

中設山

OKAERI

Exploration de l'espace domestique japonais

Delphine Klumpp

OKAERI

Au Japon, lorsqu'une personne rentre dans son logement, elle dit habituellement *Tadaima*, ce qui peut se traduire littéralement « dès maintenant ». C'est la première expression que l'on dit quand on revient de l'extérieur. Une autre personne déjà à l'intérieur répond généralement *Okaeri*, ce qui signifie « Bienvenue ». Cependant les sentiments japonais derrière ces deux expressions courtes ne sont pas faciles à traduire. *Ta-daima* prend le sens de « Je suis rentré sain et sauf » et *Okaeri* peut être interprété comme « Vous êtes enfin rentré, bienvenue à la maison, ce qui indique que la personne attendait son retour, avec des sentiments chaleureux. ¹ La codification de ces deux expressions japonaises courtes est une première tentative pour démontrer combien la langue et la culture japonaise sont liées à la domesticité et ont un lien très fort avec l'idée de la famille japonaise.

¹ [Coto Japanese Academy] Japanese Expressions URL : <https://cotoacademy.com/ittekimasu/> (consulté le 16.01.22)

École Polytechnique Fédérale de Lausanne – Janvier 2022

Section Architecture

Énoncé Théorique de Master - Delphine Klumpp

Professeure d'Énoncé théorique : Prof. Florence Graezer Bideau

Directeur pédagogique : Prof. Marco Bakker

Maître EPFL : Mme Léonore Nemec

TABLE DES MATIÈRES

I. INTRODUCTION	06	4. <i>Futon</i> : Le Rituel du Coucher	70
Methodologie	08	4.1 <i>Shitsurai</i> : L'art de l'installation	72
Dictionnaire utile	10	4.2 Dormir, une activité collective	76
		4.3 Individulisation du rituel	80
		4.4 Ouverture - L'Installation comme principe du rituel du coucher	84
II. LES RITUELS DOMESTIQUES	12		
1. <i>Surippa</i> : Le Rituel des Seuils	14	III. COEXISTENCES	86
1.1 <i>Kaki</i> : La clôture	16	1. <i>Ketsuen</i> : Les liens de sang	88
1.2 <i>Genkan</i> : L'entrée	22	1.1 <i>Ie</i> : La famille souche	90
1.3 <i>Engawa</i> : La coursive-véranda	28	1.2 La famille nucléaire : Le modèle du <i>salaryman</i> et de la <i>sengyo shufu</i>	94
1.4 <i>Shoji</i> : La cloison	32	2. <i>Chi.en</i> : Les liens de sol	99
1.5 Ouverture - Redéfinition de la porosité de l'espace domestique	36	2.1 <i>Mura</i> : la communauté villageoise	100
2. <i>Kotatsu</i> : Le Rituel du Repas	38	2.2 <i>Chonaikai</i> : la communauté de quartier	102
2.1 Manger au sol ou sur des chaises	40	2.3 <i>Roji</i> : la Ruelle	104
2.2 La cuisine ouverte	44	2.4 <i>Hachiue</i> : le pot de fleur	106
2.3 Le repas comme rassemblement social	46		
2.4 <i>Nabe</i> : Le pot-au-feu - Un repas participatif	50	IV. OUVERTURE	108
2.5 Préparation du repas - Une activité féminine	52	Bibliographie	114
2.6 Ouverture - Le rituel du repas comme engagement corporel et participatif	54	Filmographie & Iconographie	116
3. <i>Furo-oke</i> : Le Rituel du Bain	56	Dialogues	119
3.1 Le bain collectif	58		
3.2 Espace ergonomique minimal	62		
3.3 Individualisation du Rituel	66		
3.4 Ouverture - Le bain comme rituel communautaire	68		

I. INTRODUCTION

Le Japon est un pays qui me passionne depuis bientôt 10 ans. Dans le cadre de mon travail de maturité gymnasiale, qui portait sur une analyse du film japonais : Hara Kiri (1962) de Masaki Kobayashi, j'ai eu l'occasion d'approfondir pour la première fois mes connaissances sur la culture de ce pays, sur son histoire et sur ses rites. A la fin de ma première année d'études en architecture j'entreprends mon premier voyage au Japon, avec un petit groupe d'amis. J'ai souvenir d'une certaine appréhension car je craignais d'avoir trop idéalisé ce pays. J'y avais certainement projeté des aspirations personnelles et je redoutais de me retrouver face à une réalité tout autre. Mais fort heureusement la magie opère. Ce voyage me permet de confronter mes projections et une certaine réalité, celle perçue par les visiteurs. Un des premiers souvenirs marquants est qu'à Kyoto nous étions tous les cinq logés ensemble, dans une seule pièce, à même le sol en *tatami*, sur des *futons*. Un an plus tard en 2017, second voyage, mais seule cette fois-ci. Je prends des cours de Japonais pendant presque deux mois à Tokyo et séjourne dans une « Share house », en périphérie, avec une moitié de logeurs étrangers et une moitié de logeurs japonais. Je fais chaque jour l'expérience de mon trajet en métro, de la densité de la ville. Je me rappelle avoir été très gênée de ne pas savoir exactement comment me servir de la douche de la salle de bain. Les liens dans la sphère domestiques sont difficiles à établir. L'espace domestique japonais est resté pour moi assez abstrait. C'est au travers du cinéma japonais,

notamment des films de Yasujiro Ozu et Kore-Eda que je découvre certains éléments de la domesticités japonaises. Les problématiques sociales m'interpellent, m'intriguent. Mon intérêt pour une culture étrangère me renvoie aussi à mes propres conceptions culturelles et fait également réfléchir quant à l'espace domestique en Suisse. En m'intéressant aux seuils japonais, je me rends compte que j'ai bien un portail qui délimite l'espace de ma maison familiale à la rue. Mais celui-ci a-t-il la même symbolique que la clôture *kaki* Japonais ? Je ne m'étais pas rendue compte non plus que mon père mettait chaque soir son sac de travail au coin du meuble de l'entrée. Ou encore l'attention que ma mère porte quotidiennement à faire à manger pour tout le monde.

L'espace domestique est dans une certaine mesure un reflet de notre manière de vivre, de notre société. Il se modélise au fil du temps. La modernisation des modes de vie en Suisse a été synonyme d'une individualisation de la famille qui tend à l'isoler et à couper ses liens.² L'espace domestique conjugue sous son toit la tension entre l'individualité et la collectivité du groupe qui l'habite. Mona Chollet définit le chez soi comme tel :

« *Aimer rester chez soi, c'est se singulariser, faire défec-tion. C'est s'affranchir du regard et du contrôle social.* » [...] *Il permet à son habitant de se réfugier, de se ressourcer et finalement de se réassurer une disponibilité et donc*

une maîtrise par rapport à ses activités et ses relations sociales. »³

Cette définition du « chez-soi » me parle, mais est-ce le cas également pour un ou une Japonaise? Les prochains chapitres révéleront que la conception japonaise de l'espace domestique peut se révéler différente et pourrait nous amener à une réflexion sur une manière d'habiter plus collective.

En effet, le mouvement incontesté des logements coopératifs en Suisse montre la tendance actuelle d'une volonté de favoriser un mode de vie plus collectif, plus inclusif et mieux implanté dans son contexte urbain ou régional.⁴ Nous avons besoin de réinterpréter notre manière d'habiter pour répondre aux besoins d'une société en pleine mutation, confrontée à certains défis, notamment environnementaux, économiques, fonciers et sociaux qu'elle fait doit faire face.

Il est ainsi intéressant d'identifier comment une culture différente traite son espace domestique, son rapport de public-privée et de son engagement collectif. La citation de Rochard Sennett, expliquée par Monique Ruz Ruzicka-Rossier lors de son cours sur la spatialité Japonaise en

printemps 2021 propose ceci :

« *Il est parfois utile de chausser les souliers d'un autre pour mieux voir, de regarder comment des cultures étrangères à la nôtre évaluent le capital social et la coopération.* [...] »⁵

C'est ce que cet énoncé théorique tente de réaliser, en s'intéressant à un pays asiatique, dont la base culturelle n'est pas fondée sur une société judéo-chrétienne capitaliste mais sur les principes du Confucianisme et du Shinto-bouddisme : le Japon.

Il se posera ensuite la question : Peut-on extraire du Japon, à l'aide de fictions cinématographiques, des traces de domesticité et rituels laissés intacts par la modernisation globale, permettant une réflexion sur une manière d'habiter alternative l'espace domestique dans un contexte occidental, et si oui lesquels ? Les prochains chapitres tentent d'amener quelques éléments de réponse.

² KELLERHALLS, WIDMER, *Famille en Suisse : Les nouveaux liens* (2005) p.128

³ Citation de CHOLLET *Chez-soi. Une odyssée de l'espace domestique*, dans le compte rendu de Koster Raphael <https://doi.org/10.4000/lectures.18068> (consulté le 14.01.22)

⁴ [Swiss Info] LENTO, *L'habitat participatif en Suisse : épargne et nouvelles formes de sociabilité urbaine* URL : https://www.swissinfo.ch/fre/a-moitié-locataires--à-moitié-proprétaires_l-habitat-participatif-en-suisse--épargne-et-nouvelles-formes-de-sociabilité-urbaine/44431666 (consulté le 15.01.22)

⁵ SENNET, *Ensemble, pour une éthique de la coopération*, 2014, p.178

Méthodologie

L'énoncé théorique prend comme postulat premier « l'habiter » comme un rapport de liens interconnectés entre trois entités : un espace domestique ; les personnes qui l'habitent et les liens qu'ils entretiennent vis-à-vis de leurs co-résidents ; les rituels domestiques qui s'insèrent dans l'espace domestique.

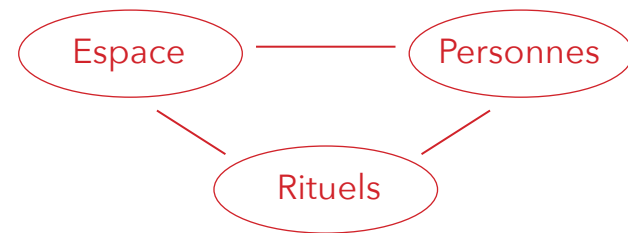


Figure 2: Relations Espace, Personnes, Rituels

On peut ainsi faire des interconnexions et définir les liens des personnes par le fait qu'elles vivent dans le même espace domestique et partagent des rituels domestiques dans ce lieu. À l'inverse, on peut définir l'espace domestique au travers de son utilisation par les personnes, dans cet espace, conformément à des rituels domestiques. Finalement, on peut définir les rituels domestiques comme la matérialisation des modes de vie découlant des liens d'intimité des personnes dans l'espace domestique. Ces trois notions sont donc indissociables pour appréhender la domesticité.

L'énoncé théorique est constitué de deux parties : La partie I. *Rituels domestiques* extrait et analyse quatre rituels domestiques japonais, émanant de l'utilisation par les habitants de l'espace domestique. Il s'agit du rituel des seuils, du rituel du repas, du rituel du bain et finalement du rituel du coucher.

La partie II. *Coexistences*, s'intéresse à deux dimensions de liens que les personnes entretiennent dans l'espace domestiques : les liens de sang ou les liens de sols.

Ces deux parties inter-liées essaient de répondre à la problématique précitée, à savoir : Peut-on extraire du Japon, à l'aide de fictions cinématographiques, des traces de domesticité et rituels laissés intacts par la modernisation globale, nous permettant une réflexion sur une manière d'habiter alternative l'espace domestique dans un contexte occidental, et si oui lesquels?

Pour terminer, une partie ouverte reprend les constats principaux et, pour certaines potentialités identifiées, tente de procéder à une transposition dans un contexte occidental, en Suisse notamment.

L'analyse des différents rituels et coexistences dans l'espace domestique est réalisée au moyen de situations sélectionnées dans six films japonais. Les fictions cinématographiques permettent de définir par un scénario des contextes relationnels dans des espaces existants ou mis en scène. Ceci évidemment au travers du regard du réalisateur du film, de son point de vue, forcément lié à son environnement vécu et/ou ses projections personnelles. Elles permettent de mettre en scène et en mouvement les usages, les rites, les relations dans l'espace construit.

La mise en dessin, par un travail personnel de représentation des spatialités domestiques telles que pouvant être déduites de scènes choisies des films, a permis l'utilisation de plans, de coupes et d'axonométries pour analyser plus en profondeur certains détails, certaines relations de spatialité. Ceci comporte inmanquablement une part de subjectivité. Quand les plans d'un film ne permettent pas de définir l'entier d'un espace, l'analyse de constructions exis-

tantes et la documentation a été utilisée pour compléter au mieux (parties représentées en traitillé). Les parties traitées en particulier dans l'analyse, telles que des espaces ou du mobilier, ont des traits mis en évidence en rouge. Ensuite, le choix des images tirées directement des films permet d'illustrer un moment précis, un point de vue, une perspective qui relate une atmosphère, une luminosité, ce qui contribue également à la compréhension et à l'analyse de l'espace domestique japonais. Des retranscriptions de dialogues aident également à expliciter les liens entre les personnages, leur point de vue par rapport à l'espace domestique des films. Finalement, l'analyse s'appuie sur la littérature pour confirmer ou confronter les observations.

Une sélection de six films de trois réalisateurs japonais de deux générations distinctes a été choisie pour retracer la domesticité du milieu du 20^{ème} siècle au début du 21^{ème} siècle. Les deux films *Printemps tardif* (1949) et *Bonjour* (1959) du réalisateur Yasujiro Ozu (1903-1963) retracent les problématiques de la vie familiale en pleine transition sociale durant l'après-guerre, avec 10 ans d'intervalle. Les trois films *Air Doll* (2009), *Une affaire de famille* (2018) et *Tel père tel fils* (2013) du réalisateurs Hirokazu Kore-Eda, retracent chacun une problématique familiale du 21^{ème} siècle. *Air Doll* (2009) aborde la solitude que des modes de vie actuels peuvent induire au travers des yeux d'une poupée gonflable sexuelle qui prend vie. *Une affaire de famille* (2018) relate la vie d'une famille très pauvre, recomposée sur la base des liens de sol. *Tel père tel fils* (2013) met en opposition les modes de vie d'une famille aux valeurs très occidentalisées et avec ceux d'une famille aux valeurs plus traditionnelles et questionne également les

⁶ EHRlich, *The films of Kore-Eda Hirozaku*, 2020, p.4

⁷ EHRlich, *The films of Kore-Eda Hirozaku*, 2020, p.10

liens de sang. Finalement, le film *Tokyo Sonata* (2008) de Kiyoshi Kurosawa traite la problématique de l'impact du chômage sur une famille dont le système familial hiérarchique ne fonctionne progressivement plus.

Les trois réalisateurs Yasujiro Ozu, Hirokazu Kore-Eda et Kiyoshi Kurosawa partagent un intérêt commun pour les relations familiales, les filiations et ont la volonté d'inscrire leurs films dans le contexte historique de l'époque. Partant de scènes de vie banales de l'espace domestique, ils parviennent à élaborer des histoires extrêmement fortes. Ces fictions ont également une dimension de films documentaires, de par les descriptions très fines et détaillées des contextes de vie des personnages.

Hirokazu Kore-Eda et Kiyoshi Kurosawa peuvent être rattachés au mouvement « The new Japanese New Wave », une renaissance au début du 21^{ème} siècle du style cinématographique des années 1950 à 1980.⁶ Kore-Eda est souvent comparé à son prédécesseur Yasujiro Ozu pour son traitement de sujets similaires, comme celui de la famille et pour la poésie de son approche cinématographique. Cependant, il est également inspiré par d'autres réalisateurs comme les frères Dardenne, Ken Loach ou Naruse Mikio. Aujourd'hui c'est un réalisateur très reconnu à l'international après l'obtention de plusieurs prix, dont la palme d'or pour *Une affaire de famille* (2018).⁷

Les personnages des différents films sont nommés par soucis de simplicité à la manière occidentale avec le prénom suivi du nom de famille et non l'inverse, comme en japonais. Pour une meilleure compréhension et pour éviter des confusions de prénoms, les personnages sont toujours nommés selon leurs attributs sociaux civils. Par exemple : le garçon Shota, la poupée Nozomi, le père Ryota etc.

Dictionnaire utile

1. Domesticité n.f :

Dans le petit Robert le terme Domesticité renvoie aux personnes qui s'occupent de l'espace habité : les domestiques d'un château par exemple.⁸ Cependant, la citation suivante tirée du livre *Tempus Edendi* (2021) de la série *Morceaux de domesticité* du MANSLAB se questionne sur une révision possible du mot :

« À la recherche d'une réinterprétation du terme domesticité, dont sa première signification en français parle de « l'ensemble des personnes servant une maison », la série *Morceaux de domesticité* essaie de faire preuve qu'à travers le temps, les « gens de maison » se pétrifient au profit de la vie domestique. »⁹

Dans le cadre de cet écrit, la « domesticité » renverra à l'imaginaire collectif que « l'habiter » évoque, que ce soit ses caractéristiques spatiales, architecturales, ses rituels ou encore les personnes qui l'habitent.

2. Espace domestique n.m :

L'espace « domestique » renvoie à « Qui concerne la vie à la maison, en famille. »¹⁰ Par rapport à la domesticité il sera le terme de « l'habiter » spécifique à la définition des caractéristiques spatiales, ses limites et ses contours, où

se déroulent les rituels et les liens des personnes qui l'habitent. Foyer, logis, habitation, maison sont des termes utilisés pour caractériser l'espace domestique. Mais quand ses caractéristiques et limites spatiales sont plus floues elle garde l'ambivalence du terme « espace domestique ».

3. Famille n.f :

Au sens étymologique, la famille se traduit par : « Ensemble des personnes vivant sous le même toit. »¹¹ Au sens didactique : Ensemble des personnes unies par le sang ou les alliances et composant un groupe. »¹² Finalement au figuré : « Ensemble d'êtres ayant des caractères communs ». C'est dans son sens premier étymologique qu'il faut comprendre le terme de famille dans le contexte de cet écrit. A une modification près, elle peut même englober des entités autres (non humaine, naturelle, animale), des personnes décédées ou pas encore nées.

4. Intimité n.f :

L'intimité selon le dictionnaire Robert se définit de quatre manières. « Caractère intime et profond ; ce qui est intérieur et secret [...] Liaison, relations étroites, familières [...] La vie privée [...] Agrément (d'un endroit intime). »¹³

Le terme renvoie à un intérieur, une relation familière, quelque chose de vécu et un espace. L'utilisation de ce mot est marquée par toute l'ambiguïté des différentes définitions qui l'expliquent. L'intimité est personnelle à chacun, et probablement perçue et ressentie différemment au Japon qu'en Suisse. Sont qualifiés ici d'« intime » ou « l'intimité » les rituels, les espaces et les liens sociaux, selon ma définition et ma perception de l'intimité, ce qui comporte une part évidente de subjectivité.

5. Maison traditionnelle n.f :

Compte tenu de la diversité des habitations japonaises et à des fins de simplification le terme générique « maison traditionnelle » désigne ici toute maison individuelle japonaise qui comporte les caractéristiques architecturales traditionnelles suivantes : un espace de vie au rez, une distinction des sols soit en terre *doma*, en plancher en bois ou en tatami (natte de paille de riz), une structure légère en bois et l'utilisation de panneaux *shojis* et *fusuma* en papier *washi* comme cloisonnement des espaces. La maison individuelle est le seul type d'habitation commun à tous les films traités, elle est toutefois caractéristique de la tradition domestique japonaise.

Note : Les mots japonais utilisés sont traduits et définis au fil de l'écrit. Pour des raisons de praticité et d'universalité les mots japonais ne sont cités ici, avec quelques regrets, que dans leur expression en romaji, une transcription phonétique dans l'alphabet latin.

⁸ [Le Robert dico en ligne] Domesticité, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/domesticite> (consulté le 14.01.22)

⁹ MANSLAB, *Morceaux de domesticité, tempus edendi*, Magma et Principes, EPFL 2021, p.3

¹⁰ [Le Robert dico en ligne] Domestique, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/domestique> (consulté le 14.01.22)

¹¹ [Le Robert dico en ligne] famille, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/domestique> (consulté le 14.01.22)

¹² *Ibid.*,

¹³ [Le Robert dico en ligne] Intimité, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/intimite> (consulté le 14.01.22)

II. LES RITUELS DOMESTIQUES

À travers les 4 prochains chapitres, le lecteur est invité à expérimenter l'espace domestique japonais par une succession de quatre rituels.

Premièrement, il expérimente le rituel des seuils : il pénètre le périmètre du *Uchi* (la maison) en franchissant son *Kaki* (clôture) puis enlève ses chaussures dans le *Genkan* (l'entrée). Le visiteur monte ensuite d'une ou deux marches et arrive sur un plancher en bois. Il enfile des petits *Surippa* (chaussons) et fait peut-être coulisser un *Shoji* (paroi coulissante) ou un rideau pour accéder à l'espace de vie. Il convient qu'il se change pour revêtir des habits d'intérieur. Ensuite, il partage avec les cohabitants le rituel du repas : Soit il prend part à sa préparation, toujours à la vue des autres, soit il s'installe au sol sur un petit coussin *Zabuton* disposé sous un *Kotatsu* (table basse chauffante) bien chaud. Au menu ce soir : Un *Nabe* (pot-au-feu). Tout le monde participe. Les membres trempent les uns après les autres des morceaux de légumes et de viandes dans le bouillon ravigotant, prenant soin de vérifier l'assaisonnement, la température et la cuisson des aliments. On dépose un petit morceau de viande cuit sur le riz d'un être cher en guise d'affection. On échange, partage ou on apprécie simplement le silence du moment.

Une fois le repas terminé vient l'heure du rituel du bain. Là encore, on l'expérimente à plusieurs, généralement à deux au vu de la petitesse des salles de bains nippones. On troque ses chaussons pour une autre paire en plastique, exclusivement réservée à l'espace d'eau. L'eau du bain sert à tous les habitants, il faut donc tout d'abord se

nettoyer avant d'y entrer. Tout l'espace est humide, l'évacuation d'eau étant à même le sol. Se faisant, on utilise un petit seau appelé *Furo-oke* (petit saut) et le pommeau de douche à l'extérieur de la baignoire pour s'asperger d'eau et un autre membre du logis vient naturellement frotter son dos pour y enlever les impuretés et le savon. Après cela ils se détendent ensemble dans le bain en engageant une conversation. Une fois le bain terminé, vient finalement le dernier rituel, celui du coucher. On sort de l'*Oshire* (armoire) un *Futon* (litière) et des draps repliés que l'on installe à même le sol pour la nuit. On les dispose les uns à côté des autres pour dormir ensemble.

Ces quatre rituels seront matérialisés par quatre objets quotidiens, indispensables pour en comprendre l'essence : les chaussons *Surippa* illustreront le rituel du seuil, la table basse chauffante *Kotatsu* le rituel du repas, le saut *Furo-oke* le rituel du bain et finalement le *Futon* pour le rituel du coucher.

Okaeri ! Bienvenue !

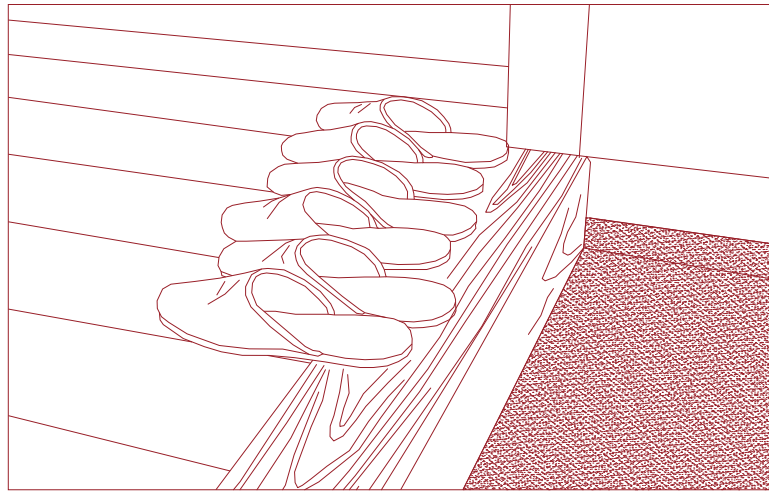


Figure3: Des surippa sur le Genkan

1. Surippa : Le Rituel des Seuils

Les *Surripa*, mot écrit en katana dérivé de l'anglais « slippers » est un terme relativement récent au Japon, apparu vers les années 1900.¹⁴ Ce sont des petits chaussons d'intérieurs. Quand on rentre chez quelqu'un, la première gestuelle à compléter, que l'on soit un membre de la famille ou un visiteur est de se déchausser dans le seuil d'entrée *Genkan* puis de monter un palier d'une à deux marche et d'enfiler les petits chaussons mis à disposition.¹⁵ Ceux-ci permettent d'éviter d'amener dans l'espace domestique des souillures de l'extérieur. Par la suite, la même gestuelle s'applique lorsque l'on souhaite aller à la salle de bain. Des petits chaussons spéciaux en plastiques les *toire surippa* (toilet slipper) se trouvent devant la porte. Il faut à nouveau opérer un changement de souliers. La déambulation dans l'espace se constitue dès lors en une chorégraphie de chaussons qui rythment la vitesse de passage.

Le fait d'associer l'extérieur à une potentielle souillure du sol intérieur provient de la croyance Shinto-Bouddiste de la relation triangulaire des termes *ke hare* et *kegare*, respectivement le quotidien, le pur et la souillure. Duteil-Ogata en définit la relation :

« Ainsi « *kegare* », (état de souillure) résultant de l'accumulation de la déperdition de l'énergie contenue dans le « *ke* » (le quotidien) se transforme par les rites et devient alors « *hare* » (état de pureté). »¹⁶

Le terme de souillure *Kegare* que l'on peut également traduire de pollution, s'associe à plusieurs catégories : le corps physique (la maladie, le sang, la mort), le corps social (des groupes d'individus) ou encore des événements naturels.¹⁷ Dans le contexte de ce chapitre, c'est la relation entre l'état de souillure lié à l'espace extérieur en opposition au deux termes non antinomiques du quotidien *ke* et pureté *hare* reliés à l'espace domestique qui importe.

Uchi, Soto : Intérieur, extérieur

Les deux mots dichotomiques que sont *Uchi* et *Soto*, respectivement intérieur et extérieur, sont essentiels à la compréhension de la spatialité japonaise domestique ainsi que les rapports sociaux que les Japonais entretiennent. Dans la langue japonaise, on désigne une personne par rapport à sa position spatiale et sociale à son interlocuteur, de son appartenance à un intérieur *uchi*.¹⁸ C'est l'anthropologue Nakane Chie qui parée de ces deux notions dans son livre *La société verticale* (1967) et qu'Augustin Berque cite dans son livre *Vivre l'espace au Japon* (1982). Chaque groupe social ou famille forme un groupe fermé, un intérieur *uchi*, relativement clos sur lui-même et dans lequel les personnes ont un certain positionnement hiérarchique. Celui-ci a plus d'importance que les différents rapports horizontaux entre les différents groupes.¹⁹ Berque ajoute :

« Au plan des comportements, *uchi* est le lieu de l'informel. On y est entre soi. Les rapports entre individus s'y établissent sur un mode immédiat, sans les tampons que nécessitent les rapports avec les gens du dehors (S17). Vis-à-vis de l'extérieur, chacun représente et assume totalement son *uchi*. »²⁰

Uchi est aussi synonyme de la maison, le groupe en opposition à l'extérieur *Soto*.

Avec une dichotomie aussi fortement établie, il semble évident de se poser la question de la traduction spatiale et architecturale de ces deux états ainsi que leur transition. Comment fait-on pour passer d'une extériorité à un intérieur ? Où se trouve cette limite ? Quels impacts pour les habitants de l'espace domestique ? Pour cela, l'analyse spatiale des fictions cinématographie apporte quelques clefs de lecture. C'est ce qui est défini ici :

Le rituel des Seuils.

