catherine Cadou (traductrice du film), citée dans F. Berthelot, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, op. cit., p. 129.

335 Entrée « こま【高麗 / 狛】 » *Koma* [*Kôrai/Koma*], in *Goo jiten GOO 辞典* (Dictionnaire Goo) [en ligne] [consulté le 15/04/2020].

- 2016 Seed | 女性たちの物語 [SEED] *Josei-tachi no monogatari 'Seed'* ('Seed', histoire de femmes), réalisé pour Miu Miu Short Film Project [court-métrage de fiction]
- 2017 Vers la lumière | 光 *Hikari* (Lumière) [long-métrage de fiction]
Segment « Parallel World » pour Cinema Fighters [court-métrage de fiction]
- 2018 Voyage à Yoshino | VISION [long-métrage de fiction]
- 2020 朝が来る *Asa ga Kuru* (Le matin arrive) [long-métrage de fiction, en cours]

BIBLIOGRAPHIE

RÉFÉRENCES SUR LE CINÉMA

1. Références sur Kitano Takeshi

Ouvrages universitaires

- GEROW, Aaron, *Kitano Takeshi*, Londres, British Film Institute, coll. « World Directors », 2007.
- THOMAS, Benjamin, *Takeshi KITANO*, *ouremarge*, Lyon, Aléas, 2007.

Articles universitaires

- JULLIER, Laurent, « HANA-BI, film de Takeshi Kitano », *Encyclopædia Universalis* [[en ligne](#)] [consulté le 05 novembre 2019].
- NIOGRET, Hubert, « KITANO TAKESHI (1947-) », *Encyclopædia Universalis* [[en ligne](#)] [consulté le 05/11/2019].

Romans autobiographiques et ouvrages non universitaires

- KITANO, Takeshi, *Boy*, Paris, Points, 2014 (pour la traduction française).
- KITANO, Takeshi, *La Vie en gris et rose*, (tr. or. : *Takeshikun, hai ! = Takeshi, tiens !*) (1984), Arles, Philippe Picquier, 2008.
- KITANO, Takeshi, *Rencontres du 7^e art* [trad. du japonais par S. Chupin et présenté par M. Boujut], Paris, Arléa, 2003.
- Beat Takeshi, *Manuke no kôzô 間抜けの構造* (Structure de l'imbécile), Tokyo, Shinchôsha, 2012.

- TEMMAN, Michel, *Kitano par Kitano*, Paris, Bernard Grasset, 2010.

Références netographiques générales

- « *Bito Takeshi* ビートたけし » (Beat Takeshi), [Wikipedia](#) [jp] [consulté le 10/01/2020].
- [IMDB](#) [consulté le 10/12/2019].
- [JFDB](#) (Japanese Film Database) [consulté le 10/01/2020].
- [Nihon eiga dêtabêsu](#) 日本映画データベース (Base de données de films japonais) [consulté le 10/01/2020].

Documentaire sur Kitano

- « Takeshi Kitano l'imprévisible » [extraits de LIMOSIN Jean-Pierre, *Takeshi KITANO l'imprévisible*, 1999], [Youtube](#), posté par Klaatu Barada Nectarine, le 26/11/2019 [visionné le 11/01/2020].

Articles web et vidéos d'entretien

- « A Scene at the Sea – Interview avec Beat Takeshi Kitano » [réalisée en 2005], [Youtube](#), posté par Films Extras, date non renseignée [visionné le 11/01/2020].
- « Entretien Avec Takeshi Kitano Vostfr 1/2 » [réalisé en avril 1999], [Youtube](#), posté par Amedeo Rizzi, date non renseignée [visionné le 11/01/2020].
- « Entretien Avec Takeshi Kitano Vostfr 2/2 » [réalisé en avril 1999], [Youtube](#), posté par Amedeo Rizzi, date non renseignée [visionné le 11/01/2020].
- « *Intervista a Takeshi Kitano su Boiling Point* » (Entretien avec Takeshi Kitano sur *Jugatsu*) [réalisé à Venise en 2007], [Youtube](#), posté par Film&Clips, date non renseignée [visionné le 11/01/2020].

