



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Images du Japon dans la littérature française (1970-2015): un goût pour le quotidien

Citation for published version:

Arribert-Narce, F 2017, 'Images du Japon dans la littérature française (1970-2015): un goût pour le quotidien', *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 21, no. 1, pp. 109–117.
<https://doi.org/10.1080/17409292.2017.1299360>

Digital Object Identifier (DOI):

[10.1080/17409292.2017.1299360](https://doi.org/10.1080/17409292.2017.1299360)

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Peer reviewed version

Published In:

Contemporary French and Francophone Studies

Publisher Rights Statement:

This is an Accepted Manuscript of an article published by Taylor & Francis in Contemporary French and Francophone Studies on 11/5/2017, available online:
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17409292.2017.1299360>.

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Note bio-bibliographique :

Fabien Arribert-Narce est *Lecturer in French* à l'Université d'Edimbourg, où ses recherches actuelles portent sur les écrivains français et le Japon depuis 1945. Il est l'auteur de *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux) (Honoré Champion, 2014), et a par ailleurs co-dirigé deux volumes collectifs : *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui* (Peter Lang, 2013), et *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945. Paris-Tokyo-Paris : détours par le Japon* (Honoré Champion, 2016).

Résumé :

Cet article examine la fascination pour le quotidien qui a animé de nombreux écrivains et cinéastes français dans la période de l'après-guerre, et notamment depuis les années 1970. Cette fascination s'inscrit dans un contexte particulier, avec d'une part l'intérêt croissant pour le quotidien rencontré chez des intellectuels majeurs tels Henri Lefebvre, Michel de Certeau et Michel Foucault, et d'autre part une image nouvelle associée au Japon suite à ses prouesses technologiques mises en valeur par les Jeux Olympiques de Tokyo de 1964 et l'Exposition universelle d'Osaka en 1970. C'est dans ce cadre que des auteurs dans la lignée du Barthes de *L'Empire des signes* mais aussi de George Perec se sont plu à dépeindre ce que ce dernier appelait la dimension « infra-ordinaire » de l'existence, c'est-à-dire tout ce qui relève du plus banal dans les expériences en l'occurrence faites et observées au Japon – pays dont la culture se caractérise précisément par une sensibilité esthétique particulière aux gestes et aux objets du quotidien. Ainsi s'explique le retournement opéré depuis l'exotisme flamboyant du premier japonisme historique, s'émerveillant au tournant des XIX^e et XX^e siècles de l'extra-ordinaire et lointaine culture nipponne, vers l'an-exotisme contemporain vantant plutôt « l'infra-ordinaire » et l'insignifiant, et se manifestant par exemple sous la plume de Jacques Roubaud et Jean-Philippe Toussaint. À l'ère du post-colonialisme, du post-modernisme esthétique et d'une mondialisation accélérée qui a banalisé les voyages au long cours, on peut dès lors s'interroger sur les raisons qui ont amené les auteurs néo- ou post-japonistes à mettre à ce point en avant le quotidien dans leurs œuvres respectives.

Liste de mots clés :

Néo-japonisme ; rapports interculturels France-Japon après 1945 ; études sur le quotidien (*everyday studies*)

Images du Japon dans la littérature française (1970-2015) : un goût pour le quotidien