¹⁴ [Kotoba] WALTER, Surippa URL : <https://www.kotoba.fr/surippa/> (consulté le 12.01.22)

¹⁵ BONNIN, *Façons d'habiter au Japon* (2017) p.256

¹⁶ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.238

¹⁷ *Ibid.*, p.238

¹⁸ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.517

¹⁹ BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 149

²⁰ *Ibid.*, p.152

1.1 Kaki : La clôture - *Printemps tardif* (1949)

«C'est ainsi que la spatialité japonaise a généré cette notion commune et paradoxale du kaki, clôture ou palissade, notion qui recouvre en fait une multitude de dispositifs aux propriétés contradictoires : légères dentelles de végétation volontairement clairsemée, ou parois franchement opaques et impossibles à franchir, quand ce n'est pas le même dispositif qui assemble en lui l'oxymore de la clôture : séparer tout en reliant, relier dans la séparation. »

BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.216

Le premier seuil à franchir pour accéder à l'espace domestique est la clôture Kaki. Dans les fictions *Printemps tardif*, *Bonjour*, *Tokyo Sonata* et *Une affaire de famille*, elle prend plusieurs formes, opacités et significations.

Dans *Printemps tardif* (1949), Ozu nous présente plusieurs plans fixes de Noriko et son père Shukichi franchissant la clôture de leur maison tout au long du film. Comme le montrent les captures d'écran (fig. 4,5,6) le plan est toujours le même. La déambulation des personnages, leurs habits, la météo ainsi que les états d'âme des protagonistes sont les seuls éléments qui changent au fil de l'intrigue. Il y a comme une anticipation de l'humeur du personnage qui préfigurera à l'intérieur de la maison. La clôture elle-même n'est pas visible mais on peut discerner un palier et une première palissade opaque en bois. La clôture est la matérialisation physique de la différenciation entre le dedans *uchi* et le dehors *soto* définis précédemment.



Figure4: Noriko traverse la clôture en Kimono

Figure5: Noriko rentre de la ville

Figure6: Noriko passe le seuil de clôture, crispée

1.1 Kaki : La clôture - Tokyo Sonata (2008)

Dans *Tokyo Sonata* (2008), la clôture de la maison des Sasaki est également un élément important de l'histoire. La perspective de l'entrée (fig. 9) montre la proximité de l'habitation avec son environnement urbain. Les rails de train sont juste à côté. La clôture en métal semble solide et infranchissable, comme les barreaux d'une prison. Elle finira par être franchie par un voleur qui enlèvera l'épouse Megumi. Derrière la clôture, un escalier longe la maison pour arriver au petit jardin et au seuil d'entrée *Genkan* : la maison est surélevée par rapport à la route. Dans un plan fixe (fig.7-8), le père, Ryuhei, rentre de son diner avec son ex-collègue chômeur et s'arrête devant la clôture. Il baisse

ses yeux tristes, revêt d'un sourire comme d'un masque avant de rentrer chez lui. Il y a comme un renversement de l'intérieur *uchi* du logement devenu un extérieur *soto*, un lieu hostile entre les membres de la famille où garder la face grâce au mensonge fait foi. Au contraire, l'extérieur devient presque un intérieur, les membres de la famille pouvant s'adonner librement à leur véritable occupation. La clôture permet d'exprimer spatialement l'emprise de l'*uchi*. Il permet de critiquer ouvertement la trop grande fermeture d'une structure familiale où les liens se sont perdus.



Figure7: (Tokyo Sonata) Ryuhei baisse les yeux devant la clôture



Figure8: (Tokyo Sonata) Ryuhei relève les yeux et fait un sourire forcé

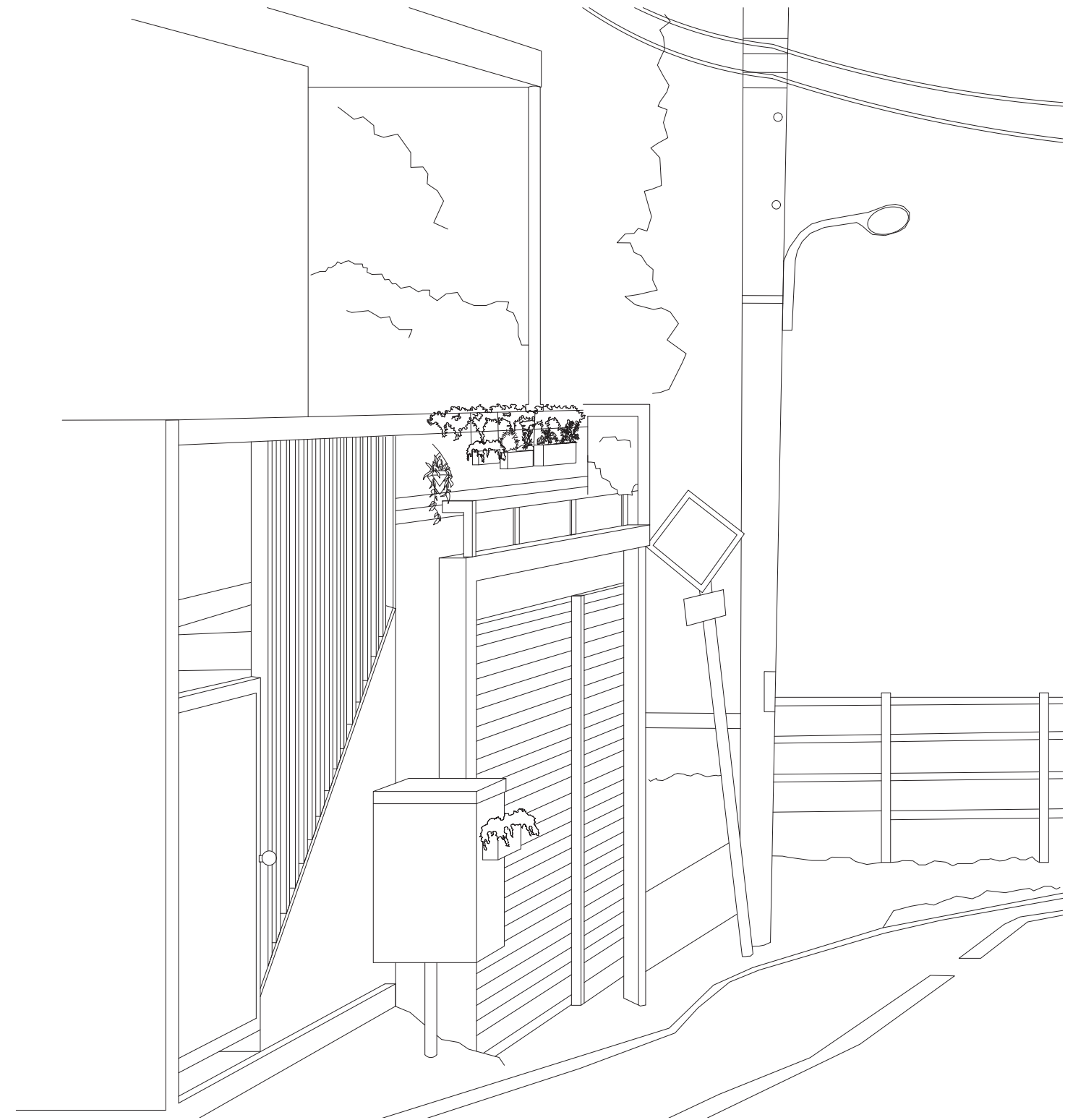


Figure9: (Tokyo Sonata) Mise en dessin de la perspective de la clôture Kaki

1.1 Kaki : La clôture - *Bonjour* (1959)

Dans le film *Bonjour* (1959), la clôture démontre une ambiguïté entre sa forme et sa fonction. Comme le montre le plan schématique du quartier d'habitations (fig. 11), les maisons sont dotées d'une entrée principale *Genkan* et d'une entrée secondaire (terme *Genkan* qui sera plus longuement explicité dans le point suivant). Pour accéder à la première il faut avoir franchi la clôture basse en bois blanc encerclant un petit air de terre peu entretenu. La deuxième entrée n'a pas de clôture, celle-ci donne directement sur la rue du quartier. Les traits rouges montrent la circulation possible du voisinage pour accéder aux différents logements. Le voisinage tend à utiliser l'entrée principale en franchissant la clôture pour une discussion officielle et à utiliser l'entrée secondaire pour un échange informel. Il est intéressant de noter que les personnes venant de l'extérieur du quartier d'habitation passent toutes par la porte principale et sa clôture. Il y a donc une relation étroite entre les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux, leur lieu de départ et le degré de seuil qu'ils utilisent. Cependant, comme le montre la capture d'écran (fig. 10) Cette clôture si basse semble facilement franchissable et revêt plus de l'image de sa fonction plutôt que d'une réelle protection de l'habitat, elle délimite plus qu'elle ne le protège.



Figure10: (*Bonjour*) Un camarade franchit la clôture des Hayashi

Les diverses analyses ont permis de mettre en évidence que la clôture est le premier degrés de seuil qui sépare et relie l'intériorité de l'*uchi* (*uchi* tant au niveau spatial qu'au niveau social) de l'extérieur *soto*. Il peut délimiter l'espace très distinctement avec des barres hautes comme dans le cas de *Tokyo Sonata*, ou définir l'espace assez superficiellement avec un petit portail translucide, délimitant plus socialement l'espace. Dans tous les cas, le franchissement marque un moment de ralentissement chez les personnages, une transition d'un état d'avant et celui d'après.

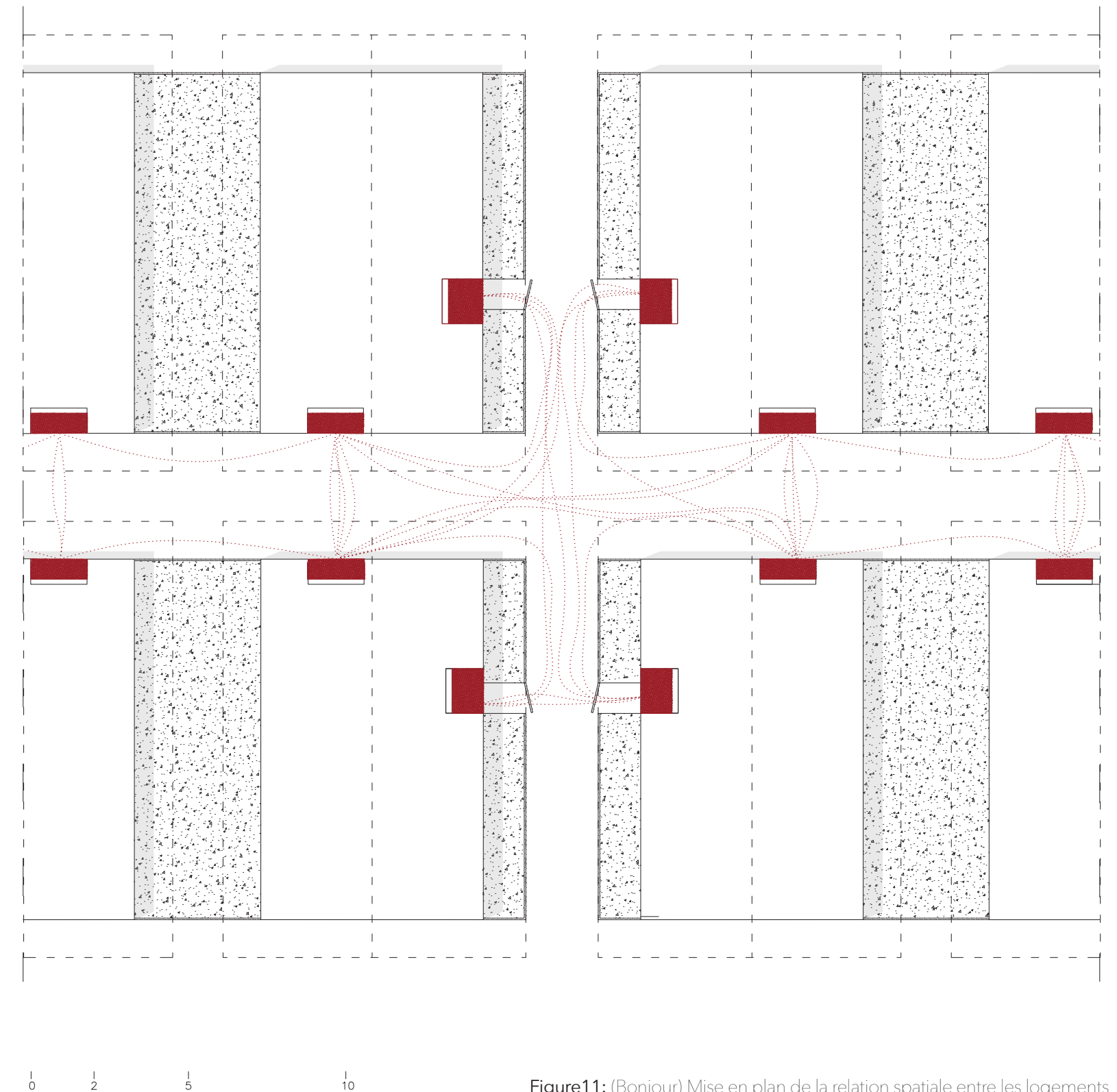


Figure11: (*Bonjour*) Mise en plan de la relation spatiale entre les logements

1.2 Genkan: L'entrée - Tokyo Sonata (2008)

« Point de contact avec l'extérieur, l'entrée a depuis longtemps une grande importance. Le mot japonais qui désigne l'entrée, « genkan », est une abréviation de l'expression zen qui désigne la porte par laquelle on entre dans la « voie », «do», profonde et délicate. Le « genkan » est une figure symbolique du chef de famille. Ainsi on dira à un enfant pour lui interdire de poser le pied sur la pièce de bois qui marque le seuil et doit être enjambée. « C'est comme si tu marchais sur la tête de ton père ». L'entrée représente la première étape de la communication, celle où l'on cherche un contact, où la relation peut se nouer ou se dénouer (Kakurai, 1968).»

BAUHEIN, *L'habitation japonaise, traditions et modernité*, Volume 2 n°3-4 p.240

Dans *Printemps tardif* (1949), *Bonjour* (1959), *Tokyo Sonata* (2008) et *Une affaire de famille* (2018) se déroulent des scènes identiques de discussion dans cet espace caractéristique de la spatialité domestique japonaise. Le *Genkan* sert de lieu de rencontre, d'échange, sans que le visiteur ait forcément besoin de pénétrer l'espace de vie.

Dans *Tokyo Sonata* (2008) le *Genkan* est aussi mis en scène. Il est l'endroit où la femme Megumi rejoint son mari Rhyuhei qui rentre du « travail » (ou plutôt de sa recherche d'emploi). Megumi dispose les chaussons en avance sur le sol pour que Rhyuhei n'ait plus qu'à les enfiler. Elle va également le dégager de sa sacoche de travail pour qu'il ait les mains libres. Cet espace cristallise les gestes qui font l'essence du modèle du *salaryman* et de la femme au foyer *shufu*. Ils seront explicités dans la partie III. *Coexistences* de ce travail. La confrontation dans cet espace devient dif-

ficile. Rhyuhei a de plus en plus de mal à faire semblant d'être toujours employé. Les dialogues dans cet espace se font toujours plus brefs. L'axonométrie du *Genkan* (fig. 12) nous donne plusieurs indications sur ses caractéristiques spatiales. Premièrement, l'espace de vie est surélevé d'une marche par rapport à l'entrée. La composition du sol est également différente, on y trouve du carrelage. Sur le côté un mur-cloison de lambourdes de bois délimite l'espace sans en obstruer la vue. Il y a un déchausse pied suspendu au mur, un saut pour ranger les parapluies. De l'autre côté de l'entrée se tient un meuble pour ranger les chaussures extérieures. Après le seuil de la marche, un plus petit meuble sert à entreposer les *Surippa* (chaussons) pour les membres de la famille.

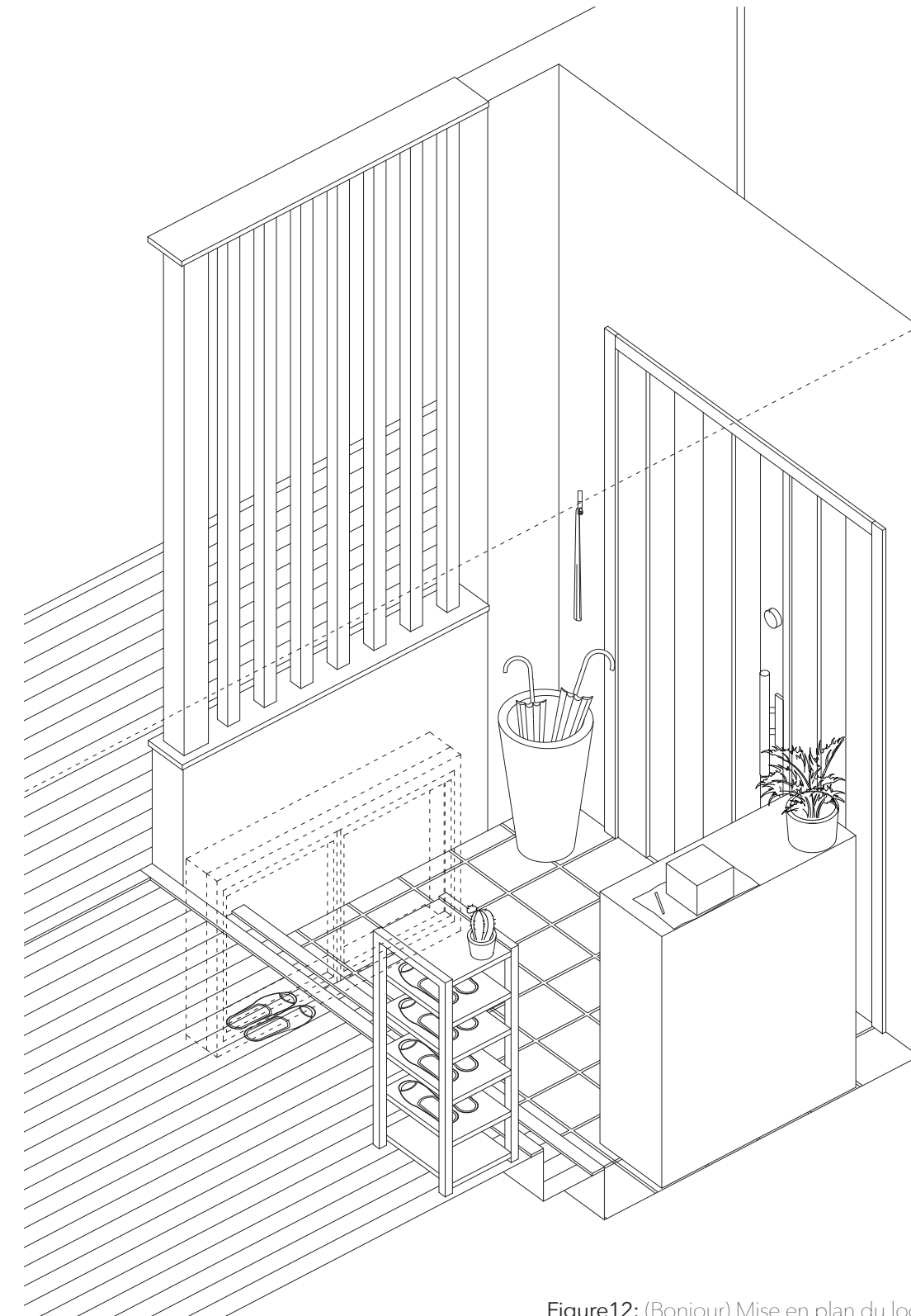


Figure12: (Bonjour) Mise en plan du logement de la famille Hayashi

1.2 Genkan: L'entrée - Bonjour (1959)

Dans *Bonjour* (1959), Le *Genkan* est l'espace central du film qui traite des relations entre voisins. Ceux-ci déambulent d'un *Genkan* à l'autre pour résoudre un différend, faire part de rumeurs, s'excuser, se remercier ou s'inviter à regarder la télévision (fig.13-14).

La mise en dessin du plan de la maison des Hayashi (fig. 15) montre plus en détail la relation du *Genkan* principal qui mène au couloir *Engawa* (terme qui sera étudié plus en détail dans le point suivant) puis à l'espace de vie. Il se compose d'un espace restreint pour une à deux personnes présumé d'un sol en briques, en terre ou en carreaux qui contraste avec une marche en bois qui mène au plancher surélevé. La deuxième entrée a également un palier qui est extérieur. De là elle mène directement à l'espace de la

cuisine qui est différencié de l'espace de vie par une différence de niveau des tatamis et par une paroi coulissante en verre.

Une analyse plus approfondie dans la partie III. *Coexistences* relatera des relations de voisinages et de l'importance de la définition spatiale des seuils comme le dispositif du *Genkan* pour redéfinir les différentes porosités de l'espace domestique.

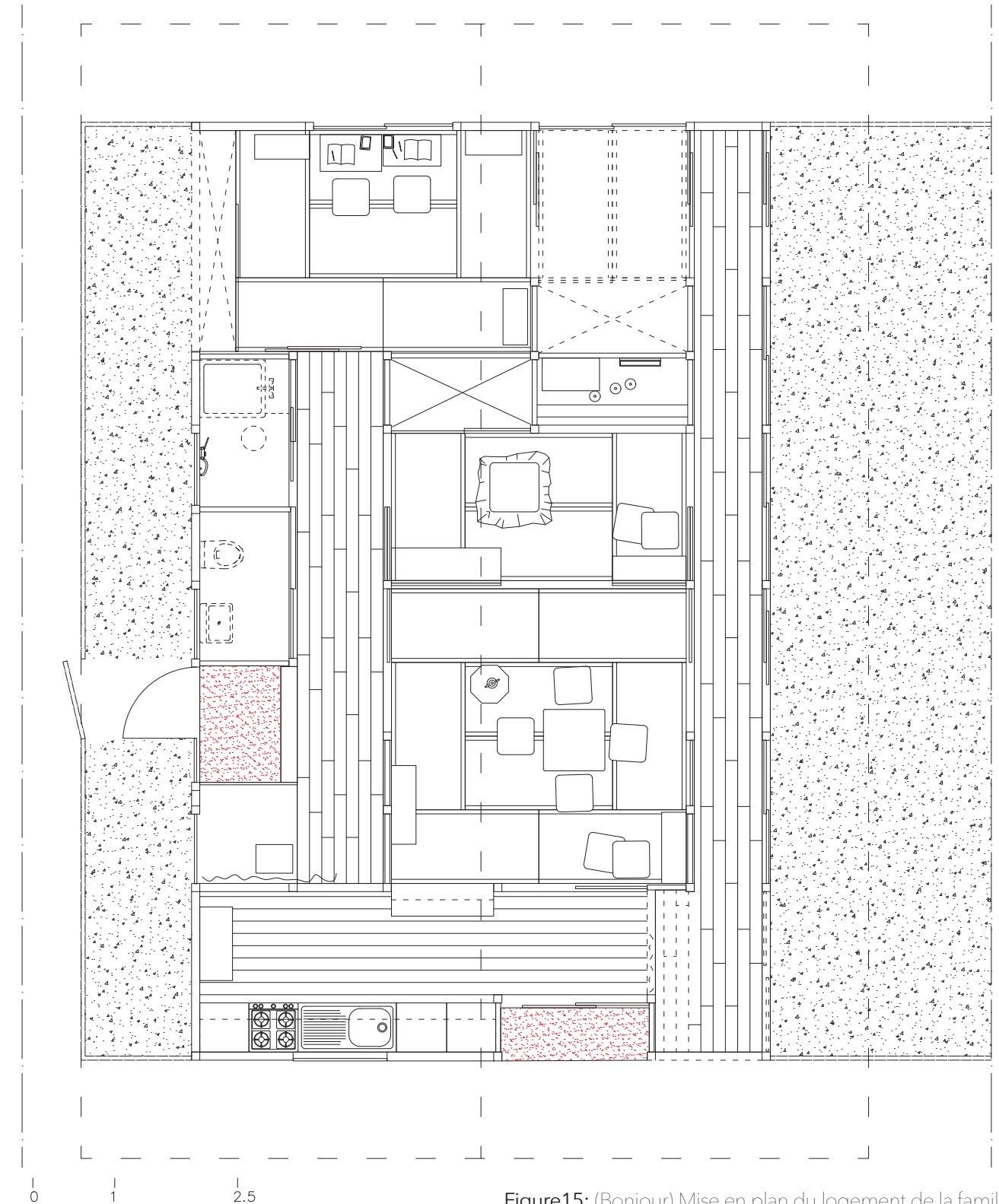


Figure15: (Bonjour) Mise en plan du logement de la famille Hayashi

1.2 Genkan: L'entrée - Une affaire de famille (2018)

Dans *Une affaire de famille* (2018) Hatsue s'agenouille proche du *Genkan*, offre un thé et mange une mandarine en discutant avec M. Yoneyama, qui lui est assis sur la marche du *Genkan*. L'espace est submergé par un tas d'objets, journaux, sacs, paniers, cartons, vêtements et il est très difficile de distinguer ses propriétés spatiales, si ce n'est la différence de niveau avec l'espace de vie (fig. 16). C'est un moment particulier entre courtoisie, détente mais le fond du dialogue est plutôt hostile [Dialogue 1]. Une fois encore, le *Genkan* sert de lieu de dialogue, de pause ou un invité, quelle que soit sa relation avec l'habitant peut être accueilli sans franchir le seuil vers l'espace domestique.



Figure16: (Une affaire de famille) Dialogue entre Hatsue et M. Yoneyama dans le *Genkan*

M. Yoneyama : *Bonjour, excusez-moi ! Votre voisine Kaneko... a finalement déménagé. Even quand bien même elle a trois enfants.*

Hatsue : *Ah, c'est pourquoi je l'ai pas vue récemment.*

M. Yoneyama : *Haha, Hatsue, tu devrais en parler avec ton fils.*

Hatsue : *Ce sont des agents immobiliers qui t'envoie?*

M. Yoneyama : *Non non. Je sais à quel point c'est dur... pour une vieille personne de vivre seule.*

Hatsue : *Combien d'argent tu te fais en me faisant partir d'ici?*

M. Yoneyama : *C'est du passé! Je n'échange plus de logements dorénavant.*

Dans tous les exemples des différents films, quelle que soit leur époque, le *Genkan* est un espace de socialisation important permettant aux voisins, étrangers, membres de la famille de converser, de s'accueillir ou au contraire de mettre en exergue le mal-être du *uchi*. Il n'en reste pas moins un espace où l'intimité de la petitesse de l'espace est mise en relation avec son caractère de transition publique-privé. Les différents contextes de la moitié du 20 au 21ème siècle n'ont pas l'air d'avoir eu un impact très grand sur le rituel du lieu et son espace. Tout de même Bonnin et Pezeu-Massabuau nous éclaire sur ce point:

« La «montée» du genkan s'est réduite considérablement dans les appartements, jusqu'à disparaître et ne plus consister qu'en une ligne totalement symbolique, mais parfaitement respectée. De ce fait, l'opposition entre les deux cultures spatiales est aujourd'hui moins nette et plus difficile à comprendre. »²¹

Dans les nouvelles constructions, spécialement les appartements, il semblerait que les caractéristiques spatiale du *Genkan*, c'est à dire la différenciation de matérialité du sol et la surélévation du niveau de lieu de vie par rapport à celui-ci se perdent mais pas le rituel de se déchausser.