- « Okinawa Days : Making of de Jugatsu de Takeshi Kitano », [Youtube](#), posté par Films Extras, le 19/02/2019 [visionné le 11/01/2020].
- « *Scenes By The Sea – The Life And Cinema Of ‘Beat’ Takeshi Kitano – Part 1* » (*A Scene at the Sea – La vie et le cinéma de ‘Beat’ Takeshi Kitano - 1^e partie*), [Youtube](#), posté par maajkemii, le 24/02/2013 [visionné le 11/01/2020].
- « *Scenes By The Sea – The Life And Cinema Of ‘Beat’ Takeshi Kitano – Part 2* » (*A Scene at the Sea – La vie et le cinéma de ‘Beat’ Takeshi Kitano - 2^e partie*), [Youtube](#), posté par maajkemii, le 24/02/2013 [visionné le 11/01/2020].
- « *Scenes By The Sea – The Life And Cinema Of ‘Beat’ Takeshi Kitano – Part 3* » (*A Scene at the Sea – La vie et le cinéma de ‘Beat’ Takeshi Kitano - 3^e partie*), [Youtube](#), posté par maajkemii, le 24/02/2013 [visionné le 11/01/2020].
- « *Scenes By The Sea – The Life And Cinema Of ‘Beat’ Takeshi Kitano – Part 4* » (*A Scene at the Sea – La vie et le cinéma de ‘Beat’ Takeshi Kitano - 4^e partie*), [Youtube](#), posté par maajkemii, le 24/02/2013 [visionné le 11/01/2020].
- « *Takeshi Kitano Interview on Making of DOLLS* » (Entretien avec Takeshi Kitano sur la réalisation de *Dolls*), [Youtube](#), posté par NYC BLOCKS, date non renseignée [visionné le 11/01/2020].

Autre site web

- « *‘Baka ni tsukeru kusuri wa nai’ to ha ? Imi ya tsukaikata wo kaisetsu !* » 「馬鹿に付ける薬はない」とは？ 意味や使い方を解説！ (Qu’est-ce que « il n’y a aucun remède pour les idiots »? Explication sur ses significations et usages !), in *Imi kaiketsu nôto* [[en ligne](#)] [consulté le 27/03/2020].

2. Références sur Kawase Naomi

Ouvrages universitaires

- BERTHELOT, Florian, *Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : une esthétique ancrée dans la culture japonaise*, Université d'Aix-Marseille [Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) - Spécialité Montage], publié sur HAL [[en ligne](#)] le 29/08/2016 [consulté le 10/02/2020].

Articles universitaires

- BETANCOR, Orlando, « *El ciclo eterno de la vida, en el film Shrasojyu (Shara) de la directora Nami Kawase* » (Le cycle éternel de la vie dans le film *Sharasojyu (Shara)* de la réalisatrice Naomi Kawase), *Bilduma Ars*, n°3, pp.105-116, 2013, en ligne sur [Academia](#) [consulté le 15/04/2020].
- BROULLÓN LOZANO, Manuel, « *Kawase - Lacuesta : Correspondencias filmicas. En torno a la posibilidad y límites de un pensamiento con imágenes* » (Kawase – Lacuesta : Correspondances filmiques. Autour des possibilités et des limites d'une pensée usant de l'image) [Actes du 2e Congrès national sur la méthodologie de recherche en communication tenu à Ségovie les 2 et 3 mai 2012], pp. 491-504, 2013, en ligne sur [Academia](#) [consulté le 15/04/2020].
- BULLOT, Érik, « Éloge de Naomi Kawase » [version espagnole traduite par J. Bassas Vila] (2004), *Lectora*, n°18, pp. 153-162, 2013.
- CAPLLIURE, Johanna, « *Escrito sobre la piel. La memoria tatuada en la obra autobiográfica de Naomi Kawase [Writing Under the Skin. Tattooed Memory in Naomi Kawase's Autobiographic Work]* » (Écrit sous la peau. La mémoire tatouée dans l'œuvre autobiographique de Naomi Kawase), *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n°5, 2016, pp. 211-216.
- DE LORIMIER, Julie, « Entrer en résonance avec le monde. *Still the Water* de Naomi Kawase ». *24 images*, n°169, pp. 30 - 31, 2014.

