

## Le film-Japon

Clélia Zernik

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3617>

ISSN : 1777-5280

### Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2019

Pagination : 279-287

ISBN : 978-2-916332-40-6

ISSN : 1283-8594

### Référence électronique

Clélia Zernik, « Le film-Japon », *Le Portique* [En ligne], 43-44 | 2019, document 20, mis en ligne le 10 février 2020, consulté le 10 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3617>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 février 2020.

Tous droits réservés

---

# Le film-Japon

Clélia Zernik

---

« *Inventer le Japon est un moyen comme un autre de le connaître* »  
Chris Marker, *Le dépayés*, 1982

- 1 Ma voie d'accès au Japon a été le cinéma d'Ozu. Je ne mentionnerais pas cette chronologie toute personnelle si elle n'entrait pas en résonance avec le cheminement propre de toute une série d'autres chercheurs amoureux du Japon. Ozu est évoqué sans aucun doute très fréquemment dans les raisons alléguées d'un premier voyage au Japon. Cependant, contrairement à d'autres portes d'entrée plus actuelles ou atemporelles, comme les mangas, la J-Pop, la spiritualité zen, la gastronomie, l'intérêt pour les films d'Ozu ne rendrait pas, pourrait-on croire, nécessaire le déplacement réel au Japon. On a eu de cesse au contraire de me rappeler que le Japon d'Ozu n'existait pas ou plus – un Japon où le linge serait suspendu aux fenêtres, où les fils électriques s'entremêleraient pour dessiner une trame abstraite sur le bleu du ciel, où les femmes seraient imperturbablement souriantes et les enfants socialement provocateurs. Aussi, n'ai-je pas fait de lien immédiat entre mon intérêt pour les films d'Ozu et le Japon réel et contemporain et ce n'est que tardivement, bien après mes études sur la filmographie japonaise, que j'ai fait mon premier voyage au Japon. Sans doute n'y a-t-il pas besoin d'aller au Japon pour apprécier Ozu, mais si le Japon peut nous retenir c'est peut-être pour des raisons ozuiennes, ou plus largement cinématographiques.
- 2 Pour le voyageur occidental, le Japon se présente comme l'expérience d'un film, avec son début et sa fin, mais aussi une durée spécifique, et une modalité propre d'apparition. Le décalage horaire, à la vérité, y joue son rôle. Sans évoquer les scènes devenues classiques (et quelque peu caricaturales) de *Lost in translation* de Sophia Coppola, nul ne peut échapper à ce déphasage de soi-même qu'induit le voyage en Orient. D'où une alternance du sommeil et de la veille, qui n'est pas sans évoquer le léger endormissement qui caractérise parfois le spectateur de cinéma. « *Insomnie de l'aube à Tokyo.* » Ainsi commence le récit de voyage de Chris Marker dans *Le dépayés*. Puis ce sont les endormissements des Japonais eux-mêmes dans les transports en commun, dans les bibliothèques, les conférences, aux spectacles de Nô, qui vont accompagner notre propre assoupissement et comme lui donner sa légitimité. Se met en place alors une nouvelle rythmique, une nouvelle cadence du sommeil et de la veille,

une discontinuité qui déréalise tout ce que l'on peut voir et qui comme le montage d'un film procède par ellipse, par magie. C'est dans ce léger vacillement, cette perméabilité de la présence et de l'absence que se joue l'expérience du Japon, comme celle d'un film qui nous fait expérimenter une forme de survol et de décolllement perceptif.