²¹ BONNIN, *Façons d'habiter au Japon* (2017) p.465-466

1.3 Engawa: La coursive-véranda - Bonjour (1959)

« En français, ce terme est généralement traduit par « véranda » mais il existe d'autres traductions possibles comme balcon, couloir, coursive, galerie, plateforme etc. Cette pluralité sémantique est représentative de toute l'ambiguïté qui caractérise ce dispositif singulier de la spatialité japonaise. Il s'agit d'un espace intermédiaire, un entre-deux, autour duquel s'articulent et se superposent un dedans et un dehors sans ordre apparent [...] mais c'est aussi un passage qui dessert les différentes pièces et permet ainsi de circuler librement dans la maison. »

BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.120

Dans le film *Bonjour* (1959), le plan de la maison de la famille Hayashi permet de comprendre le dispositif des deux coursives-vérandas *Engawas* de l'habitat (fig. 17). Un premier *Engawa* entièrement intérieur relie l'entrée *Genkan* à toutes les différentes pièces en tatami par des cloisons coulissantes. Un deuxième *Engawa* sur l'autre versant de la maison donne une connexion sur le jardin. Cette disposition permet une déambulation assez particulière dans l'espace qui n'a pas été évidente à comprendre d'emblée. C'est la scène des deux petits garçons qui volent la nourriture dans la cuisine en passant par ces deux « coursives »

qui a permis d'en faire la distinction. Ces deux « coursives » sont assez surprenantes car elles relient toutes les pièces, ainsi que l'extérieur. Mais les pièces ne sont pas réellement déterminées car leurs cloisons *Shojis* (*Shojis* et *Fusuma* étudiés plus en profondeur dans le point suivant) sont tout le temps ouvertes. Même l'espace des garçons est accessible par la pièce adjacente. Il y a un certain flou sur la hiérarchie des espaces, seule celle des enfants semble définie.

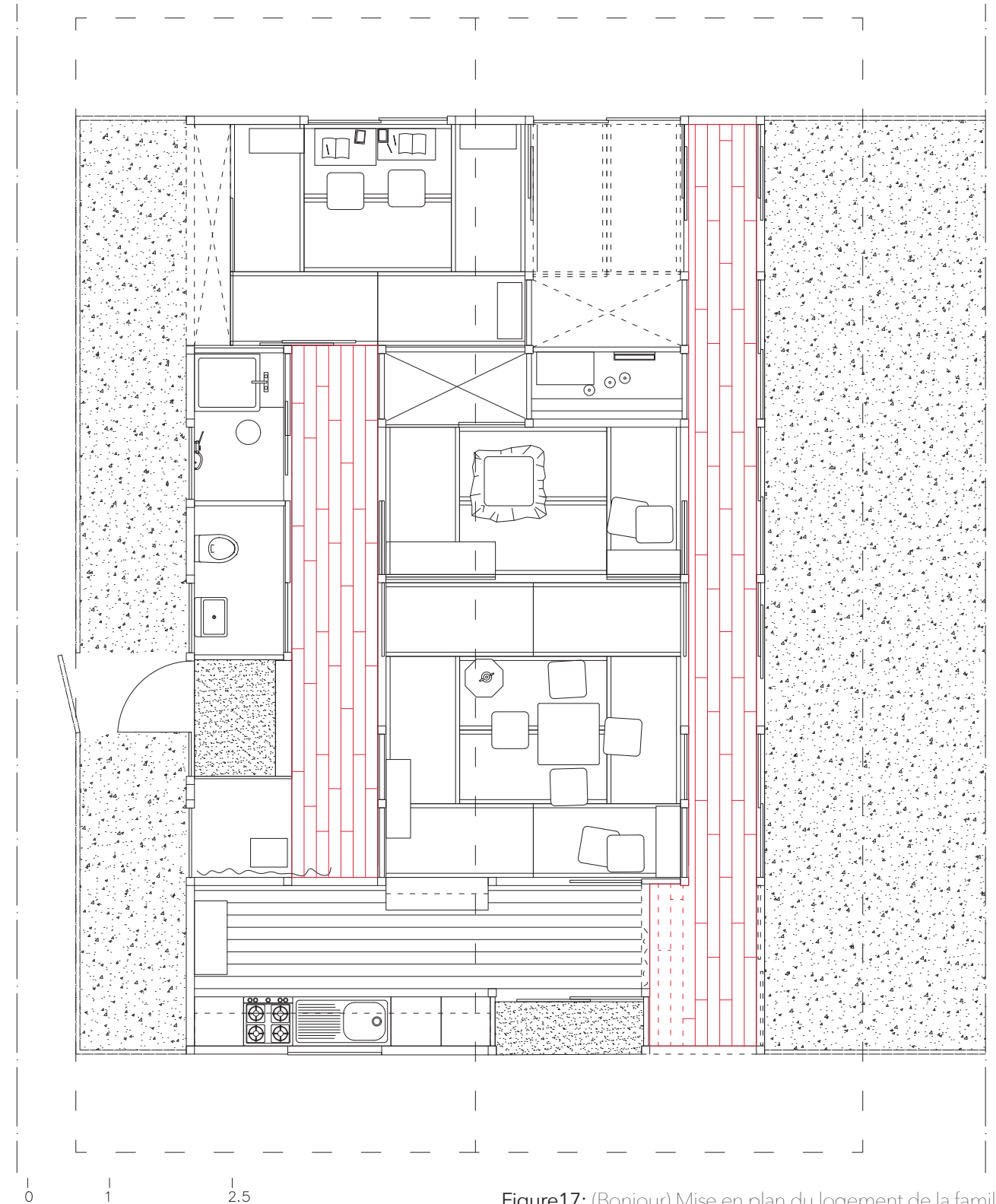


Figure17: (Bonjour) Mise en plan du logement de la famille Hayashi

1.3 Engawa: La coursive-véranda - *Une Affaire de famille* (2018)

Dans le film *Une affaire de famille* (2018), les scènes se passant sur l'Engawa permettent de montrer son utilité, sa proximité avec la nature et le lien social qu'il génère. Sur les images tirées du film (fig. 18-20), l'Engawa peut s'apparenter à une coursive étroite en bois surélevée du sol du jardin et qui longe les deux pièces principales de la maison. Des parois coulissantes permettent d'ouvrir les pièces sur cet espace exigu. Son avant-toit sert à étendre le linge (fig. 20). Dans une scène, le garçon Shota est couché sur le plancher en lisant son livre à la lueur du soir tout en profitant de l'air frais. Dans une deuxième scène, on peut apercevoir la grand-mère Hatsue en arrière-plan mangeant tranquillement sur l'Engawa en contemplant le jardin pendant que la famille joue à l'intérieur. Plus tard, le père Osamu la rejoint pour boire une bière (fig. 18). Finalement la scène symbolique de Nobuyo et la petite fille Rin qui brûlent la robe de son ancienne vie se passe sur l'Engawa (fig. 19). Les membres de la famille sont présents, regardent mais ne s'avancent pas. Dans toutes ces scènes,

il y a un certain degré d'intimité généré par l'Engawa. Un moment de retrait de la vie à l'intérieur du logement au profit d'une proximité avec la nature.

Dans les deux exemples des films *Bonjour* (1959) et *Une affaire de famille* (2018), l'Engawa est mis en rapport à la nature, en connexion avec un jardin extérieur. Dans les deux cas, il permet de faire le lien entre plusieurs espaces sans les pénétrer directement, comme une coursive, à mi chemin entre un espace intérieur et extérieur. Il permet un espace de socialisation, mais ses dimensions assez étroites lui donnent la caractéristique d'un banc ou d'une banquette et permet une promiscuité entre les personnes. A l'image de Hatsue et Osamu buvant une bière sur l'Engawa (*Affaire de famille*) celui-ci allie la contemplation de la nature et le partage d'une certaine intimité, à l'écart de la vie domestique intérieure.



Figure20: (*Une affaire de f.*) Nobuyo étend le linge sur l'Engawa

Figure18: (*Une affaire de f.*) Hatsue et Osamu boivent une bière

Figure19: (*Une affaire de f.*) Nobuyo et Rin brûlent la robe de Rin

1.4 Shoji: La cloison - Bonjour (1959)

« C'est d'abord la fragilité de l'architecture [...] contrairement à l'épaisseur des murs de pierres de nos maisons. Là, lorsqu'une séparation n'est faite que d'une mince feuille de papier ou de tissu [...], la question de la matérialité des limites saute à des yeux occidentaux. De toute évidence, l'organisation spatiale y repose plus sur la transmission, l'entretien et la réactivation permanente d'une construction culturelle de l'espace. Si ténue qu'elle soit, la matérialité y a été conviée pour soutenir un ensemble florissant de symboles et de rituels, de paroles et de gestes. »

BONNIN, *Façons d'habiter au Japon* (2017) p.382

Après avoir emprunté ou non l'*Engawa*, certains personnages, dans leur fiction respectives vont pénétrer dans les différents espaces de vie en passant par un dernier seuil, déterminé par une cloison coulissante appelée *Shoji*, *Fusuma* ou *Garasudo*. Là encore, l'utilisation de cloisons dépend du type de logement et de son contexte historique, les cloisons coulissantes étant à l'origine dans les maisons dites « traditionnelles ». Cependant, comme le montreront le contexte plus récent du film *Air Doll* (2009), l'idée de la conception de l'espace délimité par des cloisons amovibles ne s'est pas forcément perdue avec la modernisation du logement. La diversité des parois que l'on trouve à l'intérieur des logements du film *Bonjour* (1959) en fait un parfait exemple pour aborder de ce type de seuil.

Le catalogue des parois de la maison de la famille Hayashi (fig. 21) permet d'identifier leurs différences. De gauche à droite se trouvent deux *Fusumas*, parois opaques blanches dont les dimensions sont généralement les mêmes que celles d'un tatami, un *shaku* de large (environ 90 cm) pour deux *shaku* de long (environ 180 cm).²² Elles sont composées d'un cadre en bois et de plaques papier *Washi* épais opaque ainsi que d'une poignée. On observe par

rapport au *fusuma* traditionnel blanc cassé l'apparition de motifs sur le papier, trahissant une production en série de l'élément architectural. Ensuite, on trouve un *Shoji*. De dimensions similaires au *fusuma*, il est constitué d'un quadrillage de bois sérés qui permet de tendre une feuille de papier *Washi* plus fine et translucide. Sa teinte blanc cassé laisse filtrer une lumière tamisée chaude. Ensuite, il y a deux parois *Garasudo* imitant le *Shoji* mais dont la surface est en verre. Une lambourde de bois centrale n'est plus nécessaire pour tendre le papier mais le quadrillage horizontal permet tout de même d'imiter le *Shoji*. Elles ont une texture de verre translucide différente, l'une aux motifs de lignes et l'autre de verre tacheté. Ces deux textures permettent de filtrer la lumière différemment, mais dans des tons plus froids que le *Shoji*. Finalement il y a également des cloisons faites de rideaux à l'imprimé du style de l'époque. Comme analysé précédemment, les cloisons sont rarement fermées dans le film et il est alors possible de traverser d'une pièce à l'autre en enfilade ou par les deux *Engawas*. Il y réside une sorte de flou dans la hiérarchisation des espaces, seule celle des enfants paraissant définie.

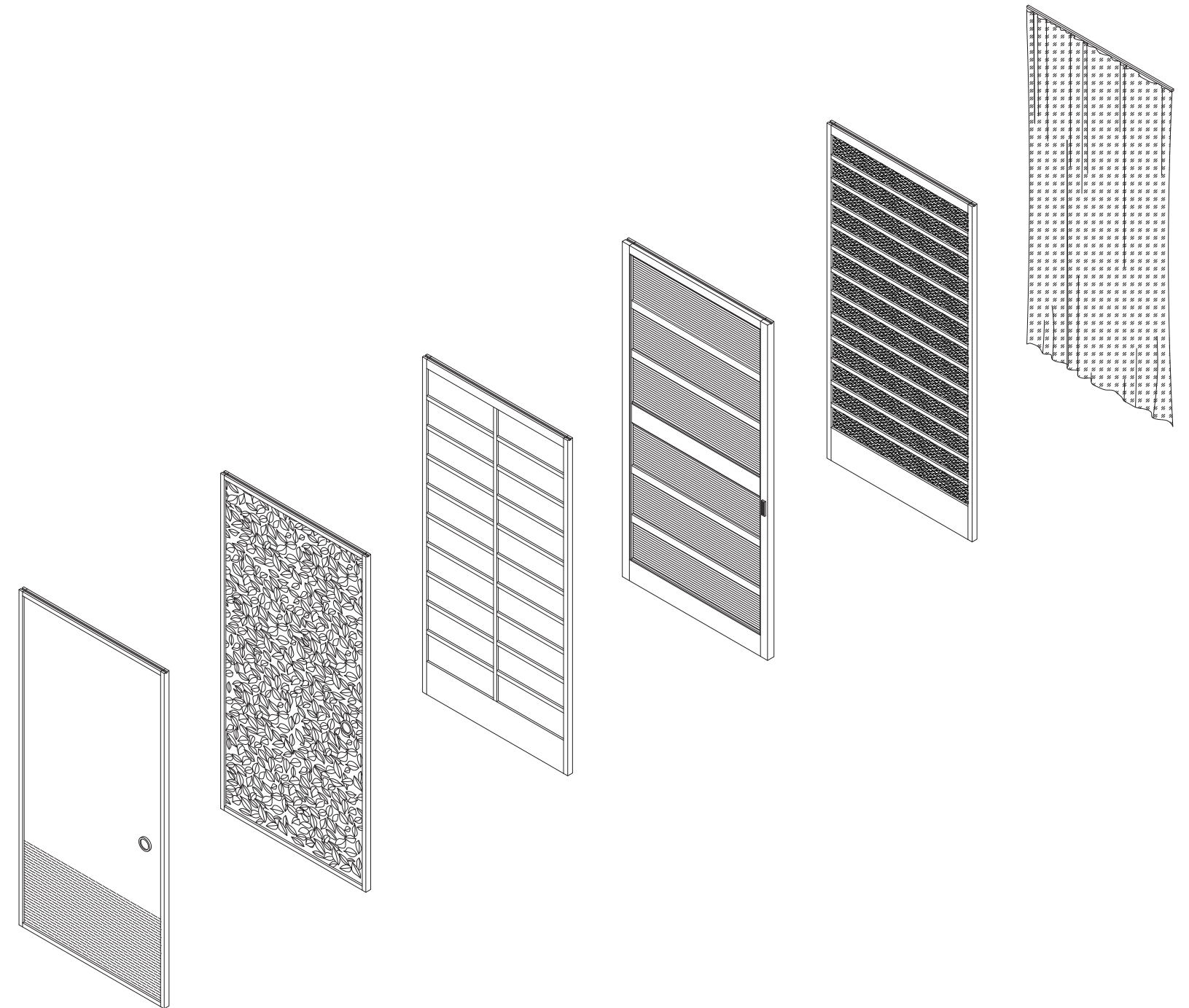


Figure21: (Bonjour) Catalogue des cloisons de la maison Hayashi

²² [Wikipedia] Fusuma URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fusuma> (consulté le 13.01.22)

1.4 Shoji: La cloison - Air Doll (2009)

Dans le film *Air Doll* (2009), le plan de l'habitat (fig. 22) envisage l'espace de vie de Hideo et de sa poupée gonflable Nosomi (qui prendra vie sans qu'il ne s'en rende compte). L'espace est assez restreint, confortable pour une voire deux personnes au plus. Une économie d'espace est faite avec les armoires murales. L'endroit du lit est délimité de l'espace de vie non plus par des *Shojis* mais par deux rideaux qui coulissent sur la poutre et un revêtement de sol différent. L'idée du *Shoji* reste présente mais prend une autre forme en évolution avec son époque. Bien qu'étant relativement petit, l'espace peut être divisé si besoin est.

Les différentes cloisons identifiées dans des films ont permis de démontrer que la cloison mobile *Shoji* est le dernier seuil avant d'accéder à l'espace de vie privé. Celui qui relie et délimite les espaces, mais l'idée de limite d'un espace, d'une pièce avec une fonction précise est beaucoup moins définie. Elle sera abordée lors du chapitre *Rituel du coucher*. Il y a une liberté de choix de fermer l'espace avec les *Shojis* ou de les laisser ouverts, générant un espace

plus grand selon les usages et permettant de traverser directement les pièces en "enfilade". La hiérarchisation des espaces est alors beaucoup plus floue. Aussi, la matérialité fragile des *Fusuma* et *Shojis* tendent vers une intimité autre. On entend le bruit des pas à travers le *Shoji*, on perçoit les ombres en mouvement, il n'y a pas vraiment d'espace reclus, opaque, isolé. L'intimité semble être respectée tacitement entre les habitants.

Finalement, malgré l'évolution du bâti japonais, influencé par les constructions occidentales, l'idée de limite que génère le *Shoji* peut se retrouver dans les constructions récentes, comme c'est le cas dans le film *Air Doll* (2009) des rideaux comme séparateurs d'espace.

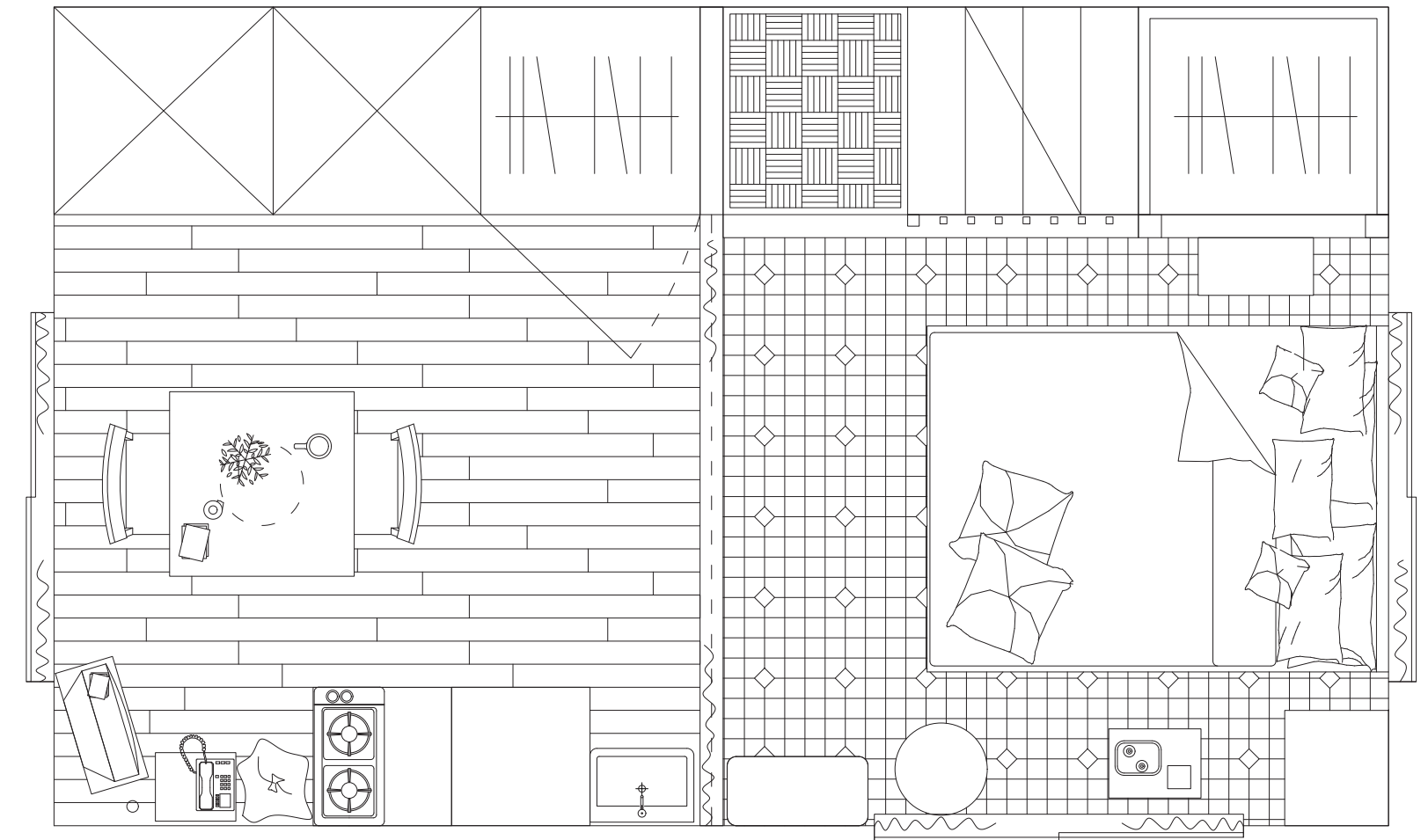


Figure22: (Air Doll) Mise en dessin du plan du logement 1:20

Ouverture - Redéfinition de la porosité de l'espace domestique

«Quotidiennement, ce processus d'entrée se déroule rapidement, comme sans y penser, respectant à son insu un certain rituel, et parcourant obligatoirement tous ces espaces, ces dispositifs matériels et architecturaux, Ce faisant, il oblige et permet à chacun de vivre en condensé toutes les subtilités du passage et de la transformation de l'être public à l'être intime, et réciproquement.»

BONNIN, *Façons d'habiter au Japon* (2017) p.390

L'analyse des seuils a permis de déterminer le rituel que les Japonais suivent quotidiennement pour passer de leur conception d'extérieur *soto* vers leur intérieur *uchi*, (autant l'espace que les personnes qui le définissent) et inversement quotidiennement. Sans s'en rendre compte ces petits moments produisent un enchaînement, un rite de passage.

Il faut d'abord traverser le premier seuil, une clôture *Kaki* qui délimite l'espace domestique de l'extérieur. Celui-ci peut délimiter très distinctement en protégeant la zone domestique ou suggérer ses limites plus superficiellement avec des dispositifs plus translucides, relevant plus d'une séparation tacite. Il s'agit ensuite d'emprunter le chemin jusqu'à la porte, s'il y en a un.

Après avoir franchi la porte, l'entrée *Genkan* est le deuxième seuil à franchir. C'est là qu'on se déchausse et enfile les chaussons pour ne pas souiller l'espace de vie. Il est un endroit de socialisation importante permettant aux voisins, étrangers, ou membres de la famille de converser ou

de s'accueillir sans avoir à entrer forcément dans l'espace de vie, en s'asseyant sur la marche de délimitation des sols. La petitesse et le caractère intime de cet espace sont mis en relation avec la transition vers un nouveau degré de privacité. Le changement de contextes historique de la moitié du 20 au 21ème siècle ne semblent pas d'avoir eu un impact conséquent sur le rituel du lieu et son espace. Les caractéristiques spatiales qui particularisent le *Genkan* s'amenuisent (surrélévation, matérialité) mais le rituel perdure.

Ensuite, le prochain seuil qui peut être franchi est la coursive *Engawa*. Ce dispositif se retrouve plutôt dans les vieilles maisons. Sa fonctionnalité est variable et peut être associée à une coursive, une véranda voire un balcon. Cet espace longiligne, couvert d'un avant-toit bordant une habitation relie les espaces intérieurs. Il permet la connexion avec un espace naturel, le jardin. Dans certains cas, l'*Engawa* peut se retrouver à l'intérieur, prenant plutôt la fonction de couloir. Ses dimensions étroites et sa surélévation du niveau du jardin lui donnent la caractéristique d'un

banc ou d'une banquette et permet une promiscuité entre les personnes et la nature.

Finalement, les cloisons coulissantes *Shoji* sont les derniers dispositifs de seuil avant d'accéder aux espaces de vie les plus intimes. Elles relient et délimitent les espaces mais l'idée de limite d'une salle avec une fonction précise est beaucoup moins définie, la hiérarchisation des pièces est plus floue. Sa matérialité fragile et fine laissant transparaître ombres et sons, génère une sensation d'intimité différente. Malgré l'évolution du bâti japonais, influencé par les constructions occidentales, l'idée de la limite floue que génère le *Shoji* peut se retrouver dans des constructions récentes, sous d'autres formes comme des percements de murs, des mobiliers cloisons ou rideaux.

Ces quatre seuils permettent une délimitation avec l'espace public, une interaction de voisinage, une proximité avec la nature ainsi qu'une certaine ambiguïté sur de la hiérarchie intérieure des espaces. Ce sont des dispositifs captivants de par leur composante spatiale et des interactions sociales qu'il engendrent. Les notions d'*Uchi Soto* qui définissent les rapports entre intérieur et extérieur de la spatialité japonaise et des groupes sociaux sont très intéressantes mais interpellent. Une transposition trop directe dans un contexte culturel différent est probablement délicate. La dimension de "repli sur soi-même" sans mise en contexte pourrait favoriser la ségrégation entre groupe, le

rejet des autres. Il faut redéfinir ce que sont l'«extérieur» et l'«intérieur», ainsi que le degré de porosité de l'espace domestique. Le rituel des seuils permet de les redéfinir.

En Suisse, il pourrait s'agir d'imaginer une nouvelle succession de seuils s'inspirant des différents dispositifs spatiaux japonais pour y définir un rite de passage, des lieux d'échanges avec leurs qualités spatiales et sociales intrinsèques.

Et dans cette gradation d'espaces, du public à l'intime, quelles personnes seront à englober dans le groupe intérieur *uchi* ? Les liens de sang ? Les amis ? Les voisins ? Ou même le quartier tout entier ? Ces aspects seront abordés dans la partie III. *Coexistences*.

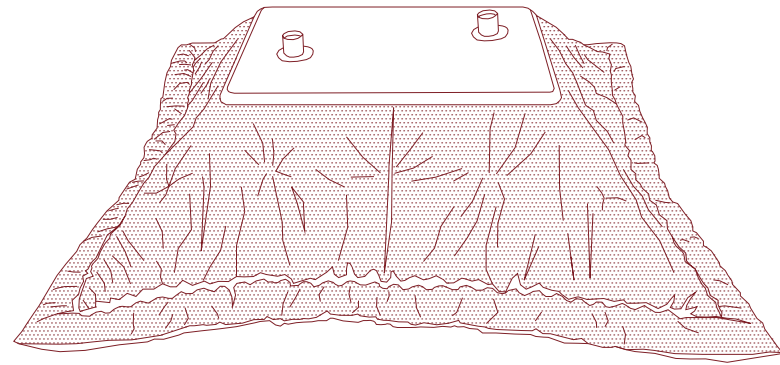


Figure23: Un Kotatsu

2. Kotatsu : Le Rituel du Repas

“As the household became the domestic refuge, its core became the “kotatsu”, a low table in the living space. Most houses with woven rice matting floors had (and have) such a table in the area most used by the family, around which people sit, especially in the winter months when the “kotatsu” provides heat from either hot coals or, later, from an electric unit installed underneath. Children do their homework, grandmother sews, and father reads the newspaper or watch television at this domestic “hearth.”

WHITE, Change and diversity in the Japanese family (2013), p.132

Le *Kotatsu* est une table basse chauffante d'environ quarante cm de haut en bois constituée d'un plateau avec un corps chauffant (initialement au charbon, puis électrique) fixé en dessous, de quatre pieds et d'une couverture spéciale qui l'entoure pour garder la chaleur.²³ On vient s'y blottir à même le sol, sur des petits coussins *Zabuton*. On y lit, discute ou on y fait la sieste. Bien entendu on peut aussi y manger. En été, il suffit d'enlever la couverture ainsi que le chauffage et le mobilier se transforme alors en table basse estivale.

Le *Kotatsu* est introduit depuis la Chine au Moyen-Âge et est toujours utilisé couramment aujourd'hui, son électrification dès 1956 lui donnant un regain de popularité.²⁴ Comme abordé précédemment lors du rituel des seuils, les maisons japonaises dites « traditionnelles », munies de cloisons *shojis*, sont mal isolées des températures extérieures. Jusqu'au milieu du 20ème siècle on se chauffe le corps au lieu de chauffer l'atmosphère.²⁵ Bien qu'aujourd'hui le climatiseur électrique détrône tout autre type de chauffage dans les habitats japonais, la pratique de manger au sol,

sous un *Kotatsu* semble tout de même rester une pratique chère à bon nombre de Japonais, du moins c'est ce que l'analyse des films semble indiquer. Mais au-delà du support et du mobilier pour servir le repas, comment ce moment est-il spatialisé? Qui prépare le repas? Quel est sa dimension sociale? L'analyse filmographique ci-après va tenter de répondre à ces questionnements. C'est ce qui est défini ici par : le rituel du repas.

Itadakimasu ! Bon appétit !

²³ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.378

²⁴ *Ibid.*, p.379

²⁵ *Ibid.*, p.379

2.1 Manger au sol ou sur des chaises - *Tel père tel fils* (2013)

"The Western-influenced middle-class domesticity of the Meiji era called for a Western-style dining room table, at which the family would gather to eat. Jordan Sand (2003: 33) describes the change in family patterns this created, as families, mother included, would sit around the table for a "democratic" conversational meal. Articles appeared in women's magazines to instruct people in this new communication, a rather foreign concept for mealtime."

WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p.133

Dans les différentes fictions analysées, les familles utilisent soit un *Kotatsu* ou *Chabu-dai* (table basse sans la fonction chauffante du *kotatsu*), soit dans des contextes plus récents, une table avec des chaises, conséquence de la modernisation des manières de vivre. La table importée à l'époque Meiji change petit à petit la manière de prendre le repas et définit le nouveau statut social des Japonais de "classe sociale moyenne supérieure".²⁶

Sans surprise, les deux films de Yasujiro Ozu, dont l'action se situe au milieu du 20ème siècle, utilisent toujours des *Kotatsu* ou *Chabu-dai*. Il y a quelques scènes dans d'autres logements que celui de Hayashi dans lesquels une table est aperçue mais elle n'est jamais utilisée pour le repas. La modernisation se fait progressivement après la guerre et le mode d'habiter dans les deux films reste encore très traditionnel.

Dans le film *Tel père tel fils* (2013), le rituel du repas est vu comme un élément de différenciation entre les deux familles. Les Nonomiya habitent un appartement très occidentalisé et y vivent d'une manière plus « modernisée » que la famille Saiki, qui elle habite une vieille maison qui véhicule des valeurs de liens et des coutumes domestiques plus traditionnelles. Cela se traduit dans leurs manières de prendre le repas : les Nonomiya mangent à trois sur une table avec des chaises en face de la cuisine (fig.24). Ils ont une chaise haute pour leur enfant. Les Saiki quant à eux mangent à six dans la salle en tatami, sur un petit *Kotatsu*, et avec le grand père (fig.25). Toutefois dans les deux configurations, le moment du repas permet un resserrement des liens sociaux importants. Il permet notamment aux familles d'apprendre à connaître leurs fils biologiques, qui ont été échangés à la naissance.

²⁶ WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p.135



Figure24: (*Tel père tel fils*) Les Nonomiya mangent avec Ruysei



Figure25: (*Tel père tel fils*) Les Saiki mangent avec Keita

2.1 Manger au sol ou sur des chaises - *Une affaire de famille* (2018) et *Tokyo Sonata* (2008)

La mise en coupe des espaces à manger des films *Une affaire de famille* (2018) et *Tokyo Sonata* (2008) (fig. 26-27) spatiale la relation du *Kotatsu* et de la table à leur espace environnant : le mobilier proche, la sensation de hauteur du plafond, la proximité du sol, le rangement ou la multiplication d'objets. Dans le cas premier, le moment du repas s'inscrit dans une spatialité qui sert à d'autres occupations, comme le montrent les habits accrochés ou le futon dans le placard. Dans le second, l'espace est dédié au repas avec (une cloison-mobilier, explicitée au prochain chapitre).



Figure26:(Une Affaire de famille) Mise en coupe de l'espace à manger

0 0.5 0.75 1



Figure27:(Tokyo Sonata) : Mise en coupe de l'espace à manger

0 0.5 0.75 1

2.2 La cuisine ouverte - *Bonjour (1959)* et *Tokyo Sonata (2008)*

« [...] et si la cuisine japonaise se fait toujours devant celui qui va manger (marque fondamentale de cette cuisine), c'est que peut-être il importe de consacrer le spectacle la mort de ce qu'on honore. »

BARTHES, *L'empire des signes* (1970) p.34

Dans tous les films analysés, les logements comprennent des cuisines (des plaques de cuisson, un four, un évier) très semblables aux cuisines occidentales. En effet, elles sont importées dès la période Meiji (1868-1912) et se démocratisent dès 1910 dans les environnements urbains et dès 1950 à la campagne.²⁷ Elles sont toutefois coûteuses pour l'époque. Le contexte de film le plus éloigné se situant en 1949, il n'y a pas d'exemple de cuisine plus ancienne comme le foyer *Irori* (ancêtre du *Kotatsu*) ou le foyer *Kamado*.

Dans plusieurs des fictions analysées, on constate une ouverture spatiale de la cuisine sur l'espace de la prise de repas. Roland Barthes confirme cette observation en indiquant qu'il convient de cuisiner devant son convive au Japon (voir citation). Il semble donc que la connexion visuelle entre la cuisine et l'espace du repas soit un constituant de la cuisine japonaise.

Dans *Tokyo Sonata* (2008), la coupe de la salle à manger du film (fig.27 p.45), ainsi que l'image (fig.28) montrent la caractéristique d'ouverture de la cuisine sur la pièce à manger. Un mur percé ainsi qu'un mobilier séparent l'espace de la cuisine du lieu de la prise du repas. Cet aménagement est une mutation entre une armoire pour ranger

les couverts et un plan de travail pour préparer la nourriture et s'étend jusqu'au plafond. N'ayant pas de fond opaque le meuble permet la connexion visuelle avec l'espace à manger en même temps qu'il encadre et met en scène la vaisselle ainsi que l'actrice-eur de la préparation du repas. Le cadre lui vient spatialement marquer une différence de hauteur et un rétrécissement du passage de chaque côté du meuble pour accéder à la cuisine.

Dans *Bonjour* (1959), un aménagement de l'espace relativement similaire est mis en place. Sur l'image (fig.29) on distingue un meuble-bar avec une partie supérieure servant également à ranger la vaisselle. Il délimite spatialement l'espace tout en permettant la vue sur la cuisine. Une composante supplémentaire intervient avec le sol de la cuisine qui est en plancher par rapport au sol en *tatami* de l'espace du repas, qui est surélevé d'une marche environ. Une paroi *Shoji* délimite l'espace, mais ne semble pas coulissante, au point de fermer complètement l'espace.



Figure28: (*Tokyo Sonata*) Detail du mobilier-cloison



Figure29: (*Bonjour*) Detail du mobilier-cloison

²⁷ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.89

2.3 Le repas comme rassemblement social

« Dans la maison, entre soi, les manières de table chères aux familles d'Occident sont réduites au minimum. L'enfant (ou l'adulte) tendra son bol en disant : « o-kawari » (encore) !, sans le moindre « s'il te plaît » ou « merci », etc. Commentant ces rapports, Watsuji a qualifié l'espace domestique de « Hedate naki aidagara », un tissu de « rapports immédiats », sans distanciation (hedate). L'individu s'y dissout. »

BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 154

Dans tous les films, le rituel du repas constitue un moment social important. C'est le rituel de la journée durant lequel on parle de choses plus ou moins importantes, où l'on mange parfois même en silence, mais on partage tout de même le moment ensemble. Une caractéristique commune à toutes les scènes de repas dans les films est le fait que les personnages prennent leur temps en mangeant. Il n'y a pas de précipitation, pas d'appréhension d'un après repas. Il marque presque un moment de recueil, de pause sacrée dans le rythme de la journée. Quel que soit les rapports que l'on entretient avec ses proches, on se réunit autour de la table pour apprécier le repas.

Dans le film *Bonjour* (1959), les enfants de la famille Hayashi partagent le repas avec leurs parents et leur tante alors qu'ils sont en pleine rébellion et ont décidé de ne plus parler avant de recevoir une télévision. Ils n'échangent aucune parole mais le rituel quotidien semble être une pause temporaire à leur lutte. Le repas est un moment de regroupement social. Immédiatement après avoir avalé leur dernière bouchée les deux enfants reprennent leur air fâché et continuent leur lutte. Le dialogue de ce moment résume la situation [Dialogue 2] :

Mme Hayashi, la mère : Encore ?

Le fils reprend son air mécontent après avoir avalé sa dernière bouchée et pose énergiquement son verre sur la table, se relève et part.

La tante : Bien. Bien ! C'est si calme ! Continuez de rester silencieux.

Le fils cadet se lève à son tour en lançant son écharpe en coup de vent pour montrer sa désapprobation.

Mme Hayashi, la mère : Combien de temps ça va durer ?

La tante : haha

Dans le film *Une affaire de famille* (2018), toute la famille se réunit autour du *Kotatsu* à l'exception de Shota qui mange à proximité, dans l'armoire *Oshire* (fig. 31). Ce sont les moments du film les plus caractéristiques des liens et de la complicité qui lient tous les personnages de cette famille.

Dans le film *Air Doll* (2009), Hideo prend le temps de placer sa poupée en plastique Nozomi sur un siège à la table et lui fait la conversation pendant qu'il est en train de boire le thé (fig. 32). Il aurait pu exercer cette activité seul mais l'expérimente à deux, avec une poupée à défaut de compagnie humaine.



Figure30: (*Bonjour*) La famille Hayashi mange sous le *Chabu-Dai*

Figure31: (*Une Affaire de f.*) La famille Shibata mange sous le *Kotatsu*

Figure32: (*Air Doll*) Hideo boit avec sa poupée Nozomi

2.3 Le repas comme rassemblement social - *Tokyo Sonata* (2008)

Dans le film *Tokyo Sonata* (2008), le réalisateur insère deux plans fixes identiques, un au début du film et un à la fin, après la chute du scénario. Le plan montre le père, la mère et le fils cadet en train de manger au travers le mobilier-cloison décrit précédemment. Au début du film, le père a encore sa chemise et cravate de bureau, la mère est bien apprêtée (fig. 33). Dans le plan de fin, le mari est en tenue de nettoyeur, égratigné au visage après s'être fait renverser par une voiture et avoir passé la nuit inconscient sur le trottoir (fig.34). La mine de la mère est également blafarde après son escapade au bord de mer avec son kid-

nappeur qui finit par se suicider. Finalement la mine du fils est également peu fraîche, après sa nuit passée au poste de police, pour une bagarre. Malgré cela, après toutes ces épreuves, ils partagent le repas, silencieusement et tranquillement, sans se poser de questions, mais ils le partagent ensemble. Le repas est vu comme un terrain neutre, un moment de réconciliation ou le moyen de faire table rase de ce qu'il s'est passé.

Figure33: (*Tokyo Sonata*) La famille mange ensemble au début du film

Figure34: (*Tokyo Sonata*) La famille mange ensemble à la fin du film



2.4 Nabe: Le pot-au-feu - *Un repas participatif*

Le « sukiyaki » est un ragoût dont on connaît et reconnaît tous les éléments, puisqu'il est fait devant vous, sur la table même, sans désespérer, pendant que vous le mangez. Les produits crus (mais pelés, lavés, revêtus déjà d'une nudité esthétique, brillante, colorée, harmonieuse comme un vêtement printanier : « la couleur, la finesse, la touche, l'effet, l'harmonie, le ragoût, tout s'y trouve. », dirait Diderot) [...] »

BARTHES, *L'empire des signes* (1970) p.33

Dans deux des fictions *Une affaire de famille* (2018) et *Tel père tel fils* (2013), la préparation d'un repas spécifique a lieu. Il s'agit du Nabe qui mérite un petit aparté. Nabe se traduit par « casserole », et c'est bien là toute son intelligence. Ce plat est constitué d'un bouillon (plusieurs variantes existent) apprêté dans une casserole mise sur un réchaud, au milieu de la table ou du *kotatsu*. On apporte les légumes et viandes crues sur le côté et tout le monde s'occupe de la préparation du repas en vérifiant la cuisson des aliments, l'assaisonnement et la température du bouillon. Chaque personne pioche alors la nourriture dans la casserole et la mange directement, ou la dépose dans son petit bol pour l'égoutter.²⁸ Malgré certaines limites conceptuelles il est possible de faire des parallèles avec la fondue au fromage, met traditionnel en Suisse. Cette dernière est préparée et consommée dans le même contenant et chacun y trempe des morceaux de pain qui se recouvrent de

fromage. La proximité sociale qui découle du manger tous ensemble, à partir du même caquelon, est un attribut majeur de ce plat si apprécié. Ce qui surprend avec le Nabe est la conjonction des étapes de conception, préparation et consommation du repas ainsi que l'implication directe des convives, ajoutant ainsi une dimension de cohésion sociale. Sa disposition spatiale, au milieu de la table, permet par ailleurs le même accès à tous les membres présents. Ces différents aspects très intéressants incitent à imaginer une manière alternative de concevoir le rituel du repas, peut-être impliquant un nouveau mobilier encore à concevoir. Roland Barthes écrivait à propos du sukiyaki, un type de Nabe à la sauce soja sucrée (voir citation ci-dessus).

²⁸ Expérience personnelle, à Tokyo en 2017



Figure35: (Tel p.tel f) Aggrandi sur la préparation du Suki-yaki

Figure36: (Une Affaire de f.) La famille mange le Nabe ensemble

2.5 Préparation du repas - Une activité féminine

Dans tous les films analysés, la préparation du repas dans la cuisine est tout le temps attribuée à la mère à l'exception d'*Air Doll* (2009). Comme si la cuisine était un univers entièrement féminin. Ce clivage entre homme et femme lors du rituel du repas semble même accentué par les différents réalisateurs. Dans *Tel père tel fils* (2013), la scène de la mère Minori seule dans sa cuisine est mise en opposition avec une scène de son mari au travail, entouré de ses collègues. Quand son mari rentre elle demande [Dialogue 3]:

Minori : Tu as dîné, non ? Le bain est prêt.

Ryota : J'ai juste eu une part de pizza.

Minori : Tu aurais pu m'envoyer un texto !

Ryota : Tu n'as rien ?

Minori : Je peux te faire des nouilles. M. Mimura nous a envoyé des udon de Kagawa.

Ryota : Dans ce cas pourquoi pas. Al dente, s'il te plaît. Al dente.

Minori : Je n'oublierai plus jamais. Ah pas d'œuf le soir. Trop de cholestérol.

Ryota : Un seul, ça ne fait pas de mal. N'est-ce pas Keita ?

Keita : Puni !

Alors qu'elle a déjà mangé, elle exécute à nouveau la préparation d'un repas pour son mari qui le mangera seul. Dans *Tokyo Sonata* (2008), l'espace de la cuisine relate l'une des seules activités de la mère Megumi, à l'exception du nettoyage. Lors de la préparation des repas une certaine solitude des femmes est observée dans les diverses

fictionnelles cinématographiques. Comme si, en cuisinant, les héroïnes étaient chacune mises face à leur propre réalité. Dans le film *Une affaire de famille* la préparation est faite par Nobuyo, mais les membres de la famille aident volontiers et sont proactifs dans la cuisine. Il y a donc une première amorce de meilleure répartition des tâches. Seuls les films *Printemps tardif* (1949) et *Bonjour* (1959) ne semblent pas mettre en scène ce clivage comme quelque chose de négatif. Cela ne surprend guère. Il faut remettre ces films dans leur contexte de la moitié du 20ème siècle. La répartition des tâches de la femme cuisinière sera approfondie dans la partie II. *Coexistences* sous le chapitre du modèle du *salaryman* et de la femme au foyer *shufu*. Ce qui est étonnant est que, comme vu précédemment dans la disposition des cuisines, l'espace ne semble pas vraiment clos, ou très exigu ne laissant place qu'à une seule personne. Le clivage des sexes lors de la préparation des repas semble plutôt en premier lieu une construction sociale liée à la hiérarchisation de l'intérieur du *uchi*.



Figure37: (*Bonjour*) Mme Hayashi dans la cuisine



Figure38: (*Tokyo Sonata*) Megumi entrain d'essuyer une assiette



Figure39: (*Tel p.tel f*) Minori entrain de couper un poireau



Figure40: (*Une Affaire de f.*) Nobuyo dans la cuisine

2.6 Ouverture - Le rituel du repas comme engagement corporel et participatif

« Chanté par les poètes et dépeint à l'envi par les romanciers, le tatami compose l'expérience quotidienne de tout Japonais, tant il est inscrit au plus profond de sa mémoire, de son attachement identitaire. Se retrouver enfin ensemble sur les nattes autour d'un verre... et le Japon est là. »

SAITO-CRUZ, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.481

Des différences dans l'exécution du rituel du repas ont été constatées, selon s'il est consommé assis à même le sol ou sur des chaises. Le fait d'utiliser un *Kotatsu* ou une table avec des chaises semble relever de la nature du sol de l'espace habité. Il ne semble pas concevable de mettre une table occidentale sur un tatami. Il en perdrait alors tout son sens caractéristique de la spatialité japonaise. Le *tatami* est un rectangle de paille de riz recouvert d'une natte de jonc. A l'origine, il était conçu comme un mobilier mobile, à déplacer où l'on décidait de s'asseoir, pour les officiers de haut rang.²⁹ Il délimitait spatialement et socialement son occupant. C'est à l'époque de Muromachi (env. 1336-1573) que le tatami perd sa différenciation sociale mais garde la notion de hiérarchie spatiale.³⁰ Il occupe dorénavant l'espace entier d'une pièce et se définit comme sol et non plus comme mobilier. Il permet la hiérarchisation des espaces selon leur matérialité et leur différence de hauteur : en terre *Doma* (à l'origine pour les cuisines,

places de travail agricoles ou écuries : espaces encore liés à la souillure *Kegare*), en plancher en bois surélevé plus noble, et en tatamis encore une fois surélevés par rapport au plancher, l'endroit où l'on mange et dort, placé en haut de la hiérarchie.³¹

Son unité de mesures d'un *Jo*, (c'est-à-dire un *shaku* de large sur deux *shaku* de long respectivement environ 90 sur 180cm), à échelle humaine, permet d'en définir un module standard pour la construction des logements.³² Des pièces de 3, 4.5, 8 tatamis apparaissent. Étonnamment, sa production ne sera jamais industrialisée. Ce système de mesures et de concevoir l'espace très ingénieux ne sont pas plus longuement développés ici. Il s'agit surtout de relever ses caractéristiques sensorielles : son toucher rugueux, son odeur si particulière qui imprègne la pièce et sa couleur chaleureuse.

En mangeant assis directement sur le sol se crée alors comme un lien invisible entre les participants au repas. C'est peut-être le contact des jambes qui se frôlent sous le *Kotatsu* ou simplement le fait de partager le même sol qui génère cette intimité partagée. Sur une chaise, on est surélevé du sol, le lien avec les autres se faisant essentiellement verbalement et visuellement. Ensuite, il a été constaté que le repas se partage généralement à plusieurs et permet une interaction sociale dans le rythme de la journée, essentielle pour la cohésion de l'intérieur *uchi*. Les différents dispositifs spatiaux de cloisons-mobiliers identifiés permettent de spatialiser la cuisine sans l'enfermer. Cette dernière reste en connexion visuelle avec l'endroit du repas ajoutent une plus-value pragmatique et sensorielle à l'espace, mettant en scène les objets du quotidien. Finalement, l'analyse a mis en évidence dans les structures familiales, la préparation du repas comme étant presque exclusivement féminine.

Dans un contexte occidental, il serait intéressant de revisiter les différents rituels du repas en s'inspirant des rites japonais observés. Si une transposition directe n'est pas possible, il serait intéressant d'envisager une implication différente du corps pendant le rituel du repas. On pourrait imaginer un rituel du repas avec un aménagement mobilier qui favorise un engagement corporel, encourageant la proximité et les liens sociaux. Un rituel qui, en contradiction avec la gentrification féminine de la cuisine nippone constatée, d'inclure chaque membre d'un *uchi* à la préparation du repas. Le plat du *Nabe* ouvre des perspectives sur un rituel qui allie préparation et ingestion en simultané, intégrant tous les mangeurs au processus.

²⁹ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.479

³⁰ *Ibid.*, p. 480

³¹ *Ibid.*, p. 480

³² *Ibid.*, p. 480

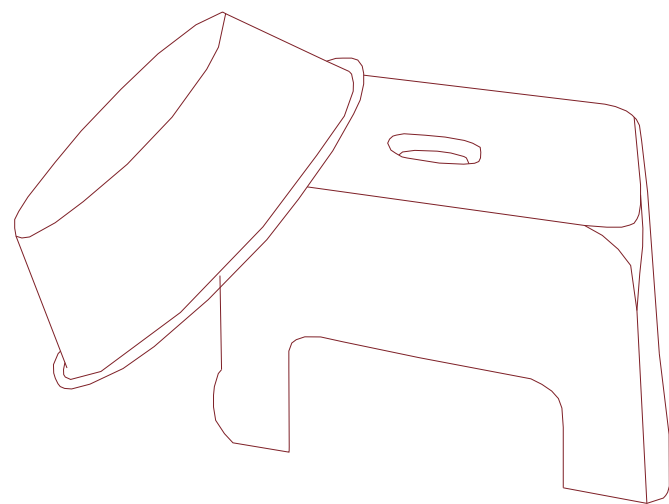


Figure41: un seau *Furo-oke* et un petit tabouret

3. *Furo-oke* : Le Rituel du Bain

« Le bain japonais, *furo*, tient une place importante dans la vie quotidienne et ponctue le rythme temporel de la fin de la journée. Il est quotidien. La même eau maintenue très chaude sert à tous les membres de la famille ensemble, ou successivement, par ordre de présence. On entre dans la baignoire après s'être savonné et soigneusement rincé en utilisant un petit broc que l'on emplit d'eau. On s'habille ensuite entièrement de vêtements propres. »

BAUHAIN, *L'habitation japonaise, tradition et modernité* Volume 2 n°3-4 (p.240) p.238-239

Un *Furo-oke* est un petit saut, à l'origine en bois, qui sert à prélever l'eau du bain à l'extérieur de la baignoire pour se rincer à l'extérieur de la baignoire avant d'entrer dans le bain.³³ L'eau du bain est généralement partagée par tous les membres du foyer. On ne rentre pas directement dans la baignoire sans s'être préalablement nettoyé, pour ne pas souiller l'eau.³⁴ Dans ce contexte, le terme de souillure *Kegare* importé des croyances Shinto-bouddhistes explicitées dans lors du rituel des seuils réfère au corps physique (fluides, bactéries, saleté). Aujourd'hui les *Furo-oke* en plastique sont préférés, par leur facilité d'entretien et par souci d'hygiène.

Les Japonais entretiennent depuis toujours un rapport étroit avec les bains, purification par l'eau venant des rites de purification shinto *misogi*.³⁵ L'île volcanique présente naturellement des sources chaudes *onsen*, destinations de ressourcement pour la population. C'est vers 1266 que les bains publics *senjo* sont instaurés alors que les premiers bains privés chez les personnes de hauts rangs apparaissent.³⁶ Les *senjo* sont partagés par les hommes et les femmes mais cette mixité est réglementée à l'époque Tokugawa (1600-1868) pour être finalement interdite par le Commodore Perry vers les années 1850. Ce dernier était en expédition militaire au Japon pour forcer le pays à s'ou-

vrir et développer des relations diplomatiques et commerciales avec l'occident.³⁷ Il est intéressant de constater que c'est une autorité occidentale qui interdit la mixité des bains, n'ayant pas la même sensibilité culturelle par rapport à la dimension d'intimité de cette pratique. A cette époque la salle de bain privée populaire reste rare. Elle ne se répand qu'après la Deuxième Guerre mondiale.

Mais comment cette pratique se concrétise-t-elle dans l'espace domestique ? Quels en sont ses espaces, ses gestes, son déroulement et les liens sociaux qu'elle y établit ? Ces moments particuliers d'intimité dans les films analysés amènent certains éléments de réponse. C'est ce qui est défini ici par : Le rituel du bain.

- Oh Hatsui ! Oh c'est chaud !

³⁷ *Ibid.*, p.135-136

Parmi les films choisis pour ce travail, les deux plus anciens, *Printemps tardif* (1949), *Bonjour* (1959) de Yasujiro Ozu, ne contiennent pas de scènes dans la salle de bain. Peut-être n'était-il pas encore convenable dans les années 1950 de montrer explicitement cette intimité ? Ou le réalisateur n'avait tout simplement pas de raison, du point de vue du scénario, d'inclure des scènes se déroulant durant ce moment de la vie domestique quotidienne ? Les films les plus récents, du 21ème siècle, en comportent, ce qui permet d'apporter certaines réponses.

3.1 Le bain collectif - *Une Affaire de famille* (2018)

« Des personnes de deux ou trois générations différentes (la grand-mère avec le petit-fils, par exemple) prendront leur bain ensemble. Commode pour se faire savonner le dos, le bain à deux est courant (pas à plusieurs, car la place manquerait, sinon dans les bains publics et les sources thermales). »

BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 154

Dans tous les films qui mettent en image l'action de se laver, le moment du bain s'effectue à plusieurs. Il y a un lien social particulier qui s'instaure dans cet espace, qui est souvent de petite dimension.

Dans le film *Une affaire de famille* (2018), deux scènes ont lieu dans la salle de bain et chacune se passe après un événement particulièrement fort émotionnellement. La première scène se situe juste après que Nobuyo (la mère adoptive), Rin (la fille) et Hatsue (la grand-mère adoptive) soient allées acheter un maillot de bains pour Rin et comprennent que la petite fille se faisait battre par sa mère biologique. Nobuyo et Rin prennent un bain ensemble et jouent (fig.42). Nobuyo est dans la baignoire et Rin se tient assise à côté d'elle. Elles remarquent alors une cicatrice commune qu'elles ont toutes les deux sur les bras, provenant de violences domestiques. La petite Rin veut consoler et nettoyer la blessure de Nobuyo. Le rituel du bain peut être vu comme une symbolique de se laver de tous les mauvais souvenirs du passé violent de Rin et marque un moment de complicité avec sa « mère adoptive ».

La deuxième scène se déroule après que la famille ait décidé de cacher la mort de Hatsue et l'ait enterré sous la maison. Osamu, plein de terre, se lave avec un saut d'eau *furo-oke* et Nobuyo entre dans la salle de bain pour lui apporter une serviette. Elle l'aide à enlever le reste de savon avec le *furo-oke*. Pendant ce temps ils discutent du fait qu'ils ont enterré une deuxième personne mais que la raison en est bien différente et que Hatsue doit sûrement être contente du choix de la famille. Cela laisse présupposer que le couple avait déjà dû enterrer un corps dans le passé. On apprendra à la fin du film qu'il s'agissait du mari violent de Nobuyo. Ce moment peut être interprété comme le lavement de son péché, après une confession. Il se lave après avoir touché la souillure *Kegare* de la terre et de la mort. L'image du rituel (fig. 43) nous montre les gestes de nettoyage avec le saut *furo-oke* en plastique. Elle illustre l'entraide et l'intimité, voir la vulnérabilité partagée dans ce moment.

Figure42: (*Une Affaire de f.*) Nobuyo et Rin dans la salle d'eau

Figure43: (*Une Affaire de f.*) Nobuyo frotte le dos de Osamu



3.1 Le bain collectif - *Air Doll* (2009)

Dans le film *Air Doll* (2009), l'introduction de l'action de se laver apparaît dès le premier monologue de Hideo devant sa poupée gonflable Nozomi [Dialogue 4]:

Hideo : Quest-ce que tu penses? Il se fait déjà tard. On oublie le bain pour ce soir?

Nozomi : ...

Par ce dialogue, on comprend que le bain est un moment rituel que Hideo et sa poupée Nozomi partagent chaque soir avant d'aller se coucher. Une prochaine scène montre Hideo, prenant un bain avec Nozomi. D'abord il s'asperge d'eau à l'extérieur du bain avec le saut *furo-oke* et rejoint la poupée dans la baignoire. Pendant ce moment, il lui parle du shampoing qu'il lui a acheté [Dialogue 5]:



Figure44: (*Air Doll*) Hideo et sa poupée Nozomi prennent le bain

Hideo : La température de l'eau est parfaite. tu dois te mettre jusqu'au fond de la baignoire. Ton seul défaut est que ton corps est si froid.

Nozomi : ...

Hideo : Tu a remarqué? Ça sent bon. C'est un shampoing populaire. J'ai dépensé 100 yen de plus que pour un shampoing ordinaire.

Nozomi : ...

Hideo : Mmmh, 100 yen fait une grande différence. Super...

Dans cette scène, Hideo aurait pu prendre son bain seul. Mais il le préfère le prendre avec sa poupée (fig.44). Elle perd ici sa fonction d'accessoire sexuelle pour un devenir un véritable « constituant social ». Il y a la volonté de faire du bain un moment de partage, même si cela doit se faire de manière artificielle, à défaut d'un autre être humain.