- HOLLAR, Sherman, « KAWASE NAOMI (1969-), *Encyclopædia Universalis* [[en ligne](#)] [consulté le 12 octobre 2019].
- KARATSU, Rie, « *Questions for a Women's Cinema : Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase* » (Questions pour un cinéma des femmes : le fait, la fiction et la mémoire dans les films de Naomi Kawase), *Visual Anthropology* (Anthropologie visuelle), vol. 22, n°2-3, pp. 167-181, Taylor & Francis Online [[en ligne](#)], 2009 [consulté le 04/02/2020].
- KERMAÛON, Jacques, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes », *24 images*, n°159, pp. 16–17, octobre-novembre 2012, en ligne sur [Érudit](#) [consulté le 15/04/2020].
- MONTEERRUBIO IBÁÑEZ, Lourdes, « *Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad* » (Amis dans le cinéma. Correspondances filmiques : de la subjectivité à l'intersubjectivité), *Área Abierta*, vol. 19, n°3, pp. 439-470, 2019.
- NAKANE 中根, Wakae 若恵, « *Shintai ni yoru shinmitsuken no kôchiku – josei no serufu dokyumentarii toshite no Kawase Naomi eiga* » 身体による親密圏の構築-女性セルフドキュメンタリーとしての河瀬直美映画 (La formation d'un espace intime à travers le corps – Les films de Naomi Kawase en tant que *self documentary* féminins), *Eizôgaku*, n°97, pp. 5-23, 2017, en ligne sur [Jstage](#) [consulté le 13/03/2020].
- SANTOS OLIVEIRA (dos), Eduardo, CODATO, Henrique, « *O arquivo cine-performativo de Naomi Kawase* » (Les archives ciné-performatives de Naomi Kawase), *Revista passagens*, vol. 8, n° 2, Ceará, 2017, pp. 135-152.
- SATÔ 齊藤, Ayako 綾子, « *Josei kantoku no eizô hyôgen – Shakai to kojîn no aida ni* » 女性監督の映像表現 – 社会と個人のあいだに (L'expression visuelle des réalisatrices – Entre société et individu) [acte de colloque du Centre de Recherche des cultures et civilisations (*Kyôyô bunka kenkyûjo*) tenu le 12/11/2007], *Revue*

universitaire de Surugadai [[disponible dans les archives en ligne de l'université de Surugadai](#)], n°36, pp. 127-147, 2008 [consulté le 13/03/2020].

- SCHONEVELD, Erin, « Naomi Kawase's "Cinema of Place" » (Le 'cinéma du lieu' de Naomi Kawase), *Arts MPDI* [[en ligne](#)], vol. 8, n° 43, 28/03/2019 [consulté le 20/04/2020].

Articles non universitaires

- CAILLET, Stéphane, « La Poésie documentaire - Naomi Kawase », *Critikat* [[en ligne](#)], posté le 16/10/2012 [consulté le 19/04/2020].
- CAREW, Anthony, « Art with the right ingredients: *an* and the films of Naomi Kawase », *Metro Magazine*, no. 188, p. 48(7), Victoria, 22 juin 2016, en ligne sur *Europresse*.

Références netographiques générales

- [IMDB](#) « Naomi Kawase », [consulté le 14/04/2020].
- [Page wikipedia française](#) « Naomi Kawase » [consultée le 14/04/2020].
- [Page wikipedia japonaise](#) « Kawase Naomi » 河瀬直美, [consultée le 15/04/2020].
- [Site officiel](#) [consulté de décembre 2019 à juin 2020].

Articles web et vidéos d'entretien

- BARDOT, Nicolas, « Entretien avec Naomi Kawase – Hanezu » [réalisé le 24/01/2012 avec l'aide de GRANEC Laurence et MÉNARD Karine], *Le Polyester* [[en ligne](#)], publié le 07/08/2018 [consulté le 05/01/2020].
- BARDOT, Nicolas, « Entretien avec Naomi Kawase – Still the Water » [réalisé avec l'aide de DARD Aurélie et CADOU Catherine], *Le Polyester* [[en ligne](#)], 26/09/2014 [consulté le 05/01/2020].

- BARDOT, Nicolas, « Entretien avec Naomi Kawase » [consacré à *Voyage à Yoshino* et réalisé le 21/11/2018 avec l'aide de ANDRIANI Viviani], *Le Polyester* [\[en ligne\]](#), 30/11/2018 [consulté le 05/01/2020].
- BERNICHE, Jean-Nicolas, « Une fenêtre sur l'invisible : Rencontre avec Naomi Kawase », *Grand-écart* [\[en ligne\]](#), publié en octobre 2014 [consulté le 05/01/2020].
- « Interview Naomi Kawase (part 1) », in [Youtube](#), posté par FilmmuseumAmsterdam, le 28/10/2008 [consulté le 19/04/2020].
- « *Kannu kokusai eigasai jushô kara 21 nen! Kawase Naomi kantoku ga ima 'eiga' wo tooshite tsutaetai mono* » カンヌ国際映画祭受賞から21年！河瀬直美監督が今『映画』を通して伝えたいもの (21 ans depuis sa nomination au Festival de Cannes ! Ce que la réalisatrice Naomi Kawase veut dire à travers les 'films'), in [Youtube](#), posté par TRILL Channel, le 07/08/2018 [consulté le 19/04/2020].
- « Masterclasse Naomi Kawase | Centre Pompidou », in [Youtube](#), posté par le Centre Pompidou, le 24/11/2018 [en direct] [consulté le 19/04/2020].
- « Naomi Kawase », *France Culture* [\[en ligne\]](#) – Hors champs, 22/10/2014 [consulté le 19/04/2020].
- « *Naomi Kawase, el cinema para detener el tiempo y generar memoria* » (Naomi Kawase, le cinéma pour arrêter le temps et générer de la mémoire), in [Youtube](#), posté par Noticias 22, le 02/08/2016 [consulté le 19/04/2019].
- « Naomi Kawase, *love in translation* » (Naomi Kawase, l'amour en traduction) [Rencontres documentaires de Montreuil], in [Youtube](#), posté par Kiyé Simon L, le 19/02/2014 [consulté le 19/04/2020].
- « Naomi Kawase, une cinéaste Nature », *France Culture* [\[en ligne\]](#) - La grande table culture, 26/11/2018 [consulté le 19/04/2020].
- « Rencontre avec Naomi Kawase : "Dans AN, la nature est plus minimaliste" - ARTE », in [Youtube](#), posté par ARTE Découverte, le 14/05/2015 [consulté le 19/04/2020].