Depuis le début de l'ère Meiji à la fin du XIX^e siècle, le Japon a exercé sur les artistes et écrivains français une fascination qui ne s'est jamais vraiment démentie jusqu'à nos jours, bien qu'elle ait naturellement connu des évolutions au gré des différentes périodes historiques traversées. À cet égard, une tendance nouvelle par rapport à la tradition du premier « japonisme » esthétique semble avoir émergé depuis le début des années 1970 environ, cette tendance consistant pour les auteurs concernés à se concentrer principalement sur des éléments relevant de la quotidienneté dans l'Archipel nippon, et même à mettre en avant cette dimension dans leur approche de la culture de ce pays. Pour ne citer que quelques exemples, on peut ainsi penser à Roland Barthes qui consacre dans *L'Empire des signes* (1970) de superbes pages à l'usage des baguettes, à la nourriture, ou encore aux paquets japonais. Gilles Deleuze affirme pour sa part dans *L'Image-temps* (1985) que chez le cinéaste nippon Yasujirô Ozu, « tout est ordinaire ou banal [...], tout est quotidien. »¹ Le poète Jacques Roubaud a publié les recueils *Mono no aware : le sentiment des choses* en 1970 puis *Tokyo infra-ordinaire* en 2005. Et l'on pourrait également citer parmi bien d'autres exemples le romancier Jean-Philippe Toussaint, qui écrit dans la préface d'*Autoportrait (à l'étranger)* (1999) : « l'angle d'attaque de ces textes ayant ainsi été défini en négatif, c'est avec gourmandise que je me suis mis à rechercher, dans mes expériences quotidiennes du Japon, tout ce qui pouvait relever de la plus pure insignifiance, de l'inintéressant et du banal, pour en faire mon miel littéraire ».²

Nous nous proposons dans cette étude d'analyser le remarquable engouement pour le quotidien qui caractérise ce corpus d'œuvres de plus en plus fourni que d'aucuns – tel Chris Reyns-Chikuma – ont pu appeler « néo-japonistes », sans nécessairement associer de connotation péjorative à ce terme.³ Pour commencer, il paraît tout d'abord judicieux de revenir sur la notion même de « quotidien », qui est d'après Maurice Blanchot « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir ».⁴ Développant sa réflexion sur le sujet dans un texte intitulé « La parole quotidienne », Blanchot affirme ainsi :

le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. [...] C'est en quoi il est étrange, le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps* (Paris: Minuit, 1985), p. 24.

² Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)* (Paris: Minuit, 2012 [1999]), p. 7.

³ Voir Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme* (Paris: L'Harmattan, 2005).

⁴ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1992 [1969]), p. 355-66 (p. 355).

C'est inaperçu, en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire « la revue » [...] ; car par un autre trait, le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien.⁵

On voit avec cette définition que le quotidien s'appréhende sous la forme d'un paradoxe : désignant le domaine du familier, nous le connaissons trop bien au point de ne même plus le remarquer, de ne plus pouvoir le *voir*. Ce statut paradoxal se double dans le contexte du « post » ou « néo » japonisme d'un second paradoxe, dans la mesure où les auteurs francophones ont affaire au Japon à un quotidien qu'ils peuvent sans peine identifier comme tel – soit un ensemble de pratiques et de gestes simples, d'obligations et d'habitudes de la vie de tous les jours –, mais qui n'est pas tout à fait le leur, qu'ils soient d'ailleurs touristes de passage ou résidents permanents dans l'Archipel. Se pose alors la question de la découverte fascinante d'un objet *a priori* familier qui rapproche – un ensemble de traits communs rendant possible l'identification –, et qui sépare dans le même temps, dès lors que c'est aussi (et peut-être surtout) dans les menues différences que *l'étrangeté* se fait le plus grandement sentir. Le quotidien ainsi vu par les « japonistes » les retiendrait dans cette perspective par sa spécificité d'être à la fois banal et (à des degrés divers) littéralement inconnu, et donc étonnant – dans une expérience rappelant celle de l'« inquiétante étrangeté » décrite par Sigmund Freud, quand l'ordinaire devient extraordinaire. Mais peut-être cette confrontation à un quotidien qui se caractérise par son altérité permet-elle précisément en retour à ces auteurs de percevoir avec plus de netteté ce qui constitue l'essence de la quotidienneté en Occident, soit de *leur* quotidien, par un effet de décalage. S'il faut comme le suggère Blanchot que le quotidien devienne « étrange » pour être remarqué, en « se découvrant sous l'espèce de l'étonnant », un quotidien se caractérisant du fait de la distance géographique et culturelle par son étrangeté pourrait dès lors plus facilement se laisser « saisir », en dépit de son caractère par nature fuyant.