Figure45: (*Air Doll*) Hideo nettoie Nozomi

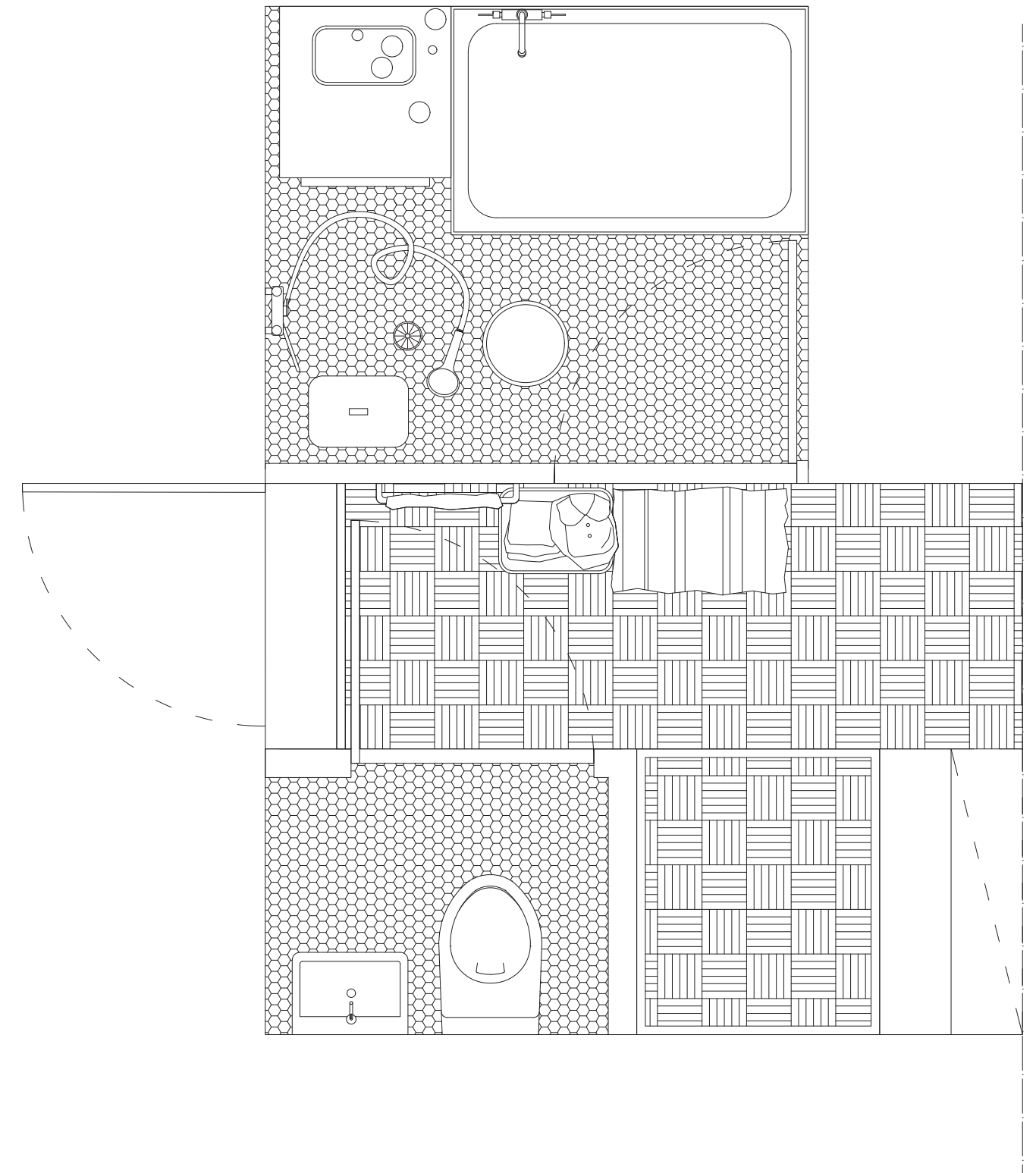


Figure46: (*Air Doll*) Mise en dessin du plan de la salle de bain et WC 1:20

3.2 Espace ergonomique minimal - *Air Doll* (2009)

Un autre élément frappant, en comparant les moments du bain des différents films est l'exiguïté de l'espace. Il y a une recherche ergonomique importante. Les dimensions des baignoires sont plus réduites que celles courantes en Occident. Dans le film *Air Doll* (2009), une scène illustre Hideo entrain de nettoyer la partie intime en plastique amovible (fig. 45 p.60) de la poupée dans un saut d'eau sur le sol. Le pommeau de douche projette de l'eau à même le sol et on distingue la grille de douche. L'ensemble de l'espace est humide. Le plan de la salle de bain (fig.46) indique que les WC et le lavabo se trouvent dans un espace séparé. On ne met pas en contact l'acte de purification du bain et la souillure *kegare* des toilettes.³⁸ L'espace est petit, permettant d'y mettre une baignoire et une machine à laver. Il ne semble pas y avoir de meubles. Cependant à l'extérieur de la salle se trouve un dispositif intéressant : L'axonométrie de l'entrée de la salle de bain montre un chariot avec des linges et habits propres, un petit tapis au sol et deux barres fixées au mur pour suspendre des serviettes (fig.48). Le petit tapis renvoie très probablement à la notion de seuil préalablement abordée. Il est probable

que le personnage échange ses chaussons *surrupa* à cet endroit. Ensuite le chariot et les étendards évoquent un manque de place à l'intérieur. Ils sont sûrement également mis à cet endroit pour éviter d'être mouillés. Car comme vu précédemment, l'espace entier sert de douche. Le couloir permet une prolongation du rituel du bain.



Figure47: (*Air Doll*) Vue sur le chariot

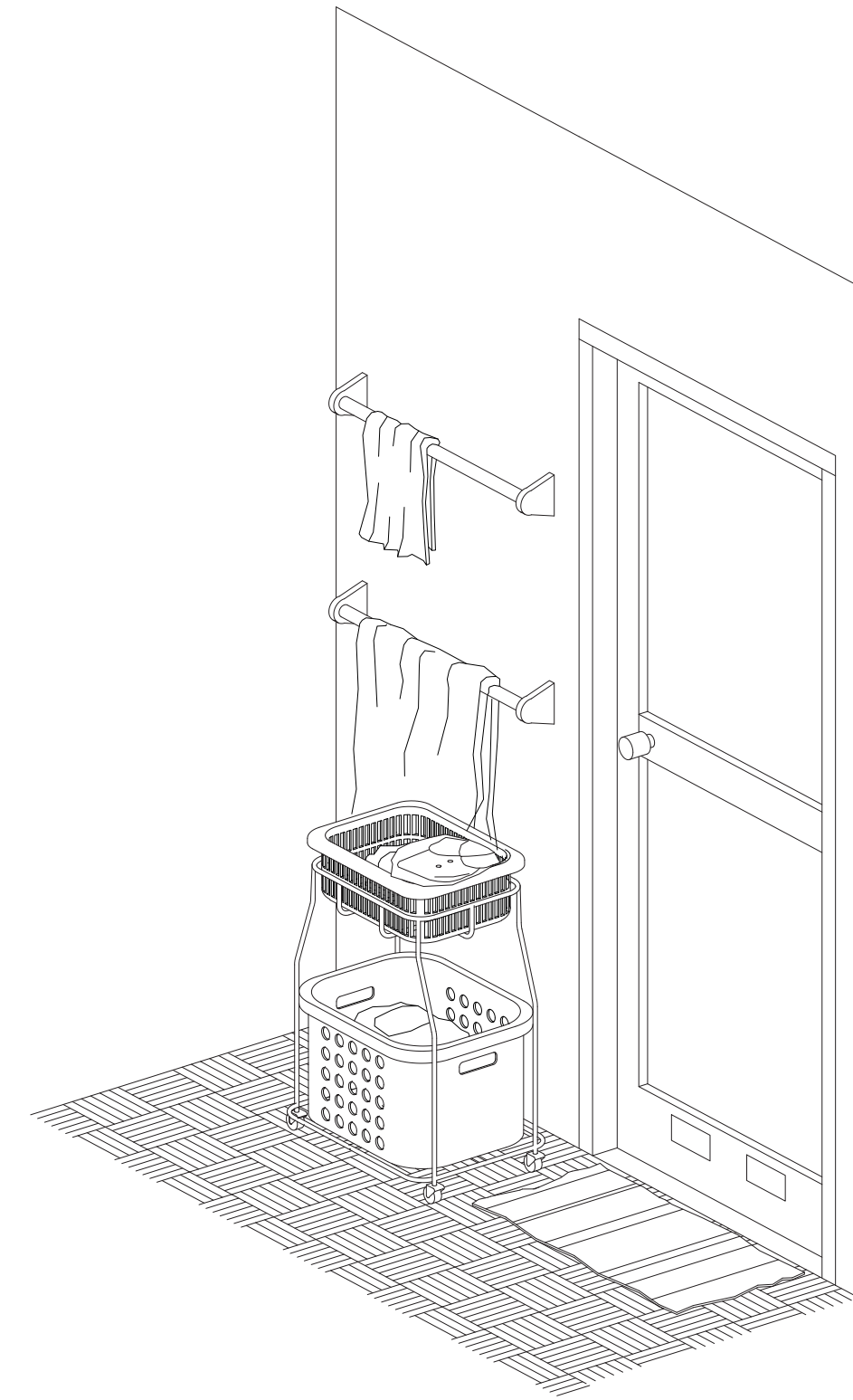


Figure48: (*Air Doll*) Axonométrie de l'entrée de la salle de bain

³⁸ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.50

3.2 Espace ergonomique minimal - *Une Affaire de famille* (2018)

Dans le film *Une affaire de famille* (2018), Le plan et la coupe réalisés sur la base du film (fig .49) illustre la dimension très réduite et ergonomique du lieu. La baignoire est beaucoup moins longue mais plus profonde qu'une baignoire occidentale courante, permettant au corps recroquevillé de Nobuyo d'être immergé jusqu'aux épaules dans l'eau, tandis que Rin est assise sur un petit tabouret à côté. Il y a également un tuyau avec un pommeau de douche qui n'est pas installé au-dessus de la baignoire mais plus loin contre le mur. Il y a également un bidet. Dans la scène d'eau d'Hideo (fig.43) on constate qu'il se nettoie en dehors de la baignoire avec le pommeau et le saut d'eau à même le sol de la salle de bain. Comme dans *Air Doll* (2009), l'entier de la pièce devient un espace humide.

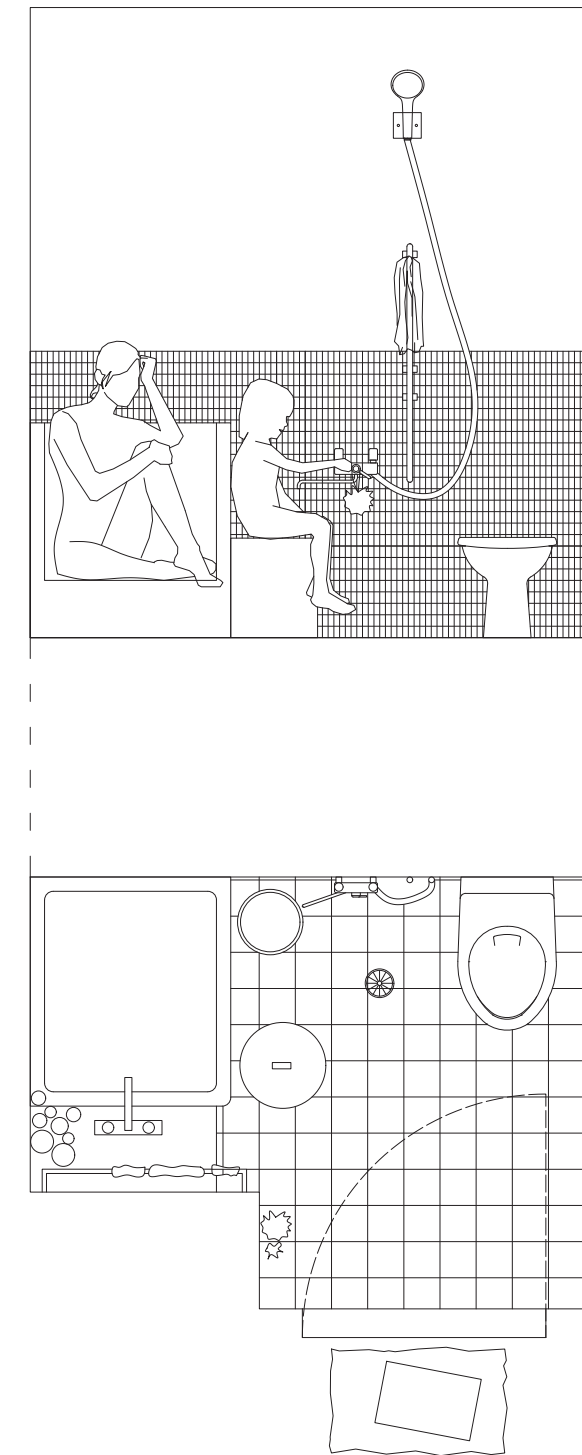


Figure49: (*Une Affaire de f.*) Mise en plan et en coupe de la salle de bain

3.3 Individualisation du Rituel - *Tel père tel fils* (2018)

Le film *Tel père tel fils* (2013) amène une réflexion sur l'occidentalisation de la salle de bain. Le moment du bain est vu comme un élément supplémentaire de différenciation du fonctionnement des familles Nonomiya et Saiki, comme déjà mis en évidence lors du Rituel du repas. Keita explique à sa mère comment les membres de la famille Saiki prennent leur bain ensemble et que la baignoire fait la moitié de la leur. Cependant, il semble aimer ce moment de partage. De son côté, Ryusei doit prendre son bain seul sans trop de bruit comme le stipule les règles à suivre chez les Nonomiya [Dialogue 6].

Midori Nonomiya (maman) : - Alors tout le monde va dans le bain ensemble?

Keita Nonomiya : - Mmh. C'est petit. A peu près la moitié de la nôtre.

Midori Nonomiya (maman) : - Ooh

Comme vu précédemment dans le contexte du rituel du repas, la famille Nonomiya habite dans un appartement très occidentalisé et y vit de manière moins « traditionnelle » que la famille Saiki, qui elle, véhicule des valeurs de liens et coutumes domestiques plus traditionnelles. En

se basant sur les quelques scènes du film (fig.50-51), une comparaison des deux salles d'eau peut être faite. La salle de bain des Nonomiya comporte un lavabo avec miroir et une baignoire à l'occidentale. Elle est plus longue et moins en profondeur, conçue pour être agréable pour une personne allongée (fig.50). La baignoire des Saiki est plus petite et plus profonde, les personnages s'y recroquevillent à plusieurs (fig.51). Il apparaît ainsi que le rituel de se laver traditionnel est certes moins confortable mais représente un moment de vie sociale important. Le réalisateur semble suggérer qu'une valeur s'est perdue avec l'importation de la salle de bain à l'occidentale dans laquelle les membres de la famille Nonomiya se lavent seuls.

En effet, en 1960, la salle de bain préfabriquée « unit bath » composée d'une baignoire et de toilettes à l'occidentale apparaît d'abord dans les hôtels puis dans les nouveaux logements.³⁹ Elle matérialise les changements historiques des usages quotidiens des Japonais qui s'opèrent progressivement après la 2ème Guerre mondiale.⁴⁰ La salle de bain privée (japonaise ou occidentale) se généralisant, le bain public *senjo* quant à lui disparaît ou se fait remplacer par des centres thermaux.⁴¹

³⁹ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.136

⁴⁰ *Ibid.*, p.136

⁴¹ *Ibid.*, p.136



Figure50: (*Tel p. tel f.*) Ryusei prend son bain seul

Figure51: (*Tel p. tel f.*) Keita prend le bain avec la famille Saiki

3.4 Ouverture - *Le bain comme nouveau rituel communautaire*

En conclusion, les différentes scènes des films ont montré que le rituel du bain au Japon est un moment de partage du quotidien permettant la transition du jour à la nuit et permettant la purification de la souillure corporelle *Kegare*. Il comporte des gestes précis : On se déchausse avant d'entrer dans la salle de bain, on se lave préalablement à l'extérieur de la baignoire grâce au petit tabouret, au seau *Furo-oke* et au pommeau de douche, un proche pouvant aider à frotter son dos. Finalement, on entre et on se recroqueville dans la chaleur du bain et on discute. C'est un moment social important.

La deuxième caractéristique est que son espace est souvent extrêmement petit et pensé de manière très ergonomique. Les baignoires n'ont pas les mêmes dimensions que celles courantes en Occident : moins longues mais plus profondes pour être entièrement recouvert d'eau une fois installé. Il n'a pas d'endroit délimité pour la douche ni de rideaux, l'entier de la salle d'eau est humide.

Finalement, on constate une différence avec certaines salles de bain à l'occidentale qui intègrent baignoire, douche, lavabo et toilettes, sans séparation. La salle de

bain à l'occidentale apparaît alors comme une perte des valeurs du rituel du bain japonais. D'un point de vue occidental c'est la question de l'intimité induite par le rituel du bain qui peut s'avérer déroutante. On n'imagine guère prendre son bain à plusieurs, et surtout pas nus, dans la sphère privée, si ce n'est les mères avec leurs très jeunes enfants, ou entre adultes dans un contexte d'intimité. Pour les occidentaux, l'expérience des sources chaudes Onsen est souvent un défi, de par la barrière de la pudeur. Mais une fois cette dernière franchie, ils constatent que les Japonais ne regardent pas les corps. Il réside une pudeur tacite face à la nudité. Joëlle Nouhet écrit à ce sujet dans *Le rituel du bain au Japon* :

*« Discrétion oblige, le plus souvent, dans les bains publics, on voit mais on ne regarde pas. Ou plutôt, l'on regarde furtivement, à la dérobée, mais l'on ne fixe pas son regard sur le corps de l'autre. Sauf peut-être, si l'on y regarde bien, à travers les miroirs et glaces où se reflètent les corps, invites à des jeux où le regard s'exerce librement. »*⁴²

⁴² NOUET-ROSEMAN, [Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe] *Le rituel du bain au Japon*, (2003) p.87

Finalement, cette intimité procure une certaine symbiose, un certain lien indéfinissable entre les personnes présentes, comme si elles partageaient le même secret, ou la même réalité, le temps d'un bain. Sur ce sujet, Joëlle Nouhet emprunte des propos repris de S. Clark :

*« Partager, nu, le même bain représente une suspension des barrières sociales. Les expressions relatives à la proximité peau-à-peau -skinship- et à la nudité attestent que celles-ci sont valorisées au-delà de la relation mère-enfant en ce qu'elles autorisent une réduction temporaire de la distance socialement acceptée et pratiquée au quotidien. »*⁴³

Dans un contexte occidental il pourrait être intéressant d'envisager un nouveau rituel collectif du bain comme catalyseur social. Permettant de pratiquer ce moment à plusieurs, de se débarrasser de la pudeur et la gêne de son corps, et de partager l'eau, ce moment souscrirait également à resserrer les liens intergénérationnels. Bien évidemment, la question se pose si cette transposition cultu-

⁴³ NOUET-ROSEMAN, [Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe] *Le rituel du bain au Japon* (2003), p.86

relle peut réellement s'appliquer dans un environnement où la pudeur est peut-être envisagée différemment. Il faudrait un certain temps d'adaptation. Mais dans une optique d'une manière de vivre alternative dans laquelle le « vivre ensemble » primerait sur l'individualisation induite d'un mode de vie capitaliste, cette piste pourrait s'avérer intéressante.

Il reste à savoir si la composante d'espace minimal et ergonomique du lieu en fait un espace plus propice aux renforcements des liens sociaux ? Pourrait-on envisager un espace plus grand, en proportion de l'ensemble de l'habitat et y imaginer un rituel collectif à plus grande échelle, se faisant à plus de deux personnes, comme c'est le cas dans les bains publics *sentō* ? Ou faut-il au contraire laisser à cet espace ses dimensions minimales pour que la magie de la proximité spatiale opère sur les liens sociaux ? Il est fort possible que des aspects d'économie des ressources, comme l'eau et l'énergie, s'invitent également dans la réflexion.

4. Futon : Le Rituel du Coucher



Figure52: Un Futon plié

Le *Futon* est un mot désignant l'ensemble de la literie traditionnelle japonaise, qui se pose directement sur le sol, sur les *Tatamis* (voir p. 54). Il se compose d'un « matelas » *Shike* en coton d'environ 5 à 10 centimètres d'épaisseur, d'un coussin *Makura*, et d'une couverture *Kake* en coton plus fine pour se recouvrir.⁴⁴ Il existe plusieurs types de futon selon la saison. La journée, l'ensemble de la literie est pliée et rangée dans une armoire encastrée *Oshire*. L'espace devient libre pour les activités quotidiennes.

Au début du 20^{ème} siècle, le lit à l'occidental surélevé du sol fait son apparition au Japon mais peu de logements adoptent ce mobilier. C'est lors des Jeux Olympiques de 1964 à Tokyo que les lits sont introduits en masses, en premier lieu dans les hôtels pour touristes, puis connaissent un succès auprès de la population, en parallèle de la modernisation progressive des logements.⁴⁵

Il n'y a plus besoin désormais, de devoir procéder à l'installation quotidienne du *Futon*.

Sarah Chaplin parle de la perception des lits occidentaux par rapport au futon dans son livre *Japanese Love Hotels, a cultural history* (2007) :

*"The sophistication and appeal of the Western-style bed was not limited to its elevation above the floor and the new types of bedding involved, but was also associated with its permanence and presence in a room. Sand comments that "in a tatami-matted house, any room could serve as a sleeping chamber, and as a result, no room bore specifically erotic overtones in the manner of the Western bedroom or boudoir." The Japanese were used to beds that disappeared during the daytime, and unlike the love hotel, their beds did not occupy space as the main figurative element. Traditional futons also constituted sleeping as something that took place side-by-side rather than together under the same set of covers."*⁴⁶

Cette citation donne des indications sur la nature purement fonctionnelle que les futons entretiennent.

Il faut cependant la remettre dans son contexte, le livre parlant des « Love Hotel », lieux tarifés réservés à l'intimité sexuelle et non des espaces domestiques. Cependant il relate des faits très intéressants sur les pratiques du coucher au Japon et la perception et l'engouement des lits occidentaux par rapport aux *Futons*.

Mais comment le *Futon* ou le lit occidental sont-ils utilisés dans les fictions cinématographiques choisies ? Quels sont les espaces du coucher ? Avec qui les personnages partagent-ils ce moment ? Et avec quel degré et quelle perception d'intimité ? Ces moments quotidiens nocturnes dans les différentes fictions cinématographiques vont apporter des éléments de réponse à ses interrogations. C'est ce qui est défini ici par : le Rituel du coucher.

⁴⁴ HAEX, *Back and Bed: Ergonomic Aspects of Slepping*, (2004), p.56

⁴⁵ CHAPLIN, *Japanese Love Hotels, A cultural history* (2007), p. 91

⁴⁶ *Ibid.*, p. 92

4.1 *Shitsurai* : L'art de l'installation - *Bonjour* (1959)

Dans les films *Printemps tardif* (1949), *Bonjour* (1959), *Une affaire de famille* (2018), et la famille Saiki du film *Tel père tel fils* (2013), les personnages utilisent des *Futons*. Cette manière de dormir s'accompagne du principe d'installation *Shitsurai* ainsi que d'une définition fonctionnelle des pièces particulière.

Dans le film *Bonjour* (1959), aucune scène ne montre le moment du coucher dans les différentes familles. Il y a une scène d'un père qui s'habille à côté du *Kotatsu* (fig. 53), espace où les membres de la maison ont participé au rituel du repas. Il ne semble pas y avoir de pudeur à se changer dans cette pièce qui serait naturellement associée à une salle à manger par un spectateur occidental. L'espace du coucher se trouve peut-être au même endroit, ou très proche. En analysant et en essayant de définir les espaces de la maison il n'a pas été possible d'identifier des indices quant au lieu et à l'espace pris par le rituel du coucher. Mais c'est peut-être bien là que réside toute la portée et l'essence de l'installation *Shitsurai*. Chaque « pièce » délimitée par des cloisons *Shojis* peut être installée en fonction de l'activité que les habitants y définissent. Peut-être que dans cette famille avec ses deux enfants, tous dorment ensemble dans l'espace central en hiver ? Les enfants se réfugient souvent dans la salle au fond du couloir *Engawa*,

avec son mobilier plus enfantins, dorment peut-être séparément des parents?

L'action de mettre en place chaque soir le *futon* et de le ranger le matin rentre dans un terme fondamental de la spatialité japonaise, l'installation *Shitsurai*. Cette notion est apparue à la fin du 9^{ème} siècle comme étant le fait de préparer une pièce pour une cérémonie ou un banquet, en y installant du mobilier pour accueillir des invités.⁴⁷ A cette époque, les meubles fixes n'étaient pas coutumiers, on installait les meubles par rapport à l'activité temporaire que l'on voulait pratiquer dans cet espace, à l'exception de trois mobiliers fixes qui sont une écritoire *shoin*, une étagère *chigaidana* et le *tokonoma*, une alcôve ornementale.⁴⁸ La labilité du mobilier et de l'espace est restée ancrée dans la spatialité domestique.⁴⁹ Elle permet d'utiliser intelligemment des espaces toujours plus restreints, dûs à la densification intense des villes japonaises.

⁴⁷ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.441

⁴⁸ *Ibid.*, p. p.442

⁴⁹ *Ibid.*, p. p.442



Figure53: (Bonjour) Un voisin s'habille proche du *Kotatsu*



Figure54: (Bonjour) Les enfants sont allongés sur les *Tatamis*

4.1 Shitsurai : L'art de l'installation - Une Affaire de famille (2018)

« L'étroitesse des logements urbains peu aisés par exemple, dans les « nagaya », a poussé les jeunes générations à maintenir des manières anciennes en repliant de jour le futon, là où certains - mais pas tous - préfèrent disposer d'un lit permanent aujourd'hui, lequel aurait occupé la quasi-totalité de l'espace dans une pièce réduite, « yojohan » de 4,5 tatamis. » p.442

BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.442

Le film *Une affaire de famille* (2018) est probablement le meilleur exemple pour analyser le rituel du coucher induit par l'utilisation du futon. Les six membres reconstitués de la famille se partagent l'espace très exigü de la vieille maison de la grand-mère Hatsue, composés de deux pièces en tatami. La mise en plans illustrent la disposition nocturne et essaie de représenter la notion d'installation *Shitsurai*. L'espace de vie se transforme le soir en espace à coucher : Les membres de la famille rangent le *Kotatsu* utilisé précédemment lors du rituel du repas et sortent les futons des armoires *Oshire*, qui se trouvent sur la paroi ouest. Ils les installent sur le sol. Nobuyo la mère adoptive, Osamu le père adoptif et Rin la petite fille dorment ensemble (fig. 55). Rin dors entre les deux parents. Dans l'autre pièce la grand-mère Hatsue dors avec la jeune femme Aki. Seul le fils Shota semble avoir sa place privée dans l'armoire *Oshire* (fig. 56). Pouvant faire glisser la cloison *fusuma*, il

peut avoir son espace d'intimité, son monde personnel et y collecter des objets. Il semblerait que le fait de dormir soit une activité commune partagée comme un moment de la vie familiale. Il est important de noter que la famille Shibata vit dans un contexte socio-économique pauvre et n'a, dans une ville aussi densément peuplée que Tokyo, probablement pas les moyens d'habiter dans un espace plus grand. Leur manière de vivre l'espace domestique très restreint et contraignant semble toutefois donner diverses indications. Il y a un renversement entre les activités qui s'y passe la journée et la transformation en espace à dormir qui s'opère le soir. L'espace n'a pas une fonction définie, c'est l'installation des mobiliers qui définit son activité. Il ne semble pas y avoir non plus de sentiment de pudeur à l'idée de dormir ensemble.



Figure55: (Aff.) Rin est assise entre Nobuyo et Osamuqui dorment



Figure56: (Une Affaire de f.) Shota est réveillé, dans l'armoire *Oshire*

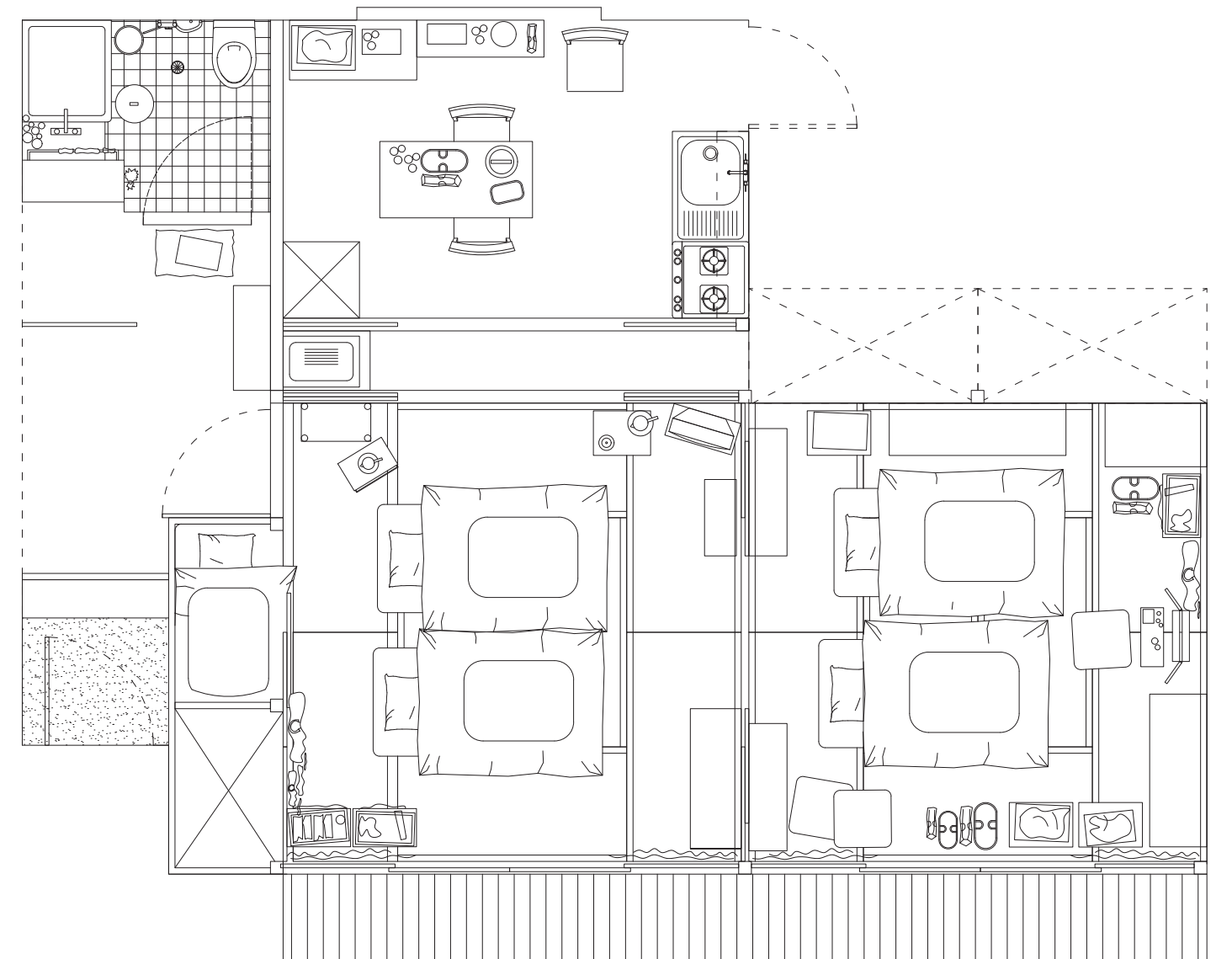


Figure57: (Une Affaire de f.) Mise en plan de l'installation nocturne des *Futons*, 1:50

4.2 Dormir comme activité collective - *Printemps tardif* (1949)

« Que la maison est un espace collectif relativement indifférencié, nombre de comportement le suggèrent. Parents et enfants dormiront volontiers côte à côte dans les futons (matelas et édredons) étendus le soir sur les tatamis, quand bien même il y aurait assez de pièces pour dormir séparément. »

BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 154

Dans chacun des films cités précédemment, il y a une dimension collective dans l'activité de dormir qui diffère grandement des pratiques occidentales actuelles et qui mérite une attention particulière. Cela a déjà été mis en évidence par la famille Shibata dans *Une affaire de famille* (2018), qui dort à six sur les futons des deux seules pièces de la maison.

Dans le film *Printemps tardif* (1949), une scène montre le moment du coucher. Noriko et son père sont en séjour à Kyoto avant que Noriko se marie. Ils s'apprêtent à dormir l'un à côté de l'autre, sur des *Futons* disposés sur le sol en *Tatami*, au milieu de la pièce. Il ne semble pas y avoir de gêne à dormir ensemble dans la même pièce. Cela semble au contraire tout à fait naturel, bien que la jeune femme ait 27 ans. Cela permet même de supposer qu'ils dorment également dans la même pièce dans leur mai-

son. En effet, il ne semble pas y avoir de pudeur entre les deux personnages. Il y a une proximité, voire une intimité entre un père et sa fille qui peut être déroutant pour un observateur non japonais.



Figure58: (*Printemps tardif*) Noriko et son père, sur des futons

4.2 Dormir comme activité collective - *Tel père tel fils* (2013)

Dans le film *Tel père tel fils* (2013), les familles Nonomiya et Saiki sont encore une fois mise en opposition par leur rituel du coucher. La famille Nonomiya dort sur un lit occidental alors que les Saiki dorment sur des futons à même le sol. Une dimension semble toutefois les relier : ils dorment tous en famille. En effet, chez les Saiki le père Yudai dit explicitement : « Allez, on dort ensemble ce soir. » Sur l'image du film (fig. 59) on peut distinguer les futons encore sur le sol et les frères et sœurs encore endormis. Dans la famille Nonomiya, il y a seulement des scènes dans la chambre des parents. Le petit Keita s'endort plusieurs fois dans leur lit, qui a d'ailleurs trois coussins (fig. 60). De plus, ses jouets sont au coin de cette pièce ou dans le séjour. Il est possible de supposer que Keita dort dans le même lit que ses deux parents et n'a pas de pièce individuelle. Cette pratique s'appelle dans son terme français, le « codo-do » ou au Japon « dormir en rivière » « kawa ». Les enfants peuvent dormir jusqu'à la pré puberté avec leurs parents.⁵⁰ Cette pratique interpelle particulièrement d'un point de vue occidental, notamment dans sa dimension psycho-sociale sur le développement de l'enfant ou encore de par

sa répercussion sur l'intimité sexuelle des parents, thèmes qui ne peuvent être traités ici. Il est à noter que le garçon n'a pas d'espace individuel défini et que le lit occidental peut être utilisé d'une manière relativement similaire aux *Futons* posés l'un à côté de l'autre dans une « maison traditionnelle » et que finalement l'intimité parentale ne se souscrit peut-être pas forcément dans cet espace. Enfin, il faut souligner que dans les deux familles, les enfants sont encore petits. La disposition spatiale des espaces domestiques respectifs évoluera peut-être différemment en fonction de l'évolution des enfants, si les possibilités socio-économiques des parents le permettent. On peut imaginer que Keita occupera l'espace de bureau du père à l'avenir. Il en résulterait un schéma des dispositifs spatiaux très similaire aux pratiques occidentales, comme la disposition et le cloisonnement de l'appartement le suggère.



Figure59: (Tel p.t.f) Keita se lève sur des futons au sol



Figure60: (Tel p. t. f.)Keita s'endort dans le lit des parents

⁵⁰ [Tokyo Incognito] *Dormir avec ses enfants : une tradition japonaise* URL : <http://tokyoincognito.info/?p=2473&lang=fr>(14.01.22)

4.3 Individualisation du rituel - *Air Doll* (2008)

Alors que dans les deux films des années 1950, le rituel du coucher semble encore une pratique collective, les films *Une affaire de famille* (2018), et *Tel père tel fils* (2013) indiquent que de dormir collectivement au 21^{ème} siècle est certainement lié au milieu socio-économique. Les deux prochaines analyses du rituel du coucher dans les films *Air Doll* (2009) et *Tokyo Sonata* semblent indiquer que le rituel du coucher tend vers une individuation, une activité « intime » et « individuelle » en lien avec la modernisation de la manière de vivre.

Dans le film *Air Doll* (2009), Hideo dort dans un lit surélevé du sol à l'occidentale, jonché de multiples coussins. Le moment du coucher est toujours lié à la sexualité de Hideo : il couche et dort avec sa poupée gonflable Nozomi (dont il ignore qu'elle est devenue vivante). Le lit préfigure les moments les plus intimes du personnage (fig. 61), la pièce

est décorée aux murs et au plafond par des illustrations et miniatures de planètes et constellations, probablement la passion de Hideo. (fig.62) Le lit est un espace de fantaisies et de rêves : une zone de réconfort. Cependant, sous un autre angle, il traduit également l'extrême solitude du personnage qui vit dans son monde imaginaire auprès de sa poupée gonflable. Le rituel du coucher est ici matérialisé par un lit occidental, intime et privé.



Figure61: (*Air Doll*) Hideo embrasse Nozomi



Figure62: (*Air Doll*) Nozomi observe les planètes miniatures

4.3 Individualisation du rituel - *Tokyo Sonats* (2008)

Dans le film *Tokyo Sonata* (2008), la façon de dormir de la famille Sasaki semble la plus proche de la manière occidentale actuelle. Les parents partagent une chambre nuptiale à côté du salon au rez avec un lit occidental et les enfants ont chacun une chambre à l'étage avec des lits occidentaux. L'espace des adolescents est séparé spatialement par l'étage. Il est intéressant de constater qu'ils ont dessiné explicitement une ligne au sol à l'entrée des deux chambres à ne pas franchir pour les parents (fig. 64-65). Ils l'ont appelée « frontière nationale ». Chaque enfant a son espace individuel dont il n'est pas obligé de faire part à sa famille. C'est dans sa chambre que le fils cadet Kenji joue au piano sur son lit, alors que son père le lui avait formellement interdit (fig. 63). Les personnages sont plus indépendants, leur individuation est beaucoup plus prononcée que dans les autres films. Cependant leurs liens sont également très mauvais. Une interprétation possible est

que le fait d'avoir son espace personnel influe négativement sur l'aspect collectif de la maison. D'ailleurs, comme vu précédemment lors des rituels des seuils, du repas, le groupe *uchi* de la famille Sasaki semble ne plus fonctionner correctement et un éclatement va suivre. Peut-être est-ce cette manière de vivre, extrêmement individualisée, qui pousse cette famille à son éclatement ? La transition d'une spatialisation liée à une manière de vivre collective à une manière de vivre individuelle, alors que les liens à l'intérieur de l'*uchi* ne sont pas redéfinis est peut-être une des sources des problèmes auxquels la famille Sasaki fait face.



Figure63:(Tokyo Sonata) Kenji joue au piano sur son lit

Figure64: (Tokyo Sonata) Sur la TV est écrit : "National Boarder"

Figure65:(Tokyo Sonata) Ligne qui définit la "National Boarder"

4.4 Ouverture - L'installation comme principe du rituel du coucher

En conclusion, le rituel du coucher des fictions analysées a premièrement permis d'identifier le principe d'installation *Shitsurai* que les futons impliquent. Le soir venu, on range les mobiliers utilisés la journée, comme la table basse *Kotatsu*, puis on sort les futons des armoires encastrées *Oshire* pour les installer côte à côte sur le sol. Le matin venu, il faut procéder à l'action inverse. Il en résulte des espaces dont la fonctionnalité varie au fil de la journée. Elle est suggérée mais pas définie, caractérisée par les mobiliers impliqués. Cela permet une économie de place importante, c'est pourquoi les futons sont toujours utilisés dans les logements exigus d'aujourd'hui.⁵¹ On notera les subterfuges de rangements très astucieux. Cette absence de fonctionnalité et de mobilier fixe rappelle les potentialités du plan libre des théories modernistes.

Philippe Bonnin écrit à ce propos :

« On peut donc s'interroger sur la fascination, savamment entretenue, que cette image d'un espace domestique éternellement vide, d'un espace potentiel absolu, page blanche à réécrire chaque jour, scène où jouer le théâtre social, a pu exercer sur les architectes occidentaux modernes. [...] Au-delà, on remarquera la similitude de la fonctionnalité avec le principe de définition exclusive d'un espace et de toute chose dans la pensée aristotélicienne, celle du tiers exclu, et réciproquement la tolérance à ce qu'un espace puisse exister en des états différents, qui ne

pose pas de problème à la pensée orientale, japonaise en particulier. »⁵² p. 443

Ensuite, le rituel du coucher a permis de définir ce moment comme une pratique collective, qui tend toutefois à s'individualiser avec la modernisation de la manière de vivre au Japon. Cela dépend également des situations socio-économiques des foyers. Une famille disposant de peu de moyens et d'un espace restreint privilégiera certainement encore le dormir ensemble sur des futons. Une famille plus aisée disposant de plus d'espaces, choisira certainement de dormir séparément sur des lits occidentaux. Il est intéressant de noter que dans les cas des films ou les personnages ont un espace individuel défini, comme c'est le cas dans le film *Tokyo Sonata* (2008), les liens sociaux de leur groupe *uchi* s'en retrouvent altérés. Mais cette interprétation est à mettre en perspective et ne reflète pas forcément une tendance avérée. Dans le cas où les membres d'un foyer dorment ensemble, les uns à côtés des autres, il ne semble pas y avoir de pudeur ressentie. La notion d'intimité, précédemment questionnée dans le Rituel du bain est encore une fois mise en l'avant dans ce chapitre. Il y a une sorte d'ambiguïté entre une collectivité qui semble partager la même intimité du sommeil. Collectivité n'est pas antonyme d'intimité, elle est simplement perçue différemment.

Alors que la société nous a poussé à nous individualiser, notre espace domestique compris, en nous départageant les espaces, ne faudrait-il pas imaginer un renouveau de vivre ensemble ?

Aujourd'hui, dans un environnement occidental, il serait intéressant de faire l'expérience sociale d'une transposition du rituel du coucher, de l'envisager comme pratique collective. Elle permettrait, à l'aide du concept d'installation *Shitsurai*, de flouter les fonctionnalités prédéfinies des espaces dans notre subconscient pour permettre aux habitants de les définir et redéfinir à leur guise, chaque jour. Elle permettrait également d'économiser de l'espace, dans un contexte foncier de plus en plus densifié. Finalement, elle permettrait d'expérimenter une nouvelle intimité collectivement, de la percevoir différemment. Mais avec qui partager l'activité de dormir ?

Il semble difficile de dissoudre complètement un espace individuel privé, aussi minimal soit-il. A l'image du lit étoilé de Hideo dans le film *Air Doll* (2009), il paraît nécessaire de garder des espaces permettant le développement individuel, pour les secrets et désirs par rapport aux proches. Il semble contribuer à la symbiose, au bien-être du collectif. Mais peut-être prendrait-il une autre forme et d'autres fonctions que la chambre individuelle « classique

» avec sa fonction caractéristique de dormir. Son rapport de force avec les espaces collectifs pouvant être renversé. Dans tous les cas, il essaierait de se détacher des injonctions capitalistes d'un espace d'accumulation. Augustin Berque écrivait dans son livre à propos de la notion du *uchi* japonais:

« Matérialisation et matrice d'un moi collectif, la maison s'oppose comme telle à l'extérieur, et comme telle empiète sur le moi individuel de chacun de ses occupants. »⁵³ et se pose la question : « Quelle incidence la faible définition du sujet par rapport à autrui a-t-elle sur la nature du groupe ? »⁵⁴

J'ajouterai à cette question sa dimension spatiale : Jusqu'où la faible définition d'espaces individuels impacterait sa propre perception d'individualité ? Seule une expérience spatiale pourrait le révéler.

⁵¹ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.442

⁵² *Ibid.*, p. p.443

⁵³ BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 155

⁵⁴ *Ibid.*, p.149

III. COEXISTENCES

« La coexistence, quant à elle, est une « existence concomitante » (TLFi), en communauté (c'est le sens du grec ancien *sumbiôsis*), en même temps mais surtout au même endroit. Cette propriété fonde la spatialité de la coexistence, qui est un être et un vivre ensemble, un être et un vivre avec. Au figuré, la coexistence est « fusion, union de plusieurs choses ; association étroite et harmonieuse entre des personnes ou des groupes de personnes » (TLFi). »

AUGENDRE, *Vocabulaire de la Spatialité Japonaise* (2013)

Après avoir expérimenté et défini les quatre rituels domestiques que sont le rituel des seuils, du repas, du bain et du coucher, il a été possible d'extraire des traces de domesticités et rituels laissés intacts par la modernisation fulgurante du Japon. Tous ont un engagement collectif important dans la sphère domestique. On tend à manger en groupe, on prend son bain à plusieurs, et on peut dormir ensemble. Le partage de l'intimité et la perception de celle-ci joue alors un rôle fondamental. La question revient sans cesse : Avec qui partager cette intimité, ce lien ? Le rituel des seuils a amorcé la notion d'intérieur *Uchi* et d'extérieur *Soto*. Étrangement le terme *Uchi* renvoie à l'espace intérieur mais également au groupe de personne qui le forme. Il y a une relation évidente entre l'espace, ses habitants et les rituels domestiques, une relation circulaire qui a été établie en introduction de cet écrit. On peut définir que l'espace est défini par l'utilisation qui en est faite par ceux qui le vivent ensemble. Cette 3ème partie procède à l'exercice inverse du deuxième chapitre. Partir de la coexistence *Kyoson* entre les individus pour en comprendre leur vision de la do-

mesticité et peut-être en extraire des principes fondamentaux. Ceux-ci se traduiront spatialement dans l'espace-temps par les quatre rituels préalablement étudiés. Le terme Coexistence *Kyoson*, comme l'explique Marie Augendre, est le fait de vivre en ensemble, au même endroit, d'une manière harmonieuse. Elle définit les rapports d'existence entre les humains mais également la coexistence de l'homme et de la nature, ou avec une entité non humaine.⁵⁵ Cet aspect symbiotique et communitaire semble intéressant à étudier plus en profondeur.

⁵⁵ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.291

Mujo : Impermanence

« L'homme comme maître et possesseur de la nature, est une pensée qui n'a pu naître que dans les pays cléments. Au Japon, on pourrait dire que l'homme est le serviteur et le locataire de la nature, tout au plus. Apprendre à la connaître et s'entendre avec elle ; mais rien n'est jamais acquis et c'est plutôt la nature qui façonne la mentalité japonaise au fil des vicissitudes. »

SABOURET, *Japon, La fabrique des futurs* (2011)

L'impermanence *Mujo* est un terme fondamental de la pensée philosophique japonaise pour comprendre la notion de coexistence entre les Japonais et leur environnement ainsi qu'envers leurs semblables. Venant du bouddhisme, le terme définit l'inconstant, l'éphémère, ce qui peut périr de toutes choses.⁵⁶ Tout est voué à disparaître, il faut coexister en connaissance de cette vérité. De cet état d'esprit s'écoule la notion d'habitat provisoire, transitoire. On ne s'étonne donc pas de l'aspect fragile des habitations nippones « traditionnelles », que les japonais reconstruisent fréquemment. Mais cette impermanence *Mujo* peut se retranscrire également dans la relation que les Japonais ont entre eux, la capacité de résilience face à une situation quelconque, l'acceptation du changement d'état des relations, de son environnement physique et social. Il faudra garder cette philosophie en tête lors des prochains chapitres pour percevoir plus en profondeur la nature de la relation de coexistences qui émane des liens. Les deux prochains chapitres sont consacrés au rapport de Coexistence qu'entretiennent les personnes de lien de sang *Ketsuen* et ceux des liens de sol *Chi.en*. Nous verrons

qu'ils ne sont pas forcément en opposition, mais que les relations de sol *Chi.en* peuvent apporter une alternative, une piste sur des liens à recréer ou à privilégier pour redynamiser une vie collective. Dans le prochain chapitre des liens de sang *Ketsuen*, la transition du modèle de famille souche traditionnel *ie*, au mode familial nucléaire moderne ainsi que ses conséquences sociales sera établie.

⁵⁶ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.356

1. Ketsuen : les liens de sang

"Families in Japan have as many stories to tell as there are social classes, historical cultures, legal codes, economic conditions, and ultimately as there are families. The title of this essay should have the last three words in quotation marks: it would be easier to discuss Japanese family life if there were a "Japanese family". What makes it a singular idea of family is the force of ideology and power promoting that ideology; a storyline of what a family should be, rather than what it is."

WHITE, Change and diversity in the Japanese family (2013), p.129

Tout comme Merry White met en garde dans son introduction de *Change and diversity in the Japanese family (2013)*, il n'y a pas une définition de LA famille japonaise, et il serait tout à fait vain de vouloir en définir une seule et unique. Ce qui nous intéresse, comme Merry White, ce sont les idéologies et les tendances qui ont circulé, et dont nous nous servons pour essayer de comprendre les coexistences des personnes, leur espace et les rituels domestiques qu'ils y établissent. Il est important donc de prévenir qu'il faut comprendre les prochains chapitres, non pas comme des généralités mais comme des tendances sur les structures et liens familiaux. Les deux prochains chapitres concernent les réseaux familiaux de liens de sang.

Dialogue entre Ryota, le père de Keita et son père à lui, sur le fait d'avoir rencontré son vrai fils biologique Ryusei, tiré du film *Tel père tel fils (2013)* [Dialogue 7]:

Son père : Alors, tu l'as rencontré ? Ton fils, ton vrai fils.

Ryota : Oui.

Son père : Est-ce qu'il te ressemble ? Je suis sûr que oui.

Ryota : ...

Son père : C'est ça la famille. Elle vous ressemble même si vous habitez loin.

Son frère : Père, épargnes-nous ces propos, tu veux bien ?

Son père : Écoute, c'est dans le sang. Pour les humains comme pour les chevaux, tout est dans la lignée. Leur fils va de plus en plus te ressembler et Keita va de plus en plus ressembler à son père. Dépêche-toi, échange les enfants et ne revoit jamais cette famille.

Ryota : Ce n'est pas si simple.

Pour le père de Ryota, il ne fait pas de doute que la lignée établie par le sang constitue les seuls vrais liens qui peuvent être établis dans une famille. Il suggère d'échanger les deux fils au plus vite, pour le bien de la lignée familiale. Ryota de son côté doute et finira par voir les choses différemment, en réalisant que les attaches sentimentales avec son fils non biologique Keita sont indestructibles.



Figure66: (Tel père tel fils) Dialogue entre Ryota et son père

1.1 *Ie* : La famille souche

D'origine confucéenne, le système familial *ie* s'apparente à un modèle de famille souche. Une lignée maintenue de générations en génération. *Ie* est un terme très similaire à *uchi*. Il signifie également la maison bâtie, le « chez-soi » et le groupe d'individu qui l'habite.⁵⁷ Emiko Ochiai emprunte les définitions de *ie* à Chie Nakane tiré de *Kinship and Economic Organization in Rural Japan* (1967) dans son écrit *The Ie (family) in global perspective* (2005) :

« The term "ie" is often used in sociological literature as an equivalent of family, but the English term "household" is closer to the conception since it includes all co-residents and is not necessarily restricted only to the members of a family. Further, the "ie" is not simply a contemporary household as its English counterpart suggests, but is conceptualized in the time continuum from past to future, including not only the actual residential members but also dead members, with some projection also towards those yet unborn. (Nakane 1967a:1-2)⁵⁸

Avec cette explication, on comprend la dimension dans l'espace-temps de plusieurs générations que la notion de famille souche *ie* prend en compte. La succession et lignée se compose essentiellement de deux règles simples.

La première est que la succession revient à un fils masculin aîné. S'il le faut, la famille *ie* adoptera un fils.⁵⁹ Cette pratique relate déjà un certain détachement des liens purement de sang. Ensuite, la succession doit revenir seulement à un seul fils et n'est pas divisée en plusieurs parties. Les fils plus jeunes forment des branchements secondaires toujours rattachés à la famille principale du fils aîné. Il y avait alors un rapport de productivité et de travail associé à la famille principale. C'est avec ces deux principes que Chie Nakane définit la société japonaise de « verticale ». ⁶⁰ Dans ce système familial, l'intérieur *uchi* renvoie à la totalité des générations et branches de la structure familiale du *ie*.

Le film *Printemps tardif* (1949), met en scène une petite famille composée du père et de sa fille Noriko qui vivent encore selon un système familial traditionnel proche du *ie*. Cependant, les valeurs familiales sont en pleines mutations avec l'influence américaine sur le sol japonais des années 1950. Le film en fait le témoignage. Noriko a un point de vue d'abord très négatif sur le remariage, elle trouve l'ami de son père qui s'est remarié « sale ». En même temps, elle est amie avec Aya, qui est divorcée. Elle changera finalement d'avis. Tout le film se passe autour du fait que le père

essaie de convaincre Noriko de se marier alors qu'elle ne veut pas le laisser seul (fig.67). Pour la pousser à le faire, il ment et prétend se remarier aussi [Dialogue 8]:

Le père Shukichi : Tu ne peux pas vivre comme ça pour toujours. Tu devras te marier un jour ou l'autre. Maintenant c'est le bon moment. Qu'en dis-tu ? Ta tante se fait du souci également. Hein ?

Noriko : Mais je... je veux rester avec toi.

Le père Shukichi : Ça ne va pas le faire. Bien-sûr, j'adorerais t'avoir proche.

Noriko : Alors pourquoi pas ?

Le père Shukichi : Non, ça ne va pas aller. Je t'ai retenue pendant trop longtemps. [...].