- 3 Ce décolllement, où le monde attache moins, pèse moins, est renforcé par la fluidité des transports, mais également de la marche. Encombrée ou non par une foule de passants, la marche y semble infinie et sans heurts. « Aux gares terminales se mettent en marche les trains de couleur – vert Yamanote, bleu Tozai, rouge laque Marunouchi, nom et couleur à jamais inséparables – qui vont emplir la matinée d'une rumeur grandissante de bowling, dominée par l'impériale corne de brume du Shinkansen. »<sup>1</sup> La ville de Tokyo notamment y déroule sa longue pellicule. C'est ce que nous montre le documentaire d'anticipation-fiction *Invisible cities* de Pierre-Jean Giloux. Embarqués dans un métro aérien hors du temps, les spectateurs voient se dérouler sous leurs yeux un panorama urbain qui mélange véritables prises de vues sur Tokyo et incrustations 3D d'architectures métabolistes d'Arata Isozaki et de Kisho Kurokawa, jamais réalisées, qui se trouvent alors projetées, comme en un rêve éveillé, dans le paysage urbain. Comme si l'expérience de la ville japonaise supposait d'y inclure toutes les visions futuristes esquissées, comme si la vie se doublait d'une marge de fiction, ou plus exactement qu'elle n'était lisible que comme cette intrication du réel et de l'imaginaire. Comme en un film qui, quel qu'il soit, mêle techniques fidèles de reproduction et déréalisation bi-dimensionnelle et fantomatique, la ville se déploie sur le seuil d'une matérialité objective et d'un support fantasmagorique. Ainsi de ces parois de verre qui déréalisent l'espace, le démultiplient ou là encore le déplient pour n'en faire apparaître qu'une surface plane, mais fissurée par endroits. Ou de ces lumières sans support qui transforment tout l'environnement en vaste écran cinématographique, où « l'encre est la lumière » pour citer Cocteau.
- 4 Les théoriciens ont rivalisé pour dégager les modèles propres à rendre raison de la forme sans forme de Tokyo : Tokyo, ville du futur, ville Superflat ou électronique, ville éphémère ou en état d'apesanteur (Toyo Ito) ; Tokyo-amibe (Ashihara Yoshinobu) Tokyo ville étoile de mer ou mollusque (Chie Nakane), Tokyo – « Ville jeu de l'oie » (Hidenobu Jinnai), Ville palimpseste, Hyperville, Ville flux ou aréolaire (Augustin Berque), Ville flottante (François Laplantine), Ville labyrinthe (Atsushi Ueda), ville fractale (Philippe Bonnin), skatepark (Julien Glauser), ville monade, ou matrix (comme l'a dit récemment le philosophe Elie During), ville virtuelle, smart city, Ville aquarium, Small City en haute résolution (Julian Worrall)... Tokyo semble parcourir toutes les possibilités pour une Ville de ne pas en être une, tous les cas-limite, les marges de l'urbanité, en posant à ses usagers comme à ses observateurs des questions que l'on ne se pose peut-être nulle part ailleurs par un jeu constant d'inversion : inversion des espaces (est-on en haut ou en bas, à l'intérieur ou à l'extérieur, dans un processus d'invagination proprement vertigineux ?) ; d'inversions des temps (comment la tour de Tokyo peut-elle être plus ancienne que le temple Zojo-ji placé devant elle, la ville de Tokyo est-elle une ruine future en raison de l'imminence de la catastrophe dont elle réactualise périodiquement la possibilité ou une ruine du futur, du futur projeté par tous les récits anticipateurs qui s'y sont déroulés ou par les projections hypermodernistes des architectes métabolistes dans les années 60-70, par exemple) ; inversion des échelles (« petits » buildings vus d'en haut ; grossissement infini des détails, des interstices et des fissures dans la ville basse) ; inversion enfin du centrifuge et du centripète. Tokyo intéresse le philosophe précisément par les possibilités de

perception paradoxale qu'elle ouvre. Et pour ajouter ma petite pierre à l'édifice, j'aimerais dire que Tokyo, mais plus généralement le Japon, s'y déploie comme un film. Tokyo n'existe pas, c'est une ville-film. À l'hyper résolution des détails et des lumières s'ajoutent la planéité des espaces, des flux de transports, le sentiment d'apesanteur et de silence, et les effets d'intermittence de montage, liés au sommeil et aux écarts d'échelles.

« *Le train peuplé de dormeurs assemble tous les fragments de rêve, en fait un seul film, le film absolu. Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée.* »