Nous aurons à revenir sur le statut problématique de l'objet de fantasme que peut constituer ce quotidien teinté d'altérité, la notion même de quotidienneté ayant fait comme on le sait l'objet d'un intérêt critique et théorique qui n'a fait que se renforcer tout au long du XX^e siècle, tout particulièrement en France avec les travaux d'auteurs comme Blanchot mais aussi Henri Lefebvre, Michel de Certeau ou Michel Foucault. Il semble ainsi y avoir eu une certaine concomitance entre le goût des néo-japonistes pour la vie quotidienne perçue par eux au Japon et la montée en puissance des études dans ce domaine après 1945 (ce que l'on a appelé les « everyday studies » dans le monde anglo-saxon). Au-delà de cette concomitance manifeste, qui signale bien un certain contexte intellectuel marqué par l'émergence d'une

⁵ *Ibid.*, p. 357-58.

préoccupation nouvelle pour cet objet d'étude interdisciplinaire, plusieurs liens directs existent entre ces deux phénomènes dans la mesure notamment où plusieurs penseurs du quotidien se sont intéressés à cette notion en particulier par l'intermédiaire du Japon. C'est par exemple le cas de Georges Perec dont on sait combien il a été influencé par des références nipponnes telles le *Dit du Genji* de Murasaki Shikibu et surtout les *Notes de chevet* de Sei Shônagon (deux chefs d'œuvre de la littérature japonaise du XI^e siècle) au moment d'élaborer sa réflexion autour de la notion d'« infra-ordinaire ». L'écrivain oulipien qui invitait dans un texte de 1973⁶ à ne pas se focaliser seulement sur l'événement, l'insolite et le spectaculaire mais à s'intéresser aussi à « tout le reste » (soit le banal, le commun, le futile), a ainsi recouru dans son œuvre à d'innombrables listes, descriptions et tableaux à la manière de Sei Shônagon, l'un de ses modèles revendiqués. Également influencé par d'autres éléments essentiels de l'esthétique japonaise comme le *wabi sabi* et le bouddhisme zen, Perec a mis au cœur de son projet littéraire une recherche de l'insignifiant contre le « significatif », de l'« endotique » contre « l'exotique » – ce dernier s'apparentant à une forme d'*extra*-ordinaire que l'on irait chercher loin de nous, dans un ailleurs insolite, tandis que l'« endotique » correspond d'après Perec à « ce qui se passe chaque jour, [...] l'évident, [...] l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel ».⁷

Cette démarche n'est pas sans rappeler l'approche suivie quelques années plus tôt par Barthes dans *L'Empire des signes*, dans la « Prière d'insérer » duquel on peut par exemple lire :

Le signe japonais est vide : son signifié fuit [...]. surtout, la qualité supérieure de ce signe, la noblesse de son affirmation et la grâce érotique dont il se dessine sont apposées partout, sur les objets et sur les conduites les plus futiles, celles que nous renvoyons ordinairement dans l'insignifiance ou la vulgarité. [...] Il sera question de la ville, du magasin, [...] de quelques gestes, de quelques nourritures.⁸

Revendiquant sa position d'étranger dans l'Archipel, ne maîtrisant pas la langue et les codes du pays, Barthes a ainsi eu tendance à ne voir au Japon qu'un ensemble de signes dont les signifiés se refusaient à lui et qu'il pouvait dès lors avant tout apprécier pour leurs qualités sensibles (leur « grâce érotique »), en dehors du double règne de la signification et du significatif. Dans le cadre de cette approche résolument subjectiviste, tout objet est susceptible d'illustrer cette forme fantasmée de « signe vide », à commencer par ceux du quotidien, précisément caractérisés par leur nature non remarquable, leur futilité et leur insignifiance, ce qui n'empêche en rien de se délecter de leur aspect matériel, *charnel*. De fait,