- RIGOULET, Laurent, « Un cinéaste au fond des yeux (8) : Naomi Kawase », *Télérama* [[en ligne](#)], mai 2009 [consulté le 05/01/2020].
- STRAUSS, Frédéric, « Les Nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », *Télérama* [[en ligne](#)], 28/01/2016 [consulté le 05/01/2020].
- « The values of movies : Naomi Kawase at TEDxTokyo », *Youtube*, posté par TEDxTalks, le 30/06/2012 [visionné le 13/11/2019].
- « "Vers la lumière" ("Hikari") de Naomi Kawase - Cannes 2017 – ARTE Cinéma », *Youtube*, posté par ARTE Cinéma, le 26/05/2017 [visionné le 13/11/2019].

Autres sites et vidéos

- BARDOT, Nicolas, « Le cinéma de Kawase », *Le Polyester* [[en ligne](#)], 06/08/2018 [consulté le 05/01/2020].
- BARDOT, Nicolas, « Critique : Vers la lumière », *Le Polyester* [[en ligne](#)], 08/01/2018 [consulté le 05/01/2020].
- Bande-annonce japonaise de Suzaku: « *Eiga 'Moe no Suzaku' gekijô yokoku* » 映画「萌の朱雀」劇場予告, *Youtube*, posté par Gekijô Yokoku, le 25/08/2013 [visionné le 18/04/2020].
- « *'Moe no Suzaku' Eiga Binbin! 0073* » 『萌の朱雀』映画びんびん! 0073 ('*Suzaku*' par Film Binbin! 0073), *Youtube*, posté par Eiga Binbin, le 22/02/2016 [visionné le 18/04/2020].

3. Références sur Ozu Yasujirô

Ouvrages universitaires

- BETH, Suzanne, *L'impuissance du cinéma. Une étude des films d'Ozu*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.

- BORDWELL, David, *Ozu and the poetics of cinema* (Ozu et la poétique du cinéma), New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- DOGANIS, Basil, *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2005.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Farrago, 2002.
- YOSHIDA, Kijû, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Arles, Actes Sud, 2004.

Articles et contributions

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, « *Space and Narrative in the Films of Ozu* » (L'espace et la narration dans les films d'Ozu), *Screen*, vol. 17, n°2, été 1976, pp. 41-73.
- FERMAUD, Virginie, « Modernité de l'œuvre d'Ozu : *Ma* et langage cinématographique », in BERQUE, Augustin *et al*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 2016, pp. 27-37.

Mémoires et thèses

- SALAZAR, Silvia, *Lacan à l'épreuve du cinéma de Yasujiro Ozu : du vide, du regard : la dimension de l'autre*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de P. Vauday, soutenue le 7 février 2018, *Thèses.fr* [[téléchargeable en ligne](#)] [consulté le 21/02/2020].
- SIN, Hwa-Yeon, *Le cinéma de Yasujiro Ozu et la spatialité japonaise*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Michel BOUVIER, Université Lumière Lyon 2, 2003-2004 [archivé à l'université Lyon 2].