Chris Marker, *Sans soleil*

- 5 Le film-Japon c'est précisément celui que filme Marker dans *Sans soleil*. Dans l'entrecouplement des images de dormeurs se rejouent des scènes de films, de batailles sous la pluie, de samouraïs, de fantômes. Car encore une fois l'imaginaire n'est jamais loin et se mêle au réel pour ne former qu'un seul plan, qu'une seule bande, ruban de Möbius ou de pellicule. Ici le positif et le négatif s'inversent, comme les jours et les nuits. Une fois la nuit tombée, tout ce qui semblait tamisé et feutré s'exprime plus fort : les rats sortent et se faufilent en liberté dans les rues luxueuses de Ginza, l'employé dit ses quatre vérités à son patron, le digne Sensei s'enivre et roule sous la table. Ce sont là des scènes très contemporaines, mais ce sont des scènes qu'Ozu déjà avaient filmées. Chris Marker écrit : « Quand on est capable de cette violence-là (et les nations occupées par les Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale en savent quelque chose) et qu'on a également reçu le don d'apprivoiser toute chose avec son contraire, il n'est pas impensable que s'établisse un très étrange et peut-être précaire équilibre entre une réalité policée et un imaginaire sanguinolent. Cela s'est vu ailleurs, et après tout la catharsis n'est pas brevetée chez Sony. Ce qui est plus troublant au Japon, c'est qu'on a l'impression que l'imaginaire règle ses comptes avec lui-même, que lui aussi est double et que finalement il ne s'agit pas d'exorciser la violence du monde par le spectacle du rêve, mais de livrer dans l'espace du rêve un combat, le spectacle d'un combat dont l'enjeu est précisément le monde. »<sup>2</sup>
- 6 L'artiste Takashi Murakami dit une chose similaire quand, dans sa théorie du Superflat, il indique que toute la charge de violence liée à l'Histoire s'est concentrée dans l'espace fictif de la culture populaire afin précisément de construire un réel quotidien apaisé. Comme les écrans numériques, comme les estampes japonaises, comme l'absence de perspectives après la défaite, comme ces mascottes sur les cartes de transports et à l'entrée des villes, tout est super-plat, nous dit Murakami. Il y a d'ailleurs au Japon une véritable place laissée à cet intermédiaire entre le rêve et la veille, entre le réel et l'imaginaire. Aussi certains Japonais se caractérisent eux-mêmes de « bidimensionnel » (*nijingen*), et passent de la personne réelle en trois dimensions au personnage de manga en deux dimensions. Ils se retrouvent le week-end lors de grands rassemblements dans des parcs d'attraction, déguisés (mais est-ce encore le principe du déguisement ? – on dirait plutôt un processus de désépaississement) en leur personnage d'*anime* favori, les yeux recouverts de lentilles bleues, vertes ou oranges, une perruque de cheveux ébouriffés violette ou jaunes sur le crâne. On ne sait plus si c'est la fiction qui s'incarne ou si l'individu s'est consciemment aplati – désingularisé pour pouvoir s'inscrire et évoluer sur le ruban de la pellicule d'un film. On est dans la deuxième dimension et demie.<sup>3</sup>
- 7 Aussi au Japon y a-t-il des allers-retours entre réel et imaginaire mais également creusement d'un espace conséquent pour le seuil entre les deux rives. La pensée des seuils est d'ailleurs une réflexion constante des chercheurs en architecture ou

esthétique japonaise<sup>4</sup>. L'entre-deux, le ni ici ni là, ce fameux Mâ de l'intervalle qui a tant fasciné Roland Barthes.

« *La poésie naît de l'insécurité : Juifs errants, Japonais tremblants. À vivre sur un tapis toujours près à être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l'habitude d'évoluer dans un monde d'apparences fragiles, fugaces, révocables, de trains qui volent de planète en planète, de samourais qui se battent dans un passé immuable : cela s'appelle l'impermanence des choses.* »