Il y a une certaine ambiguïté, les mœurs changent. D'un certain point de vue, le fait que Noriko ne veuille pas se marier peut-être perçu comme précurseur sur son temps, en désaccord avec la tradition. Mais c'est en fait pour rester dans son rôle établi du système familial traditionnel de l'*ie*. Ce qui semble le plus l'attrister est de laisser son père vivre seul. Pourtant dans un système familial *ie*, ils seraient très probablement restés sous le même toit, ou fortement relié. Il est présumé que c'est le caractère d'isolement ou d'émancipation (selon de quel point de vue on voit les choses) du nouveau schéma de famille nucléaire (que nous établirons lors du prochains chapitre) qui la décou-

rage. Elle ne voyait aucun problème à partager les rituels domestiques quotidiens avec son père plutôt qu'avec un mari. Elle pense que son père n'arrivera pas à entreprendre les rituels seul. A la fin du film, après la cérémonie de mariage de Noriko, le père rentre, enlève son vêtement et s'assoit. Il pèle lentement une pomme. Cette longue séquence peut traduire du changement d'état familial, de l'impermanence *Mujo* explicité auparavant. Le père, qui vit à partir de cet instant seul, a un temps de réflexion et de résilience sur ce changement. Il semble qu'Ozu ne fais ni le triomphe, ni du Japon traditionnel, ni celui du Japon moderne. Il dépeint l'ambivalence des deux dans un Japon en pleine transition sociale.⁶¹



Figure67: (Printemps tardif) Dialogue entre Noriko et son père

⁵⁷ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), p.179

⁵⁸ OCHIAI, *A companion to the Anthropology of Japan :The Ie (family) in global perspective*, (2005) p.357

⁵⁹ *Ibid.*, p.357

⁶⁰ *Ibid.*, p.357

⁶¹ JOO, Woojeong. *The cinema of Ozu Yasujiro, histories of everyday*, 2017, p.159-160

L'opinion est exprimée ici que la subordination et le dévouement de Noriko pour son père est très étrange à observer et rend perplexe quant au statut de la femme dans la structure *ie* et dans la sphère domestique. Elle fait absolument tout pour son père et prépare tous les rituels collectifs: Elle accueille les visiteurs au seuil Genkan, elle prépare le repas, elle apporte la serviette de bain à son père. Noriko n'a d'option que de servir son père ou un futur mari. Son père investit l'espace domestique comme lieu de travail la journée. Il écrit sur une table basse au sol en présence de son assistant. Il faut remettre le film dans son contexte des années 50 lorsque l'émancipation de la femme n'était certainement pas une préoccupation majeure. Merry White apporte quelques réponses en expliquant les trois obéissances à suivre pour une femme, un concept repris à Kaibara Ekiken :

*"The neo-Confucian young woman was to obey the three obediences: obey father when young, husband when a wife, son when an old woman. This frame was borrowed from older models: the eighteenthcentury neo-Confucianist Kaibara Ekiken promoted "Great Learning for Women" (Onna daigaku), which emphasized virtues that were later adapted for a modern nation-state."*⁶² P. 132

⁶² WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p.132

⁶³ *Ibid.*, p.130

Il est important de noter que le système familial souche *ie* est extrêmement hiérarchique, un environnement possiblement pesant, bien qu'il permette de faire perpétuer un lien intergénérationnel et créer un intérieur *uchi* très puissant. De plus il montre une configuration spatiale ou le travail du père s'invite dans l'espace domestique. Le système familial nucléaire développé au prochain chapitre peut être vu comme une émancipation, une libération des contraintes de parentés. Mais peut-être n'est-ce qu'un leurre. Ces liens se retrouvent à plus petite échelle dans la sphère domestique : le père, la mère et le/les enfants remplissant des positions très définies, et l'espace domestique est finalement dissocié de la vie active. Merry White écrit à propos du rôle de la femme dans la transition des deux modes familiaux :

*"The shift from an emphasis on a role-driven, virtuous, and productive "Confucian" family to a middle-class, "individualist", "consumer family" has been to some extent driven by changing views of women - as the literal property of father's or husband's families, as the "borrowed womb" to beget sons for the mal lineage, as devoted wife and mother, and more recently as consumer activist or as "trend slave". Women have been described in terms of ideals impossible to live up to, or in terms of their rejection of these ideals; in other words, caught in conflicts between ideology and reality."*⁶³

1.2 Le modèle du salaryman et de la *sengyo shufu* : La famille nucléaire

A l'époque Meiji, la famille devient un concept nouveau pour montrer un Japon moderne au monde entier. En 1898, un nouveau code civil régit la structure d'une « bonne famille » à suivre, selon le principe de devoir et loyauté.⁶⁴ Les Japonais passent graduellement d'une famille regroupant plusieurs générations à seulement deux générations comprenant les parents et les enfants.⁶⁵ Le travail se détache de la maison, la famille n'est donc plus vue comme une source de production mais de consommation. Le pouvoir d'achat des Japonais s'agrandit à la période Taisho (1912-26). L'espace domestique fait l'acquisition successive de nouveaux outils et objets : réfrigérateur, machine à laver, télévision, puis voiture, ordinateur etc.⁶⁶ La société est en pleine modernisation. Le choix d'un mobilier à l'occidental, importé depuis la période Meiji exprime le statut social des Japonais. Après la guerre, dans le contexte du « miracle japonais » marqué par une expansion économique et sociale sans précédent, la nouvelle famille nucléaire moderne détrône définitivement l'ancien modèle. La famille urbaine définie par la société civile perçoit l'homme comme travaillant à l'extérieur tandis que la femme reste à la maison pour s'occuper du foyer à plein temps. Le modèle des *salarymen* provenant de l'anglais « homme

de salaire » regroupe un style de vie des employés de bureau masculins japonais. Ces derniers se caractérisent en portant chemises et cravate, partent tôt le matin prendre le métro, travaillent de longues heures et se dédient corps et âme à leur entreprise, souvent en négligeant leur vie familiale.⁶⁷

Le modèle de la *sengyo shufu* est celui de femme au foyer qui s'occupe des tâches et l'entretien de l'espace domestique. Dans son écrit *Consuming Domesticity in Post-Bubble Japan* Ofra Goldstein fait l'hypothèse que le modèle développé sous Meiji de la « bonne épouse, mère sage » a fait une transition vers une nouvelle image de la femme au foyer après l'éclatement de la bulle économique des années 1990. Elle vient finalement renforcer le premier modèle établi sous Meiji.⁶⁸ En effet, la Post-bulle voit apparaître l'émergence de magazines féminins prônant les vertus de la « nouvelle » femme au foyer. Ofra Goldstein fait mention de Kurihara Harumi, une personnalité publique icône de la parfaite épouse pour toute une génération de femmes japonaises. Elle vante les mérites de l'épanouissement personnel de ce modèle dans ses livres sur ce style de vie, de cuisine, et vend des produits ménagers à son

effigie.⁶⁹ La dédication à l'éducation des enfants est également une mission pour la *sengyo shufu*. Les horaires des écoles dictent l'emploi du temps des mères.

Bien sûr, ces deux modèles conjoints sont une tendance dans les contextes urbains des familles de classe moyenne à élevée et ne prennent pas en compte, par exemple les familles dans lesquels les deux parents doivent travailler pour subvenir aux besoins familiaux, les maris qui travaillent dans les secteurs primaires et secondaires, les familles monoparentales ou les célibataires.

La famille Nonomiya du film *Tel père tel fils* (2013), illustre au mieux le modèle du *salaryman* et de la mère au foyer, avec les liens et espaces qu'ils prennent dans la sphère domestique. Les deux images du film (fig. 68-69) apparaissent successivement à la 5ème minute. Kore-Eda pose le cadre de l'agencement familial : Ryota Nonomiya est un architecte et passe volontiers le samedi à son travail. Sa femme Midori Nonomiya s'occupe de l'espace domestique, accueille son mari au seuil, prépare le repas, nettoie l'espace, prépare l'eau du bain, change les draps. Elle s'occupe de la préparation des rituels définis en première partie I. Leur appartement est très occidentalisé. Ils mangent sur une table à l'occidentale, dorment dans un lit surélevé du sol et prennent leur bain séparément. La mère de Midori de passage, demande [Dialogue 9]:



Figure68: (Tel père tel fils) Ryota en réunion de travail



Figure69: (Tel père tel fils) Midori, entrain de préparer le repas

⁶⁴ WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p. 132

⁶⁵ BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 226

⁶⁶ WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p. 135

⁶⁷ WIKIPEDIA, *Salaryman*, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salaryman> (Consulté le 11.01.21)

⁶⁸ GOLDSTEIN, *Consuming Domesticity in Post-Bubble Japan* (2018) p. 107

⁶⁹ GOLDSTEIN, *Consuming Domesticity in Post-Bubble Japan* (2018) p. 119

Midori : *Mère, tu veux rester dormir ?*

Sa mère : *J'ai un cours de tricot demain, je devrai rentrer. En plus cet endroit donne l'atmosphère d'un hôtel, je ne m'y sens pas « à la maison ».*

Plus tard, Yudai Saiki (le père biologique de leur fils Keita) dira également en découvrant leur appartement :

Yudai : *Alors c'est votre logement. On dirait un hôtel, exactement comme Ryusei (son « fils ») a dit.*

Il est avancé ici que cette disposition familiale induite par le développement économique et sociétal du Japon depuis l'ère Meiji tend à appauvrir les rituels domestiques définis dans la première partie. D'où le fait que les deux personnages associent ce genre de logement à un hôtel. Dans le cas de la famille Nonomiya, l'intérieur *uchi* se définit par les trois membres de la famille : le père, la mère et le fils Keita. Mais le film peut apporter quelques pistes et prémices du chapitre suivant sur les liens de sol *Chi.en*. Le scénario repose sur la découverte que les deux fils de deux familles très différentes (l'une citadine, l'autre de la périphérie) ont été échangés. Il s'agit alors de décider si ce sont les liens de sang qui prévalent et ainsi d'échanger les garçons ou les liens de cœur (que je rattache aux liens de sol) que les parents ont noué pendant six années avec leurs « fils ». Finalement les liens de cœur (arraché ici aux

liens de sol) se révèlent plus forts⁷⁰ et le film présuppose que les deux familles vont dorénavant vivre avec une notion de leur intérieur *uchi* plus large, en y intégrant des nouveaux réseaux de liens.

Finalement, l'éclatement de la bulle économique des années 1990, provoque un profond remous dans la sphère familiale. Merry White décrit le phénomène extrême des hommes devenus sans-emploi qui abandonnent leur famille par honte.⁷¹ Cette tendance peut se reconnaître dans le film *Tokyo Sonata* (2008), où toute l'intrigue du film découle du licenciement du père qui essaie de le cacher à sa famille. Ce mode de vie devient difficile à gérer économiquement, reposant seulement sur les épaules du mari dans un contexte économique moins prospère que le miracle japonais d'après-guerre. Il y a une tendance à se marier plus tard lorsque le revenu est plus élevé, voire à ne plus se marier du tout. « Les célibataires parasites », ces jeunes adultes qui restent vivre aux crochets de leur parents car le modèle nucléaire est trop onéreux pour trouver une partenaire est une nouvelle réalité sociale.⁷²

Aujourd'hui une amélioration se fait sentir. Il y a une augmentation des femmes dans le monde du travail.⁷³ Dans le livre *Japan's Evolving Family Voices from Young Urban Adults Navigating Change* (2016), Glenda Roberts fait le constat après avoir interviewé des Japonais que le modèle du *salaryman* n'était plus vraiment représentatif du modèle actuel.⁷⁴ Tout de même, la hiérarchisation familiale, étant l'homme comme l'acteur qui génère les revenus et la femme qui s'occupe des tâches domestiques semble toujours très ancrée dans les pensées japonaises.⁷⁵

En conclusion, il a été établi que les réseaux de liens de sang *Ketsuen* se tissent dans l'espace domestique au travers de la transition du modèle Confucéen de la famille souche *ie* à la famille nucléaire japonaise moderne. La famille souche *ie* avait la caractéristique de regrouper plusieurs générations, aussi bien ceux vivants que les membres décédés et ceux à naître, un réseau de liens dans l'espace domestique plus fort. Les rituels domestiques y étaient aussi plus présents, induits par le respect et la prise en charge des aînés.

Un élément important est que le travail pouvait faire partie de l'espace domestique. Ces liens très hiérarchiques laissaient toutefois très peu de place à l'individu et pouvaient être perçus comme contraignant, du moins d'un point de vue occidental. Le morcellement de la famille souche en famille nucléaire au 20ème siècle réduit fortement l'inté-

rieur *uchi* à une ou deux générations au plus. La modernisation occidentaliste du mode de vie et de l'espace domestique tend à une perte des rituels domestiques. La gentrification homme/femme de la sphère familiale et de l'extérieur induite par ce système montre ces limites aujourd'hui. La motivation professionnelle chez les femmes, les contraintes financières, les « célibataires parasites » des foyers contribuent à une nouvelle configuration sociale. Peut-être les liens de sol *Chi.en*, amorcés lors de l'explication du scénario du film *Tel père tel fils* (2013), peuvent apporter des réponses, alternative et source d'inspiration pour induire un renouveau de vie collective, déjà présente dans le système de famille souche *ie*, sans toutefois l'autorité hiérarchique et les liens de sang. C'est ce qui va être abordé dans les prochains chapitres suivants.

Note : L'impact de la transition du travail hors de la sphère domestique a vraisemblablement déterminé la gentrification de l'espace domestique et les changements des rituels. Cet aspect n'a malheureusement pas pu être traité en profondeur dans le contexte Japonais lors de l'analyse cinématographique, mais est tout de même relevé dans cette conclusion. Le temps et l'investissement que les acteurs accordent à l'espace domestique définissent les qualités et les liens qui s'y tissent.

⁷⁰ JOO, Woojeong. *The cinema of Ozu Yasujiro, histories of everyday* (2017), p.171

⁷¹ WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p.136

⁷² [Nippon.com] YAMADA, *Le modèle familial japonais en pleine mutation*, URL : <https://www.nippon.com/fr/in-depth/a01002/?p-num=6> (consulté le 11.01.22)

⁷³ WHITE, *Change and diversity in the Japanese family* (2013), p.138

⁷⁴ ROBERTS, *Japan's Evolving Family Voices from Young Urban Adults Navigating Change* (2016), p.7

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54

2. *Chi.en* : les liens du sol

« De nombreux auteurs ont souligné le fait que dans l'aire de l'*uchi* sont mises sur les mêmes plan les parentés réelles (par le sang, « *ketsuen* ») et les parentés fictives (par le lieu, « chien », par l'association, *shaen*, etc.). »

BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p. 152

Les liens de sang *Ketsuen* vus précédemment sont souvent mis en opposition aux liens de sol *Chi.en*. Mais ce n'est pas tout à fait vrai. Les Liens *Chi.en* peuvent certes remplacer les liens de sang mais ils peuvent également déterminer un autre niveau d'inter-liens, plus larges, entre des groupes et qui peuvent englober les liens de sang. Une nouvelle échelle de l'intérieur *uchi* prend forme. Le terme *Chi.en* caractérise les liens sociaux qui se créent en partageant le même espace de vie quotidienne, le même sol. Il relève d'une notion de collectivité, d'un groupe par rapport à un certain environnement.⁷⁶ Ses principes fondamentaux sont l'entraide, la bonne entente et l'amélioration de l'environnement vécu. *Chi.en* peut aussi englober deux autres notions. Premièrement, le terme peut se rattacher au travail communautaire dans un groupement de personnes, l'échange réciproque de travail bénévole pour le bien de la communauté.⁷⁷ Deuxièmement, *Chi.en* peut également avoir le sens d'entraide économique mutuelle, comme un système de financement communautaire. Toutefois, il est beaucoup plus rare de nos jours.⁷⁸

Aujourd'hui on note une grande diminution du *Chi.en* dans la manière de vivre japonaise due à la faible natalité, au vieillissement de la population ainsi qu'à l'individuation des familles.

Un nouveau terme est apparu au début du 21ème siècle : *Muenshakai* : « La société sans attaches, sans liens sociaux ». ⁷⁹ Il met en mot le nouveau mal-être de la société japonaise. Pour pallier à ce problème sociétal Hagai Masami pense et écrit :

« Au Japon aussi, la reconstruction du « *Chi.en* » devient de plus en plus nécessaire tant sur le plan social que pour le milieu de vie. Il constitue une condition indispensable pour rétablir le fondement de l'autonomie des personnes et pour recouvrer la dignité humaine. »⁸⁰

Dans les chapitres suivants, la notion de liens de sol *Chi.en* est analysée depuis sa plus petite structure, le Hameau *Mura*, puis à l'échelle du quartier urbain avec la communauté de quartier *Chonakai* et pour terminer dans les potentialités de la ruelle *Roji*, comme extension possible de l'espace domestique grâce aux liens *Chi.en*.

⁷⁶ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.76

⁷⁷ *Ibid.*, p.76

⁷⁸ *Ibid.*, p.76

⁷⁹ *Ibid.*, p.77

⁸⁰ *Ibid.*, p.77

2.1 Mura : la communauté villageoise

« Dans une formule demeurée célèbre, Nakamura Kichiji définissait la communauté rurale japonaise (*mura*) comme une association de maisons » (ie *rengô* – le terme ie possède les deux sens, matériel et social, de « maison »), Il entendait souligner par là le fait que cette communauté n'est pas tant composée d'individus que des divers groupes domestiques auxquels ces individus appartiennent.[...] De ce fait, le « *mura* est doublement anti-individualiste : en tant que communauté, et en tant que composé de telles familles. »

BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p.158

Mura, c'est la communauté villageoise. Elle se base sur les pratiques communautaires, son activité agricole, sociale et surtout sur son système d'irrigation en eau. L'eau est une composante importante pour la viabilité du *mura*, pour ses productions agricoles et demande une organisation sociale collective et une force de travail particulière.⁸¹ Les *Mura* sont très fermées sur l'extérieur comme un degré d'intérieur *uchi* supplémentaire. Selon Augustin Berque, les *Mura* se sont affaiblies avec la modernisation, surtout à la moitié du 20ème siècle. Mais d'après lui, ses caractéristiques perdurent encore sous une autre appellation sociologique : le hameau *Buraku*.⁸² En effet, le terme du hameau *Buraku* renvoie à un petit groupe d'habitations agglomérées. Il définit également sa communauté sur ses fondements sociaux et culturels. Il est antinomique à la ville par sa faible densité et son secteur primaire majoritaire.⁸³ *Buraku* a toutefois une connotation discriminatoire et l'on préfère encore en parler sous l'appellation *Mura*. Les personnes qui n'appartenaient pas aux castes sociales (*shi-nò-kò-shò*, respectivement guerriers, paysans, artisans, commerçants) mises en place à l'époque d'Edo (car ils pratiquaient des

métiers en contact avec la souillure *Kegare*, c.f. rituels des seuils et du bain) étaient reclus en petite collectivité et appelés *burakumin* « les gens du hameau ». ⁸⁴ *Buraku* est donc associé au mot discriminatoire *burakumin*.

Le film *Une affaire de famille* (2018) est sans doute le meilleur exemple pour parler des relations de sol *Chi.en*. Le contexte pourrait s'apparenter dans sa structure au hameau *Buraku*. Le réalisateur Kore-Eda floute intentionnellement l'origine des relations des personnages. Ce n'est qu'après un certain temps du film que l'on se rend compte que les membres de la famille n'ont pas de lien de sang. Shota est en fait un orphelin qui a du mal à appeler Nobuyo et Nosomu maman et papa. Nobuyo et Nosomu ne sont pas reliés d'autre manière que par amour. Elle était précédemment mariée à un homme violent qu'ils ont tué ensemble. Hatsue n'est la grand-mère biologique de personne. La jeune femme Aki n'a pas non plus de lien de sang, si ce n'est qu'elle est la petite fille de l'ex-mari défunt de Hatsue, issue d'un remariage. La petite fille Rin est recueillie par la famille car la sienne est violente.

⁸¹ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.358

⁸² BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p.158

⁸³ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.66

⁸⁴ *Ibid.*, p.67

La famille s'apparente au hameau par le fait que chaque membre se soutient par des rapports d'échange et d'entraide. La grand-mère Hatsue permet aux membres de la famille de rester avec elle pour ne pas vivre seule dans la maison. Nobuyo et Nosomu profitent de pouvoir loger chez Hatsue grâce à la rente de veuve de cette dernière et s'occupent d'elle en contrepartie. Hatsue propose à la jeune Aki de vivre avec eux mais perçoit de l'argent supplémentaire de ses parents en tant que veuve de son ex-mari défunt. En contrepartie, elle garde le secret sur le fait qu'Aki ne soit pas partie en Australie et loge chez elle. Il y a un rapport d'entraide et d'échange entre les membres de la famille exactement comme le principe du hameau *Mura*. Mais les liens vont même plus loin. Ils appellent tous Hatsue « Grand-mère ». Quand Rin doit décider si elle veut retourner dans sa famille ou rester elle choisit sa famille d'accueil. S'ensuit un dialogue entre Nobuyo et Nosomu [Dialogue 10]:

Hatsue : J'étais persuadée qu'elle voudrait rentrer chez elle.

Nobuyo : Tu crois qu'elle nous a choisis ?

Hatsue : Normalement, on ne peut pas choisir ses parents.

Nobuyo : Justement, c'est plus fort quand on les choisit soi-même.

Hatsue : De quoi ?

Nobuyo : Comment ça, de quoi ? Le lien, quoi.

Hatsue : Le lien... Moi aussi je t'ai choisie.

On comprend que les liens du sol peuvent être plus forts que des liens de sang qu'on ne choisit pas. Ils peuvent régir un autre fonctionnement interne de l'espace domestique. Comme vu précédemment lors dans le chapitre I. *Rituels Domestique*, l'espace domestique et ses rituels sont équitablement répartis dans la famille Shibata. Chacun prend part aux différents rituels, ils mangent ensemble sous un *kotatsu* (à noter que c'est le seul film où l'on voit le "père" dans la cuisine, la tante et la grand-mère qui aidant à la préparation du repas.). Ils prennent leur bain à plusieurs, installent chacun leur futon et dorment ensemble. Tout à la fin du film, quand le garçon Shota quitte son père Osamu, dans le bus, il l'appelle pour la première fois papa. Bien que la fin de l'histoire soit tragique, et que la famille soit démantelée, elle restera leur vraie famille.



Figure70: (Une Affaire de f.) Dialogue entre Hatsue et Nobuyo

2.2 Chonaikai : la communauté de quartier

« En somme, si les « chônai kai » existent de nos jours, ce n'est pas qu'une tradition attachée aux rituels les a conservés, c'est qu'ils matérialisent la tendance collective de toute vie locale au Japon. »

BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p.164

Le Chonaikai dit « communauté de quartier » est une structure qui se développe après le grand tremblement de terre dans le Kantô en 1923, premièrement comme relations d'entraide, de protection et d'assistance lors de la reconstruction du bâti.⁸⁵ Mais son origine est plus ancienne. Au 15ème siècle déjà, les groupements Chô représentaient leur quartier urbain pour la protection de leurs habitants. Le Chonaikai se différencie du groupement social du hameau Mura par le fait qu'il se trouve en contexte urbain. Tout de même il semble présenter des caractéristiques similaires. Dans sa structure et ses liens de sol, il recrée le principe d'une cohésion villageoise dans la densité urbaine.⁸⁶ Augustin Berque dans son livre *Vivre l'espace au Japon* (1982) explique le fonctionnement et les actions des Chonaikai selon quatre points :

« 1) Les chonaikai associent la totalité des ménages du quartier concerné de manière à pouvoir répondre polyfonctionnellement aux besoins de la société locale (aide sociale, ordre public, défense de l'environnement, aide à l'administration, pressions politiques etc.) »

« 2) ils complètent l'administration en lui fournissant des bénévoles ou subventionnés en de multiples domaines (hygiène, nettoyage, éclairage, perception de l'impôt et des cotisations sociales, diffusion de l'information, etc.) »

« 3) ils jouent efficacement le rôle d'intermédiaires entre

l'administration et la population pour la mise en œuvre des politiques les plus diverses (urbanisme, bien-être, police, éducation, etc.) »

« 4) ils exercent souvent des pressions politiques, notamment lors des campagnes électorales, et assoient généralement l'autorité d'un petit chef. »⁸⁷

Le Chonaikai tend à définir un nouvel intérieur uchi plus large à l'échelle du quartier. Par ces quatre points, les valeurs des liens de sol Chi.en basées sur l'entraide et la bien-entente se retrouvent, avec une fonction administrative et de représentation politique en plus. C'est d'ailleurs à cause de ce dernier point que ces communautés sont abolies en 1947 car elles sont définies comme anti-démocratique par le gouvernement. Elles feront leur réapparition lors du traité de paix en 1952.⁸⁸ Aujourd'hui les Chonaikais existent encore, par exemple des logements collectifs ou résidentiels Manshon peuvent se définir comme tel. Elles semblent être une clef importante, dans le contexte urbain s'intensifiant pour allier, à l'échelle de la ville, une dimension humaine. Elle tend à cristalliser le principe de la collectivité japonaise.

Le film *Bonjour* (1959), illustre au mieux cette notion de Chonaikai. Le point de départ du scénario du film est le fait que Mme Haraguchi, présidente de l'association des

femmes du quartier, n'aurait pas reçu les cotisations du groupe de femmes de son voisinage. Cependant, les voisines sont toutes certaines d'avoir transmis leur part à la trésorière Mme Hayashi. Elles spéculent que la présidente a menti et s'est achetée une machine à laver avec l'argent. Dans une première rencontre, Mme Tomizawa se rend chez sa voisine, lui apporte une bouteille de sauce et répand la rumeur. Elle part ensuite chez son autre voisine, la trésorière Mme Hayashi, qui devait collecter l'argent avant de le transmettre à la présidente, pour en apprendre davantage. Mme Hayashi s'offusque de se faire accuser et se rend chez la première voisine pour lui dire qu'elle a bien transmis l'argent. Ensuite c'est au tour de la présidente de se rendre chez la trésorière pour lui clamer qu'elle n'a jamais reçu l'argent. Finalement le mystère est révélé : Mme Hayashi avait bien transmis l'argent à la mère de la présidente. Seulement celle-ci avait oublié de le lui transmettre. La présidente se rend donc de nouveau chez la trésorière et s'excuse.

Le réalisateur Yasujiro Ozu semble faire une satire des rapports sociaux de quartier dans ce film.⁸⁹ Les voisines n'arrêtent pas de mentir, répandre des rumeurs tout en conservant de bonnes manières et des sourires. Le titre même du film « *Bonjour* » pose des questions sur les conventions sociales que les japonais s'imposent. Après l'incident de la machine à laver, les enfants Minoru et Isamu de la famille Hayashi font une grève de la parole comme rébellion contre leurs parents qui refusent d'acheter une télévision. Ils ne disent plus « *Bonjour* » aux gens du quartier qui eux, s'offusquent de leur manque de politesse. Une série de quiproquo se poursuit alors entre voisins. On peut

conclure que l'arrière fond du film raille les bonnes figures vides que les voisins entretiennent entre eux. Mais les propos du dialogue entre Mme Hayashi et sa sœur à la fin du film montrent une autre réalité [Dialogue 11]:
Sa sœur : Grande sœur, les voisins sont entrain de déménager je crois.

Mme Hayashi : Ah oui ? Les voisins ici sont une plaie. J'ai envie de déménager aussi.

Sa sœur : Haha ! Qu'importe où tu ailles, tu auras toujours des voisins. A moins que tu ne vives à la montagne.

Mme Hayashi : C'est vrai.

En effet, dans la plupart des contextes, les voisins sont une composante externe de l'espace domestique. Bien qu'ils puissent apporter des désagréments ils constituent un réseau très important à entretenir pour ne pas sombrer dans la solitude des modes de vie actuels. Comme vu dans la partie I. *Rituels domestiques*, la question du voisinage se pose particulièrement lors de la définition du rituel des seuils. Jusqu'à quel degré de seuil et d'intimité le réseau de quartier peut être relié? Augustin Berque fait une constatation intéressante sur le rituel des bains à la fin du 19ème siècle :

« *Le bain se partage volontiers entre voisins comme échange de bons services. Mais la grande majorité de la population urbaine ne dispose que des bains publics de quartier sento.* »⁹⁰

Les rituels peuvent être envisagés selon une constitution sociale plus étendue que le noyau familial. Un réseau d'entraide, de partage de rituels collectifs.

⁸⁵ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.86

⁸⁶ BERQUE, *Vivre l'espace au Japon* (1982), p.163

⁸⁷ *Ibid.*, p.164-165

⁸⁸ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.87

⁸⁹ DONGANIS, *Basile. Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens* (2005) p.43-44

⁹⁰ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.136

2.3 Roji : la Ruelle

« Extension de l'espace domestique, les « roji » constituent et caractérisent l'échelle la plus intime de l'espace public : on y retrouve toujours les chaussures devant les portes, des plantes en pot, les parapluies qui sèchent après l'orage, et d'autres objets de décoration qui témoignent de l'attention que leurs habitants portent à ces espaces. »

FRANCOIS, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.386

L'analyse des possibilités des liens sociaux dans les contextes du hameau *Mura* et de la communauté de quartier *Chonakai*, indique que, de par le *Chi.en*, les liens peuvent s'établir entre plusieurs entités, plusieurs groupes *uchi* pouvant être regroupées en un réseau d'habitations collectives ou distinctes.

Il semble maintenant intéressant d'identifier comment, au niveau spatial de la ruelle *Roji* qui connecte les différentes entités familiales, les liens *Chi.en* peuvent s'établir et se connecter, en générant spatialement peut-être une extension de l'espace domestique.