4. Références sur le cinéma japonais en général

Ouvrages universitaires

- BURCH, Noël, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais) [révisé et édité par Annette Michelson], Londres, Presses Universitaires, 1979.
- GOMBEAUD, Adrien (dir.), *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Paris, Nouveau monde, 2013.
- RICHIE, Donald, *Japanese Cinema. An Introduction* (Le cinéma japonais. Une introduction), New York, Oxford University Press, coll. « Images of Asia », 1990.
- RUSSELL, Catherine, *Classical Japanese Cinema Revisited* (Le cinéma japonais classique revisité), New-York, Continuum, 2011.
- TESSIER, Max, *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2018 [1e édition Nathan, 1997].
- THOMAS, Benjamin, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

Articles universitaires

- MIYAO, Daisuke, « *How can we talk about 'transnational' when we talk about Japanese cinema ?* » (Comment pouvons-nous parler de 'transnationalité' quand nous parlons du cinéma japonais ?), *Journal of Japanese and Korean Cinema* (Journal des cinémas japonais et coréen), vol. 11, n° 2, 2019, pp. 109-116 [[en ligne sur Tandfonline](#)] [consulté le 30/05/2020].
- NEEDHAM, Gary, « *Japanese cinema and orientalism* » (Le cinéma japonais et l'orientalisme), in ELEFTheriotis, Dimitris, et NEEDHAM, Gary (dir.), *Asian Cinemas. A Reader and Guide* (Les cinéma asiatiques. Lecture et guide), Hawaii, Presses universitaires, 2006.

- YOSHIMOTO, Mitsuhiro, « *The Difficulty of being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order* » (La difficulté d'être radical : la discipline des études cinématographiques et l'ordre du monde postcolonial), *Boundary 2* (Frontière 2), Vol. 18, No. 3 « Japan in the World » (Le Japon dans le monde), pp. 242-257, Duke, Presses universitaires, automne 1991.

Documentaires

- NIOGRET, Hubert, *Des cinémas japonais. 1 – Autorités et indépendances*, Films du Tamarin, 2011.
- NIOGRET, Hubert, *Des cinémas japonais. 2 – Nouveaux territoires*, Films du Tamarin, 2011.

5. Ouvrages sur le cinéma en général

- AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2007 [1^e éd : 2001].
- AUMONT, Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2009 [1^e éd. : 2005].
- AUMONT, Jacques, *Montage. 'La seule invention du cinéma'*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2015.
- AVEDIKIAN Serge, BRESCHANG Jean, DANNEY Serge *et. al.*, *Artavazd Péléchian. Une symphonie du monde*, C. Déniel et M. Vappereau (dir.), Liège, Yellow Now, 2016.
- BOUTANG, Adrienne *et al.*, *L'analyse des films en pratique. 31 exemples commentés d'analyse filmique*, Malakoff, Armand Colin, 2018.
- CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1985.
- DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2014.
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019.

RÉFÉRENCES SUR LA CULTURE JAPONAISE

1. Sur ma

Dictionnaires

- COUVREUR, Séraphin, *Dictionnaire classique de la langue chinoise* (1890 ; réédition en 1904), Paris, Kuangchi Press [Imprimerie de la mission catholique], 1966, p. 969. [Téléchargeable sous forme numérique également depuis 2014](#), p. 1030 [consultée le 08/02/2020].
- Entrées « CHIEN » et « HSIEN », in *Dictionnaire Ricci de caractères chinois* [préparé par Les Instituts Ricci], Paris, Association Ricci – Desclée de Brouwer, 1999, p. 237.
- DUTEIL-OGATA, Fabienne, MAMIGNON, Patricia, FAUROUX, Marie-Elisabeth (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014,
- Entrée « 間 » (*ma*), in *Kanji jiten ONLINE 漢字辞典 ONLINE* ([Dictionnaire de kanji en ligne](#)) [consulté le 18/01/2020].
- HAIG, John H. [pour la révision], NELSON, Andrew N. [auteur initial], *The New Nelson Japanese-English Character Dictionary (tit. or. : The Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary)* (Nouveau dictionnaire Nelson japonais-anglais de caractères) (1962), Boston, Charles E. Tuttle Company, 1997.

- KINDAICHI 金田一, Haruhiko 春彦 (dir.), *Zen.yaku yôrei kogo jiten* 全訳用例古語辞典 (Dictionnaire intégral et illustré de langue ancienne), Tokyo, Gakken, 2002 (première éd. : 1996).
- NAKAMURA 中村, Akira 明、 *Nihongo gokan no jiten* 日本語語感の辞典 (Dictionnaire de sens du langage [ou sentiment linguistique] en japonais), Tokyo, Iwanami Shoten, 2010.
- PAGÈS, Léon (trad.), *Dictionnaire japonais-français* [traduit du dictionnaire japonais-portugais composé par les missionnaires de la compagnie de Jésus, 1603, Nagasaki ; révision en 1630, Manille], Paris, Firmin Didot Frères Fils et Cie , 1868, p 610, [numérisé sur Gallica](#) [consulté le 15/01/2020].
- SUZUKI 鈴木, Shintarô 信太郎 (dir.), *Dictionnaire standard Japonais-Français – Sutandâdo wafutsu jiten* スタンダード和佛辞典, Tokyo, Taishûkan, 1982 (première éd. : 1970).