Chris Marker, *Sans soleil*

- 8 Si la distinction entre fiction et réalité est moins nette au Japon, c'est aussi précisément peut-être parce que la fiction s'invite d'elle-même dans le quotidien. J'en ai fait me semble-t-il une expérience toute récente. Sur l'invitation de la galerie Kadist et d'Hikaru Fujii, artiste-cinéaste japonais formé en France, depuis longtemps préoccupé par la situation de la région du Tohoku après le triple désastre autour de la centrale de Fukushima en 2011, je me suis rendue dans la zone dite « de retour difficile », très proche de la centrale. J'ai parcouru, accompagnée de cet artiste et des représentants du collectif « Call it anything », la ville de Futaba, actuellement interdite à la circulation, en raison de son taux trop élevé de radiation. Cette ville a été victime de l'accident nucléaire, mais également du tremblement de terre du 11 mars 2011 et est restée en l'état depuis le jour de la catastrophe : toitures tombées, vitres cassées, poteaux électriques pliés en deux, bouteilles de bière brisées au sol, ballon de football à la trajectoire suspendue. Ces images nous les connaissions bien, nous les avons déjà vues au lendemain de l'événement, à la télévision ou sur internet, et l'on dit qu'un an après déjà 800 films avaient été réalisés sur le sujet de Fukushima, comme si précisément au Japon le film n'était jamais loin, toujours aux bords du réel. Et cependant, à traverser Futaba, nous étions tous glacés, sans doute parce que le temps avait passé et que rien n'avait changé, la catastrophe là-bas n'était pas chaude et actuelle, mais comme glacée précisément, figée, et mêmes nos émotions avaient ce côté indigeste du réchauffé. Le fil du temps était à proprement coupé, la bobine du projecteur tournait à vide. L'objectif de l'artiste Hikaru Fujii était de sensibiliser notre groupe de chercheurs à un problème très spécifique, celui du sort des objets du Musée folklorique de Futaba. Dans ce geste, Fujii avait quelque chose d'ozuïen, déplacer notre regard des humains aux objets, comme les seuls garants pour nous de la continuité du temps. Le conservateur du Musée, Monsieur Yoshino, dans les mois qui ont suivi la catastrophe, avait dosé la radioactivité de chaque objet l'un après l'autre, les avait emballés, stockés, déplacés, apportant à chacun un soin attentif et médical. Il avait appelé les musées des environs pour demander s'ils acceptaient de les accueillir, sachant que leur radioactivité les rendait indésirables. Que faire de ces objets ? Eux-mêmes semblaient avoir une vie, un destin bouleversé par la catastrophe. Hikaru Fujii a rapporté de cette expérience une exposition à Paris, « Les Nucléaires et les Choses » (Galerie Kadist, 18 mai-28 juillet 2019). Là encore le dispositif filmique semble s'immiscer partout : des films rapportaient des extraits de discussions entre experts japonais sur la question des objets contaminés, tandis que plusieurs séries de photos parcouraient la galerie constituant une longue pellicule déroulée de photogrammes évoquant les objets cassés, « soignés », emballés, déplacés. Ce ruban de photos évoquait inévitablement le « photo-roman » de Chris Marker, *La Jetée*, cet amoureux du Japon. La prise en charge dans cet « hôpital des objets » de ces autres victimes de Fukushima pourrait se lire comme une suite apocalyptique des films d'Ozu, dans lesquels précisément les objets et leur retour assuraient la permanence des choses et la continuité du temps : la même bouilloire rouge toujours au même coin de table, la même poubelle au même coin de

rue. Il s'agit de recoudre ou de retisser le film des objets, des vies, par-delà les événements du monde, comme si toujours la menace venait du montage, de la coupe. Le réel se fictionnalise et s'artialise selon les modalités de la construction d'un film.

- 9 S'il faut monter les images des objets pour en reconstituer un fil continu, c'est parce que la réalité elle-même – son espace et son temps – s'est trouvée frappée de discontinuité. Le montage cinématographique devient le modèle d'un soin médical apporté aux blessures et failles du temps. La discontinuité est partout : en suivant la route qui traverse la zone, le taux de radiation oscille sans raison, on passe d'un temps arrêté à un temps d'ampleur géologique, du passé préhistorique au futur apocalyptique. Lors de notre traversée de Futaba, nous passons sans cesse d'un temps à un autre, de celui des objets du musée folklorique au passé proche (boîte à bento et téléphone à fil des années soixante, comme chez Ozu...) à celui des vestiges de l'ère préhistorique Jômon, en passant devant des fouilles archéologiques qui avaient été découvertes à l'occasion du creusement d'une fosse pour les déchets radioactifs ; du temps de la décontamination qui devait encore durer quelques années, du retraitement de la terre d'avant le 11 mars, stockée dans d'immenses sacs, à laquelle se substituait une nouvelle terre plus colorée, au temps des particules invisibles radioactives dont la survie dépasse le millier d'années - tout cela sous l'œil imperturbable de la centrale, épée de Damoclès suspendue à chaque instant du présent. Aucun film a su dire le temps impossible, le temps « hors de ses gonds » (Shakespeare) mieux que *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. Or précisément, autour de Futaba les arbres ont été coupés, laissant visibles leur coupe transversale aux cercles concentriques correspondant à leur longévité, comme dans *Vertigo*, quand Madeleine nous dit revenir d'un passé lointain. Même forme spirale et concentrique que l'on retrouvera dans une grotte voisine de Futaba dont les peintures rupestres datant de Jômon, peinte en rouge a défié le temps. L'œil du temps nous regardait, et notre seule fonction, à nous spectateurs impuissants et d'emblée anachroniques, était de continuer de monter et de remonter le film de l'Histoire, en y intégrant ce que l'on sait du passé et ce que l'on anticipe de l'avenir, les fantômes des scénarios catastrophes et ceux du futur. Dans cette grande trame du montage se mêlaient les films passés et à venir, ceux qui ont déjà été tournés et ceux qui le seront un jour et pour moi, cette spirale rouge à même la paroi rupestre évoquait aussi l'œil gigantesque qui surgissait dans le ciel dans le film d'Akira Kurosawa sur la bombe atomique à Nagasaki, *Rapsodie en Août*.
- 10 On sort ainsi d'un temps vraiment humain, celui de la continuité, celui à l'échelle de la vie d'un individu, pour entrer dans un temps non humain : celui de Terrence Malick dans *Eternity* (où les dinosaures déjà contemplaient la nature et surplombaient le temps), celui de Chris Marker ou d'Alfred Hitchcock, où le cycle du temps s'inscrit dans les nervures des arbres au tronc coupé dont la spirale nous projette dans une alternance de répétitions et de malédictions, celui d'Ozu, dont les objets – théières, poubelles, bouteilles – gardent la trace et ponctuent les retours. Un temps cinématographique donc où le montage n'évite pas les faux-raccords et les raccourcis vertigineux, aux arrêts sur image parfois trop mis en scène (comme dans cette école figée dans le temps au 11 mars 2011 et dont les cartables, les chaussures, les cadres tombés jonchent le sol depuis 8 ans), et qui force, par le collage, à penser.
- 11 Le cinéma s'est révélé au cours du 20<sup>e</sup> siècle comme un média populaire qui avait cette puissance de réflexion et de pédagogie, tel qu'auparavant peut-être seul l'art des vitraux l'avait eu. Le Japon, pour le voyageur occidental projeté subitement dans cet

