

L'écran et la rue, une mise en regard
Yoann Moreau

Note critique sur l'ouvrage :

Laplantine François, 2010, *Tokyo, ville flottante. Scène urbaine, mises en scène*. Paris, Éditions Stock, 229 p.

Chez François Laplantine un œil est regard, l'autre est rythme. Un œil est décentré, l'autre (plus petit et en léger retrait) est réflexif. Le rapport visuel de l'ethnographe à ce qui l'environne n'est pas de l'ordre du radar, qui décrit sans affect (Laplantine 1996) ; il ne verse pas dans l'élaboration d'un modèle qui fige et fixe, mais dans la description du modal, qui fluctue par alternance entre des processus d'objectivation et de subjectivation (Laplantine 2005) ; il n'est pas solitaire, qui ne laisse pas place à l'altérité chez soi et en soi (Laplantine 2012) ; il ne cherche pas à embrasser une totalité panoramique ou médiatique, mais à porter son attention en direction de tout petits lien, de bribes, de détails, de graduations et de différences de spectre (Laplantine 2003).

Si nous sommes « entre quatre yeux », ce n'est pas une enquête qui est menée – F. Laplantine a toujours critiqué cette terminologie par trop policière – mais une disposition et un dispositif qui s'organisent. Comment l'observateur (son regard et ses affects), les scènes de la vie quotidienne (leurs rythmes et leurs modalités), l'observé (toujours décentré et autre) et l'observation (réflexive et stimulée par des détails) peuvent participer à la connaissance scientifique ? Comment mettre l'imagination et l'intelligence au travail en alliant de concert les affects et les percepts ?

À ce titre, *Tokyo, ville flottante. Scène urbaine, mises en scène*, paru en 2010 dans la collection dirigée par Nicole Lapierre chez Stock, est un objet rare. Professeur invité à l'université de Tôkyô en 2008-2009, l'anthropologue surtout connu pour être fin connaisseur du Brésil, met à l'épreuve du Japon sa méthode d'ethnographe chevronné. On y retrouve au fil des pages, raconté sur le mode de la découverte d'un nouveau terrain, les aspects caractéristiques d'une méthode que le fondateur du CREA (Centre de recherches et d'études anthropologiques) de l'Université Lumière Lyon II, a progressivement mis en place au long de sa longue et prolifique carrière.

La première partie de l'ouvrage (qui en compte deux) est une expérience de regard « borgne ». F. Laplantine semble décrire « à plat » – sans effet de perspective autre que son propre dépaysement – ce qu'il perçoit de la vie quotidienne tokyoïte. Une pléthore d'aspects apparaît alors à la mesure de ce que l'on nomme, par effet de distance et d'exotisme, l'Extrême Orient. Tout est en effet décrit comme extrême : la retenue, le confinement, le consumérisme, le dépouillement, l'adaptabilité, la discipline, le raffinement, la précision, la modernité, etc. Ce seul point de vue ne pourrait satisfaire que ceux que l'altérité aveugle, ceux pour qui l'Autre consiste principalement en un effet de contraste qui ne parle que d'eux-mêmes. Mais F. Laplantine introduit rapidement du doute et cela devient passionnant.

Au-delà des idées reçues et des clichés, un rythme s'installe, l'autre œil se décille et déploie une première mise en perspective, d'ordre dialogique. La balance cesse de

pencher fixement d'un côté de l'extrême, se met en balance, et s'infléchit par alternances. La description se fait par clignotement, une connivence (du lat. *convivere*, « cligner ensemble ») s'établit : « l'extrêmement confiné » ne peut se comprendre sans les rapports *wa/yo* (nippon/occidental) et *uchi/soto* (intérieur/extérieur) ; « l'extrême retenue » ne prend sens que si on considère les tendances opposées et complémentaires du *tôfu/saké* (réservé/exubérant) ; « l'extrême discipline » que quand on considère les tendances *ningen/otaku* (social/asocial)¹, etc. Nous connaissons certes cette architecture générale de l'ambivalence nipponne, celle qui se résume dans les guides de voyage sous la forme archétypale « Le Japon : entre modernité et tradition ». Mais cette remontée du fleuve des poncifs, trop rarement décrite par les ethnographes, nous mène en terre inconnue. Un glissement s'opère.

F. Laplantine ne situe pas ces oppositions complémentaires dans le registre de l'intellection. Il ne cherche pas à *comprendre* ces ambivalences, mais à les *montrer*, à les déplacer dans le champ de la perception. Il écrit : « Je me trouve confronté non pas intellectuellement mais perceptivement à des apories » (Laplantine 2010 : 33). Il s'agit alors de revisiter ou, plus précisément, de « re-scénariser » l'optique première.