Ouvrages universitaires

- BERQUE, Augustin *et al*, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 2016.
- JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 2003.
- LUCKEN, Michael, *Nakai Masakazu. Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

Articles universitaires

- LUCKEN, Michael, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept 'japonais' », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°13, PUF [[en ligne sur Cairn](#)], janvier 2014, pp. 45-67 [consulté le 06/01/2020].

Netographie

- « Arata Isozaki - Exposition MA Espace-Temps au Japon » (1978), *www.festival-automne.com* [[archives en ligne](#)] [consulté le 02/02/2020].
- « 'Baka ni tsukeru kusuri wa nai' to ha ? Imi ya tsukaikata wo kaisetsu ! » (Qu'est-ce que « il n'y a aucun remède pour les idiots » ? Explication sur ses significations et usages !), in *Imi kaiketsu nôto* [[en ligne](#)] [consulté le 27/03/2020].
- Entrée « aida », in *Glosbe* [[dictionnaire japonais-français en ligne](#)] [consulté le 18/01/2020].

2. Sur la culture japonaise en général

Ouvrages universitaires

- BERQUE, Augustin, *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1993.
- BERQUE, Augustin, BROCK, Julie *et al*, *Katô Shûichi ou penser la diversité culturelle*, CNRS Éditions, coll. « Études Imasie-Pacifique », Paris, 2012.
- BERQUE, Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Mayenne, Gallimard, 1986.
- BERQUE, Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, coll. « Espace et liberté », 1982.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2001.
- KATÔ, Shuichi, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise (tit. or. : Nihon bunka ni okeru jikan to kûkan)* [Iwanami shôten, 2007] [traduit et annoté par SABOURET, Christophe], Paris, CNRS Éditions, coll. « Réseau Asie », 2009.
- LUCKEN, Michael, *Japon. L'archipel du sens*, Paris, Perrin, 2016.

- LUCKEN, Michael, *Les Fleurs Artificielles. Création, imitation et logique de domination*, Paris, Inalco Press, 2016.
- NAKAMURA, Hajime, *Ways of Thinking of Eastern Peoples. India-China-Tibet-Japan* (Les façons de penser des peuples orientaux. Inde-Chine-Tibet-Japon), [révision et traduction du japonais vers l'anglais par WIENER Philip P.], Hawaï, University of Hawaï Press, 1964, [version numérique](#) [consulté le 01/12/2019].
- REYNS-CHIKUMA, Chris, *Images du Japon en France et ailleurs. Entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BENEDICT, Ruth, *Le Chrysanthème et le Sabre (tit. or. : The Chrysanthemum and the Sword)* (1946), traduit de l'américain par MÉCREANT Lise, Philipps Picquier (éd.), Arles, 1995 (1987 pour la première édition Picquier).
- TSCHUDIN, Jean-Jacques, STRUVE, Daniel, *La littérature japonaise*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007.

Articles universitaires

- BERQUE, Augustin, « Tétralemme et milieu humain : la mésologie à la lumière de Yamauchi », *Ebisu* [[en ligne](#)], n°49, printemps-été 2013, pp. 61-63 [consulté le 15/01/2020].
- DE HAVEN, Shawn, « *Japanese Manzai and Gender : Personal Perspectives from Young Female Performers* » (*Manzai japonais et genre : points de vue personnels des jeunes artistes femmes*), *Japan Studies : The Frontier* (Études japonaises: La Frontière) [[en ligne sur Academia](#)], 2013, pp. 41-52 [consulté le 10/04/2020].
- IWAO, Seiichi, IYANAGA, Teizō, ISHII, Susumu, *et al*, « 48. Manzai », in *Dictionnaire historique du Japon*, volume 14, 1988, p. 29.
- LOZERAND, Emmanuel, « 'Il n'y a pas d'individu au Japon.' Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu* [[en ligne](#)], n°51 « Le rapprochement franco-japonais dans

l'entre-deux-guerres », 2014, pp. 273-302, mis en ligne le 01/11/2014 [consulté le 12/02/2020].

- NAKAMURA, Yoshio, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage » [traduit et annoté par A. Berque], *Ebisu* [[en ligne](#)], n°49, printemps-été 2013 [consulté le 06/01/2020].
- RAYON, Nadine, « Ambiguïté des kanji et stratégie de désambiguïsation par le contexte », *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, n° 50, pp. 115-132, 2009.
- TANABE, Hiroshi. « Les montagnes dans le système urbain au Japon », *Revue de géographie alpine*, tome 87, n°1, 1999, pp. 181-188.

Autres types d'ouvrages

- BARTHES, Roland, *L'empire des signes* (1970), Paris, Seuil, 2015.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- KUBOTA, Jun 久保田淳, *Kôrin karuta de yomu Hyakunin Isshu Handobukku* 光琳カルタで読む百人一首ハンドブック (Manuel sur 'De cent poètes, un poème' lu à travers le [jeu de] Karuta), Tokyo, Shôgakukan, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'autre face de la Lune. Écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011.
- TANIZAKI, Jun'ichirô, *Louange de l'ombre* (tit. or. : 陰翳礼讃 *In'ei Raisan*) (1933) [traduit du japonais par SEKIGUCHI Ryoko et HONORÉ Patrick], Arles, Philippe Picquier, 2017 (1977 pour la première traduction française).

AUTRES RÉFÉRENCES

Ouvrage

- Platon, *Le Banquet* [traduction et présentation par L. Brisson] (entre 385 et 370 av. J-C), Paris, GF Flammarion, 2016 [première éd. : 1998].

Netographie

- ABÉLÈS, Marc, « CULTURALISME », *Encyclopædia Universalis* [[en ligne](#)] [consulté le 19 mai 2020].
- Entrée « *adapto* », in *Dictionnaire Gaffiot latin-français*, 1934, p. 30, numérisé sur *Lexilogos* [[en ligne](#)] [consulté le 10/04/2020].
- Entrée « こま【高麗 / 狛】 » *Koma* [*Kôrai/Koma*] , in *Goo jiten GOO 辞典* (Dictionnaire Goo) [[en ligne](#)] [consulté le 15/04/2020].
- Entrée « monisme », *CNRTL* [[en ligne](#)] [consulté le 06/06/2020].
- « Sal (plante) », in *Wikipedia* [fr] [consulté le 14/04/2020].
- « サラソウジュ » *Sarasouju*, in *Wikipedia* [jp] [consulté le 14/04/2020].

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	10
PREMIER CHAPITRE.....	22
<i>Ma</i> : un concept culturaliste aux dimensions transnationales.....	
I. <i>MA</i> SELON L'APPROCHE CULTURALISTE.....	25
1. Linguistique japonaise.....	25
2. Les travaux d'Augustin Berque et des japonologues culturalistes.....	31
(a) <i>Ma</i> en mésologie berquienne.....	32
(b) Des dérivés de <i>ma</i> selon Fujita Masakatsu.....	34
(c) <i>Ma</i> , littérature, et état de fusion émotionnelle entre soi et le monde selon Kuroda Akinobu.....	37
II. DISCUTER LA 'JAPONÉITÉ' DE <i>MA</i> : DES APPROCHES NON CULTURALISTES.....	41
1. Héritages de la pensée chinoise.....	41
(a) Linguistique.....	41
(b) Philosophie et arts picturaux chinois.....	42
2. Conceptualisation récente et circulation de la pensée.....	43
(a) « 1978 – le <i>ma</i> d'avant-garde ».....	44
(b) « 1966 – le <i>ma</i> comme dépassement de la modernité ».....	45
(c) « 1951 – le <i>ma</i> national ».....	47
(d) « 1929 – le <i>ma</i> heideggérien ».....	47
III. <i>MA</i> AU CINÉMA : LE CAS D'OZU YASUJIRÔ.....	50
1. Des analyses culturalistes.....	50
2. Remettre en question l'approche culturaliste par la déconstruction des concepts mobilisés.....	53

DEUXIÈME CHAPITRE.....60
La conception kitanesque de l'individu en société comme pratique cinématographique de *ma*.....

I. LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DU MA NORMATIF À TRAVERS LA CONCEPTION DU *MANUKE*.....66

1. L'inadaptation comme noyau narratif.....67

2. Représenter les *manuke* : la défaillance de Masaki (*Jugatsu*, 1990) en société et à l'écran.....70

(a) Le terme de *manuke* : étymologie et définitions.....70

(b) Masaki *manuke* : point de vue narratif.....71

(c) Masaki *manuke* : point de vue formel.....74

II. REPRÉSENTER LA VIE EN SOCIÉTÉ ET EN EXTRA-SOCIÉTÉ DES *MANUKE* PAR LE BIAIS D'UN USAGE TECHNIQUE DE *MA*.....81

1. Mettre en scène la différenciation et la condamnation des *manuke* par les principes du *manzai*.....82

2. Modalités de survie des *manuke* : les 'non-groupes' et les duos non conventionnels.....90

(a) Causes de l'émergence contemporaine des *manuke* et de la perte de leur foi dans les liens conventionnels.....91

(b) Regroupements en non-groupes hétérogènes et en duos non conventionnels.....93

(c) Le jeu comme affirmation des *ma* singuliers et comme répit.....99

3. L'entre-deux : pour une représentation des limites et de la stérilité des regroupements extra-sociaux.....101

TROISIÈME CHAPITRE.....
La représentation-performance du rapport aux autres, de l'être au monde et de la présence du monde à l'être dans le ciné-*ma* de Kawase.....112

I. LE *KANJIN* 間人 COMME PRINCIPE FONDAMENTAL DU CINÉMA EXISTENTIEL DE KAWASE.....118

1. Représentations d'un rapport-*ma* filial constitutif de l'existence.....119

(a) Des « *self-documentary* » pour mieux se comprendre.....119

(b) Penser la filiation-*ma* comme forme d'immortalité.....122

2. Se définir à travers les autres pour faire connaissance : *In between days* (2009).....126

3. Les conséquences du deuil : d'impossibles relations ?.....132

4. Le <i>kanjin</i> au cœur de l'identité du film : le ciné- <i>ma</i> comme espace-temps d'intersubjectivité.....	137
II. SENTIMENTS D'ÊTRE AU MONDE ET DE PRÉSENCE DU MONDE À L'ÊTRE : LE CINÉ-MA COMME FENÊTRE SUR L'INVISIBLE.....	141
1. Des choix de tournage pour un <i>ma'ai</i> dans et hors du film.....	142
2. Représenter la présence du divin dans le quotidien humain : les motifs de l' <i>engawa</i> 縁側 et de la <i>fûrin</i> 風鈴.....	144
3. La caméra- <i>ma</i> : hôte de l'invisible et moyen de représentation d'une sensibilité moniste.....	148
(a) La caméra comme moyen de représentation d'une présence invisible avec lequel un rapport- <i>ma</i> est engagé.....	148
(b) La mise en scène d'une sensibilité moniste.....	154
CONCLUSION.....	160
FILMOGRAPHIE.....	170
Corpus principal.....	170
1. Films de Kitano Takeshi.....	170
2. Films de Kawase Naomi.....	170
Autres films cités.....	171
Génériques techniques et artistiques des films analysés.....	171
1. Films de Kitano Takeshi.....	171
<i>Violent Cop</i> , Kitano Takeshi, 1989.....	171
<i>Jugatsu</i> , Kitano Takeshi, 1990.....	172
<i>A scene at the sea</i> , Kitano Takeshi, 1991.....	173
<i>Sonatine, mélodie mortelle</i> , Kitano Takeshi, 1993.....	174
<i>Kids Return</i> , Kitano Takeshi, 1996.....	175
<i>Hana-Bi</i> , Kitano Takeshi, 1997.....	176
<i>L'été de Kikujiro</i> , Kitano Takeshi, 1999.....	177
<i>Aniki, mon frère</i> , Kitano Takeshi, 2000.....	178
<i>Dolls</i> , Kitano Takeshi, 2002.....	181
2. Films de Kawase Naomi.....	182
<i>Dans ses bras</i> , Kawase Naomi, 1992.....	182
<i>Escargot</i> , Kawase Naomi, 1994.....	183
<i>Regardez le ciel</i> , Kawase Naomi, 1995.....	183
<i>Suzaku</i> , Kawase Naomi, 1996.....	184
<i>Shara</i> , Kawase Naomi, 2003.....	184
<i>Naissance et Maternité</i> , Kawase Naomi, 2006.....	185

<i>La Forêt de Mogari</i> , Kawase Naomi, 2007.....	185
<i>In between days</i> , Kawase Naomi, 2009.....	186
<i>Still the water</i> , Kawase Naomi, 2014.....	186
Filmographies des deux réalisateurs étudiés.....	187
1. Kitano Takeshi.....	187
2. Kawase Naomi.....	189
BIBLIOGRAPHIE	192
Références sur le cinéma.....	192
1. Références sur Kitano Takeshi.....	192
2. Références sur Kawase Naomi.....	195
3. Références sur Ozu Yasujirô.....	199
4. Références sur le cinéma japonais en général.....	201
5. Ouvrages sur le cinéma en général.....	202
Références sur la culture japonaise.....	203
1. Sur <i>ma</i>	203
2. Sur la culture japonaise en général.....	205
Autres références.....	208