envers du monde, a peut-être aussi un tel effet de questionnement, de contemplation et de mise en rapports.

- 12 Plus encore, le Japon est un pays où le collectif joue un très grand rôle. Aussi, il semble que le film monté qui nous est donné à voir, à lire et à interpréter quand on est au Japon, est le fruit d'un travail de groupe, d'une grande fable collective, où la fiction semble avoir plus de poids que le réel, et les faits historiques et objectifs s'être concentrés dans les pièces de fiction, nous laissant face à un mirage, à un engourdissement, proche de l'endormissement et du rêve.

## NOTES

1. Marker, Chris, *Le dépayés*, Herscher, 1982.
2. Marker, Chris, *Le dépayés*, op. cit.
3. Pendant la saison Japonismes 2018 avait été présenté un spectacle intitulé « 2.5 – Dimensional Musical ».
4. Cf. les textes de Philippe Bonnin par exemple sur le seuil.

## RÉSUMÉS

Un voyage au Japon déconcerte et séduit. Il peut être vécu comme un film avec ses coupes, ses discontinuités spatio-temporelles, ses montages parfois acrobatiques, ses jeux de lumière illusionnistes ou graphiques, sa bidimensionnalité, son écoulement, ses fictions apocalyptiques et ses légendes futuristes.

A trip in Japan both disconcerts and seduces. It can be experienced as a movie, with its cuts, its spatial and temporal discontinuities, its sometimes acrobatic editing, its illusionist or graphic games of light, its two-dimensionality, its flow, its apocalyptic fictions and its futuristic legends.

## AUTEUR

### CLÉLIA ZERNIK

Clélia Zernik, normalienne, agrégée et docteur en esthétique, est professeur de philosophie de l'art aux Beaux-Arts de Paris depuis 2011. Ses premières recherches portent sur la relation entre art et sciences, telle qu'elle est élaborée par les psychologues de l'art et par les phénoménologues (cf. *Perception-cinéma*, Vrin, Paris, 2012 ; *L'œil et l'objectif*, Vrin, 2014). Celles-ci s'orientent désormais vers le cinéma (*Les Sept samouraïs* d'Akira Kurosawa, éditions Yellow Now, Paris, 2013, *L'attrait du fantôme*, éditions Yellow Now, Paris, 2019) et l'art contemporain japonais, grâce à des

séjours d'études à l'université de Waseda et à l'université de Tokyo et des bourses de recherches de la Japan Society for Promotion of Science et de la Japan Foundation. Elle travaille actuellement sur la question de la doublure des images (surfaces et profondeurs japonaises) et collabore régulièrement à des revues comme *Critique d'art* et *Art Press*.