Les *Roji* sont des petites ruelles étroites, généralement sans voiture qui desservent les quartiers d'habitation. On s'y rend à pied ou à vélo. Le terme de ruelle *Roji* apparaît lors du développement du découpage du parcellaire en *Chò*.⁹¹

Un *Chò* détermine un découpage administratif de l'aire urbaine et permet l'organisation spatiale du bâti. Il représente également l'unité de mesure pour déterminer cette surface. A la période de Nara (710-794), le *Chò* détermine

la bordure d'une rizière comme délimitation de terrain.⁹² Il mesure 106,56 m de long et une aire de 1,13 hectare, un *Tsubo*. Il peut être subdivisé de plusieurs manières : en dix bandes ou en deux rectangles subdivisés par cinq bandes respectivement. Ensuite, Les *Chò* sont alignés sur l'axe nord-sud comme unité d'organisation et chaque arrondissement comprend une multiplication de seize *Chò*.⁹³ Cette organisation spatiale particulière n'est pas plus approfondie ici, à noter qu'il serait intéressant d'étudier l'histoire de la division parcellaire et son impact sur le développement urbain des villes japonaises. Il en est retenu ici : l'origine de ces ruelles, subdivisant l'espace par un système hiérarchisé d'englobement jusqu'à son unité la plus privée : l'habitation. Dans un gradient du public au privé, la ruelle *Roji* est la dernière unité de chemin avant l'accès aux habitations. Elle est considérée officieusement comme zone privée, un espace de vie commun pour les habitants. Aujourd'hui, avec les transformations urbaines, ces petites rues ont tendance à disparaître car la primauté de l'accès en voiture aux logements prévaut désormais.⁹⁴

Dans le film *Air Doll* (2009), on peut apercevoir la poupée Nozomi qui déambule dans les ruelles *Roji*, qui mènent à la maison de Hideo. L'image du film (fig. 71) montre deux vélos, des pots de fleurs plus ou moins imposants, des seaux, sans oublier les bouches d'aérations des ventilations et les réseaux de câbles électriques qui s'entremêlent d'un bâtiment à l'autre. Plus loin, un avant-toit pour stocker des objets divers et variés. Cette image est réconfortante, calme, intime. Nozomi court, comme dans un monde merveilleux, en sécurité. C'est dans la rue qu'elle apprend davantage sur le monde. Elle voit l'interaction d'un père avec sa fille qui court lui apporter son repas, elle entretient une conversation avec un vieil homme, voit une femme promenant son bébé. Elle admire les pots de fleurs et remarque les figurines et déchets des habitations. Ces moments se rapportent à une portion d'intimité domestique qui déborde sur l'espace de la rue. Ces objets, déchets ou interactions sociales traduisent les rituels domestiques qui se passent à l'intérieur de l'espace domestique.



Figure71: (*Air Doll*) Nozomi cours dans la ruelle *Roji*

⁹¹ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.384

⁹² *Ibid.*, p.82

⁹³ *Ibid.*, p.83

⁹⁴ *Ibid.*, p.385

2.4 Hachiue : les plantes en pot

« Les plantes en pot manifestent une forme de confiance et de générosité, car elles apportent un bénéfice et un bien-être à tous. Elles créent des relations de voisinages en offrant des occasions d'échanges verbaux, de plantes, d'objets. La présence même des plantes est une forme d'échange non verbal entre un jardinier et un nombre de destinataires potentiels infinis, voisins et passants. »

Les plantes en pots *Hachiue* parsemées dans les ruelles sont une caractéristique importante de ces dernières. A l'Époque d'Edo, les habitations de ces ruelles se caractérisaient par des maisons entourées de jardin clos. Avec la densification urbaine, l'espace se faisant de plus en plus petit, les maisons perdent progressivement leur jardin, puis leur enclos pour se retrouver accolées. Le jardin est alors substitué par des plantes en pot.⁹⁵ Elles permettent de créer une nouvelle délimitation d'espace, un seuil, rôle que la clôture remplissait dans le rituel des seuils. Elle sert de transition entre la rue et l'espace domestique.⁹⁶ De plus, elles multiplient l'usage de la ruelle qui ne sert pas seulement de lieu de passage mais également de jardinage, d'entrepôt et devient un espace commun partagé. Cet ajout organique se développe, s'agrandit et évolue dans l'espace de la ruelle. Il permet de toujours pouvoir contempler l'impermanence *Mujo* de l'existence. Il permet également une liberté d'expression au voisinage, en exposant aux yeux de tous ses goûts personnels.⁹⁷ Elles ajoutent un caractère bien précis aux ruelles. La nature, la vie muette des plantes participe à la domestication de l'espace.

⁹⁵ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.154

⁹⁶ *Ibid.*, p.154

⁹⁷ *Ibid.*, p.156

BROSSEAU, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.156



Figure72: (*Air Doll*) Nozomi contemple les fleurs en pots

En conclusion, il est identifié un fort potentiel pour le réseau des liens de sol *Chi.en*. Ils peuvent se manifester dans un intérieur *uchi* comme les membres d'un foyer qui partagent le même toit et la même intimité domestique, mais qui n'ont pas de liens de parenté. Il peut s'agir de colocataires, des amis, de « parents » choisis, des reconfigurations familiales diverses. Le point commun est la vie collective et leur partage des rituels domestiques. Les réseaux de liens *Chi.en* peuvent englober plusieurs intérieurs *uchi* pour en définir un nouvel intérieur plus large, « une grande famille ». C'est le cas de la communauté villageoise *Mura* ou hameau *Buraku*, basé sur des relations d'entraide. Ses caractéristiques seront reprises par la communauté de quartier *Chonakai* à l'échelle urbaine. Les limites spatiales des liens *Chi.en*, de son espace domestique sont alors plus floues. Ce sont des rituels du seuils qui définissent le degré de porosité de l'espace domestique. Finalement, la ruelle *Roji* connecte et spatialise les liens *Chi.en* entre les habitations ou groupes de personnes. Elle peut être envisagée comme terrain d'expérimentation pour l'implantation de rituels domestiques partagés par

ce nouveau « super uchi ». La densité d'une rue permettrait peut-être d'en déceler des points névralgiques pour la mise en place de rituels préalablement définis. Le *Chi.en* peut pallier le problème de la solitude sociale qui se fait de plus en plus présente dans la société actuelle. Elle peut permettre de nouveaux liens intergénérationnels, une confiance mutuelle.

IV. OUVERTURE

Les deux parties *Rituels domestiques* et *Coexistences* ont permis d'étayer l'affirmation initiale que L'espace domestique se décrit comme un rapport des liens interconnectés entre un espace construit, des personnes qui l'habitent et les rituels quotidiens qui s'y inscrivent. Chaque dimension a besoin des deux autres pour se définir et elles se redéfinissent entre elles.

Les rituels domestiques de la Partie II, soit ceux des Seuils, du Repas, du Bains et du Coucher, traduisent en effet l'utilisation spatiale des habitants. Et les liens entre les co-résidents définissent bien leur interaction dans l'espace.

Aussi bien ces rituels que les liens sociaux décrits dans les rapports de coexistence de la Partie III semblent toutefois s'affaiblir quelque peu, de par la modernisation progressive des modes de vie Japonais. Philippe Bonnin parle spécifiquement de la perte de rituels des seuils et les dégradations sociales qu'elles engendreraient dans son livre *Façons d'habiter au Japon* (2017) :

« Mais le problème n'est pas tant la disparition de formes auxquelles nous étions attachées, à juste titre, car ce sont d'un âge de raffinement de la culture. La question est surtout celle de la déritualisation, dont on sait déjà les méfaits pour ce qui est des âges de la vie : perdant leurs repères, les individus peinent à se situer, à s'identifier. Les rites, quotidiens ou non, ne s'accomplissent pas sans la

*matérialité ni spatialité, sans toutes ces formes de moyens que nous avons vues. Ces formes expriment la logique sociale de l'altérité et du lien. Une dégradation de l'architecture des seuils et leurs rituels, des dispositifs spatiaux, matériels et symboliques, serait corrélative de celle des liens et échanges que la cité tentait de favoriser et d'amplifier. »*⁹⁸

La perte de rites et de moments spécifiques du quotidien peut effectivement tendre à une perte de liens entre personnes qui partagent ces moments, à une perte des définitions de ce qu'est l'« habiter ». Ainsi le fait de remplacer certains mobiliers caractéristiques japonais par du mobilier occidental change certainement le déroulement des rites. Ceux-ci ne doivent certes pas se perdre et continuer de traduire la volonté de vie de ses habitants. Mais cette dernière est probablement évolutive et pourrait amener les rites à évoluer au lieu de disparaître.

Dans son précédent écrit *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (2013), un texte coécrit avec Nishida Masatsugu mentionne :

« Avec la modernité, l'espace intérieur s'est considérablement modifié, cependant, encore aujourd'hui, certaines réminiscences sont lisibles. De ce mobilier ancien, il reste le fusuma, le zabuton, le byobu, le futon, mais surtout un certain état d'esprit sur la labilité des choses et de l'espace, au moins en certaines circonstances, une table

*basse dont les pieds se replient, la chabu-dai. »*⁹⁹

Dans cette citation, on retrouve des mobiliers associés aux quatre rituels. Tous relatent de leur impermanence *Mujo* dans l'espace, du principe d'installation *Shitsurai*. Ces mobiliers sont des traces de domesticité et rituels laissés toutefois intacts par la modernisation globale. Des indices à retenir dans des réflexions appliquées à d'autres contextes ?

L'étude des différents rituels de la Partie II a naturellement suscité des prises de conscience et des interrogations sur mes propres rituels quotidiens, notamment ceux vécus précédemment dans mon cadre familial. Mais malgré les similitudes, il y a souvent des différences, au niveau de l'intention et de la valeur sociale. Les rituels semblent beaucoup plus conscientisés au Japon. Ils sont nommés, hiérarchisés, trouvent leur valeur profondément ancrée dans la tradition Shinto-Bouddhiste Confucéenne. Leurs matérialisations spatiales sont aussi différentes.

L'intimité est une notion identifiée à plusieurs reprises. Dans certains rituels, particulièrement celui du bain et du coucher, elle interpelle. Elle présuppose que collectivité et intimité ne sont pas forcément antinomiques, comme je le pensais. Il peut y avoir de l'intimité partagée collectivement, ou un respect de l'intimité au sein d'un groupe, sans évoquer les différentes sensations et perceptions d'intimi-

té que la spatialité domestique japonaise génère. Dormir en groupe ou partager son bain n'est alors plus quelque chose qui choque. Bonnin parle également du rapport d'équilibre entre le logement Japonais et Français (applicable à la Suisse par analogie) :

« Une des grandes différences entre le Japon et la France, c'est que les rapports d'équilibre entre l'individu, la famille et la société ne sont pas du tout les mêmes. De ce fait, les rapports des espaces entre la chambre (il n'y a pas longtemps que les Japonais utilisent une chambre individuelle, et ce n'est pas encore le choix de tous), les espaces de la famille (laquelle est beaucoup plus fortement liée et hiérarchisée au Japon, avec une grande fréquence de cohabitation de trois générations), et les espaces de la société [...] sont très différents. Au Japon, la structure sociale primordiale est celle de l'« uchi », ce terme complexe qui définit à la fois l'intérieur et nous, la maisonnée et la maison ; tandis qu'en Europe, l'instance sociale prédominante est devenue désormais l'individu [...] »¹⁰⁰ p.463

C'est cette « instance sociale prédominante de l'individuation » en Occident qui est le point de départ d'une réflexion quant à un nouveau mode de vie intégrant certains aspects repris des rituels et des rapports de coexistence japonais. Une confrontation des rituels Japonais à

⁹⁸ BONNIN, *Façons d'habiter au Japon* (2017) p.442

⁹⁹ BONNIN, *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014) p.442

¹⁰⁰ BONNIN, *Façons d'habiter au Japon* (2017) p.410

un contexte Suisse sera, entre autre, l'objet d'une étude séparée à venir (deuxième partie de mon travail de Master).

Dans cette démarche il s'agira de mettre en application les préceptes retenues des rituels et liens de coexistences laissés intacts par la modernisation globale, ou ceux à remettre en valeur, en les revisitant et permettre ainsi d'envisager une certaine collectivisation des modes de vie.

Voici les éléments essentiels retenus pour une mise en test de certains préceptes Japonais dans un contexte Suisse :

Premièrement il s'agirait de redéfinir la notion d'intérieur privé, d'espaces communs, public ainsi que la définition du groupe des habitants, à l'instar de la définition d'intérieur *Uchi* et d'extérieur *Soto* au Japon.

La valorisation des liens de sols, principalement la notion de communauté de quartier pourrait amener des éléments qualitatifs aménagement social, notamment dans la dimension d'entraide et de lien au voisinage à l'échelle d'un quartier entier.

Des degrés de seuils associés à des rituels de passages redéfinis, inspirés des spatialités japonaises étudiées, pourraient permettre une nouvelle porosité de l'espace domestique et y définir des nouveaux lieux d'échanges communs, favorisant une certaine mutualisation de rituels domestiques.

Ensuite le rituel du repas pourrait engendrer une nouvelle spatialité, avec une implication différente du corps. On pourrait l'envisager avec un aménagement mobilier qui favorise un engagement corporel, encourageant la proxi-

mité et les liens sociaux. Un nouveau rituel qui, en opposition avec la gentrification féminine de la cuisine nippone, permettrait d'inclure chaque participant à la préparation du repas.

Le rituel du bain pourrait se voir comme un nouveau catalyseur social. Il permettrait de pratiquer ce moment à plusieurs, peut-être en se débarrassant un peu de la pudeur et de la gêne de son corps, et de partager l'eau, possiblement à l'échelle d'un quartier.

Le rituel du coucher quant à lui, envisagé comme une pratique collective, pourrait permettre, de par ses principes d'installation, une nouvelle manière d'appréhender la notion de pièce avec une fonction prédéfinie. Floutant ainsi son utilisation pour permettre aux habitants de la redéfinir régulièrement à leur guise. Dans le contexte actuel d'évolution rapide de la notion d'espace de travail qui s'invitent à nouveau dans l'espace domestique, il y certainement des pistes intéressante à explorer.

Finalement, en regroupant tous les éléments cités, la rue pourrait être envisagée comme terrain d'expérimentation pour l'implantation de ces nouveaux rituels domestiques favorisant la mixité et permettant de substituer en partie certains espaces réduits par la forte densification urbaine. Comme indiqué toutes ces potentialités fort intéressantes seront évaluées et approfondies dans le cadre de la deuxième partie de mon travail de Master.

Itterasshai! Alors à bientôt !

Un grand Merci à Mme Florence Graezer Bideau, Mme Léonore Nemeč et Monsieur Marco Bakker pour le temps qu'ils m'ont consacré, pour les discussions très intéressantes ainsi que pour leurs conseils avisés. Les documents et références fournis ont été très précieux. Je remercie également mes parents pour leur soutien, leurs encouragements et leurs bons conseils tout au long de mes études. Un grand merci à mon père, Jean-Pierre, pour la relecture du document. Finalement je tiens à remercier tous mes amis, pour les nombreuses discussions échangées, pour les pauses-café et leurs encouragements si appréciés.

BIBLIOGRAPHIE :

Livres :

- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*, Edition du seuil, Paris, 2007, [1970], 157 p.
- BERQUE, Augustin. *Vivre l'espace au Japon*, Collection espace et liberté, édition Puf, Paris, 1982, 224 p.
- BONNIN Philippe, MASATSUGU, Nishida, SHIGEMI, Inaga. *Vocabulaire de la spatialité Japonaise, co-écrits avec divers auteurs*, CNRS Editions, Paris, 2014, 605 p. ISBN 978-2-271-08059-2
- BONNIN, Philippe, PEZEU-MASSABUAU, Jacques. *Façons d'habiter au Japon*, CNRS Editions, Paris, 2017 494 p.
- CHAPLIN, Sarah, *Japanese Love Hotels, A cultural history*, Routledge Taylor and Francis Group, Oxon, NY, 2007 254 p.
- DONGANIS, Basile. *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, L'Harmattan, Paris, 2005 146 p.
- EHRlich, Linda C. *The films of Kore-eda Hirokazu, An Elemental Cinema*, Palgrave macmillan, Springer nature switzerland, Cham CH, 2019, 298 p.
- GOLDSTEIN-GIDONI, Ofra. *Consuming Domesticity in Post-Bubble Japan* in : *Consuming Life in Post-Bubble Japan, A transdisciplinary Perspective*, Katarzyna J. Cwiertka, Ewa Machotk, Amsterdam University Press, Amsterdam, a, 2018 p. 107-128, doi: 10.5117/9789462980631/ch05
- HAEX, Bart. *Back and Bed: Ergonomic Aspects of Slepping*, CRC Press, 2004, 280 p.
- JOO, Woojeong. *The cinema of Ozu Yasujiro, histories of everyday*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017, 276 p
- KELLERHALS Jean, WIDMER Eric, *Familles en Suisse : les nouveaux liens*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 3ème édition, 2012, 141 p.
- MANSLAB, *Morceaux de domesticité, tempus edendi*, Magma et Principes, EPFL Architecture, Repro Epfl, Lausanne 2021, 155 p.
- OCHIAI, Emiko. *The le (Family) in Global Perspective*, in : *A compagnon to the Anthropology of Japan : The le (family) in global perspective*, edti. Jennifer Robertson, Blackwell Publishing, Victoria Aust. 2005 p.357 ISBN : -13 978-0-631-22955-1
- ROBERTS, Glenda S. *Japan's Evolving Family Voices from Young Urban Adults Navigating Change*, East West Center, Hawaii, 2016, p.71
- SABOURET, Jean-François. *Japon, La fabrique des futurs*, CNRS Editions, Paris, 2011, 78 p.
- SEICHIRO, *An illustrated guide to Japanese traditional architecture*, Tanko-cha, Japon, 2018, 144 p.
- WHITE, Merry. *Change and diversity in the Japanese family* in : *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, édit. Victoria Bestor, Theodore C. Bestor, Akiko Yamagata, Routledge, 2013, p.129-139, 135 ISBN 9780415709149

Revue scientifique :

- BAUHEIN, *L'habitation japonaise, traditions et modernité, Unité Pédagogique d 'Architecture No 8, Paris*, dans : *Revue Architecture et Comportement* Volume 2 n° 3-4, Kaj Noschis, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Lausanne, p.229-259
- NOUET-ROSEMAN, [Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe] *Le rituel du bain au Japon*, (2003) p.87
- Citation de CHOLLET *Chez-soi. Une odyssée de l'espace domestique*, dans le compte rendu de Koster Raphael <https://doi.org/10.4000/lectures.18068> (consulté le 14.01.22)

Publications électroniques :

- [Coto Japanese Academy] *Japanese Expressions* URL : <https://cotoacademy.com/ittekimasu/> (consulté le 16.01.22)
- [Kotoba] WALTER, Surippa URL : <https://www.kotoba.fr/surippa/> (consulté le 12.01.22)
- [Le Robert dico en ligne] *Domesticité*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/domesticite> (consulté le 14.01.22)
- [Le Robert dico en ligne] *Domestique*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/domestique> (consulté le 14.01.22)
- [Le Robert dico en ligne] *famille*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/domestique> (consulté le 14.01.22)
- [Le Robert dico en ligne] *Intimité*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/intimite> (consulté le 14.01.22)
- [Nippon.com] YAMADA, *Le modèle familial japonais en pleine mutation*, URL : <https://www.nippon.com/fr/in-depth/a01002/?pnum=6> (consulté le 11.01.22)
- [Swiss Info] LENTO, *L'habitat participatif en Suisse : épargne et nouvelles formes de sociabilité urbaine* URL : https://www.swissinfo.ch/fre/a-moitié-locataires--à-moitié-proprétaires_l-habitat-participatif-en-suisse--épargne-et-nouvelles-formes-de-sociabilité-urbaine/44431666 (consulté le 15.01.22)
- [Tokyo Incognito] *Dormir avec ses enfants : une tradition japonaise* URL : <http://tokyoincognito.info/?p=2473&lang=fr> (14.01.22)
- [Wikipedia] *Fusuma* URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fusuma> (consulté le 13.01.22)
- [Wikipedia], *Salaryman*, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salaryman> (Consulté le 11.01.21)
- KOSTER, Raphael. *compte rendu de CHOLLET Chez-soi. Une odyssée de l'espace domestique*, IRL : <https://doi.org/10.4000/lectures.18068> (consulté le 14.01.22)

Filmographie :

KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

KORE-EDA, *Kuki ningyo*, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual, Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, Japon, disponible sur Filmingo

KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Ozu, Yasujiro, *Banshun*, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku, disponible sur Filmingo

Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku, disponible sur Filmingo

Sources Iconographiques :

Figure 1: (Bonjour) Page de couverture : Une voisine faite coulisser un Garasudo, tiré du film : Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku, disponible sur Filmingo

Figure 2: Relations Espace, Personnes, Rituels - Diagramme personnel, Klumpp, Delphine

Figure 3: Des surippa sur le Genkan, dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 4: (Printemps tardif) Noriko traverse la clôture en Kimono - Ozu, Yasujiro, *Banshun*, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku

Figure 5: (Printemps tardif) Noriko rentre de la ville - Ozu, Yasujiro, *Banshun*, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku

Figure 6: (Printemps tardif) Noriko passe le seuil de clôture, crispée - Ozu, Yasujiro, *Banshun*, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku,

Figure 7: (Tokyo Sonata) Ryuhei baisse les yeux devant la clôture - KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 8: (Tokyo Sonata) Ryuhei relève les yeux et fait un sourire forcé - KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 9: (Tokyo Sonata) Mise en dessin de la perspective de la clôture *Kaki* - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 10: (Bonjour) Un camarade franchit la clôture des Hayashi - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku

Figure 11: (Bonjour) Mise en plan de la relation spatiale entre les logements - Klumpp Delphine

Figure 12: (Bonjour) Mise en plan du logement de la famille Hayashi - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 13: (Bonjour) Deux voisins discute dans le Genkan secondaire - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku

Figure 14: (Bonjour) Une voisine rentre chez elle - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku, disponible sur Filmingo

Figure 15: (Bonjour) Mise en plan du logement de la famille Hayashi 1:50 - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 16: (Une affaire de famille) Dialogue entre Hatsue et M. Yoneyama dans le Genkan - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 17: (Bonjour) Mise en plan du logement de la famille Hayashi 1:50 - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 18: (Une affaire de f.) Hatsue et Osamu boivent une bière - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 19: (Une affaire de f.) Nobuyo et Rin brûlent la robe de Rin - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 20: (Une affaire de f.) Nobuyo étend le linge sur l'Engawa - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 21: (Bonjour) Catalogue des cloisons de la maison Hayashi - - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 22: (Air Doll) Mise en dessin du plan du logement 1:20 - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 23: Un Kotatsu - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 24: (Tel père tel fils) Les Nonomiya mangent avec Ruysei - KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 25: (Tel père tel fils) Les Saiki mangent avec Keita - KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 26: (Une Affaire de famille) Mise en coupe de l'espace à manger - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 27: (Tokyo Sonata) : Mise en coupe de l'espace à manger - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 28: (Tokyo Sonata) Detail du mobilier-cloison - KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 29: (Bonjour) Detail du mobilier-cloison - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku,

Figure 30: (Bonjour) La famille Hayashi mange sous le *Chabu-Dai* - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku,

Figure 31: (Une Affaire de f.) La famille Shibata mange sous le *Kotatsu* - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 32: (Air Doll) Hideo boit avec sa poupée Nozomi - KORE-EDA, *Kuki ningyo*, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual, Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 33: (Tokyo Sonata) La famille mange ensemble au début du film - KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 34: (Tokyo Sonata) La famille mange ensemble à la fin du film - KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 35: (Tel p.tel f) Aggrandi sur la préparation du Sukiyaki - KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 36: (Une Affaire de f.) La famille mange le Nabe ensemble - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 37: (Bonjour) Mme Hayashi dans la cuisine - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku

Figure 38: (Tokyo Sonata) Megumi entrain d'essayer une assiette - KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film, Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 39: (Tel p.tel f) Minori entrain de couper un poireau - KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes,

Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 40: (Une Affaire de f.) Nobuyo dans la cuisine - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 41: un seau *Furo-oke* et *un petit tabouret* - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 42: (Une Affaire de f.) Nobuyo et Rin dans la salle d'eau - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 43: (Une Affaire de f.) Nobuyo frotte le dos de Osamu - KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 44: (Air Doll) Hideo et sa poupée Nozomi prennent le bain - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 45: (Air Doll) Hideo nettoie Nozomi - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 46: (Air Doll) Mise en dessin du plan de la salle de bain et WC - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 47: (Air Doll) Vue sur le chariot - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 48: (Air Doll) Axonométrie de l'entrée de la salle de bain - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 49: (Une Affaire de f.) Mise en plan et en coupe de la salle de bain - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 50: (Tel p. tel f.) Ryusei prend son bain seul - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 51: (Tel p. tel f.) Keita prend le bain avec la famille Saiki - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 52: Un *Futon* plié - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 53: (Bonjour) Un voisin s'habille proche du *Kotatsui* - Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku,

Figure 54: (Bonjour) Les enfants sont allongés sur les *Tatamis*Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku,

Figure 55: (Aff.) Rin est assise entre Nobuyo et Osamu qui dorment- KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 56: (Une Affaire de f.) Shota est réveillé, dans l'armoire *Oshire*. KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion, Fuji Television, GAGA, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 57: (Une Affaire de f.) Mise en plan de l'installation nocturne des *Futons* - dessin personnel, Klumpp Delphine

Figure 58: (Printemps tardif) Noriko et son père, sur des futons - Ozu, Yasujiro, Bانشun, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku,

Figure 59: (Tel p.t.f) Keita se lève sur des futons au sol - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 60: (Tel p. t. f.)Keita s'endort dans le lit des parents - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 61: (Air Doll) Hideo embrasse Nozomi - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union,

Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 62: (Air Doll) Nozomi observe les planètes miniatures - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 63: (Tokyo Sonata) Kenji joue au piano sur son litKUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film,Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 64: (Tokyo Sonata) Sur la TV est écrit : "National Boarder KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film,Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 65: (Tokyo Sonata) Ligne qui définit la "National Boarder" KUROSAWA, Kiyoshi, *Tokyo Sonata*, 2008, 119 minutes, Django Film,Entertainment Farm, Fortissimo films, Japon, Disponible sur Filmingo

Figure 66: (Tel père tel fils) Dialogue entre Ryota et son père - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 67: (Printemps tardif) Dialogue entre Noriko et son père - Ozu, Yasujiro, Bانشun, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku,

Figure 68: (Tel père tel fils) Ryota en réunion de travail - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 69: (Tel père tel fils) Midori, entrain de préparer le repas - KORE-EDA, Soshite chhichi ni naru, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television, GAGA, Bunbuku, ,Japon, disponible sur Filmingo

Figure 70: (Une Affaire de famille) Dialogue entre Hatsue et Nobuyo

Figure 71: (*Air Doll*) Nozomi cours dans la ruelle Roji - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Figure 72: (*Air Doll*) Nozomi contemple les fleurs en pots - KORE-EDA, Kuki ningyo, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film, TV Man Union, Bandai Visual,Eisei Gekijo, Japon, disponible sur Filmingo

Dialogues :

Dialogue 1: [13:06-13:41/2:00:52] KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion

Dialogue 2: [1:11:27-1:11:47/1:34:24] Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku,

Dialogue 3: [7:07-7:42/2:01:08] KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Television

Dialogue 4: [3:11-3:22/1:56:21] KORE-EDA, *Kuki ningyo*, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film,

Dialogue 5:[23:58-24:45/1:56:21] KORE-EDA, *Kuki ningyo*, "Air Doll", 2009, 125 minutes, Engine film,

Dialogue 6:[44:15-44:29/2:01:08] KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Tele

Dialogue 7: [1:05:02-1:06:06/2:01:08] KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Tele

Dialogue 8:[1:06:42-1:07:32/1:50:02] Ozu, Yasujiro, *Bانشun*, "Printemps tardif", 1949, Japon, Shochiku,

Dialogue 9:[48:22-48:33/2:01:08] KORE-EDA, *Soshite chhichi ni naru*, "Tel père tel fils", 2013, 120 minutes, Fuji Tele

Dialogue 10:[43:20-43:55/2:00:52] KORE-EDA, *Manbiki Kazoku*, "Une affaire de famille", 2018, 2 heures, AOI Promotion

Dialogue 11:[1:11:27-1:11:47/1:34:24] Ozu, Yasujiro, *Ohayou*, "Bonjour", 1959, Japon, Shochiku,

山 野 中