⁶ Voir Georges Perec, « Approches de quoi », *Cause commune*, n°5 (février 1973), p. 3-4 ; repris dans *L'Infra-ordinaire* (Paris: Seuil, 1989), p. 9-13.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), dans *Œuvres complètes* (Paris: Seuil, 2002), vol. III, p. 346-444 (p. 346).

la rencontre avec le Japon a marqué un tournant plus personnel dans l'œuvre de Barthes, celle-ci s'orientant alors davantage vers les questions de l'écriture de vie et de la notation des menus faits de l'existence, par l'intermédiaire notamment du *haïku* et d'une réflexion autour du bouddhisme zen et de notions telles le *satori* (ou « éveil spirituel »).

Cet engouement pour le quotidien et le Japon (ou plutôt *via* ce pays) de Barthes et de Perec peut être replacé dans le contexte particulier de la fin des années 1960 qui a vu le Japon devenir le « Troisième Grand » selon l'expression de Robert Guillain, après que son PNB ait dépassé celui de la République fédérale allemande en 1967, et entre les Jeux olympiques de Tokyo de 1964 et l'Exposition universelle d'Osaka en 1970.⁹ Beaucoup de critiques – tel Michaël Ferrier –¹⁰ considèrent en effet qu'une nouvelle phase du « japonisme » a débuté à ce moment-là, traduisant en Occident une image renouvelée de l'Archipel désormais associé aux *shinkansen* (trains à grande vitesse), aux voitures Toyota, aux walkman Sony (apparus à la fin des années 1970) ou encore aux gratte-ciels de Tokyo – soit l'image d'un Japon high-tech à l'urbanisation fascinante, image venant se mêler à des représentations plus traditionnelles et des références culturelles et littéraires anciennes.

Mais encore faut-il déterminer comment se situe cet intérêt pour le quotidien par rapport aux précédentes phases du japonisme. Ainsi, ce que l'on entend d'ordinaire derrière la notion de quotidien est naturellement présent, bien que sous des formes différentes, dans les œuvres d'auteurs comme Pierre Loti ou Paul Claudel, et dans les tableaux de nombreux peintres impressionnistes. Cela tient pour une bonne part, comme nous l'avons vu avec Perec et Barthes, à une caractéristique essentielle de la culture japonaise qui se traduit par une sensibilité esthétique particulière. Celle-ci s'est développée au cours d'une histoire plus que millénaire et se retrouve encore sous diverses formes dans le Japon actuel. Elle s'exprime aussi bien dans des formes artistiques classiques telles la cérémonie du thé, la poésie et le théâtre traditionnels, mais également dans des activités quotidiennes comme la cuisine ou la façon de se baigner et de se saluer. Dans cette perspective, l'objet de l'expérience esthétique ne se limite pas aux sens nobles et intellectuels que sont en Occident la vue et l'ouïe ni à ce que l'on nomme habituellement « les beaux arts » (la peinture, la sculpture, la musique...), mais concerne de multiples aspects de la vie courante. Cette sensibilité esthétique se manifeste aussi dans les formes artistiques plus ou moins nobles que sont la peinture et la calligraphie, les estampes et gravures sur bois, les formes poétiques courtes comme le *tanka* et le *haïku*, et dans de très nombreuses œuvres littéraires classiques et modernes.¹¹

On retrouve donc dans l'art et la culture japonais une attention particulière à ce qui relève du quotidien, de l'ordinaire et du banal, potentiellement porteurs d'une valeur

⁹ Voir Robert Guillain, *Japon, troisième grand* (Paris: Seuil, 1969).

¹⁰ Voir Michaël Ferrier, *Japon : la barrière des rencontres* (Nantes: Cécile Defaut, 2009), p. 41-47.