Grand cinéphile, passionné de cinéma japonais, d'autres scènes de la vie quotidienne le hantent, celles qu'il a regardées dans les salles obscures, sur les écrans des cinémas et de sa télévision. Ces images, il les place en contrepoint de ce qu'il observe dans les rues. Il écrit : « Je ne cesse de me demander à mesure que je regarde ces images [du cinéma japonais], comment des hommes et des femmes si affables peuvent devenir si méchants à l'écran et comment un si grand raffinement du goût peut devenir un dégoût. Cet univers violent du cru, du brut et du brutal est en effet exactement l'inverse (ou l'envers) de ce qui m'est donné à voir à Tokyo. Adieu à l'univers consensuel de la japonité radieuse [...] bienvenue dans celui des pulsions, du sang, de la chair meurtrie et des corps torturés » (*ibid.* : 158).

La ligne de partage entre la réalité de la rue et celle de l'écran est rompue, la scène urbaine devient une *mise en scène* dont il s'agit de décrypter la dramaturgie propre. F. Laplantine entreprend alors « un travail de rescénarisation, voire de contre-scénarisation procédant à une dénormalisation de ce qui paraissait normal » (*ibid.* : 186). La pensée se fait idéographique ou figurale (Lyotard 1971) qui ne peut rester sourde aux images et à l'imaginaire. L'ethnographe devient ethnocinématographe.

Il compare longuement, avec précision et finesse les techniques de montage cinématographique japonaises et les nôtres, de l'ordre de la liaison et du glissement pour les premiers, de la séquenciation pour les seconds. Il confronte les dispositifs formels, durée des plans et distance de la caméra pour les premiers, « ping-pong hollywoodiens du contre-champ » (Laplantine 2010 : 164) pour les seconds. Il examine le cadrage, « souvent déserté par les personnages, dans un plan non centré [qui] ouvre à un imaginaire du hors-champ [et à] une puissance du vide » (*ibid.* : 167) pour les

¹ En toute rigueur on ne peut réduire la notion *ningen* à sa seule dimension sociale. Le géographe et japonisant Augustin Berque le traduit par « être humain » ou, plus précisément, « entrelieu humain » (Berque 2000). L'idéogramme est en effet composé de deux « moitiés » qui font concrètement l'être humain (人間), d'un côté sa part individuelle (人), de l'autre sa part relationnelle (間).

premiers, centré sur les personnages voire aussi sur un vide, mais alors perçu comme « absence » chez les seconds. Il mobilise conjointement un vaste corpus littéraire. Au final, par ce recours au contre-champ fictionnel, F. Laplantine propose « un Tokyo rescénarisé » (*ibid.* : 191) d'une profonde justesse.

Si les japonistes peuvent y trouver une matière précieuse et peu exploitée, la lecture de l'ouvrage vaut aussi par le cheminement dans lequel elle engage le lecteur. Le passage progressif d'une description idiote² puis dialogique à une rescénarisation ethnocinématographique et littéraire a valeur, me semble-t-il, de démonstration. L'anthropologie modale et la pratique de « l'envers du décor » mises en place par F. Laplantine montrent dans ce texte leur portée opérationnelle : il est possible et il convient de placer la fiction *en négatif* du terrain vécu dans l'ordinaire du quotidien.

Il s'agit ici de bien distinguer la négation et le négatif. Une négation oppose le dire et le taire, le montrer et le cacher, le réel et la fiction. Le négatif pour sa part, intervient dans les choix qui actualisent du dire en dit, du montrer en montré et de l'imaginaire en imaginé. De ce fait, loin de s'y opposer, le négatif participe pleinement à la production des images, des récits et des scènes sociales. Il déplace l'attention vers l'apparaître des images et le devenir des sujets. Ce faisant, le négatif introduit la prise en charge d'une *trahison* existentielle du sujet, (« trahison » du lat. *trans-dare*, « qui donne au travers, qui transmet »), d'un principe d'indétermination à l'égard de ce que l'on observe (Heisenberg), de soi (Freud), de ce que l'on peut dire et montrer (Wittgenstein), des valeurs que l'on mobilise (Bataille) et de l'organisation en société (Kafka). Si le sujet humain et les scènes de la vie ordinaire, trahissent leur négatif³, reste à trouver sous quelle forme et à quels moments ?