¹¹ Voir Nancy G. Hume (dir.), *Japanese Aesthetics and Culture : A Reader* (Albany, N.Y.: SUNY Press, 1995).

esthétique. À cet égard, on peut considérer qu'il existe une certaine porosité entre les représentations du quotidien au Japon et celles des japonistes, ce pays constituant depuis le XIX^e siècle un espace privilégié de projection fantasmatique et étant associé à un imaginaire visuel et littéraire très prégnant dont bien des auteurs occidentaux ont eu du mal à se déprendre. Chez Pierre Loti par exemple, notamment dans *Madame Chrysanthème* (1888), des notations quotidiennes clairement démarquées de modèles japonais et reproduisant des stéréotypes déjà éculés à l'époque se mélangent avec d'autres qui émanent d'observations directes et sensibles faites sur place :

À ce moment, j'ai une impression de Japon assez charmante ; je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines. C'est si bien cela ! Ces trois petites femmes assises, gracieuses, mignardes, avec leurs yeux bridés [...] ; Je l'avais deviné, ce Japon-là, bien longtemps avant d'y venir.¹²

Ce genre de topos a perduré dans la littérature japoniste du XX^e siècle, même après la Seconde Guerre mondiale, la notation quotidienne servant alors souvent à recréer une certaine atmosphère et à donner au texte une couleur locale et exotique.

Or c'est précisément par rapport à cette tradition que l'émergence du thème de « l'infra-ordinaire » au tournant des années 1970 a marqué un changement. La distinction entre la notion de quotidien et celle d'« ordinaire » peut ici nous aider à expliquer le paradoxe qui consiste à rechercher de « l'endotique » – c'est-à-dire à s'attacher au presque rien, à des détails anodins – dans un contexte *a priori* exotique, à savoir le pays fondamentalement étranger qu'est le Japon. D'après Barbara Formis,

Si le quotidien est subjectif et individuel, l'ordinaire est intersubjectif et pluriel. [...] En ce sens, l'ordinaire englobe plusieurs quotidiens : il est une *modalité* de vivre, alors que le quotidien réunit les multiples *applications* singulières de cette modalité générale. [...] Si le quotidien est ce que chacun fait, l'ordinaire est ce qui pourrait être fait par n'importe qui.¹³

Ainsi, on peut considérer que c'est davantage « l'ordinaire » que « le quotidien » que visent les auteurs néo-japonistes évoqués plus tôt dans la mesure où ce dernier se caractérise lorsqu'il est défini de la sorte par un ensemble de singularités et de particularismes et se prête mieux pour cette raison à des représentations exotiques, adoptant un point de vue résolument *extérieur, étranger*. L'ordinaire et *a fortiori* l'infra-ordinaire font en revanche plus facilement sortir du schéma classique dans ce contexte d'une confrontation avec un champ d'altérité radicale en étant susceptibles de concerner « n'importe qui » et en s'inscrivant en dehors des marqueurs de l'appartenance identitaire du fait de leur nature impersonnelle et universelle. Barbara Formis ajoute à cet égard que « l'ordinaire, à la différence du quotidien, oppose

¹² Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* (Paris: Calmann-Lévy, 1947 [1888]), p. 30-31.

¹³ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire* (Paris: PUF, 2010), p. 50. C'est l'auteure qui souligne.

fermement une résistance à l'*extra*-ordinaire. [...] Contrairement au quotidien, l'ordinaire aspire à l'*universel*, et ne peut le faire qu'en maintenant sa nature ordinaire, quitte à ne jamais devenir stupéfiant. »¹⁴ Si le quotidien peut donc être l'objet d'une forme d'exotisme flamboyant, immédiatement distinguable – auquel on associe d'habitude volontiers les œuvres orientalistes dans leur ensemble –, il permet également sur un registre mineur et dans sa modalité ordinaire d'échapper à la tentation de l'insolite et du stupéfiant en se concentrant plutôt sur des éléments neutres et impersonnels. On notera que l'on retrouve pourtant bien dans l'attitude de « l'endote » au Japon la recherche d'une forme d'« extraordinaire » qui se manifeste en l'occurrence dans une capacité recouvrée à « s'étonner » de ce qui relève du plus ordinaire et *a priori* inintéressant autour de soi, où que l'on se trouve. Cette capacité d'étonnement que Perec louait déjà dans ses textes et qui se décline de diverses manières dans les œuvres de Roubaud ou Toussaint joue d'ailleurs également un rôle important dans la tradition japonaise du zen, Dôgen déclarant par exemple déjà au XIII^e siècle : « Ne regardez pas les choses ordinaires de manière ordinaire. »¹⁵

Plusieurs raisons peuvent être avancées pour expliquer la tangente prise par les auteurs néo-japonistes du côté de l'infra-ordinaire. Cette tendance à première vue paradoxale se comprend tout d'abord assez bien si l'on tient compte du contexte postcolonial et de la critique historique de l'exotisme primaire et de l'orientalisme qui l'a accompagné. Sans compter que la notion d'exotisme en tant que telle a perdu de son éclat à l'ère de la mondialisation accélérée et du tourisme de masse. Dans cette perspective, mettre en avant l'(infra-)ordinaire a pu être pour les auteurs en question un moyen de contourner l'interdit ou plutôt le discrédit portant sur l'exotisme caractéristique du premier japonisme, mais aussi de montrer un « autre » Japon, différent des stéréotypes et des images figées. Plus généralement, le détour par le Japon peut à cet égard permettre de servir d'autres fins stratégiques comme une critique indirecte de certaines valeurs de l'Occident, ce que l'exemple de Barthes montre particulièrement bien. En effet, dans *L'Empire des signes*, la description de l'insignifiance des signes observés dans la vie quotidienne nipponne est un moyen pour l'auteur de lutter contre les « dégoûts, [les] irritations et [les] refus que suscite en lui la sémiocratie occidentale. »¹⁶

Entrée à son tour dans « une ère du soupçon », la littérature néo-japoniste peut difficilement faire l'économie d'une dimension (auto)critique, incitant les écrivains à user de divers stratagèmes qui visent à maintenir à distance l'objet dont ils parlent en ne s'exposant pas trop directement. On peut songer ici au système de médiations et autres discours indirects sur l'Archipel employé par Michel Butor dans *Le Japon depuis la France : un rêve à l'ancre*, paru en 1995, ou encore à la distance ironique qui caractérise les récits de Jean-Philippe

¹⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁵ Dôgen, *Instructions au cuisinier zen* (Paris: Gallimard, 1994), p. 23.

¹⁶ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, dans *Œuvres complètes*, vol. III, p. 346.

Toussaint sur le Japon. Dans son *Tokyo infra-ordinaire*, recueil poétique qui alterne passages en vers et en prose en s'inspirant du modèle japonais du *haibun*, Jacques Roubaud se détache lui aussi des codes du japonisme traditionnel en préférant conformément aux préceptes perecquiens le trivial au remarquable. Fin connaisseur de la littérature nipponne de la période Heian (VIII^e-XII^e siècles), le poète propose des créations verbales inspirées et informées par celle-ci sans jamais se déprendre de son sens de l'humour et de l'autodérision, procédés sûrs et ludiques de mise à distance. Se référant également fréquemment à l'Angleterre qu'il chérit et recourant à de nombreux mots en anglais, il opère en outre un décentrement qui le préserve des écueils d'un jeu de miroir binaire entre France et Japon.

Sans doute peut-on en partie reprocher aux auteurs s'inscrivant dans cette tendance de ne pas complètement se défaire de l'esthéticisme identifié par Kôjin Karatani dans son analyse des rapports franco-japonais, et qui consiste à ne pas voir la réalité spécifique et historique du pays visité en projetant ses propres fantasmes et en se contentant d'une approche essentiellement esthétique.¹⁷ On peut se demander à cet égard si le néo-japonisme de l'infra-ordinaire ne constitue pas une nouvelle forme d'exotisme qui aurait été en quelque sorte retourné sans que soit pour autant remis en cause le rapport sous-jacent au pays étranger. L'altérité de l'Autre resterait alors masquée derrière une image du Japon certes moins spectaculaire et bigarrée que les stéréotypes exotiques du premier japonisme, mais peut-être tout aussi trompeuse. C'est par exemple ce que suggère Chris Reynolds-Chikuma, d'après qui

le japonisme se caractérise par trois facteurs. Il a été jusqu'à tout récemment « égocentrique » (centré sur la notion d'auteur et d'œuvre), et/ou esthéticentrique (non seulement presque essentiellement centré sur l'art mais de plus sur les arts traditionnels, le plus souvent sur un mouvement et sur des généralités anhistoriques), et ethnocentrique.¹⁸

Bien que cette affirmation pointe un phénomène réel, la critique du néo-japonisme qu'elle suppose est sans doute exagérée dans la mesure où les auteurs visés ont des démarches très diverses, beaucoup d'entre eux n'essentialisant à aucun moment l'altérité japonaise mais essayant au contraire de partir d'elle et de sa diversité pour en proposer une vision originale. Ne se contentant pas de refuser l'exotisme traditionnel, ils cherchent en fait souvent à dépasser le cadre même de cette problématique, ce qui est par exemple manifeste chez des auteurs comme Chris Marker, Gérard Macé ou Michaël Ferrier qui font preuve dans leurs écrits respectifs d'une attention subtile aux petits frémissements de la vie quotidienne au Japon et collectent fragments et notations intimes en renouvelant, chacun à sa manière, la figure du flâneur/voyageur.

¹⁷ Voir Kôjin Karatani, « Uses of Aesthetics : After Orientalism », *Boundary Two*, vol. 25, n°2 (1998), p. 145-60.

¹⁸ Chris Reynolds-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs*, p. 32.

Ce sur quoi il convient davantage d'insister en conclusion de cette étude est l'existence d'un fort imaginaire graphique qui semble indissociable de l'engouement néo-japoniste pour l'infra-ordinaire. Cet imaginaire comprend pêle-mêle un goût largement partagé pour les estampes japonaises et le *haiku*, ainsi qu'une rêverie autour de la calligraphie (du geste de l'écriture et de l'inscription graphique noir sur blanc). On peut y associer une tendance au minimalisme esthétique qui se traduit aux niveaux éthique et théorique par une prédilection pour la figure du neutre (chez Barthes, par exemple), ces deux aspects étant d'ailleurs grandement influencés par la vulgate du bouddhisme zen qui s'est rapidement diffusée en Occident après la Deuxième guerre mondiale. Concrètement, cet imaginaire se manifeste dans les œuvres concernées par un goût pour l'épure et le détail, les formes brèves (notes, listes) et l'écriture journalière, qui évoque entre autres celle des genres japonais classiques du *nikki* et du *zuihitsu*.¹⁹ Cette orientation esthétique rejoint ainsi d'autres mouvements qui ont marqué la littérature française depuis les années 1950, que l'on songe par exemple au Nouveau roman, aux tenants de « l'écriture blanche » ou aux romanciers minimalistes.

Au final, on peut donc dire que le goût néo-japoniste pour la quotidienneté, en particulier dans sa dimension infra-ordinaire, s'explique d'une part par un certain contexte, qui tient à l'objet abordé en lui-même, à savoir le Japon et sa culture propre, ainsi qu'au cadre intellectuel et théorique de la seconde moitié du XX^e siècle en France, mais qu'il a aussi contribué à informer ce cadre et à modifier les représentations et la perception de l'Archipel, comme on a pu le voir avec les exemples de Perec, Roubaud ou Barthes. On peut par conséquent interpréter ce goût comme le symptôme d'une époque donnée, mais également un lieu d'élaboration de nouvelles approches du quotidien et du Japon.

¹⁹ Le *zuihitsu* est littéralement un « écrit au fil du pinceau ». Quant au *nikki*, il relève davantage du journal intime.