F. Laplantine défend l'hypothèse que les productions fictionnelles mettent justement en scène le négatif du quotidien de la rue et de la vie ordinaire des individus : « la partie de soi qui nous attire et nous répugne à la fois parce qu'elle est effrayante, la littérature va la décrire et la raconter, et le cinéma va la montrer » (*ibid.* : 150). Ce qu'introduit ce travail du négatif n'est pas une simple contradiction (qui relève de la négation), mais une sortie de l'indifférence, une lutte active contre le neutre. D'une part la naturalisation de la fiction⁴ et, d'autre part, la formalisation de la nature. Cette lutte passe chez F. Laplantine par la critique d'une certaine conception du sujet. Mettre en faille les multiples formes de la trahison du quotidien revient en effet, comme le conclut l'auteur, « à prendre de la distance notamment par rapport à nos catégories de langues et de pensées qui organisent toujours notre rapport au monde et aux autres de la même manière : à partir d'un sujet égocentré croyant souvent dur comme fer à une intemporalité et à un absolu du sens. [Réaliser] que nous sommes faits des autres et [renoncer] à affirmer que nous ne devons rien à personne » (Laplantine 2010 : 215).

² « Au sens étymologique, c'est-à-dire singulière, aléatoire, sans duplication possible dans le monde de la structure ou dans le ciel des Idées » (Laplantine 1999 : 8).

³ Concrètement, *homo sapiens* ne va pas sans *homo demens* (Morin), l'ordre des causes des uns est l'ordre des effets pour d'autres (Wittgenstein), les processus d'objectivation et de subjectivation se minent et se renforcent en permanence (Berque), etc.

⁴ « Le comble de la fiction est la naturalisation » (Laplantine 2010 : 187).

Mais cette critique radicale de l'identitaire ne va pas sans proposition d'une alternative. Il puise chez Oshima l'idée d'un sujet attentif et attentionné ou « subjectif-actif » (*shutaiteki*), le décline en sujet non réflexif ou « subjectif-passif » (*shutaisei*) qui forment ensemble une idée rythmique du sujet (*shutai*). Nous avons certes parfois le sentiment de ne devoir rien à personne (individualisme), ou de tout leur devoir (communautarisme) mais, concrètement, c'est les deux. La connaissance serait donc « vibratoire, [...] connaissance du jour et de la nuit alternés » (Laplantine 1999 : 40), en tension dynamique entre le réel et la fiction, le « pour soi » et le « pour autrui », le passé et le présent, la colère et l'amour, l'observateur et l'observé.

Pour la constitution d'un tel regard, il conviendrait de tenir compte d'une incertitude (épistémologique), d'une inquiétude (épistémique) et d'une intranquillité (ontologique). Or l'image, qui consiste en un « dispositif de production d'un savoir hétérogène » (G. Didi-Huberman), échappe aux processus discursifs. Par sa capacité synoptique, elle peut permettre de montrer ce qui ne peut se dire, d'échapper à l'unique « ordre des raisons » (Wittgenstein 1961). C'est l'argument principal que défend F. Laplantine : la dimension *graphè* de l'ethnographie peut mettre en regard la scène et la mise en scène, l'écrit et l'écran, l'observateur et l'observé. Cette perspective vient renforcer la nécessité d'élaborer, ce à quoi l'auteur contribue de longue date (Laplantine 2007, 2013), une anthropologie des images.

L'ouvrage propose au lecteur japonisant, cinéphile, anthropologue ou simplement curieux, l'expérience d'une pratique du terrain et d'une méthode originales qui se réalisent chemin faisant et comme « à rebours ». Le passage de la rue et des scènes de la vie ordinaire à leur mise en regard (par l'écrit et l'écran) reste lent à se mettre en place. Sur ce point, on aurait apprécié que le prologue soit plus explicite. Car la dimension exploratoire de *Tokyo, ville flottante* suit chronologiquement une expérience à laquelle on ne peut prêter sens qu'avec des perspectives que François Laplantine ne présentent qu'après les 50 premières pages. De ce fait, les « scènes urbaines » qu'il décrit peuvent être lues (ce qui fut initialement mon cas) au premier degré : grevée de stéréotypes et de clichés. Malgré ses qualités littéraires indéniables, la poursuite de la lecture suppose de la part des lecteurs (au moins les japonisants) une forme de lâcher prise intellectuel qui peut conduire, tout bonnement – et ce serait dommage – à lâcher le livre.

Références

- Berque A., 2000, *Écoumène. Introduction aux milieux humains*. Paris, Belin.
- Laplantine F.,
1996, *La description ethnographique*. Paris, Nathan.
- 1999, « Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », *X-Alta*,
2/3 : 35-48.
- 2003, *De tout petits liens*. Paris, Mille et une nuits.
- 2005, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre.
- 2007, *Leçons de cinéma pour notre époque : politique du sensible*. Paris, Téraèdre.
- 2010, *Tokyo, ville flottante. Scène urbaine, mises en scène*. Paris, Stock.
- 2012, *Quand le moi devient autre. Connaître, partager, transformer*. Paris, CNRS

éditions.

2013, *L'énergie discrète des lucioles*. Louvain-la-Neuve, Académia-L'Harmattan.

Lyotard J.-F., 1971, *Discours, Figure*. Paris, Klincksiek.

Wittgenstein L., 1961, *Tractacus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard.