



**Arnaud Stockinger**

**Les Masculinités Japonaises dans l'œuvre d'Hashiguchi Ryôsuke, « Hush ! » : étude d'une mise en images de l'homosexualité masculine contemporaine et critique de l'ordre de genre**

---

STOCKINGER Arnaud. *Les Masculinités Japonaises dans l'œuvre d'Hashiguchi Ryôsuke, « Hush ! » : étude d'une mise en images de l'homosexualité masculine contemporaine et critique de l'ordre de genre*, sous la direction de Jean-Pierre Giraud. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2016.  
Mémoire soutenu le 03/06/2016.

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

STOCKINGER Arnaud

07/05/2016

N°310529

Mémoire bibliographique de Master 2 cursus LLCE Japonais.

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Pierre GIRAUD.

**SUJET :**

Les Masculinités Japonaises dans l'œuvre

d'Hashiguchi Ryôsuke, « *Hush !* »

Etude d'une mise en images de l'homosexualité masculine  
contemporaine et critique de l'ordre de genre.



## SOMMAIRE :

NOTES LIMINAIRES.....2

REMERCIEMENTS.....3

A) INTRODUCTION.....4

### PREMIERE PARTIE :

Travail et typologie des masculinités japonaise : histoire et dynamiques.....11

1) États des faits : ジェンダー秩序, l'ordre de genre du Japon.....12

2) Les études de la masculinité : 男性学 / 男性研究 et l'historicité des masculinités au Japon.....37

3) Dynamiques des masculinités : la pluralité du fait masculin japonais....61

### DEUXIEME PARTIE :

Homosexualités masculines au Japon : paradigmes, récits personnels et militantisme...79

1) Paradigmes sociaux infléchis par la masculinité hégémonique.....80

2) Mécanismes de contestation et caractéristiques de l'écriture dans « Hush ! ».....97

3) Récits personnels et (ré)activation du militantisme gay au Japon.....124

B) CONCLUSIONS..... 129

C) REFERENCES.....134

ANNEXES.....142

## NOTES LIMINAIRES

Pour l'ensemble du corps du texte, concernant les transcriptions des termes et expressions japonaises en alphabet latin nous nous conformerons aux conventions de retranscription phonétique de la méthode Hepburn modifiée.

Les termes japonais, à leur première occurrence, seront retranscrits en italique en lettres latines et ensuite retranscrits dans leur graphie japonaise entre parenthèses et suivis de leur traduction en langue française : « *Danseisei* (男性性, masculinité) ».

Les utilisations récurrentes de termes japonais seront traduites par la transcription en caractères latins du mot, en italique. Ainsi certains mots comme homosexualité dans le sens contemporain du terme au Japon, seront retranscrits comme suit : *dôseiai*.

Lorsque nous privilégierons l'usage d'un terme en langue française nous ajouterons, également, le terme en langue japonaise qui lui est associé, ainsi que sa transcription, entre parenthèses, en lettres latines : « Garçons herbivores 草食系男子 (*Sôshokukei danshi*) ».

Concernant les mots d'origine étrangère nous adopterons leur graphie (si elle est répertoriée) telle qu'elle figure dans le dictionnaire de la langue française (ainsi, samourai au lieu de samurai).

Sauf mention contraire, toutes les traductions proposées dans le texte sont de notre fait.

Pour les personnalités et autres noms de personnages japonais, nous conserverons l'usage japonais, à savoir que le nom patronymique précède le prénom. Nous appliquerons, contrairement aux conventions, le même procédé dans les références en notes de bas de page et ce pour les noms occidentaux également.

Lorsque nous donnerons les références d'un ouvrage en langue anglaise, par respect des conventions usuelles, nous prendrons le soin de mettre une majuscule à chaque mot du titre, excepté les articles et les prépositions.

En raison du fonctionnement de la langue japonaise, langue agglutinante, nous avons dû recourir à un certain nombre de néologismes afin de rester le plus proches des sources travaillés.

Les dates que nous citerons entre parenthèses à la suite d'un nom propre correspondent aux dates de naissance et de mort de la personne concernée.

Enfin, concernant les références bibliographiques, la date de première publication d'un ouvrage, lorsqu'elle varie de l'édition utilisée, sera indiquée entre parenthèses et sera placée après la date de publication dont nous aurons fait usage.

## REMERCIEMENTS

Nous profitons de l'espace de cette page de remerciements pour exprimer notre gratitude aux personnes qui ont, de loin ou de près, participé à l'élaboration de ce mémoire de recherches.

Tout d'abord nous remercions nos enseignants, Madame Marret, Madame la Professeure Claire Dodane, et notre directeur de recherches, Monsieur le Professeur Jean-Pierre Giraud pour leurs enseignements tout au long de notre formation, et nous les prions de bien vouloir continuer à nous faire profiter de leur érudition.

Nous souhaitons aussi remercier l'équipe du restaurant L'Authentique, qui aura toujours su s'accommoder pour nous offrir le contexte le plus propice à nos recherches.

Ensuite nous remercions nos camarades de master, lesquelles se sont toujours montrées présentes pour nous et ont toujours su rendre nos conversations propices à l'enrichissement de notre personne.

Nous souhaitons évidemment remercier notre famille et nos proches, lesquels nous auront supporté jusqu'alors et nous aurons laissé réaliser ce rêve un peu fou que d'apprendre le japonais.

Enfin nous remercions individuellement des personnes très chères à notre cœur. Ryôta, pour sa présence quotidienne ainsi que son support indéfectible. Suzie, qui ne manque jamais de révolutionner notre pensée. Jennifer, pour son amour inconditionnel, ainsi que sa minutieuse relecture de notre introduction et de nos conclusions ainsi que ses conseils. Ultimo, nous souhaitons remercier avec notre amitié la plus chaleureuse et la plus sincère notre amie Florence, qui nous aura toujours accueilli les bras ouverts tout au long de cette période critique : *Meh !*.

A chacun et à tous, merci.

## A) INTRODUCTION:

Les notions de genre et de sexualité dans le cadre du Japon fascinent l'oeil occidental. Après-tout, c'est souvent sous ces questions sulfureuses que le pays est approché pour déterminer son unicité. Pour beaucoup, superposées à l'évocation du Japon se dissimulent des productions telles que les estampes érotiques de l'époque d'Edo (1603-1868), les *Shunga* (春画), la production de mangas érotiques, voire pornographiques, les sex-toys les plus divers, ou encore des monuments du cinéma tels que le très célèbre *Empire des Sens* (『愛のコリーダ』, *Ai no korîda*, 1976) du réalisateur Oshima Nagisa. Ce rapport libre, passionnel à la sexualité est souvent justifié par un contexte de pensée ignorant le carcan judéo-chrétien, lequel place une lourde valeur morale sur l'acte sexuel. Cela n'est pas sans compter que le Japon connaît depuis longtemps une importante communauté chrétienne avec laquelle il partage une relation pour le moins tumultueuse<sup>1</sup>. Mais aussi, à l'inverse, de nombreux dossiers d'enquêtes, de reportages<sup>2</sup>, évoquent la disparition de la sexualité au sein du couple, au profit d'une spécification forte des modes de consommation de celle-ci au sein de la société japonaise. Phénomène rapidement interprété en termes de conséquences démographiques avec l'exemple de la baisse du taux de fertilité japonais ou du fort vieillissement de la population. Dans le même élan, le Japon a souvent attiré l'attention des travaux sur l'homosexualité masculine en raison du sentiment d'une liberté de mœurs qui se traduisait, avant la Restauration de Meiji (1868) et la réouverture du pays à l'Occident, par une pratique répandue des rapports homo-sexués au sein des classes guerrières et politiques. Cependant avec la forte industrialisation capitaliste de la société japonaise au XX<sup>ème</sup> siècle, l'homosexualité (de type pédérastique, à l'image de la Grèce antique) est mise en retrait, pour laisser place à une domination du discours de genre et de la sexualité où l'homme est érigé comme unité centrale de la société et où la femme, elle, trouve son espace de vie grandement limité au foyer. Notons néanmoins que ces dernières accèdent à une scolarisation durant l'ère Meiji, scolarisation revendiquée pour éduquer avec plus d'adéquation les futurs soldats nécessaires à la constitution de l'Etat-

---

<sup>1</sup> Sous le Shogunat de Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉) fut instaurée l'interdiction du christianisme, *Kinkyô-rei* (禁教令) entraînant la persécution des Chrétiens sur le territoire Japonais.

<sup>2</sup> Nous proposons ici un exemple de reportage qui aborde ce sujet sous l'angle d'une enquête sur le terrain : <http://www.vice.com/fr/video/the-japanese-love-industry> (dernier accès le 01/04/16).

Nation japonais et seconder de manière plus avisée leur époux. Ce qui se traduit par la célèbre expression en quatre caractères : 良妻賢母, *ryôsai kenbo*, « bonne épouse et mère avisée ». Alors que l'homosexualité masculine fait quelques apparitions au cours du siècle, avec la figure emblématique de Mishima Yukio et de ses romans tels que *Confession d'un Masque* (『仮面の告白』, *Kamen no kokuhaku*, en 1949) ou encore *Les Amours Interdites* (『禁色』, *Kinjiki*, en 1953), elle est peu ou prou passée sous silence lors de l'occupation américaine entre 1945 et 1952, avant de réapparaître dans les années 1970 sous la formes de publications de périodiques destinés aux homosexuels. Enfin, allant graduellement, les années 1990 connaissent une explosion de la représentation des homosexuels dans le discours médiatique<sup>3</sup>.

Nous pouvons déjà poser ici une première problématique, à savoir : pourquoi, alors que l'homosexualité se faisait rare dans la culture populaire et les discours ambiant, connaît-elle un soudain boum à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle ?

En effet, en 2001, le troisième long-métrage du réalisateur japonais Hashiguchi Ryôsuke<sup>4</sup>, *Hush!* (『ハッシュ!』, *Hasshu!*<sup>5</sup>) est invité à la Quinzaine des Réalisateurs, sélection parallèle au Festival de Cannes. Cette nomination suit une triple victoire pour son long-métrage précédent, *Grains de Sable* (『渚のシンドバッド』, *Nagisa no shindobaddo*) en 1995, qui a remporté le prix du meilleur scénario lors du prix du film Mainichi en 1996, le prix du meilleur film au Festival International du Film de Rotterdam la même année et le prix du meilleur film lors du Festival du Film Gay et Lesbien de Turin en 1997. Bien que Hashiguchi se passionne dès le lycée pour le média cinématographique lequel il effleure dès la fin des années 1970, son premier presque long-métrage en 1989, *Secret d'une Soirée* (『夕べの秘密』, *Yûbe no himitsu*<sup>6</sup>) lui vaut d'obtenir une bourse du PIA Film Festival. Avec cette bourse il réalise son premier long-métrage officiel avec son oeuvre *Petite Fièvre des Vingt Ans* (『二十才の微熱』, *Hatachi no binetsu*.) qu'il réalise en 1993. Hashiguchi Ryôsuke, bien qu'il se caractérise par une oeuvre relativement maigre, puisqu'il a produit au total cinq longs-métrages entre 1993 et 2015, soit une moyenne d'environ quatre ans et demi entre chaque sortie, son oeuvre possède une couleur très distincte dans le paysage des réalisateurs japonais

---

<sup>3</sup> LAURENT Erick, *Les Chrysanthèmes Roses, Homosexualités masculines dans le Japon Contemporain*, Les Belles Lettres, Collection Japon, 2011, pp. 57-59.

<sup>4</sup> Voir biographie et filmographie en annexes.

<sup>5</sup> Voir Annexes A) 1, 2.

<sup>6</sup> *Yûbe no himitsu* dure près de 51 minutes ce qui ne suffit pas à le considérer comme long-métrage bien qu'il s'en rapproche grandement.

car à l'exception de son film *All Around Us* (『ぐるりのこと。』 *Gururi no koto.* ) diffusé à partir de 2008, tous ces films font figurer des personnages homosexuels. Si d'autres productions culturelles illustrent des personnages gays au sein de leur fiction, en quoi les films d'Hashiguchi, et particulièrement son troisième long-métrage se démarquent-ils d'oeuvres telle que l'adaptation au cinéma du roman d'Ekuni Kaori<sup>7</sup> en 1992, ou encore le courant non-négligeable des films *BL* (*Boys Love*, ボイズラブ) adaptations au début des années 2000 de plusieurs grands titres de mangas du genre parus pendant les années 1990, genre qui reprend les codes scénaristiques et représentatifs des mangas *Yaoi* (ヤオイ) ?

En comparaison à ses trois oeuvres précédentes, parues en 1989, 1993 et 1995, *Hush!* est la première du réalisateur à s'intéresser à des personnages<sup>8</sup> principaux adultes homosexuels. Elle met en scène, comment trois personnages, deux homosexuels, Naoya et Katsuhiko, ainsi qu'une femme, Asako, mettent en question les schémas familiaux classiques en décidant de fonder une famille à trois. Alors que cette oeuvre semble montrer une forme de maturité dans l'ensemble de l'oeuvre du réalisateur, lequel avait jusqu'alors surtout dépeint les tourments de jeunes adultes à saisir l'essence de leur sexualité, ici, en dehors du personnage de Katsuhiko qui semble encore indécis dans ses choix identitaires, autant Asako que Naoya sont arrivés à un stade décisif de leur vie où ils cherchent à donner un sens à leur existence. Asako souhaite un enfant, Naoya, lui, recherche un partenaire de vie. Le point que nous souhaiterions accentuer dans une telle configuration narrative est la grande minorité des personnages masculins hétérosexuels au sein de l'oeuvre et le rôle secondaire, bien que statistiquement majorité sociale, qu'ils occupent au sein de la fiction. Cela signifie donc, par déduction logique que la notion de masculinité, de virilité, en sa nécessité pour mieux faire émerger le féminin et ses caractéristiques est incarnée par les personnages homosexuels. Dans une certaine mesure, telle structure discursive ne peut-elle pas être vue comme une forme de subversion à ce que nous connaissons de l'ordre de genre ? Le cas échéant, cela doit-il se comprendre comme le fait que le concept de masculinité lui-même est en pleine crise et que ce changement de paradigme n'en est que résonance à un niveau culturel ?

Dans ce mémoire de recherches, alors que le Japon est en pleine crise socio-économico-politique durant les années 1990, nous cherchons à montrer comment la conception de la masculinité a évolué sur cette décennie et comment cette évolution

---

<sup>7</sup> EKUNI Kaori 江國香織, 『きらきらひかる』 (*Kira kira hikaru*, Brille, brille. ), Shinchōsha 新潮社, 1991, 217 pages.

<sup>8</sup> Nous proposons un organigramme des personnages les plus récurrents dans la fiction en annexes.

influe sur l'ensemble de la société japonaise, au point que cela en devient visible au niveau tropique dans les oeuvres de consommation culturelle telles que le cinéma. Nous pensons qu'avant de nous lancer dans tout commentaire sur notre oeuvre, il est impératif que nous prenions le soin d'invoquer ici un certain nombre de définitions récurrentes et inhérentes à notre exposé afin d'évoluer sans accroc dans notre réflexion.

Au coeur de notre recherche il y a le concept de genre. Celui-ci, comme défini par le collectif d'auteurs à l'origine du manuel *Introduction aux Gender Studies : Manuel des Etudes sur le Genre*<sup>9</sup>, est système de bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes, et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées. C'est un rapport social, diviseur de l'humanité en deux moitiés inégales qui sont le féminin et le masculin. La notion centrale de notre sujet, qui se rapporte à la deuxième catégorie, est la masculinité, qui peut être définie comme l'ensemble des caractéristiques associées et reconnues comme la propriété des individus que la société reconnaît comme porteur du rôle socialement établi d'homme. Tanaka Toshiyuki, dans ses travaux définit la masculinité au travers des résultats des travaux de Whitehead et Barret comme :

« [L'ensemble] des mœurs, langages, ou comportements supposés être rattachés aux hommes dans un contexte culturel ou un contexte systématique déterminés. »<sup>10</sup>

C'est une notion à mettre en perspective avec la définition d'Itô Kimio, qui statue que la masculinité est composée de trois orientations :

« 'L'orientation à la supériorité' qui est la tendance psychologique à vouloir être supérieur à autrui, à vouloir gagner les compétitions. La 'tendance à la possession' qui est une tendance psychologique se traduisant par la volonté de vouloir posséder le plus de choses possibles et par ailleurs de les mettre sous son contrôle. L' 'orientation au pouvoir', qui est la tendance à vouloir imposer sa volonté à autrui. Ces caractéristiques psychologiques peuvent être portées par n'importe qui à condition d'être humain. Je pense qu'elles existent aussi chez les femmes. »<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> BERENI Laure, JAUNAIT Alexandre, CHAUVIN Sébastien, REVILLARD Anne, *Introduction aux Gender Studies : Manuel des Etudes sur le Genre*, Bruxelles, De Boeck, Ouverture Politiques, 2010, 247 pages.

<sup>10</sup> 『男性性とは特定の文化的・組織的状況で男性と結び付けて想定される振る舞い、言葉遣い、および習慣である。』 in TANAKA Toshiyuki 田中俊之, 『男性学の新展開』 (Dansei-gaku no shintenkai, Nouveaux Développements de l'Etude des Masculinités), Seikyūsha 青弓社, 2009, p. 10.

<sup>11</sup> ITÔ Kimio 伊藤公雄, in 『男性学入門』 (Dansei-gaku nyūmon, Introduction aux Etudes de la Masculinité), Sakuhinsha 作品社, 1996, p. 104.

Cette définition apporte deux précisions d'importance. Tout d'abord, la notion de masculinité est fortement associée à l'idée de pouvoir. C'est pourquoi nous l'utiliserons de manière semblable, c'est-à-dire en rendant compte d'un certain nombre de dynamiques liées à l'autorité. Parallèlement, et cela nous semble capital, la définition de la masculinité selon Itô n'exclut pas les femmes de celle-ci, au contraire, il admet que celles-ci peuvent y prendre part et, ce faisant, abolit le lien entre masculinité et bio-déterminisme.

Concernant la traduction du japonais au français, nous privilégions pour le terme « 男性性 » (Dansei-sei) la traduction par le mot « masculinité » dans la mesure où le suffixe *sei* (性) correspond à l'idée de caractère, nature. À l'inverse nous chercherons plus à traduire le terme « 男らしさ » (Otokorashisa) par la notion de virilité. Ce choix s'explique tout d'abord d'un point de vue sémantique puisque le suffixe *rashii*, dont provient le substantif *rashisa* (らしい/らしさ) corrobore l'idée, selon nous, d'une correspondance aux attributs socialement définis aux hommes, dans le sens où le suffixe signifie « qui semble, digne de ». Pour des besoins de clarté du discours, nous avons fait le choix, arbitraire, certes, d'assimiler le premier des deux termes à la notion moderne, contemporaine du concept de masculinité, alors que le second sera davantage utilisé pour marquer une rupture avec une forme plus archaïque du concept de masculinité. Aussi, et en raison de la pauvreté de la langue française en comparaison à la langue japonaise, et de certaines zones d'ombres sur l'usage de ces deux mots chez les Japonais, il nous sera parfois obligé de traduire les deux termes par les notions de « masculinité », « virilité », indépendamment de la distinction faite plus haut, cela dans le but de conserver la logique discursive des auteurs traduits. Enfin, concernant l'emploi et la traduction du mot 同性愛者 (Dôseiai-sha), homosexuel-le-s, notre sujet étant principalement axé sur l'homosexualité masculine, nous en parlerons davantage selon les termes et expressions « gay », « homosexualité masculine » et « homosexuel » au masculin. Nous noterons une préférence pour le premier dans la mesure où il n'induit pas la notion de médicalisation, maladie que lui donnèrent les psychiatres au XIX<sup>ème</sup> siècle, et qu'il s'agit là du terme employé le plus fréquemment par les communautés concernées. Nous l'utiliserons comme en langue anglaise, c'est-à-dire invariable sur le genre mais avec un -s final au pluriel. Enfin, dans le cas de l'homosexualité féminine, le cas échéant, nous préférerons les emplois associés avec le substantif « lesbien ».

Notre réflexion se base sur une approche hybride, entre la sociologie, les études de genre et les *cultural studies*. Nous estimons qu'un tel fonctionnement s'avère nécessaire pour mettre en lumière comment un contexte social peut influencer un système de représentations avant que celui-ci n'influe aussi par la suite les paradigmes des interactions sociales. Ainsi notre sujet se focalise sur la manière avec laquelle, au travers d'une production culturelle, on peut retrouver, influencer les dynamiques communautaires de minorités comme les minorités sexuelles, tout en statuant des évolutions des logiques majoritaires et de leur contestation. Aussi, alors que nous réalisons un travail sur la masculinité, l'homosexualité, nous serons amené à utiliser de nombreuses ressources de l'étude des hommes, *men's studies*, (*dansei-gaku*, 男性学), courant académique en activité depuis la fin des années 1980. Nous souhaitons également préciser que notre propos tient à se faire héritier des avancées du féminisme, notamment de deuxième vague et de ne pas s'inscrire dans une étude « masculiniste » qui porte la responsabilité de la crise masculine de ces dernières décennies à la timide avancée socio-politique des femmes durant la même période. Enfin nous avons pour vocation, en plus de clarifier le paysage des masculinités japonaises du XX<sup>ème</sup> siècle, de nous intéresser au traitement du discours sur les communautés gays au Japon. Cela nous semble capital à l'heure actuelle d'être capable de dresser un état des lieux des mouvances socio-politiques gays. Notamment afin de comprendre pour quelles raisons, malgré la rapide progression du phénomène de reconnaissance du droit au mariage pour les homosexuels dans les pays à la tête des sphères économiques et politiques du monde, le Japon, ne semble pas vouloir passer le pas à son tour, et reste dans une négation législative de ces populations.

Aussi, notre réflexion nécessitant un important travail de contextualisation, notre première partie, consacrée à clarifier la typologie des masculinités japonaises et de leur lien à la notion de productivité, s'attachera tout d'abord à dresser un bref constat de l'ordre de genre actuellement pratiqué tout en spécifiant l'ancrage historique du discours masculin dominant à l'heure actuel. Et, dans le même esprit, nous évoquerons l'établissement du courant d'études de la masculinité au Japon : les *dansei-gaku*, avant de spécifier ses apports sur la crise de la masculinité de la fin du siècle. Enfin, dans la même logique, nous aborderons la notion de dynamiques masculines, dynamiques apportées par la théorie de connellienne<sup>12</sup> et que nous estimons nécessaire pour établir

---

<sup>12</sup> Émanant des travaux de la Sociologue australienne, Raewyn Connell.

le rapport entre la masculinité et l'homosexualité masculine. Dans un deuxième temps, donc, nous évoquerons le traitement médiatique des gays au Japon et de quelle manière le discours hégémonique se renforce en poursuivant une logique de discrimination adressées aux minorités sexuelles japonaises. Dans un deuxième temps nous chercherons à nous focaliser sur comment, à son tour, au travers de son œuvre *Hush !* le réalisateur Hashiguchi met le discours hégémonique en difficultés. Enfin nous souhaitons éclaircir le lien vital entre la notion de récit personnel et de militantisme pour démontrer que les minorités sexuelles ne sont en rien dans un état d'inertie politique.

## Première Partie : Travail et typologie des masculinités japonaise : histoire et dynamiques.

L'œuvre filmique *Hush !* du réalisateur japonais Hashiguchi Ryōsuke, bien qu'elle s'ouvre sur une scène de l'intime et de l'intériorité<sup>13</sup>, présente comme seconde séquence une forme d'introduction simultanée des personnages principaux. Cette introduction, dynamique, met en scène Naoya, Asako et Katsuhiko avec en fond la chanson « *Hush, little baby* »<sup>14</sup> dans des espaces à la fois extérieurs qu'intérieurs. La composition présente successivement les personnages sur ce que nous comprenons comme une même tranche horaire, leur départ de chez eux le matin et leur trajet vers leur lieu de travail respectif. Ainsi, la caméra nous présente Naoya, se rendant au salon de toilettage canin à vélo, Asako, qui quitte nonchalamment son appartement en désordre après une cigarette. La caméra effectue un retour sur le trajet de Naoya avant de montrer Asako dans le bus dans lequel elle se fait bousculer par un Katsuhiko tout à fait peiné et qui la fixe alors qu'elle quitte le bus. On assiste de nouveau à un retour sur le personnage de Naoya qui arrive au salon canin où il échange un bref dialogue avec sa supérieure. Le spectateur assiste par la suite à un plan intérieur mettant en scène le personnage d'Asako dans la clinique dentaire dans laquelle elle est employée. Elle est dérangée en plein travail par une infirmière avec laquelle elle échange une réplique tout juste cordiale concernant le travail, avant de se remettre à ajuster la taille d'une dent en céramique à la fraise électrique. La musique qui jusqu'alors était en fond s'interrompt et le plan suivant introduit le lieu de travail de Katsuhiko, une usine d'industrie, d'ingénierie navale qui teste la flottaison de modèles réduits de bateaux. Cependant l'essai se déroule mal et Katsuhiko ne fait qu'acquiescer au dialogue professionnel qui se déroule. Cette séquence<sup>15</sup>, point de départ de notre exposé, a pour caractéristique de présenter ces trois personnages dans un contexte bien défini, celui du travail. Nous notons immédiatement

---

<sup>13</sup> En effet l'oeuvre s'ouvre sur une scène d'intérieur où le personnage de Naoya se lève alors que son partenaire d'un soir le fuit presque sans.

<sup>14</sup> Reprise par Yo-Yo Ma et Bobby Mc Ferrin, extrait de l'album *Hush*, Sony Masterworks, 1992. Lien de la reprise : <https://youtu.be/UTstU-st-7o> (consulté le 31/03/2016).

<sup>15</sup> Nous reconnaissons que ce découpage est tout à fait arbitraire et ne s'inscrit pas sur la technique mise en oeuvre par le réalisateur, mais sur la complétude du propos concernant le travail en mettant en scène dans leur lieu de travail respectif chacun des personnages. C'est ainsi pourquoi nous nous sommes permis de prolonger l'extrait au-delà de la chanson utilisée en bande-son.

que si le travail occupe une place du point de vue du scénario<sup>16</sup> on peut douter de la nécessité pour le réalisateur de produire une scène aussi longue<sup>17</sup>. Nous émettons alors l'hypothèse suivante : la situation professionnelle est, au Japon, un moyen de marquer la position sociale de l'individu et de l'ancrer dans un contexte d'interactions précises dont le réalisateur se sert ici pour donner une couleur à ses personnages

### 1) États des faits : ジェンダー秩序, l'ordre de genre du Japon.

Nous proposons ici de reconsidérer cette première séquence d'un point de vue du genre. Avant de commencer tout commentaire, nous souhaitons remarquer que les deux personnages masculins, bien que tout deux fondamentalement de sexe masculin, n'occupent pas la même configuration professionnelle. Le personnage de Naoya s'inscrit dans le registre du travail à temps partiel<sup>18</sup> alors que le personnage de Katsuhiko est lui dans une configuration plus classique sinon légitime qu'est l'emploi en entreprise<sup>19</sup>. Alors que le spectateur découvre cette scène pour la première fois, d'un point de vue des thèmes et des représentations un premier constat s'impose à lui : le personnage homosexuel de Naoya est marqué socialement par une identité de travail alternative. À l'inverse, le personnage de Katsuhiko, dont la sexualité n'est pas directement évoquée, mais qui, par conséquent, est rattachée à la majorité hétérosexuelle, est marqué socialement par une autre identité de travail, le travail régulier, le modèle de travail conçu comme prépondérant et dont l'obtention est inscrite comme un objectif social depuis le commencement du miracle économique japonais, à partir des années 1960. De fait les personnages masculins sont directement définis d'un point de vue social au travers de leur contexte professionnel : Naoya vit une vie alternative (dans le sens où elle ne correspond pas aux canons de la majorité) et Katsuhiko vit une vie correspondant à ces standards majoritaires, ne faisant que renforcer la présomption de son hétérosexualité. Nous pourrions tout de même nuancer

---

<sup>16</sup> Nous, en tant que spectateurs, serons plusieurs fois ramené aux vies professionnelles des personnages. Par exemple, le salon de toilettage canin dans lequel travail Naoya offre un cadre récurrent de l'intrigue, ou encore l'industrie navale dans laquelle évolue Katsuhiko sert notamment d'espace à l'une des scènes-clé de l'intrigue.

<sup>17</sup> La scène fait au total 4 minutes et 47 secondes.

<sup>18</sup> アルバイト (arubaito, travail à temps partiel), mot japonais d'origine allemande (« arbeit ») signifiant « travail » et s'oppose, au Japon, à l'emploi réglementaire du 正規雇用. Cette distinction est tout à fait culturelle.

<sup>19</sup> 正規雇用 (seiki koyō, emploi régulier) format standard de l'emploi au Japon qui fait référence à l'emploi à vie (終身雇用 shūshin koyō) et au système de progression professionnelle par l'ancienneté (年功序列制 nenkōjoretsu-sei).

en évoquant que dans le jeu de l'acteur, ainsi que dans le scénario du film<sup>20</sup>, le personnage de Katsuhiko connaît un malaise issu de sa position, malaise qui sème le doute quant à son adaptation, adéquation, au monde dans lequel il vit. En effet, les premiers comportements verbaux<sup>21</sup> du personnage se restreignent à un consentement de la tête et à un « pardon » gêné adressé à Asako lorsqu'il la bouscule par inadvertance. Ainsi, si nous faisons le lien avec le personnage de Naoya, il ne nous est pas impossible d'interpréter cette indisposition du point de vue du genre et reconsidérer notre postulat initial, à savoir l'hétérosexualité du personnage.

A l'inverse, les personnages féminins, dont Asako, sont illustrés professionnellement dans des cadres médicaux. D'un point de vue du genre, le domaine médical est inclus dans une plus grande catégorie de travail appelée le « care work<sup>22</sup> » et qui regroupe les métiers de soins et d'attention à la personne tels que : infirmière, cantinière, auxiliaire de vie, professeur des écoles, psychologue, etc. Ces professions font appel au consensus social, non seulement japonais mais aussi bien occidental, qui implique que les femmes sont plus à même de prodiguer des soins à la personne, particulièrement aux enfants et aux personnes âgées. Cette répartition des formes d'emploi, répartition sexuée du travail<sup>23</sup>, se base sur un assentiment général très fort au Japon qui implique que la place des femmes est à l'intérieur<sup>24</sup>, c'est à dire à la maison, dans le foyer, et que celle des hommes est à l'extérieur<sup>25</sup>, c'est-à-dire sur leur lieu de travail<sup>26</sup>. Concernant le concept de rôle sexué en tant qu'objet artificiel, nous pouvons citer la définition de Inoue Teruko<sup>27</sup> :

« S'attachant trop aux différences de psychologie ou de capacités entre hommes et femmes, l'introduction des rôles sexués, étant enclins à tomber dans le concept biologiquement réductionniste de « différence sexuelle », montre que la différence de rôle ou nature entre hommes et femmes est une construction

---

<sup>20</sup> Le scénario est paru dans le magazine 『シナリオ』 (Shinario), Tôkyô, Shinario Sakka Kyôkai シナリオ作家協会, numéro 58 de Janvier 2002, pp. 30-62.

<sup>21</sup> Dans la notion de « comportements verbaux » nous incluons tous les gestes d'accord, de refus, de salutations de nature corporelle.

<sup>22</sup> Provient de l'anglais « care » qui signifie soins, attention. En japonais on utilise l'expression provenant de l'anglais : « ケア役割 » (Kea yakuwari). Cette notion est introduite aux États-Unis dans les années 1970 par la philosophe et psychologue féministe Carol GILIGANE (1936- ).

<sup>23</sup> 性別役割分業分担 Seibetsu yakuwari buntan.

<sup>24</sup> 内 Uchi : intérieur.

<sup>25</sup> 外 Soto : extérieur.

<sup>26</sup> Voir Annexes, B) 1.

<sup>27</sup> INOUE Teruko 井上輝子, ( 1942- ), Professeure de sociologie et de genre à l'Université Wako depuis 1984. Son oeuvre comprend de nombreux ouvrages sur le féminisme japonais dont : 『ことばにみる女性』 (Kotoba ni miru jōsei), Tôkyô, Crayon House Publisher クレヨンハウス, 1999 ; Collectif 『新編 日本のフェミニズム』 (Shinpen Nihon no feminizumu), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2009, 12 Tomes ; 『女性雑誌を解説する』 (Jōsei zasshin wo kaidoku suru), Tôkyô Kakiuchi Shuppan 垣内出版, 1989.

purement sociale et culturelle et, ce faisant, qu'elle est possiblement variable. La conscience de la répartition sociale de règles aux statuts attribués aux hommes et aux femmes, et non pas la conception des rôles d'hommes et de femmes comme des règles biologiques inébranlables, est ce qui a permis de généraliser et fixer le concept de rôles sexués. »<sup>28</sup>

Ainsi en tant que rôle sexué, le rôle de « care » est attribué socialement et culturellement aux femmes. En se référant aux travaux de Naitō Kazumi<sup>29</sup>, elle précise que :

« [L']essence fondamentale du rôle des femmes se retrouvant dans les travaux ménagers, l'éducation des enfants, les soins donnés aux malades, etc., [Naitō Kazumi] propose le concept de rôle du « care ». De plus, dans la 'norme du care', faire du 'travail de care' 'traverse de la sphère publique jusqu'à la sphère privée, et devient le rôle attendu pour les femmes. »<sup>30</sup>

Cette dernière citation nous apparaît pertinente dans la mesure où elle convoque l'un des éléments fondamentaux de l'ordre de genre : la partition des sexes et du travail entre intérieur et extérieur. Les femmes se rattachant au domaine de l'intérieur, du foyer, nous pourrions y voir une contradiction avec le fait qu'elles occupent une place dans le monde du travail, cependant, Inoue remarque qu'il s'agit là d'une expansion du domaine privé (du foyer, du rôle des femmes) au domaine public (le travail) en réaction aux changements contextuels du Japon. Elle explique :

« D'une part, la professionnalisation des métiers du soin à la personne est en pleine progression. Mais, en plus de l'établissement du travail de soin comme profession, se rajoute l'expansion fulgurante d'un nouveau domaine professionnel : le soin aux personnes âgées. Le rôle de « care », qui était considéré comme une activité relevant du domaine privé, est donc venu s'implanter dans les avant-gardes du domaine public »<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> 「男女の能力や心理の違いに拘泥するあまり、ともすると生理学的還元主義に陥りかねない「性差」概念に替わって、性役割概念を導入することで、現にある男女の役割や性格の違いが、社会によって文化によってつくられたものであり、それ故、変更可能であることが明らかになっていく。男の役割、女の役割とされているものは、生理的に定められた動かしがたいものではなく、社会に男女という地位にそれぞれ割り振ったものであるという認識は、性役割概念が普及して初めて定着したものである。」 in INOUE Terako, 「日本の女性学と「性役割」」 (Nihon no Jōseigaku to « seiyakuwari »), collectif 『新編 日本のフェミニズム』 (Shinpen Nihon no feminizumu), tome 3, 『性役割』 (Seiyakuwari), Tōkyō, Iwanami Shoten 岩波書店, 2009, p.2-3.

<sup>29</sup> Naitō Kazumi est Professeure en sciences de la santé à l'Université Paz de Gunma.

<sup>30</sup> 「 (...) 家事・育児・介護等、女性役割の本質は「ケア規範」で、「ケアすること」が、「公的領域から私的領域まで貫いて、女性に期待される役割とされてきた」 (...)」 NAITŌ Kazumi 内藤和美, 『女性学を学ぶ』 (Joseigaku wo manabu), Tōkyō, Sanichi Shinsho 三一新書, 1994 ; in INOUE Teruko, *ibid.*, p.23.

<sup>31</sup> 「一方で、介護労働の職業化進行中である。すでに職業として確立された介護労働に加えて、高齢者介護もあらたな職業分野として急速に拡大しつつある。従来私的領域の活動とみなされてきたケア役割が、公的領域の守備規範に位置付けられるようになったわけである。」, *ibid.*, p.24.

Faisant le lien avec le film au centre de notre étude, il nous apparaît très clair que la description de la femme dans le monde du travail tel qu'il est fait dans la fiction applique ce même système de représentations qui concentre la femme dans le rôle de « care ». Nous pourrions nuancer néanmoins qu'il existe une différence entre les deux personnages féminins ainsi représentés, différence qui se retrouve en terme de hiérarchie. En effet, Asako, semble occuper un poste plus important, dans la mesure où elle est dans une situation indépendante, c'est bien elle qui n'est pas finalement chargée de faire passer un quelconque message à ses collègues. Parallèlement, l'autre personnage, infirmière assistante sûrement, elle, est reléguée aux tâches les moins valorisantes.

Ainsi au travers de cette scène d'introduction des personnages et de leur vie en tant qu'actifs, nous remarquons que Hashiguchi Ryōsuke place un certains nombres d'indices qui permettent aux spectateurs de saisir en peu d'images et peu de dialogues la plus grande partie possible de la position sociale des personnages principaux. À savoir, le personnage de Naoya incarne un mode de vie alternatif, explicitement homosexuel, et hors des voies classiques japonaises de travail, ce qui ne l'empêche pas de caractériser une certaine forme de joie de vivre en considération de l'énergie qu'il déploie dans ces premières minutes de film ; Asako, elle, incarne tout d'abord un statut de la femme, professionnellement confinée au travail médical de « care ». Notons néanmoins que le plan à l'intérieur de son appartement montre un malaise de vie évident. Par ailleurs, en faisant le lien avec l'âge attribué aux personnages par le réalisateur<sup>32</sup>, à l'aube de leurs trente ans, le spectateur (particulièrement japonais pour lesquels l'ensemble d'une vie se décide entre vingt et trente ans<sup>33</sup>) présuppose un amant et possiblement des enfants, dont aucune réalisation n'est apparente à l'écran. Enfin, Katsuhiro bien qu'uniforme à l'ensemble majoritaire, par le symbolique port du costume de travail (*sūtsu* スーツ), les transports en communs pour accéder au travail le matin, son langage corporel, quant à lui, indique un mal-être assez flagrant.

---

<sup>32</sup>HASHIGUCHI Ryōsuke, interview pour le magazine en ligne OVNI (<http://ovninaavi.com/>) par Anonyme du 07/01/2002, lien du contenu textuel :

[http://ilyfunet.com/ovni/sortir-culture/cinema/503\\_cinema.html](http://ilyfunet.com/ovni/sortir-culture/cinema/503_cinema.html) (consulté le 31/03/2016).

Dans cette interview l'auteur déclare : « Les trois acteurs principaux, Tanabe (Seiichi), Takabashi (Kazuya), Kataoka (Reiko) ont la trentaine. Tous, et pas seulement en tant qu'acteurs, pensaient avec sérieux à la suite qu'ils souhaitent donner à leur vie. » 「主役の三人、田辺（誠一）、高橋（和也）、片岡（礼子）は30代。役者としてだけでなく人生を今後どうするか、みな真剣に考えていた。」

<sup>33</sup> En plus de la procédure de recherche d'emploi (就職活動 *Shūshoku katsudō*) qui détermine l'entrée des jeunes Japonais dans le monde du travail entre 22 et 24 ans, INOUE Teruko, empruntant les chiffres du centre de recherche des problèmes démographiques et de l'assurance sociale nationale spécifique qu'en 2007, les hommes se marient vers trente ans, et les femmes vers vingt-huit ans en moyenne. 「国立社会保障・人口問題研究所の統計によれば、二〇〇七年に結婚している主婦の初婚年齢は夫三〇・一歳、妻二八・三歳。」 INOUE, op. cit., p.242.

Tout en gardant à l'esprit que les concepts de masculinité et féminité ne sont en rien séparables et se définissent à l'heure actuelle l'un par rapport à l'autre, nous souhaitons néanmoins nous concentrer sur l'idée de masculinité et de sa relation avec le travail. Pour se faire nous souhaitons repartir de la dichotomie intérieur-extérieur qui caractérise la partition du genre. Tout d'abord, d'un point de vue historique, il nous faut préciser qu'il s'agit là d'une construction sociale relativement récente, elle date de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, ce qui correspond peu ou prou à l'une des périodes les plus actives de l'industrialisation japonaise, mais aussi à une forte provenance de la culture occidentale. Selon Inoue, cette partition proviendrait de l'expansion du capitalisme au Japon, elle en dit :

«La séparation sexuée du travail qui préconise 'les hommes au travail, les femmes à la maison' est indubitablement une production de l'ère moderne. La société industrielle capitaliste de l'époque moderne a départagé le travail de marché du travail domestique, attribuant le premier aux hommes et le second aux femmes. Cette division sexuée du travail s'exprime dans le foyer par la partition genrée 'le mari pourvoit aux besoins, l'épouse s'attèle aux travaux domestiques et à l'éducation des enfants', et sur le lieu de travail par 'le travail à responsabilités aux hommes et le travail auxiliaire aux femmes' »<sup>34</sup>

Parallèlement, avec l'absorption d'une partie de la culture occidentale au travers d'échanges de toutes natures, cette période permet la réactualisation de la masculinité en prenant en considération ses homologues américains et européens. Il s'agit là du moins de l'opinion de Kodama Ryōko<sup>35</sup> qui écrit :

« [...] Lorsque l'on vient à penser l'histoire de la masculinité japonaise, on peut considérer que le Japon de cette époque, le Japon moderne d'à partir Meiji, est dans une période où il essaie de construire une masculinité japonaise en faisant face à une Europe, à des États-Unis, qui sont en pleine transition d'une idée de virilité à une idée de masculinité. »<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> 『「男は仕事、女は家庭」の性別役割分業は、まぎれもなく近代の産物である。近代の資本制産業社会は、市場労働と家事労働を分割し、前者を男性に後者を女性に割り振ったのである。この性別分業は個々家庭においては「夫は稼ぎ、妻は家事・育児」、職場においては「責任ある仕事は男性に、補助的仕事は女性に」の性別役割分担として表れる。』, INOUE Teruko, *ibid.*, p.44.

<sup>35</sup>KODAMA Ryōko 小玉亮子, Professeure de sociologie et d'éducation à l'Université Ocha No Mizu. 現代のエスプリ (Gendai no esupuri), Shibundo 至文堂, Tōkyō, n°446 de Septembre 2004, pp. 25-35.

<sup>36</sup> 「(略) 日本のマスキュリニティ/男性性の歴史を考えると、明治以降の日本近代は、まさにマンリネスからマスキュリニティに転換しつつあるアメリカ・ヨーロッパの男性性に対峙しつつ、日本の男性性の構築を試みてきたという時期であると位置づけることができると考えている。」 KODAMA, Ryōko, 「今、なぜ、マスキュリニティ/男性性の歴史か」 (Ima, naze, masukyuriniti/dansei-sei no rekishi ka), in 現代のエスプリ (Gendai no esupuri), Shibundo 至文堂, Tōkyō, n°446 de Septembre 2004, pp. 25-35.

La transition du concept de virilité au concept de masculinité se caractérise par un changement de la psychologie valorisée dans l'essence masculine. En effet, selon Takabashi Yūko<sup>37</sup> que Kodama cite, durant la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, en Occident, la nature violente des hommes qui était jusqu'alors négativement perçue devient une caractéristique composante de la masculinité<sup>38</sup>. Le phénomène d'industrialisation capitaliste du Japon de cette époque sert la construction du pays au travers de la création d'une classe prolétaire. Utilisant les propos de l'homme de lettres Oomachi Keigetsu<sup>39</sup> relevés par Hosoya Makoto<sup>40</sup> dans son article de 2001, Katō Chikako<sup>41</sup> nous démontre que durant la transition du XIX<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle, passant les guerres sino-japonaises et russo-japonaises, le Japon apparaît comme puissance dominante sur la scène internationale, parallèlement, cette période marque également la création d'une classe de travailleurs à l'intérieur du pays<sup>42</sup>. Ainsi l'industrialisation capitaliste du Japon implique une partition sexuée du travail cherchant à placer les femmes dans le travail domestique, elle vient même à nier la place que pouvaient détenir certaines femmes dans le monde prolétaire. En effet Katō, reprend les travaux de Miyake Yoshiko<sup>43</sup> déterminant que :

« Dans la considération de la classe comme identité, le constat de l'exclusion des travailleuses de la classe et l'évocation de la 'masculinité' sont particulièrement intéressants. Le contenu de l'appel aux travailleurs démarquant par l'apostrophe 'Messieurs les travailleurs, messieurs les hommes' loue les 'prolétaires [comme] devenant les samourais de la nation industrielle', faisant appel à la 'chevalerie' qui est 'un attribut indispensable de la masculinité'. »<sup>44</sup>

---

<sup>37</sup> TAKABASHI Yūko est Professeure d'histoire américaine à l'Université Tsuda dont elle a été nommée Présidente à partir du premier Avril 2016.

<sup>38</sup> KODAMA Ryōko, *ibid.*, p.29.

<sup>39</sup> OOMACHI Keigetsu 大町桂月 (1869-1925) est un poète, essayiste et critique de l'époque moderne. Il s'est confronté à la poétesse japonaise YOSANO Akiko sur la question de l'empereur, défendant le respect que les Japonais doivent à l'empereur du Japon.

<sup>40</sup> HOSOYA Makoto 細谷実 (1975- ) est Professeur de philosophie à l'Université Kantō Gakuin. Il s'intéresse aux propos de l'oeuvre d'OOMACHI, 『日本男児論』 (Nippon danji-ron) dans son article 「大町桂月による男性性理念の構築」 (Oomachi Keigetsu ni yoru dansei-sei rinen no kōchiku) publié dans la revue universitaire 『関東学院大学経済学部学術論叢 自然・人間・社会』 (Kantō Gakuin daigaku keizaibu bugaku gakujūtsu ronsō shizen・ningen・shakai), n°31, 2001.

<sup>41</sup> KATŌ Chikako 加藤千香子 (1957- ), Enseignant-chercheur en histoire moderne à l'Université publique de Yokohama.

<sup>42</sup> 「[...]正規転換期の時期は、日清日露戦争を経て日本が「一等国」として国際社会に立ち現れる時期であるが、国内では労働者階級の形成という点からも画期とされる。」 KATŌ Chikako, 「<男性性の歴史>研究の可能性」 (<Dansei-sei no rekishi> kenkyū no kanōsei), in 現代のエスプリ (Gendai no esupuri), Shibundo 至文堂, Tōkyō, n°446 de Septembre 2004, pp. 36-46.

<sup>43</sup> MIYAKE Yoshiko 三宅義子 (1944- ), Enseignant-chercheur au centre interculturel de l'Université préfectorale de Yamaguchi.

<sup>44</sup> 「階級としてのアイデンティティの形成が図れる際に、階級概念から女子労働者が排除され、「男性性」が喚起されるという指摘は、興味深い。「労働者諸君、労諸君も男だ」という呼びかけできる始まる労働者へのアピールの内容は「労働者は工業国の武士なり」と称え、「男らしさに不可欠の属性」といえる「義侠」心に訴えるものでもあったとされる。』, in KATŌ Chikako, *ibid.*, pp.43-44.

Inversement à leurs homologues féminins, les hommes sont établis et valorisés comme détenteur du travail productif, et donc en tant que la masse des travailleurs salariés. La composition du foyer s'organise sur cette dichotomie des rôles de travail plaçant l'homme en tant que pourvoyeur des besoins familiaux. Ce modèle est valable jusqu'à nos jours malgré plusieurs variations dues à la montée du nationalisme dans la période d'avant-guerre dont nous traiterons dans notre sous-partie suivante. Dans l'immédiat nous restons concentré sur la notion de pourvoyeur en tant que composante inévitable de la masculinité qui se traduit en japonais par la notion de 一家大黒柱 (Ikka Daikokubashira) qui signifie pilier principal de la famille, soutien de la famille.

Pour se faire, nous devançons ici notre démarche logique pour présenter la figure de l'employé de grande entreprise japonaise comme la cristallisation la plus pertinente et perdurante de ce cloisonnage des sphères privée et publique du foyer japonais et du *Daikokubashira*. Nous faisons le choix ici de nous référer aux travaux de Romit Dasgupta<sup>45</sup> qui s'est employé dans son étude sur la construction de la masculinité chez les cols blancs<sup>46</sup> à en retracer l'historicité. Depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale et jusqu'à nos jours, le rôle qui incombe aux hommes se mêlant avec la restructuration de l'économie du pays<sup>47</sup> la figure prépondérante de la masculinité telle qu'elle peut être définie par la partition sexuée des rôles est incarnée par les cols blancs, autrement nommés サラリーマン (*sarariiman*) depuis l'anglais salaryman. Dasgupta fait remonter les origines du salaryman à l'époque de Meiji durant laquelle, en dehors des masses prolétaires, militaires et agricoles qui représentent la majorité de la population masculine, émerge la figure d'un employé de bureau de classe moyenne, vivant en milieu urbain qui est défini par son système de rémunération mensuelle, système déjà présent par le passé et appelé 月給取り (*gekkyū-tori*) ou encore 腰弁 (*Koshi-ben*), appellation dépréciative des samouraïs bureaucrates de bas étage qui portaient leur boîte à repas (*bentō*, 弁当) à la taille (*koshi*, 腰)<sup>48</sup>. Cependant une telle forme d'emploi reste relativement minoritaire face aux forces militaires de circonscription, les travailleurs industriels, la population masculine fermière ou encore l'élite que forment les jeunes étudiants hommes. Par la suite, durant l'ère Taishō (1912-1926) et le début de l'ère

---

<sup>45</sup> DASGUPTA Romit, est Enseignant-chercheur à l'Université de Western Australia. Ses recherches se portent principalement sur le genre, ses représentations dans la culture populaire et la culture visuelle, mais depuis quelques années il s'intéresse aux interactions culturelles et humaines entre le Japon et la Turquie.

<sup>46</sup> DASGUPTA Romit, *Re-Reading the Salaryman in Japan : Crafting Masculinities*, Routledge, Oxon, 2013.

<sup>47</sup> voir ci-après.

<sup>48</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p.26-27.

Shōwa<sup>49</sup> (de 1926 à 1939 environs), l'idée d'une population de bureaucrate s'affirme malgré la montée sensible du nationalisme durant cette période charnière pour le Japon. L'établissement de la population de salarymen, qui sont dès lors pleinement reconnus par cette appellation, est, finalement, uniquement symptomatique des politiques d'expansion urbaines entreprises durant l'ère Meiji, et le succès des politiques économiques qui résultent en une croissance économique permettant l'établissement d'une classe moyenne à laquelle ils appartiennent<sup>50</sup>. Cette croissance économique forte se caractérise par la venue de grandes entreprises dont les noms restent encore ancrés dans le paysage économique actuel, les *Zaibatsu* (財閥) grands conglomérats industriels comprenant les entreprises célèbres Mitsui, Mitsubishi, Sumitomo, etc. Ces grands conglomérats jouent un rôle capital dans la définition de la masculinité des salarymen. En effet, c'est sous l'influence de celles-ci que se développent un certain nombre de politiques professionnelles qui sont par la suite devenues inhérentes au statut de salaryman. Tout d'abord il nous convient de rappeler le système d'emploi à vie, *Shūshin Koyō*, qui est la raison fondamentale de la notion de stabilité attachée aux cols blancs japonais. Il y a également la question du paternalisme réalisé par l'entreprise qui en échange de loyauté prodigue de nombreux avantages aux employés et à leur familles, le système de promotion basé sur l'expérience, *Nenkō Joretsu-Sei*, qui de manière similaire récompense la fidélité des employés à l'entreprise. Cette nouvelle forme de masculinité, répondant à la croissance économique japonaise et offrant une nouvelle possibilité au milieu du climat conflictuel de l'ère Taishō où s'affrontent le nationalisme montant, qui s'auto-alimente de théories de la japonité (*Nihonjin bunka-ron* 日本人文化論<sup>51</sup>) et les influences occidentales qui avaient été assimilées jusqu'alors durant la forte industrialisation sous Meiji<sup>52</sup>, devient une forme de modèle malgré ses détracteurs. D'un même mouvement, les représentations du salaryman au sein de la culture populaire, telles les jeunes œuvres du réalisateur Ozu Yasujiro<sup>53</sup>, viennent à parachever le paradigme montant du bureaucrate urbain de classe moyenne. Bien que le second conflit mondial efface le salaryman des sphères de la représentation au profit du soldat,

---

<sup>49</sup> L'ère Shōwa (昭和時代) s'étend intégralement de 1926 à 1989

<sup>50</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p.27.

<sup>51</sup> 日本人文化論 : théories d'essentialisation de l'ethnie japonaise basées sur des caractéristiques qui lui sont jugées propres et qui auraient formé la conscience sociale japonaise en tant que groupe indivisible. Un exemple est DOI Takeo, *Le Jeu de l'Indulgence*, L'Asiathèque, Paris, 1988, Traduit du Japonais par E. Dale Saunders, 134 pages.

<sup>52</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p.27.

<sup>53</sup> OZU Yasujiro 小津安二郎 (1903-1963), réalisateur japonais particulièrement productif. *Tōkyō no kōrasu* (東京の合唱, « Le Chœur de Tōkyō », 1931, *Otona no miru ehon Umarete ha mita keredo* (大人の見る絵本 生まれてはみたけれど, « Gosses de Tōkyō », 1932, sont deux films du réalisateur traitant du salaryman et de son environnement.

plus adapté au contexte belliqueux, le col blanc japonais réapparaît dans un contexte plus fertile encore pour s’implanter. En effet, la défaite du Japon, son fort niveau d’industrialisation, et l’occupation de l’armée des puissances Alliées de 1945 à 1952 sous la figure de McArthur, ces trois facteurs réunis, ont pour effet de faire disparaître ou presque un certains nombres de masculinités telles que les soldats devenus obsolètes, ou encore la figure du fermier qui subit un sort équivalent en raisons des transformations économiques. Par ailleurs, les masculinités autochtones alors présentes à la fin de la guerre sont niées par le statut de pays colonisé acquis par le Japon sous l’occupation Américaine<sup>54</sup>. La voie est ainsi libérée aux hommes d’entreprises pour devenir une figure inéluctable de la représentation masculine du Japon d’après-guerre. Le contexte de développement de cette représentation est un contexte tout à fait unique en son genre. Alors que le Japon sort vaincu et très affaibli de la seconde guerre mondiale, sous l’impulsion américaine et de son propre gouvernement il s’attèle à la reconstruction économique de son pays. L’envergure d’une telle revitalisation est si forte que le monde parle du Japon en terme de « Miracle Économique ». Ce dernier s’explique grâce à différents facteurs. Tout d’abord la domination stable et durable (près de 38 ans) du Parti Libéral Démocrate (*Jiyûminshu-to*, 自由民主党), parti politique conservateur japonais, qui commence avec le premier ministre Hatoyama de 1954 à 1957. Nous souhaitons ici non pas pointer la couleur politique du parti en lui-même, mais plutôt souligner le fait que sa stabilité et sa dominance sur l’échiquier politique d’après guerre lui aura permis d’amorcer des politiques de longue durée. Cette longévité, explique Eddy Dufourmont<sup>55</sup>, est due premièrement à la courte durée du mandat des premiers ministres, mais aussi à un héritage d’avant-guerre : le clivage entre factions politiques autour d’une personnalité (*Tôjinha*, 党人派) qui entraîne un système d’héritage de leur héritiers politiques<sup>56</sup>. Parallèlement, Dufourmont évoque le « triangle d’airain », alliance du pouvoir politique, des grands groupes financiers et de la bureaucratie, à la fois comme raison du contrôle du pouvoir par le PLD mais aussi de la focalisation sur les salariedans la reconstruction économique du pays. D’un point de vue concret cela se caractérise par un partenariat entre le gouvernement, le Ministère du

---

<sup>54</sup> REESER Todd, *Masculinity in Theory*, in LAURENT Erick, « Masculinités dans les Ryûkyû : « tous des cinglés et une bande de mauviettes ? », ss la direction de CADOT Yves, FUJIWARA Dan, ÔTA Tomomi et SCOCCIMARRO Rémi, *Japon Pluriel : L’ère Taishô (1912-1926) : genèse du Japon contemporain?*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2015, n°10, pp 177-185.

<sup>55</sup> DUFOURMONT Eddy, est Maître de conférences à l’université Michel de Montaigne Bordeaux 3 où il enseigne l’histoire politique et l’histoire intellectuelle du Japon.

<sup>56</sup> DUFOURMONT Eddy, *Histoire Politique du Japon (1853-2011)*, Pressés Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012, pp. 277-281.

Commerce international et de l'Industrie, (MCII, MITI en anglais et 通商産業省 *Tsûshôsangyôshô* en japonais) et les entreprises qui résulte en une ingérence de l'État dans l'économie des entreprises, phénomène appelé « Japan Inc. », appellation fixée par les observateurs étrangers. Ensuite, en dépit de la création en 1954 des Forces de Défense Japonaises 自衛隊 (*Jiei-tai*) il nous faut évoquer la concentration des dépenses sur la revitalisation économique qu'implique l'article neuf de la constitution japonaise prévoyant le renoncement de tout maintien de potentiel de guerre dans l'aspiration à la paix et à la résolution non conflictuelle des litiges internationaux. Si tout cela s'organise premièrement sous la tutelle des Etats-Unis et dans le sens de leur bénéfice, les prémisses du renouveau économique et de l'instauration du PLD au pouvoir favorisent une distanciation du Japon face à son occupant.

Pour Dasgupta, qui reprend les propos d'Ueno Chizuko<sup>57</sup>, au travers de la période d'occupation et de l'impossibilité de réformer un potentiel de guerre, il y a eu un renversement de la masculinité militaire et une récupération de la mentalité guerrière au travers des employés d'entreprises dans le but d'en faire les soldats d'une nouvelle force, une force économique. Cela se retrouve notamment au travers de la dénomination des salarymen en tant que « guerriers d'entreprises » *kigyô senshi* (企業戦士)<sup>58</sup> :

« En effet, comme l'aura observé la spécialiste féministe renommée Ueno Chizuko, une grande partie de la terminologie associée au 'soldat d'entreprise' durant les années essentielles de la croissance économique possédait de fortes connotations militaires. Celles-ci incluaient des termes et expressions tels que *messhi hôkô* [滅私奉公]('dévouement désintéressé'), *senpei* [尖兵]('avant-garde'), et *shijô senryaku* [市場戦略]('stratégie de marché'), tous conjurant des images de la masculinité militaire idéalisée du Japon d'avant-guerre (Ueno 1995 : 215-216). L'application d'une telle terminologie suggère non seulement que les employés d'entreprise sont la substitution du soldat en tant qu'idéal masculin, mais souligne également l'importance de son rôle dans sa contribution dans l'objectif de l'état-nation japonais d'après-guerre d'une force économique (plutôt que militaire). »<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> UENO Chizuko 上野千鶴子, Professeure en sociologie à l'université de Kyôto.

<sup>58</sup> N'ayant pas eu accès au texte source l'usage des caractères résulte d'une tentative personnelle de replacer les caractères les plus proches du sens et de la prononciation proposée par Romit Dasgupta.

<sup>59</sup> « Indeed, as the noted feminist scholar Ueno Chizuko has observed, much of the terminology associated with the 'corporate warrior' over the key years of economic growth had strong militaristic connotations. These included terms and expressions like *messhi hôkô* ('Selfless Devotion'), *senpei* ('Advanced guard'), and *shijô senryaku* ('Market strategy'), all conjuring up images of the military masculinity idealized in prewar Japan (Ueno 1995: 215-216). The application of such terminology suggests not only the salaryman's replacement of the soldier as masculine ideal, but also underscores his important role in contributing to the postwar Japanese nation-state's objective of *economic* (rather than military) strength. », DASGUPTA Romit, op. cit., p. 29. Les caractères sont un rajout personnel.

Si la conversion du modèle de masculinité a fortement profité au « Miracle Économique », il en va de même d'un renouveau de l'identité nationale avec un retour des *Nihonjin Bunka-ron*. Nous soulevons ici l'exemple de la « société verticale » (*Tate no shakai* タテの社会) telle qu'aura pu la défendre Nakane Chie<sup>60</sup>. Selon Nakane, la société japonaise est construite de grands ensembles verticaux, institutions, dans lesquels les individus sont organisés selon une hiérarchie verticale. Partant de ce principe, la dynamique sociale, explique-t-elle, ne saurait fonctionner de manière similaire à la dynamique sociale des sociétés horizontales. En effet, dans le cadre de sociétés horizontales, le point de conflit se situe entre les classes superposées. Ainsi, l'ouvrier se bat-il pour récupérer une position supérieure laquelle lui assurera plus de confort et de pouvoir, réciproquement, la classe supérieure, bourgeoise ou patronale, cherche le maintien de sa position en exerçant ses pouvoirs sur les ouvriers. À l'inverse, la société japonaise, elle, ne connaît que des rivalités entre groupes de même nature. Le point de conflit se situe donc au même niveau hiérarchique mais dans des structures institutionnelles différentes. Rivalités qui ne sont pas sans exercer une influence dans la militarisation des cols blancs. Ce fonctionnement, selon l'auteure, est issu de la version prototype de la société japonaise, les communautés villageoises. Celles-ci s'organisaient, et s'organisent encore en ensemble hiérarchiquement verticaux où trônent au sommet ceux dont l'expérience est la plus abondante, autrement dit, les anciens. Ce système connaît de grandes implications dans le développement du groupe en lui-même puisqu'il s'agit de cet ordre hiérarchique qui détermine le degré d'investissement de chaque individu du groupe. C'est l'exemple du *kotôhyô* registre dans lequel on peut trouver un classement des familles au sein de la communauté villageoise, mais aussi et par conséquent à quel degré de participation (financière ou autre) chaque famille est tenue de s'investir. On notera que c'est la place la plus élevée qui assume les responsabilités les plus grandes. De la même manière et pour fournir un exemple plus actuel, cette verticalité au sein du groupe et la notion de charges selon l'échelon auquel on appartient ne sauraient être mieux représentées que par les relations *senpai-kôhai* dans lesquelles les plus âgés, *senpai*, sont tenus d'assumer financièrement les frais des sorties dans le groupe. De cette structure et de la répartition des fardeaux sociaux selon elle on peut distinguer plusieurs modalités inhérentes à un tel schéma social. Tout

---

<sup>60</sup> NAKANE Chi 中根千枝(1926-) est une anthropologue japonaise, et Professeure émérite à l'université de Tôkyô. En 1967, elle publie son livre : *La Société Japonaise* [『タテ社会の人間関係』(Tateshakai no ningen kankei)], Armand Collin, Paris, 1974. Par la nature de ses travaux, c'est une auteure qui a eu des liens importants avec Doi Takeo ou encore Ruth Benedict.

d'abord, la notion d'évaluation. Cette notion primordiale, consiste à l'évaluation de la place d'un individu, par lui-même ou un tiers, au sein du groupe auquel il se rattache. C'est également une notion qui rentre en compte quant à la considération de la place d'un groupe par rapport à un autre. Nakane lie cette notion avec l'idée de concurrence pour la rentabilité du groupe. La finalité est alors de faire du groupe un « groupe *Ichiryû* » c'est-à-dire de première classe, qui stimule à la fois sa propre structure en appelant à de nouveaux membres par son rayonnement, mais également appelle à la stimulation des autres groupes par un effet de compétition. En effet, à la fois à l'échelle « intra-groupe » où les individus se concurrencent pour témoigner de leurs apports au groupe, qu'à l'échelle « extra-groupe » où les entreprises par exemple se copient et se concurrencent sur les produits actuellement favorisés, on assiste à une véritable course pour la reconnaissance du groupe. Autre notion inhérente à cette structure verticale est la notion d'ancienneté et qui veut, comme induit précédemment, que le pouvoir social, le statut, revienne aux plus anciens. Cette notion dans une certaine mesure est égalitaire puisqu'elle assure le droit à chacun, si l'expérience est présente, de gravir les échelons du groupe. Nakane Chie base son exposé sur l'étude des exemples de structures, d'institutions japonaises diverses telles que les entreprises, les universités, les lycées et les communautés religieuses. Elle cherche donc à montrer ainsi que la pluralité des exemples est révélatrice d'une tendance globale affirmée. Elle montre que la théorie de la verticalité est bien présente, notamment dans la compétition acharnée à laquelle se livrent ces institutions. Elle montre que les institutions suivent un classement plus ou moins officiel qui est garant d'un ordre hiérarchique. À l'intérieur de ces groupes et même dans le cas de groupes plus complexes comme les entreprises et leurs filiales elle évoque une structure en « V » inversé, c'est à dire une structure mono-céphalique, qui indique une chaîne de commandements, voire de pouvoir. L'individu, l'entreprise dans le cas de complexes économiques, occupe une position définie, contextualisée, qui suit une chaîne de commandes à la tête de laquelle se situe l'État, et les deux paramètres essentiels sont de connaître le segment précédent (plus haut hiérarchiquement) et le segment suivant (segment subordonné). Au-delà, il n'est noté aucune pertinence à connaître la réelle source des injonctions, il est acquis que la commande descend juste la chaîne. Ainsi dans le cadre de la reprise économique et du « Japan Inc. », il est bon de remarquer l'importance dans les enjeux gouvernementaux d'user de cette verticalité dans le but de formater l'image des salarymen à correspondre aux objectifs nationaux. Il est important de relever aussi que ces grands ensembles verticaux, par leur nature-même

doivent être capables de s'auto-suffire, c'est-à-dire de ni se retrouver en échec vis-à-vis d'un rival, ni nécessiter l'aide de celui-ci. Par conséquent ces ensembles se diversifient, greffent des éléments nécessaires telles que des banques ou autres pour parvenir à cet objectif. Dans le cas des entreprises c'est la réminiscence des *Zaibatsu* qui avaient été dissoutes par les Américains durant l'occupation d'après-guerre. Une dernière caractéristique non négligeable de l'établissement d'une société verticale est sa capacité à participer à l'instauration d'un pouvoir politique national central. En effet, les groupes rivaux ne sachant se mettre d'accord, leur pouvoir politique restant faible, le pouvoir central peut s'établir sans trop de résistance. Cette condition une fois remplie, l'autorité descend l'ensemble des échelles sans aucune forme d'entrave, ce qui d'un point de vue extérieur donne le sentiment d'une extrême soumission des Japonais au pouvoir politique. Nous rappelons que par cette théorie de groupes verticaux Nakane participe à l'élaboration de l'unicité japonaise. Une fois encore, l'accent est mis sur la notion de groupe, unité inévitable lorsque l'on s'intéresse au Japon. Nous nous permettons néanmoins quelques critiques. Tout d'abord le texte illustre un phénomène valable que jusque dans les années 1970. Aussi, comme pour le texte de Vogel, *Japon, Médaille d'Or*<sup>61</sup>, qui se base sur une vision essentialiste des Japonais considérant que leur capacité à travailler en groupe, mais aussi à assimiler et adapter les techniques et savoirs étrangers sont l'origine de leur réussite économique, nous mettons en doute la véracité des propos tenus dans le cadre de la récession économique des années 1970-1980 et au moment de l'éclatement de la bulle économique en 1990. Le Japon a sans nul doute été fortement ébranlé dans le tumulte de ces crises. Par ailleurs nous rajouterons que l'effet de mondialisation survenu à partir des années 1985 a probablement fortement altéré la notion de grands groupes rivaux. Enfin, si l'on admet que le propos de l'anthropologue japonaise est indubitablement consistant aujourd'hui encore, nous pouvons nous interroger sur les conséquences d'un système de l'ancienneté tel que le *Nenkô Joretsu-sei* dans une société où la part des personnes âgées est grandissante et où il n'y a sans aucun doute aucun moyen de faire bénéficier aux détenteurs de l'expérience ce qui leur revient en terme de dividende du pouvoir de placement dans la grande chaîne verticale.

L'étude de l'exemple de la société verticale nous permet de mettre la lumière sur deux caractéristiques de la reconstruction économique japonaise. Tout d'abord le phénomène de reconversion de l'esprit militaire à la sphère économique au travers du

---

<sup>61</sup> VOGEL Ezra F., *LE Japon médaille d'Or. Leçons pour l'Amérique et l'Europe*, traduit de l'anglais par Marie-France Marillier, Collection le monde actuel, Gallimard, Paris, 1983, pp. 348-363.

salaryman a permis au Japon la refonte d'un nationalisme économique que viennent parfaitement justifier les théories de la japonéité. D'autres part, la notion de verticalité se fait fait volontairement l'explication de l'instauration du PLD pendant trente huit ans au pouvoir, mais aussi de la directe influence de l'État et de sa politique de reconstruction économique sur le paradigme du salaryman et de son rayonnement.

Ainsi si ce fort redémarrage de l'économie a donné naissance à une génération de cols blancs-soldats, habités par le devoir de reconstruire la patrie, nous pouvons donc nous intéresser aux générations suivantes pour qui l'immédiateté de ce devoir s'éloigne.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, suite à la Seconde Guerre Mondiale, le Japon se mobilise de manière totale pour renaître de ses cendres sur le plan économique. Ces efforts de 1945 aux années 1960 se répercutent grandement sur le produit national brut avec des hausses de l'ordre de 7 pour cent par an entre 1954 et 1958, ou encore de 10,9 pour cent entre 1964 et 1969<sup>62</sup>. Ces changements de nature économique impliquent bien sûr des changements de nature politique, puisque le Japon se permet d'encaisser de nombreuses dettes pour obtenir un retour à la normale avec ses voisins asiatiques<sup>63</sup>, mais aussi et surtout dans le cas de notre analyse, des changements démographiques. En effet, Romit Dasgupta nous indique qu'en terme de proportions, la population de cols blanc s'est accrue de 3,5 millions en 1940 à 7,3 millions en 1959, elle a soit doublé en vingt ans<sup>64</sup>. Une telle augmentation est due notamment au recul conséquent de la population rurale en raison d'un fort développement mécanique et industriel qui a allégé les besoins en main d'oeuvre de cette région économique<sup>65</sup>. Il en résulte un fort exode rural des populations agricoles à la recherche d'un emploi dans les grands centres urbains grandissants. Conséquemment à la brusque croissance démographique dans les centres urbains, les valeurs foncières augmentent proportionnellement, obligeant une grande partie des salarymen à vivre en campagne où c'est moins onéreux et de faire plusieurs heures de trajets par jour pour travailler. Cette distanciation du foyer et du lieu de travail souligne notamment un durcissement du concept d'intérieur/extérieur (内/外) en terme de genre et de représentation. Dans le même temps, les différentes innovations

---

<sup>62</sup> McCREERY John L., *Japanese Consumer Behavior : From Worker Bees to Wary Shoppers*, Richmond, Angleterre, Curzon, 2000 p.17, cité par DASGUPTA Romit, op. cit., p.29.

<sup>63</sup> DUFOURMONT Eddy, op.cit., pp. 286-288.

<sup>64</sup> VOGEL Ezra, *Japan's New Middle Class : The Salaryman and His Family in a Tokyo Suburb*, Berkely, Presse Universitaire de Californie, 1971, p.6 n.3, cité par DASGUPTA Romit, ibid., p.30.

<sup>65</sup> COLE Robert E et TOMINAGA Ken'ichi, « Japan's Changing Occupational Structure and Its Significance », in HUGH Patrick (dir.), *Japanese Industrialization and its Social Consequences*, Berkeley, Presse Universitaire de Californie, 1976, pp. 53-95, cité par DASGUPTA Romit, ibid., p.30.

technologiques dotent les foyers d'équipement de ménage et de téléviseurs, qui facilitent le travail domestique, confinant d'autant plus les femmes à leur rôle de ménagère. Ce contexte, profondément altéré et différent de ce qui pouvait se voir avant guerre est dû à cette première figure du salaryman que Dasgupta aura évoqué, *Kigyô senshi*, néanmoins l'instauration d'un tel confort de vie entre les années 1950 et 1960 marque un certain changement de conscience. Les salarymen de cette période se caractérisent comme des employés plus tournés vers la sécurité de leur foyer dont ils font l'objectif principal de leur labeur, d'où l'appellation de salariés « *mai hômu gata* » (マイホーム型)<sup>66</sup>. D'une ambition et d'une participation nationale à la reconstruction, du pays, le paradigme des cols blancs déjà se réduit à une échelle plus personnelle, celle de leur famille. Ainsi, contrairement à ses prédécesseurs qui brillaient par leur zèle, ceux-ci endossent l'étiquette de « personne d'entreprise » *Kaisha Ningen* 会社人間, tout aussi dévouée à leur entreprise mais à un niveau différent. La génération suivante, celle du baby-boom *Dankai Seidai* (団塊世代), comprend les personnes nées entre les années 1947 et 1949 n'ayant pas vécu directement les arias de la guerre, et dont l'éducation a été effectuée par le couple parental devenu modèle, la *kyôiku Mama* (教育ママ) mère éducatrice, et le père, *Kigyô Senshi*, salarié dévoué. Ce duo cristallise le concept de la partition sexuée des rôles et du travail dont l'enfant est nourri durant son éducation et qu'il intègre comme dynamique standard du couple. C'est en accédant au travail entre les années 1960 et 1970, remplaçant en grand nombre leurs aînés, que l'image du salarié japonais vient à être la plus représentative du système de travail nippon et de la société japonaise dans son ensemble. L'arrivée des baby-boomers au statut de salaryman corrobore la création d'une culture autour de cette représentation, on pense notamment aux mangas, les *Sarariman manga* (サラリーマンマンガ), ou encore les romans d'affaires, *Kigyô Shôsetsu* (企業小説), mais aussi à un certains nombres de rituels identitaires que McCreery définit comme ci-après :

« Ils sont mariés, ont un ou deux enfants. Leurs maisons sont situées en banlieue. Ils font de longs trajets tous les jours vers leurs bureaux, où après avoir travaillé durant de longues heures, ils sortent boire avec

---

<sup>66</sup> « They are married, have one or two children. Their homes are in the suburbs. They commute long distances to offices where, after working long hours, they go out drinking with their fellow workers. These are the men, it is said, who work so well in groups. They know the wisdom of the oft-cited maxim, 'The nail that sticks out gets hammered down'. » KELLY William W., « Finding a Place in Metropolitan Japan : Ideologies, Institutions, and Everyday's Life », in Andrew Gordon (dir.), *Postwar Japan as History*, Berkeley, Presse Universitaire de Californie., pp. 189-216, cité par DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 32.

leurs collègues. Ce sont les hommes, dit-on, qui travaillent si bien en groupes. Ils connaissent la sagesse de la très connue maxime : 'le clou qui sort sa tête se prend un coup de marteau.' »<sup>67</sup>

Rituels auxquels Dasgupta rajoute un certain nombre de composantes visuels du système de représentation attaché au salaryman, telles que : le costume, les cheveux courts, la rareté d'accessoires ou de couleurs, les comportements verbaux ou corporels<sup>68</sup>.

L'ensemble de ces caractéristiques propres au paradigme du col blanc japonais l'établit comme figure représentative de l'hégémonie masculine japonaise<sup>69</sup>, cependant il faut bien comprendre que cela ne signifie en aucune manière que chaque homme pouvant être relié au monde des salarymen jouit d'une telle représentation ou des mêmes bénéfices. De la même manière, le sentiment à la fois domestique mais aussi extérieur d'une classe moyenne ultra-développée comprenant la plupart des individus est à manipuler avec précaution car la réalité est bien moins uniforme que le fait penser l'étude du système représentatif. En réalité, l'image défendue est sur-valorisée, placée en objectif *per se*, et peu d'hommes ne parviennent réellement à valider toutes ses nuances. D'autant plus que certaines sont susceptibles de se contredire, en valeur ou dans le temps.

Dès les années 1970 apparaissent les racines de la crise du modèle du salaryman. Tout d'abord d'un point de vue logistique, nous fait remarquer McCREERY, la forte abondance de nouveaux travailleurs d'entreprise issus de la génération des baby-boomers implique une augmentation colossale de la masse d'employés. Celle-ci menace les entreprises en espérant accéder, comme leurs aînés, au système de l'emploi à vie et de la stabilité que celui-ci sous-entend. Le défi pour celles-ci est alors de tenir leurs promesses de confort à leur nouveaux employés, mais aussi aux anciens, ce qui met en porte-à-faux la stabilité que l'employé corroborait jusqu'alors, et d'un même mouvement remettant en question la validité de l'organisation des foyers qui en dépendent.<sup>70</sup> De manière contemporaine, les mouvements étudiants, qui ont pour base une opposition au renouvellement au traité de San Francisco, viennent à s'opposer au système japonais et aux salarymen qui en sont la concrétisation la plus aboutie. De plus, comme Ezra VOGEL le mentionne, les années 1970 annonce la réussite des Japonais,

---

<sup>67</sup> McCREERY, John L., *Japanese Consumer Behavior : From Worker Bees to Wary Shoppers*, Richmond, Angleterre, Curzon, 2000, p.52, cité par DASGUPTA Romit, op. cit., p.33

<sup>68</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 34.

<sup>69</sup> Voir ci-après le fonctionnement des dynamiques masculines.

<sup>70</sup> McCREERY John L., *Japanese Consumer Behavior : From Worker Bees to Wary Shoppers*, Richmond, Angleterre, Curzon, 2000, p.53, cité par DASGUPTA Romit, op. cit., p.36.

pour une brève période, à redresser leur économie, de ce fait, ils se dirigent vers une conquête plus actives de leurs droits sociaux<sup>71</sup>. Alors que ce modèle, porté pendant près de vingt ans, commence à s'ébranler, la société commence à s'interroger sur le revers de la médaille d'être salarié d'une entreprise japonaise. Les balbutiements de cette remise en question donne notamment lieu à quelques exemples de productions culturelles comme le manga des années 1970 : *Dame Oyaji*, « Stupide Paternel » de Furuya Mitsutoshi (古谷三敏 1936- )<sup>72</sup>, qui paraît pendant près de douze ans dans le magazine *Shōnen Sundē* (少年サンデー). Le ton étant résolument comique, nous objecterons que ce manga aura sans doute peu alerté les consciences. Cependant, en 1973, le choc pétrolier porte un coup décisif à l'économie japonaise victime de son propre succès. Alors que le pays s'enferme dans une bulle économique d'auto-spéculation qui se caractérise par l'autorisation laxiste des projets ambitieux de petites entreprises, une pénurie de travail, ou encore une consommation ostentatoire de biens, l'arrivée de la nouvelle génération, celle du « nouveau genre humain » *Shinjin-Rui* (新人類), en plus de la récession économique, est le marqueur d'une crise du modèle du col blanc et de l'opposition qui lui est faite.

Finalement, la transition, en plein milieu de ces tumultes émanant de la jeunesse, d'une économie post-industrielle, qui se caractérise par une forte tertiarisation de l'économie, notamment avec le développement des domaines de la mode, du tourisme, des technologies d'informations et des médias, tend à revoir à la baisse les attributs jusqu'alors positivement attachés aux salarymen pour favoriser la créativité, la sensibilité et la jeunesse<sup>73</sup>. L'émergence de cette jeunesse et la contestation du modèle du salaryman en difficulté participent au dégagement de nouvelles voies de progression professionnelle moins stigmatisées et de nouveaux choix de vie pour balancer l'engorgement des cols blancs. C'est dans ce contexte tiraillé que le salaryman et son système de représentation, en même temps que l'ensemble du Japon se dirige vers l'éclatement de la bulle, *baburu hōkai* (バブル崩壊), et la décennie d'extrême récession qui vont la suivre, les tristement nommées « décennie perdue » (*Ushinawareta jūnen* 失われた十年).

---

<sup>71</sup> VOGEL Ezra F., *LE Japon médaille d'Or. Leçons pour l'Amérique et l'Europe*, traduit de l'anglais par Marie-France Marillier, Collection le monde actuel, Gallimard, Paris, 1983, pp. 349.

<sup>72</sup> Voir Annexes, C) 1, le character design des personnages est très évocateur du comique de la série. L'image que nous proposons illustre le fait que tous les membres du foyer se retournent contre le père

<sup>73</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p.37.

Concernant les répercussions de cette crise économique de grande envergure, il nous faut tout d'abord mentionner l'impact sur le système d'emploi. Alors que la fonction de salaryman attira les masses de jeunes travailleurs issus de la génération *Dankai* (nés entre 1947 et 1949) les nombreux nouveaux travailleurs de cette époque sont tous arrivés, par le système de promotion à l'ancienneté à occuper des postes plus importants hiérarchiquement, arrivant pour la plupart, au statut de cadre moyen. Cependant, en vue de la crise et de la récession économique en cours, supporter un tel système est devenu particulièrement difficile pour les entreprises même les plus grandes. Dans un premier temps le système du *Shûshin koyô* est mis en danger car il leur est impossible de maintenir de tels effectifs de cadres et de leur assurer une stabilité professionnelle permanente, il en résulte logiquement un grand nombre de licenciements. Le chômage au Japon a plus que doublé entre 1992 et 2000<sup>74</sup>, et cela touche particulièrement les hommes avec pour les jeunes travailleurs (15-24 ans) un taux de 11,1 pour cent en 2002 alors qu'il était de 4,5 pour cent en 1990. Bien sûr les autres tranches d'âge ne sont pas en reste, les hommes âgés de 45 à 54 ans sont touchés à 4,3 pour cent en 2002 contre 1,1 pour cent en 1990. Enfin les seniors (55 à 64 ans) également, voient leur population de chômeurs doubler entre 1990 et 2002 avec 3,4 pour cent dans la première période et 7,1 pour cent dans la seconde. Parallèlement, les entreprises se restructurent au travers de la *Risutora* リストラ, ce qui entraîne des envois de personnels dans les branches subsidiaires ou encore des licenciements techniques<sup>75</sup>. D'autre part, elles gèlent les recrutements, n'acceptant que peu de nouveaux candidats, refusant particulièrement les candidatures de femmes. C'est ce qui sera appelé par les médias l'« ère glaciaire de l'emploi », *Shûshoku Hyôgaki* (就職氷河期)<sup>76</sup>.

En termes d'attitude au travail et de mentalités face au travail, il y a une rupture qui se fait. Les Japonais qui alors étaient pensés comme les meilleurs travailleurs en groupe, s'orientent vers un esprit plus compétitif, à la fois entre entreprises, ce qui exige un fort taux de productivité des employés, mais aussi à une échelle plus immédiate, dans l'entreprise, où le fort risque de licenciement démarre une véritable compétition entre les employés. Comme nous avons pu le montrer plus tôt, alors que la question

---

<sup>74</sup> Le taux de chômage japonais augmente successivement de 2,1% en 1992 à 4,7 % en 1999 pour arriver à 5% en 2000.

<sup>75</sup> ROBERSON James E. Et SUZUKI Nobue, « Introduction », in ROBERSON James E, et SUZUKI Nobue (Eds.), *Men and Masculinities in Contemporary Japan : Dislocating the Salaryman Doxa*, Londres, Routledge Curzon, pp. 1-19, in DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 39.

<sup>76</sup> REBICK, Marcus E., *The Japanese Labour Market for University Graduates : Trends in the 1990's*, *Japan Forum*, 10(1) : 17-29, cité par DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 39.

professionnelle occupe une large part de l'identité masculine au Japon, beaucoup de salarymen font face, dans les années 1990, à une crise identitaire d'ampleur, qui en termes de statistiques, participe à la multiplication du taux de suicide masculin par deux et demi, comparé au taux de 1970.

Pour les jeunes travailleurs, il y a une transformation du paradigme du salaryman, voyant leur père souffrir des conséquences de la crise, ils ne croient plus les valeurs sécuritaires et stables du statut de col blanc, mais saisissant la nouvelle réalité d'une économie globalisée dominée par un capitalisme néo-libéral transnational, prennent pour référence un nouveau type de modèle de masculinité salariale, le héros professionnellement accompli de lui-même dans la compétitivité abrupte du contexte, une sorte de self-made-man japonais<sup>77</sup>. Ce nouveau modèle s'appuie sur les récits de succès d'exemples de ces héros tel que Carlos Ghosn, né au Brésil et PDG du groupe Nissan-Motors dont il reprit la tête en 1999 avant d'effectuer la fusion avec la compagnie française Renault. Ainsi au début des années 2000, Ghosn devint une figure de l'actualité et du monde professionnel. Il publia même son autobiographie qui devint un best-seller et fut utilisé comme référence pour un manga s'inspirant de ses succès et de sa carrière. Il est alors clair que ces dernières évolutions dans le contexte économique et dans les représentations du salaryman marquent la production culturelle, culture populaire de l'époque. Par exemple, le personnage principal du manga *Salaryman Kintarô*, *Sarariiman Kintarô*<sup>78</sup>, incarne la volonté de vouloir concilier les aspects inhérents à la fois au modèle classique de l'employé d'entreprise avec sa diligence, sa conscience des responsabilités, qu'au self-made-man avec son esprit d'initiative, son agressivité, toutes deux nécessaires aux succès professionnels. Alors que pour les jeunes le modèle de leur père devient de moins en moins pertinent car ils ne bénéficient en rien des mêmes opportunités, et dans le même temps, l'embauche des grandes entreprises étant gelée, ils se dirigent vers des formes alternatives, conséquemment des formes alternatives de masculinités<sup>79</sup>.

A partir des années 2000, alors que le modèle de masculinité du salaryman est en crise et que l'on pourrait s'attendre à ce que celle-ci soit définitive, Dasgupta, au travers de son analyse de la négociation de leur identité masculine par les membres de deux

---

<sup>77</sup> MIYAZAKI Hirokazu, « Economy of Dreams : Hope in Global Capitalism and Its Critiques », *Cultural Anthropology*, 21(2) : 147-172, cité par DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 40.

<sup>78</sup> Voir Annexes, C) 2, une représentation d'une page du manga où le personnage, ayant déjà atteint une position honorable, fait preuve de cet esprit d'initiative.

<sup>79</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 40.

compagnies différentes montre en quoi, alors que le modèle du salaryman allait disparaître, il connaît un regain conséquent de son influence.

Alors que l'émergence de multiples types d'identités masculines tels que les *hosts*, les *garçons herbivores*, les *otakus*, les *freeters* (liste non-exhaustive) semblent émerger dans le discours médiatique<sup>80</sup>, la masculinité que représentent les cols blancs semble peu à peu s'effacer<sup>81</sup>. Cependant, il se trouve que pour la plupart des cas, il s'agit uniquement d'une insistance médiatique sur ces épiphénomènes à des fins économiques et sociales<sup>82</sup>. La véritable question, argumente Dasgupta, est de savoir dans quelle mesure ces masculinités à l'opposé de la masculinité du salaryman sont-elles perturbatrices du système qui associe masculinité, production et emploi. Selon Ian Condry, il se trouve que la figure de l'*otaku* intègre une notion commune aux salarymen qui considère que la valeur d'un homme se mesure à partir de sa productivité<sup>83</sup>. De ce fait, si ces masculinités peuvent paraître contrevenantes à celle des cols blancs, en réalité elles présentent les mêmes schèmes de la relation travail - masculinité. D'autres part, si ces masculinités semblent émergentes, cela ne signifie pas pour autant que celle du salaryman soit complètement oubliée, au contraire, pour Dasgupta, elle est tout à fait tenace et s'illustre au travers de la culture populaire, en passant par la chanson, avec l'exemple *Tatakae! Sarariiman* (« Bats-toi! Salaryman ») du groupe Ketsumeishi<sup>84</sup>, chanson sortie en 2011 ; par le manga avec la poursuite de la série *Sarariiman Kintarô*, ou encore l'autre série de manga *Shima Kôzaku, Chef de section* (『課長島耕作』)<sup>85</sup> qui paraît dans le magazine *Morning* (Môningu) de la compagnie Kôdansha (講談社) de 1983 à 1992 dans un premier temps mais dont les différentes suites suivent la progression hiérarchique du personnage jusqu'en 2013 où il est chef d'entreprise. Aussi

---

<sup>80</sup> Voir développement suivant.

<sup>81</sup> FRÜHSTÜCK Sabine et WALTHALL Anne, 『日本人の「男らしさ」サムライからオタクまで「男性性」の変遷を追う』 (『Nihonjin no 「Otokorashisa」 samurai kara otaku made 「Dansei-sei」 no hensen wo ou』, La « Virilité » des Japonais, du samuraï à l'otaku : poursuivre les vicissitudes de la « Masculinité », traduit de l'anglais par NAGANO Hiroko 長野ひろ子 (dir.), UCHITA Masakatsu 内田雅克, NAGANO Makiko 長野麻紀子, AWAKURA Daisuke 粟倉大輔, Akashi Shoten 明石書店, Tôkyô, 2013, 307 pages.

<sup>82</sup> Voir ALLISON Anne, « The Cool Brand, Affective Activism and Japanese Youth », in *Theory, Culture and Society*, 2009, 26(2-3), pp. 89-111 ; FREEDMAN Alisa, « Train Man and the Gender Politics of Japanes 'Otaku' Culture : The Rise of New Media, Nerd Heroes and Consumer Communities », in *Intersections : Gender and Sexuality in Asiatique and the Pacific*, numéro 20, Disponible à l'adresse web : <http://intersections.anu.edu.au/issue20/freedman.htm> (accès le 07/04/16); NAPIER Susan, « Where all teh Salarymen Gone ? Masculinity, Masochism, and The Technomobility in Densha Otoko », in FRÜHSTÜCK et WALTHALL, op cit., pp. 150-174 ; cités par DASGUPTA Romit, op.cit., p. 159.

<sup>83</sup> CONDRY Ian, 「恋愛革命—アニメ、マスキュリニティ、未来」 (Ren'ai Kakumei — Anime, masukyuriniti, mirai, « Révolution amoureuse — Animé, Masculinités et Futur »), traduit de l'anglais par NAGANO Mikako, in SABINE et WALTHALL, op. cit., pp. 251-276.

<sup>84</sup> Extrait du clip vidéo accessible au lien suivant : [http://youtu.be/N\\_2lrw0w2m0](http://youtu.be/N_2lrw0w2m0) (accès le 07/04/16). L'ensemble du paradigme des salarymen y est parfaitement illustré au travers des paroles de la chanson.

<sup>85</sup> Voir en Annexes, C)3, différentes couvertures représentant le personnage et son évolution.

il ne faut pas omettre le genre littéraire du *Business Novel* qui continue à occuper une part des marchés. Enfin, à une échelle sociale plus importante, on peut aussi évoquer la pratique de la recherche d'emploi *Shûshoku Katsudô*, laquelle prend des envergures colossales sur le plan national où même un calendrier des procédures est décidé. Par ailleurs, de manière finalement assez paradoxale, la récession économique et la nouvelle rareté des postes de salaryman due au gel de l'emploi n'a fait que mettre l'accent sur un désir de stabilité, rendant ce genre de postes plus attractifs pour les futurs travailleurs. En outre, Taga Futoshi remarque que la très nette différence de revenus sur toute leur vie de salariés entre un salarié régulier, de type col blanc et un *freeter* s'élève à cent trente millions de yens, en faveur du premier. Cela engage un réel déséquilibre sur le plan social et relationnel, puisque, avec la perpétuation du consensus social du *Daikokubashira* depuis l'après-guerre, pour un homme il est nécessaire d'avoir un statut stable de pourvoyeur financier pour s'engager dans une relation, voulue hétérosexuelle, et re-productive, avoir des enfants, leur payer une éducation ou encore contracter un prêt, en sommes tous les marqueurs discursifs de l'appartenance à la classe moyenne<sup>86</sup>. Du côté féminin, malgré une hausse du taux de participation à la vie professionnelle depuis les années 1990, il ressort une tendance générale à préférer un partenaire dans une situation stable, qui pourra remplir son rôle de pourvoyeur<sup>87</sup>.

Jusqu'à présent nous avons évalué les valeurs persistantes du modèle de salaryman tel qu'il était sous la période de la *Japan Inc.* Mais il nous faut noter également des transformations dans ce paradigme. Tout d'abord, de valeurs telles que la diligence, la résistance, ou encore l'harmonie de groupe, le modèle évolue vers des valeurs influencées par une hypermasculinité globale euro-américaine qui privilégie l'esprit d'entreprise, la société de compétition ou encore le sens des responsabilités personnelles<sup>88</sup>. Une telle renégociation du modèle de représentations influe sur l'individu et montre une tendance à un égoïsme grandissant, une loyauté conditionnelle et une disparition du sentiment de responsabilité collective. Par la culture de cette agressivité nouvelle se trouve la nécessité, désir d'insuffler un souffle nouveau à l'économie japonaise stagnante. Dasgupta remarque cette métamorphose vers un trope

---

<sup>86</sup> TAGA Futoshi, « 個人化社会における「男らしさ」のゆくえ：サラリーマンの今とこれから » (Kojin-ka Shakai ni okeru 「Otokorashisa」 no Yukue : Sarariiman no Ima-tokore kara, « La Direction Future de la « Masculinité » dans une Société Individualisée : Depuis la Position Présente du Salaryman », in TAGA Futoshi (éd.), 『揺らぐサラリーマン生活：仕事とかていのはざままで』 (Yuragu Sarariiman Seikatsu : Shigoto to Katei no Hazama de, « Vie Tremblante du Salaryman : Entre Travail et Foyer), Tôkyô, Minerva Shobô, pp. 187-217, cité par DASGUPTA Romit, op. cit., p.160.

<sup>87</sup> TAGA Futoshi, *ibid.*, p.193, cité par DASGUPTA Romit, op. cit., p.160.

<sup>88</sup> CONNELL R.W., *The Men and The Boys*, St Leonards, Nouvelle-Galles du Sud : Allen & Unwin, 2000, p.52, Citée par DASGUPTA Romit, op. cit., p. 161.

plus libéré du salaryman à une échelle individuelle lorsqu'il décrit l'un de ses éléments d'étude de la manière suivante :

« À certains égards, cette nouvelle forme de salaryman/ de masculinité d'entreprise pourrait bien apparaître comme plus « libérée », dans le sens d'ouvrir l'espace à l'expression de l'individualité, à la flexibilité. Ainsi, faisant le lien avec mes informateurs, dans le cadre où ce genre de masculinité hégémonique égocentrique émergente, économiquement rationnelle et motivée par les chiffres commençait à faire apparition, une personne légèrement caractéristique, non conformiste de haut-niveau tel que Kimura Kenji de Northern Print en serait davantage un exemple qu'une personne comme Matsumoto Tadashi de Northern Energy. »<sup>89</sup>

Notons néanmoins que Dasgupta analyse auparavant dans ses travaux comment ces sources subissaient une forme de formatage au modèle du salaryman. On se questionne alors sur la mesure de ce formatage, et sur le résultat visé par les entreprises en terme de paradigme du salaryman. Il est clair que si une masse diligente reste plus évidente à mener, la compétitivité exigée sur le marché national et peut-être international exige un certain nombre d'éléments performants et capable de prendre des risques mesurés.

Si sur le plan du genre cette nouvelle représentation de la masculinité du col blanc pourrait paraître plus libérale et moins exclusive que sa version précédente, Connell argumente que ces points de vue plus libéraux n'en reste pas moins hégémoniques et hétéronormatifs<sup>90</sup>. Cela peut se voir par exemple avec les qualités définissant le succès comme plus masculin que neutre dans un contexte appelant à l'efficacité. Parallèlement il y a même un renversement des valeurs, alors que le nouveau modèle est agressivement masculin, l'ancien, plus calme et moins dans la transgression des frontières des espaces de travail paraît presque féminin. Quoiqu'il en soit, finalement le cœur de l'identité du salaryman, productivité de travail et reproductivité sont conservées malgré l'évolution du mode d'expression de cette connexion.

Prenant pour prétexte une étude statistique menée par le Centre d'étude de la masculinité de Musashi sur les encouragements de la ville de Kawasaki en 2003, TANAKA Toshiyuki<sup>91</sup> reprend dans son étude, *Nouveau Développement de l'Etude des*

---

<sup>89</sup> DASGUPTA Romit, *ibid.*, p. 161.

<sup>90</sup> CONNELL R.W., *op. cit.*, pp. 39-66, citée par DASGUPTA Romit, *ibid.*, p.161.

<sup>91</sup> TANAKA Toshiyuki 田中俊之 (1975- ), Maître de conférence en sociologie à l'Université de Musashi depuis 2013. Ses recherches se focalisent principalement sur les études de la masculinité. C'est une source d'une grande valeur pour nos propres travaux.

*Masculinités*<sup>92</sup> parue en 2009, la manière dont se négocie l'identité des hommes en tant que pourvoyeurs de leurs foyers. L'enquête se concentre tout d'abord sur l'équilibre que souhaitent adopter les hommes entre leur famille et leur travail<sup>93</sup>. La tendance générale montre que près de 55,6 pour cent des interrogés espèrent progresser, être promu comme les autres sans avoir à sacrifier leur vie de famille. Ensuite, la deuxième catégorie la plus représentée (16,9 %) est celle des hommes qui pensent que plus que leur travail et les promotions, ils souhaitent se concentrer sur leur vie de famille. Enfin la dernière réponse la plus avancée, à 13,1 pour cent des hommes interrogés est de souhaiter avoir plus de temps personnel, même si cela correspond à une baisse de leur revenu. Au contraire, ceux qui préféreraient privilégier leur carrière à leur vie de famille ne correspondent qu'à 3,1 pour cent de l'échantillon considéré. Pour Tanaka, ce faible intérêt pour un choix carriériste de la part de ces hommes est une conséquence d'un changement de mentalité depuis la deuxième moitié des années 1980 :

« À partir de la deuxième moitié des années 1980, on<sup>[94]</sup> a démontré que l'échelle de valeurs des hommes change d'une 'orientation vers le travail' à un 'compromis entre travail et temps libre' pour finalement parvenir à une 'orientation vers les loisirs, le temps libre'. Un tel changement des consciences, en plus d'être une tendance visible dans plusieurs groupes d'âge, implique et pénètre des hommes de diverses sphères professionnelles. »<sup>95</sup>

Ainsi, Tanaka remarque que le changement des mentalités depuis la crise économique rend invalide le premier élément de l'équation sociale « les hommes travaillent/les femmes restent s'occupent du foyer ». Sa démarche scientifique se dirige donc vers l'analyse du rôle de la femme selon la perspective des hommes interrogés pour la même enquête. À la question « Généralement que pensez-vous du fait qu'une femme mariée travaille ? » près de 42,9 pour cent de l'échantillon souhaitent respecter le souhait de ces femmes et les laisser travailler. 38,5 pour cent donnent leur accord dans la mesure où cela ne les empêche pas de continuer à remplir leurs travaux domestiques. Enfin, 8,7 pour cent se disent prêts à appuyer leur femme tant que cela

---

<sup>92</sup> TANAKA Toshiyuki, 『男性学の新展開』 (Dansei-gaku no Shintenkai, « *Nouveau développement de l'Etude des Masculinités* », Seikyûsha 青弓社, Tôkyô, 2009, 165 pages.

<sup>93</sup> Voir Annexes, B) 2.

<sup>94</sup> Institut de Recherche NHK de la Diffusion de la Culture (NHK 放送文化研究所)(éd.), 『現代日本人の意識構造第六版』 (Gendai Nihonjin no Ishiki Kôzô Dairokuhan, « Structure de la conscience des Japonais actuels, 6<sup>ème</sup> édition »), NHK books, Nihon Hôso Shuppanyôkai 日本放送出版協会, 2004, pp.156-158.

<sup>95</sup> 『一九八〇年代後半以降、男性の価値観は「仕事志向」から「仕事余暇両立志向」「余暇志向」へと転換したとされている。このような意識の変化は幅広い年齢層にみられる傾向であり、また、さまざまな職業の男性を巻き込んで浸透しつつある。』, TANAKA Toshiyuki, *ibid.*, p.76.

n'interfère pas avec leur propre carrière. En somme, plus de la moitié des hommes interrogés se positionne d'une ouverture du monde du travail aux femmes dans les conditions qu'eux-mêmes fixent. Cela revient, nous précise Tanaka, à confiner l'avenir professionnel de leur épouse à un travail partiel et à l'abandon de tout de toute carrière<sup>96</sup>. Ainsi, dans un deuxième temps, il apparaît clairement que si l'attitude des hommes face à la répartition sexuée des rôles à bien évoluée, à l'inverse, ils conservent de manière assez distincte l'idée d'une femme restreinte au travail reproductif. Enfin, les dernières statistiques utilisées par Tanaka, concernant la question de savoir comment ils envisagent la répartition des rôles dans le couple, 39,1 pour cent des interrogés se situent dans l'optique d'un travail à temps plein pour l'homme, et à temps partiel pour la femme. 31,1 pour cent attribue le rôle de la femme au foyer à l'épouse pendant que l'homme travaille à temps plein. Au total soit près de 70 pour cent de l'échantillon d'enquête considère que leur femme n'a pas à se lancer dans une carrière professionnelle. Ensuite 17,4 pour cent suggèrent que mari et épouse travaillent tous deux à temps plein alors que 12,4 pour cent proposent une situation où homme et femme travaillent tous deux quatre jours par semaine. Les chiffres les plus pertinents mais qui n'apparaissent qu'en notes dans le travail de Tanaka sont ceux concernant le pourcentage d'interrogés pensant qu'il vaut mieux que l'épouse travaille à temps plein et que le mari soit à temps partiel, soit homme au foyer. Dans les deux cas le total d'avis positif est de zéro pour cent. Autrement dit, pour l'échantillon des hommes interrogés, ou plus largement les hommes japonais, il est impensable que l'homme ne soit pas le principal pourvoyeur des besoins de son foyer. Cela s'accorde tout à fait la suite des propos du sociologue japonais considérant que :

« En arrière-plan de choix tels que 'l'homme à temps plein et la femme à temps partiel' ou encore 'l'homme à temps plein et la femme au foyer' comme 'idéal', on peut penser qu'il y a la conscience que 'nourrir et protéger sa famille c'est la responsabilité d'un homme'. Concernant cette façon de penser, 46, 5 pour cent pensent que 'c'est le cas', et 42, 8 pour cent pense que « quitte à choisir c'est plutôt le cas », soit au total près de 90 pour cent y répondent positivement alors ceux qui pensent le contraire sont particulièrement peu nombreux avec 4,3 pour cent pour ceux qui pensent que « quitte à choisir ce n'est pas le cas » et 6,2 pour cent pour ceux qui pensent que 'ce n'est pas le cas'. Ce qui doit être accentué est le fait que concernant les réponses à cette question, il n'y a aucune différence remarquable selon la profession, l'éducation ou encore l'âge des participants. »<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> TANAKA Toshiyuki, *ibid.*, pp. 76-77.

<sup>97</sup> 『「夫フルタイム、妻パート」や「夫フルタイム、妻家事専念」が「理想」として選ばれる背景にあるのは「家族を養い守るのは、男の責任である」という認識だと考えられる。この「家族を養い守るのは、男の責任

Ainsi Tanaka en déduit donc que les hommes définissent leur valeur en tant que *Ikka Daikokubashira*, et conjointement leur masculinité par leur capacité à survenir aux besoins de leur famille. Même si les dernières évolutions des schèmes du salaryman permettent<sup>98</sup> aux femmes de pouvoir travailler après l'accomplissement de leur travail reproductif et dans la mesure où cela n'interfère pas avec le travail de leur époux, l'inverse en revanche n'est absolument pas valable, les hommes ne conçoivent pas l'idée d'endosser le rôle d'homme au foyer, sclérosant ainsi la dichotomie *Uchi/Soto*.

Cette importance du statut de pourvoyeur au besoins du foyer s'exprime également au travers de la voix des femmes. Dans son *Introduction aux Études de la Masculinité*<sup>99</sup>, Itô Kimio<sup>100</sup> retranscrit les propos d'une journaliste qui maintient l'équilibre de sa vie de couple en maintenant intact l'identité et la fierté de son époux. Ainsi :

« C'est l'histoire de cette employée de chaîne télévisée, elle raconte que chaque mois elle rentre après avoir corrigé son bordereau de salaire en faisant apparaître un montant plus bas que celui de son mari. Ce n'est pas qu'elle amasse son petit magot dans son coin, c'est que si son mari se rend compte que son salaire est plus élevé que le sien à lui, elle pense que leur relation va se dégrader. »<sup>101</sup>

Les deux dernières sources que nous avons évoquées montrent comment la société japonaise s'est enlisée concernant la répartition sexuée du travail dans lequel le mari, salaryman probablement, se sent la vocation de subvenir aux besoins de sa famille, et parallèlement, son épouse l'encourage à aller dans ce sens de peur d'occasionner une crise type identitaire chez son partenaire.

---

である」という問いに対しては、「そう思う」四六・五％、「どちらかといえばそう思う」四二・八％と、ほぼ九〇％の男性が肯定しており、「どちらかといえばそう思わない」四・三％、「そう思わない」六・二％と否定派の男性はきわめて少ない。強調しておかねばならないのは、この質問への回答が、年齢、職種、学歴などの属性によって顕著な差が現れないという点である。』, TANAKA Yoshitoki, *ibid.*, p. 77.

<sup>98</sup> Emphase volontaire.

<sup>99</sup> ITÔ Kimio, 『男性学入門』(Dansei-gaku Nyûmon, Introduction aux Études de la Masculinité), Sakuhinsha 作品社, Tôkyô, 1996, 366 pages.

<sup>100</sup> ITÔ Kimio 伊藤公雄 (1951-), est Professeur en études sur le Genre et en Sociologie culturelle, il enseigne à l'Université de Kyôto dont il est diplômé de la faculté de lettres. Il est à plusieurs égards considéré comme une référence dans le champ des études sur la masculinité au sujet desquelles il a abondamment écrit. Il fut également président de plusieurs associations telles que l'association de la sociologie des sports japonais 日本スポーツ社会学会会長(2005-2009、2013-), ou encore président de la société d'études du genre au Japon 日本ジェンダー学会会長(2007-).

<sup>101</sup> 『そのテレビ局の女性職員の話なのだが、彼女は、毎月の給料明細を夫の給料より低い額に書き変えて持って帰っているというのだ。理由はヘソクリをしているというわけではなく、自分の給料の方が上だということに夫が気づくと、夫婦関係がうまくいかなくなると判断してからだという。』 ITÔ Kimio, *ibid.*, p.107.

Alors que nous venons de réaliser un grand détour historique sur l'établissement de la masculinité des salarymen nous pensons avoir pu mieux contextualiser l'ensemble du paradigme qui s'attache au personnage de Katsuhiko dans la fiction *Hush!* du réalisateur japonais Hashiguchi Ryôsuke parue en 2001, dans le plein tumulte de la transition identitaire des salarymen. En quelques images très peu explicitées par les dialogues des personnages, le langage corporel que pratique le personnage de Katsuhiko donne le sentiment qu'il porte le poids du monde sur ses épaules. Aux lumières des notions apportées précédemment, nous pouvons penser que plusieurs impératifs socio-économiques s'imposent à lui. Tout d'abord le contexte économique du Japon au début du troisième millénaire nous permet de mieux saisir la gravité de l'échec de l'essai de flottaison. Alors que les entreprises mènent une bataille acharnée pour rester à flots, les employés eux ne bénéficient d'aucunes marges pour l'erreur. L'échec pourrait signifier le licenciement et par conséquent la fin de toute reconnaissance, tout du moins de toute validité sociale comme nous aurons pu le voir plus haut. Parallèlement l'évocation de cette validité sociale ne saurait être faite sans invoquer la dichotomie intérieur/extérieur qui lui est liée dans le cadre social japonais. En termes de représentation le personnage du jeune Katsuhiko est problématique dans la mesure où bien qu'incarnant un parti susceptible d'être *Ikka Daikokubashira*, il n'est en rien réalisé de cette manière. Il lui manque la partie féminine de l'équation dichotomique, à la fois pour attester de sa valeur de pourvoyeur, mais aussi d'homme, voire même d'hétérosexuel.

Dans le développement prochain nous revenons sur la notion de crise identitaire qui a eu lieu dans les années 1990 conséquemment à la crise économique, à la fois pour évoquer le paysages des masculinités actuelles du Japon, mais également pour tenter de mettre le personnage de Naoya en contexte.

## 2) Les études de la masculinité : 男性学 / 男性研究 et l'historicité des masculinités au Japon.

Comme nous aurons pu le développer plus haut, il est manifeste qu'entre les années 1980, voire fin 1970, et 2000, la notion de masculinité au Japon a été mise à rude épreuve en raison des tumultes de l'économie à cette époque. En effet alors qu'entre 1970 et 1980 les sociétés japonaises absorbent une masse conséquente de jeunes travailleurs, la récession des années suivantes et finalement l'éclatement de la bulle

économique en 1990 freinent terriblement la croissance du Japon et mettent en péril les systèmes du *Shūshin Koyō* et du *Nenkō Joretsu-sei*, lesquels étaient garants du statut du salaryman, la représentation principale de la masculinité depuis l'après-guerre. Cette crise que nous pouvons qualifier d'identitaire perturbe grandement l'ordre social et se développe en nombreuses ramifications. De fait, entre les années 1985 et 1995 il y a une certaine prise de conscience non seulement des problèmes liés à la masculinité des salarymen, mais aussi plus généralement du lien entre genre et emploi dans le contexte japonais. Cette prise de conscience amène à son tour tout un courant académique, l'étude de la masculinité, *Dansei-gaku* (男性学) ou *Dansei-kenkyū*(男性研究). Parmi les personnalités qui s'illustrent dans ce courant, un certain nombre sont issues des courants féministes ou s'y rattachent de manière indirecte, et revendiquent un lien filial entre le féminisme et les *Dansei-gaku*.

Dans ce développement nous souhaitons tout d'abord apporter une approche historique du courant académique en lui-même, afin de pouvoir connaître ses intentions originelles et ses projets futurs. Par la suite nous reviendrons dresser un panorama des différents problèmes liés à la masculinité et qui sont la raison de cet éveil au genre masculin en tant que construction sociale. Enfin, nous tâcherons de mettre au clair la révision de l'histoire des masculinités que ce courant d'études aura pu effectuer, tout cela afin de mieux contextualiser le deuxième protagoniste masculin de la fiction que nous analysons, et de mieux éclairer le rapport entre ces deux personnages.

Selon Taga Futoshi<sup>102</sup> les études japonaises sur la masculinité prennent leurs origines durant la seconde moitié des années 1980. Héritant des conclusions dressées par la deuxième vague de féminisme japonais, à savoir, que les femmes et les hommes ne sont pas égaux sur le plan professionnel, qu'il existe une répartition sexuée du travail, et surtout que le genre est un concept socialement construit, les *Dansei-gaku* tentent le pari de s'intéresser à la notion d'homme en tant que production sociale. On parle également de *Dansei-kenkyū*. Pour Taga, la première appellation correspond au nom de la discipline de l'étude de l'homme, de la masculinité en partant du point de vue de l'expérience même d'être homme, tout en ayant intégré les résultats des avancées féministes des années précédentes. Ainsi, la masculinité, le masculin, devient à la fois sujet et objet de son analyse. À l'inverse, les *Dansei-kenkyū*, elle, se définissent par

---

<sup>102</sup> TAGA Futoshi 多賀太 est Professeur en Sociologie de l'Éducation et en Etudes de genre à l'Université du Kansai depuis avril 2009. Il a abondamment participé au domaine des *Dansei-gaku*.

l'étude de la masculinité depuis l'extérieur, mais se faisant avec les héritages du féminisme dans un premier temps, mais aussi une mitoyenneté dans la finalité<sup>103</sup>. Cette appellation, nuance Itô, de *Dansei-gaku*, en même temps qu'elle indique la cohérence du sujet et de la cible, est à manier avec précaution. En effet, parallèlement au fait qu'elle rappelle la notion de revalorisation qu'endossent les études du féminin, *Josei-gaku* (女性学), par analogie, elle peut se faire porte-parole d'un mouvement de revalorisation du statut des hommes. Et cela nonobstant les considérations des études de genres qui statuent que l'ascendance politique forte des hommes sur les femmes dans la société japonaise, le masculin et ses expressions n'ont pas la nécessité de bénéficier d'une revalorisation<sup>104</sup>. Il s'agit là d'un reproche récurrent de la part d'Itô concernant les différents courants de recherche sur la masculinité et ses manifestations socio-politiques. On retrouvera un discours équivalent lors de l'évocation du *Men's lib* japonais qui succède le *Woman's lib* de quelques années ou encore autour de la notion de mouvements (sociaux) masculins, *Dansei Undô* 男性運動. Nous comprendrons qu'avec le risque de mal interpréter le but de cet engouement nouveau pour la masculinité, il existe aussi le problème d'une ré-appropriation par des courants « masculinistes » plaçant leurs objectifs dans l'annulation des avancées socio-politiques réalisées par le féminisme, on voit apparaître la nécessité de se définir, de statuer ses positions<sup>105</sup>. Alors que la notion de courant de pensées féministe masculin semblent défrayer le monde académique féministe dans les années 1980<sup>106</sup>, Katô Shûichi<sup>107</sup> définit la position des *Dansei-gaku*, et plus généralement la position des hommes qui prennent part au débat féministe de la manière suivante :

---

<sup>103</sup> TAGA Futoshi, 「男性学・男性研究の諸潮流」(Dansei-gaku・Dansei-Kenkyû no Chôryû, « Divers courants des études de la masculinité »), in 『日本ジェンダー研究』(Nihon Jendaa-Kenkyû, Etudes Japonaises de Genre), n°5, 2002, pp.1-14. 『こうした事情をふまえて、本稿では「男性研究」を、その研究対象の共通性に基づき、「女性学のインパクトを受けた、男性および男性性を対象とする研究」と定義しておく。その上で、研究主体の観点から、「男性研究のうち、男性の視点から行われるもの、あるいは女性学に対する男性からのリアクションとしての性格を持ち合わせたもの」を男性学と呼ぶことにする。』 pp. 3-4.

<sup>104</sup> ITÔ Kimio, (éd.), Collectif 『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』(Shinpen Nihon no Feminizumu 12 Dansei-gaku, Nouvelle édition du Féminisme Japonais n°12, *Etudes sur la Masculinité.* ), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2009, pp. 3-4.

<sup>105</sup> Voir Annexes, B) 3.

<sup>106</sup> EHARA Yumiko 江原由美子, 「フェミニズムの七〇年代と八〇年代」(Feminizumu no 70 nendai to 80 nen dai, « Féminisme des Années 70 et 80 »), in EHARA Yumiko (éd.) 『フェミニズム論争—七〇年代から九〇年代へ』(Feminizumu Ronsô—70 nendai kara 90 nendai made, *Débats du Féminisme—des Années 70 à 90*), Keisôshobô 勁草書房, Tôkyô, 1990, p. 44 citée par TANAKA Toshiyuki, op.cit., p. 27.

<sup>107</sup> KATÔ Shûichi 加藤秀一 (1963- ), est Professeur de Sociologie à l'Université Meiji et se déclare féministe.

« Tout en étant l'ennemi de l'ennemi du féminisme, dans le même temps, il est dans une position où il est aussi ennemi du féminisme [...] il ne peut se situer que dans l'espace étrié pris entre 's'opposer au sexisme' (anti sexism) et 'être l'allié du féminisme' (for feminism). »<sup>108</sup>

Enfin, s'il nous est possible de nous interroger sur la validité du points de vue des femmes sur les questions centrées sur la masculinité, Itô spécifie aussi que le bien-fondé de l'avis féminin devient pleinement pertinent lorsque l'on considère les *Dansei-gaku* comme l'étude d'une majorité. Il écrit :

« Ce que l'on appelle ici études de la majorité, c'est le terme générique qui a été pensé pour désigner les recherches qui cible les hommes qui s'opposent aux femmes (études de la masculinité), les hétérosexuels aux homosexuelles (recherches sur l'hétérosexualité), les majorité ethniques aux minorités ethniques (par exemple les « études de la blancheur » face aux personnes d'origines africaines, les études « sur les Japonais » face aux résidents étrangers au Japon, les *Zainichi*). Je pense qu'au travers de l'analyse de la majorité, le travail d'éclaircir la relation minorité/majorité, c'est-à-dire la composition de « l'essence de la majorité » inconsciente de la minorité, ou bien la réaction que celle-ci crée chez les minorités, et de surcroît ce que cela fait naître comme mesure chez la majorité ; ce travail-là, pour répondre au problème de l'égalité sociale et des droits humains, doit à présent être sérieusement questionné. »<sup>109</sup>

En termes d'histoire, si Taga remarque que les apports des pays anglophones et des chercheuses féministes japonaises sont nombreux<sup>110</sup> le premier texte japonais écrit par un homme que l'on situe dans ce courant de pensée est celui de Watanabe Tsuneo, *L'Epoque de la Dé-Masculinisation — Étude Culturelle des Androgynes*, paru en 1986<sup>111</sup>. Celui ci, au travers d'une analyse psychologique et d'un travail sur le terrain au sein de cercles d'hommes hétérosexuels, démontre l'oppression de la « virilité » subie par ces individus et la manière dont ils opèrent pour s'en libérer. Il appuie notamment

---

<sup>108</sup> KATÔ Shûichi 『フェミニズムの敵の敵でありながら同時にフェミニズムの敵でもあるような場所であり (略) 「性差別に抵抗する」 (anti sexism) ことと「フェミニズムに味方する」 (for feminism) こととの狭間にある窮屈な場所ではあり得ない』 in KATÔ Shûichi, 『性現象論-差異とセクシュアリティの社会学』 (Sei Genshō-ron — Sa-i to sekushuariti no shakai-gaku, Théorie des Phénomènes Sexuels — Sociologie de la Différence et de la Sexualité), Keisōshobō 勁草書房, Tōkyō 1998, p. 185, cité par TANAKA Toshiyuki, op.cit., p. 27.

<sup>109</sup> 『ここでいうマジョリティ研究とは、とりあえず、女性に対する男性 (男性学・男性研究)、同性愛者に対する異性愛者 (異性愛者研究)、エスニック・マイノリティに対するエスニック・マジョリティ (たとえばアフリカ系の人々に対する「ホワイテネス研究」や「在日外国人」に対する「日本人」研究)などを対象にした研究の総称として考えた言葉だ。マイノリティの存在に無自覚な「マジョリティ性」の構図や、それがマイノリティに生み出す「反応」、さらにそれが生み出すマジョリティの「対応」といった、マジョリティ/マイノリティ関係をマジョリティの分析を通じて明らかにする作業は、人権や社会的公正という課題に対応するためにも、今、本格的に問われているのではないかと思ってる。』, ITÔ Kimio (éd.) 『新編日本のフェミニズム 12 男性学』, op. cit., p. 6.

<sup>110</sup> TAGA Futoshi, op. cit., p. 2-3.

<sup>111</sup> WATANABE Tsuneo 渡辺恒夫, 『脱男性の時代-アンドロジナスをめざす文明学』 (Datsu-dansei no jidai— Andorojinasu wo mezasu bunmei-gaku, L'Epoque de la Dé-Masculinisation — Étude Culturelle des Androgynes), Keisōshobō 勁草書房, Tōkyō, 1986, 260 pages.

sur la nécessité de la complémentarité apportée par les études réalisées par des femmes et les *Dansei-Kenkyû*. Par la suite, en 1989, dans son deuxième ouvrage sur la question, *Défis de l'Etude du Masculin —la Tragédie du Y ?*<sup>112</sup>, il fait figurer en tête d'ouvrage Nakagawa Nobutoshi<sup>113</sup>, lequel, tout en explicitant l'évolution de cette nouvelle tendance académique à l'étranger, devient le premier commentateur de la discipline<sup>114</sup>. Il s'y interroge sur l'oppression des hommes qui a lieu au sein des relations hommes-femmes dans un cadre institutionnel. Selon lui :

« La 'crise de la masculinité' est provoquée en fonctions des transformations sociales lorsque les actions, qui se conformaient à la masculinité telle qu'elle a pu avoir cours jusque' alors, viennent à devenir une gêne. »<sup>115</sup>

Dans la même période, la revue *Gendai no Esupuri*, compile des numéros hors-série dont le premier de la main de Ishikawa Kôichi en 1992<sup>116</sup>, précède le texte d'Itô, *L'Avenir de la « Masculinité »* en 1993<sup>117</sup>. Ces écrits aboutissent à la reconnaissance de la discipline dans le monde académique japonais. Durant la deuxième moitié des années 1990, le terme de *Dansei-gaku* paraît sur de nombreuses publications, attribuant à ce courant de pensée une réputation à l'échelle de la société en générale. Tous les écrits paraissant ainsi ne sont pas nécessairement de nature académique. Cependant, étant donné que des textes traitant de la sexualité, de la famille, de la vie de travail ou bien encore des mouvements sociaux masculins, sont présentés depuis le point de vue de l'expérience des hommes ou encore au travers de considérations féministes, leur contenu est tout à fait consistant avec la notion de *Dansei-kenkyû*<sup>118</sup>. Cette tendance se poursuit avec la publication d'un ouvrage important, *L'Introduction aux Etudes de la Masculinités* en 1996 par Itô. Celui-ci, bénéficiait déjà d'une renommée dans ce champ d'études dans la mesure où il est le premier professeur du Japon à dispenser des cours sur la question de la masculinité. Cette introduction, écrite dans un style très abordable

---

<sup>112</sup> WATANABE Tsuneo, 『男性学の挑戦 - Y の悲劇?』 (Dansei-gaku no Chôsen — Y no higeki ?, Défis de l'Etude du Masculin —la Tragédie du Y ?), Shinyôsha 新曜社, Tôkyô, 1989, 288 pages.

<sup>113</sup> NAKAGAWA Nobutoshi 中河伸俊 (1951-), est Professeur en Sociologie et Musicologie à l'Université du Kansai..

<sup>114</sup> NAKAGAWA Nobutoshi, 「男の鎧 - 男性性の社会学」 (Otoko no yoroi — Dansei-sei no shakai-gaku, « L'Armure des Hommes — Sociologie de la masculinité »), in WATANABE Tsuneo, op.cit., p. 4.

<sup>115</sup> 『「男らしさの危機」とは、社会変動によってそれまで通用してきた男性性に即した行為が困難になることで引き起こされる。』 NAKAGAWA Nobutoshi, ibid., in TANAKA Toshiyuki, op.cit., p. 25.

<sup>116</sup> ISHIKAWA Kôichi, 『男性受難時代 メンズリブからヒューマンリブへ』 (Dansei jyunan jidai menzu ribu kara hyuman ribu he, L'Epoque des Troubles Masculins : du Men's lib vers le Human's Lib), Shibundô 至文堂, Tôkyô, 1992, n°21, 268 pages.

<sup>117</sup> ITÔ Kimio, 『「男らしさ」のゆくえ』 (Otokorashisa no yukue, L'Avenir de la « Masculinité »), Shinyôsha 新曜社, 1993, 214 pages.

<sup>118</sup> TAGA Futoshi, op. cit., p. 5.

et dirigée à la fois aux néophytes ainsi qu'aux personnes aguerries dans la discipline, ne fait qu'affirmer sa position et contribuer au nouveau rayonnement des *Dansei-gaku*. Finalement, en 1998, lors de la soixante-et-onzième grande conférence de la Société Japonaise de Sociologie, la participation de cinq chercheurs en *Dansei-gaku* corrobore très clairement l'établissement progressif de ce courant de pensée comme sous-discipline de la sociologie ou des études de genre<sup>119</sup>.

Parallèlement au développement d'un courant académique focalisé sur la question de l'homme, l'expansion de conférences sur celui-ci dans les centres de luttes pour les droits des femmes, *Josei sentaa* (女性センター)<sup>120</sup>, de nombreux mouvements sociaux d'hommes, *Dansei Undô* (男性運動), dont certains précédèrent même l'établissement des *Dansei-gaku*, apparaissent dans le contexte de la crise. Selon Ôyama<sup>121</sup> et Ôtsuka<sup>122</sup>, dans leur contribution sur l'histoire des mouvements sociaux masculins<sup>123</sup>, les premières mouvances sociales au sujet des hommes dans leur définition de sujet genré datent de 1978 avec la constitution de l'association « Penser l'éducation des enfants par les hommes », *Otoko no ko sodate wo kangaeru kai* (男の子育てを考える会). Elle a été fondée à Tôkyô par Hoshi Tatsuo (星建男) qui est décédé en 2009. Ce mouvement, ne vise pas seulement à réintégrer l'homme dans son rôle de père, d'éducateur, mais aussi à nier l'inhumanité qu'acquiert les hommes, principalement les salarymen dans le contexte considéré, au travers du travail et de l'injonction de productivité matérielle à laquelle ils sont soumis. Il est question aussi de revaloriser le père dans le travail productif de la vie (生命出産, *Seimei shussan*), et par extension défier la dichotomie des rôles de genre prégnante à l'époque. Le mouvement hérite non seulement de la pensée féminine, mais entrevoit aussi l'idée d'hommes entravés par leur travail, ergo par leur masculinité comme nous aurons déjà pu en justifier l'analogie auparavant. Elle fait suite à un symposium du même nom tenu l'année précédente, en 1977. De fait, cette association est considérée comme l'ancêtre des mouvements masculins. Les mouvements qui lui succédèrent, d'après Ôyama et Ôtsuka<sup>124</sup> peuvent être intégrés dans la catégorie des « mouvements masculins de type travaux domestiques et éducation des

---

<sup>119</sup> TAGA Futoshi, *ibid.*, p. 5.

<sup>120</sup> TANAKA Toshiyuki, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>121</sup> ÔYAMA Haruhiko 大山治彦 (1966 - ), Professeur des études de genre à l'Université privée de Shikoku Gakuin.

<sup>122</sup> ÔTSUKA Takao 大東貢生 (1965 - ), Professeur adjoint en sciences sociales à l'Université Bukkyô.

<sup>123</sup> ÔYAMA et ÔTSUKA, 「日本の男性運動のあゆみ I — <メンズリブ>の誕生」 (Nihon no dansei undô no ayumi I — <menzu ribu no tanjô>, « L'Evolution des Mouvements Masculins — la naissance du <men's lib> », in ITÔ Kimio (éd.), Collectif 『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』, *op. cit.*, pp. 245-258.

<sup>124</sup> Voir Annexes, B) 4.

enfants », (*Kaji • ikuji-gata dansei undô*, 家事・育児型男性運動). Murase Haruki<sup>125</sup> s'inscrit dans la même perspective dans son article « Manifeste de l'Homme au Foyer »<sup>126</sup>, en 1984, où il traite de cette obédience dans des mouvements masculins et des changements des mentalités des hommes dans les années 1970 à 1980. Cette notion d'hommes remplissant les tâches liées au travail productif persiste également dans les années 1990 où elle est visible dans la production culturelle populaire avec le genre littéraire des *Shufu mono taiken-ki* (主夫もの体験記)<sup>127</sup>. En 1980 est fondée, dans la même mouvance sociale, l'Association d'Information « Hommes et Femmes, prenez du temps pour l'éducation ! »<sup>128</sup>. Mais, en 1988, la naissance à Tôkyô de l'« Association des Hommes contre la Prostitution en Asie » (*Ajia no baibaishun ni hantaisuru otokotachi no kai*, アジア買売春に反対する男たちの会) perturbe le paysage de ces mouvements sociaux et affole les courants féministes ou des *Dansei-gaku*. Effectivement, ce nouveau mouvement propose de réfléchir au problème du tourisme sexuel des Japonais en Asie depuis le point de vue des responsables et revendique le fait que chaque homme est un agresseur en puissance. Sur le plan formel, ce groupe a quelque chose de révolutionnaire car il est uniquement constitué d'hommes dans l'optique que les adhérents, hommes, se montrent socialement responsables en trouvant des solutions par eux-mêmes. Ensuite le point de vue qu'il défend reste pour le moins atypique. Les auteurs précisent que si une telle initiative s'est vue positivement évaluée par les courants féministes, cela reste moins vrai pour les hommes gravitant autour du féminisme, qui sentent leur efforts pour la réconciliation des idéologies de genre mis à mal<sup>129</sup>. Alors que le mouvement s'implante également dans le Kansai à Ôsaka l'année suivante, il semble perdre de sa réflexivité autour de cette question d'agressivité, de dominance inhérente au sujet masculin et va même jusqu'à commencer à considérer l'idée que les hommes sont victimes, opprimés, par le concept de rôle masculin. Cette évolution de la conscience des *Dansei Undô*, est visible au travers de deux conférences

<sup>125</sup> MURASE Haruki 村瀬春樹 (1944-) est un essayiste japonais issu du département de journalisme de la faculté de politique et des sciences économiques de l'Université de Waseda et qui a beaucoup écrit au sujet des de la famille ou encore du logement.

<sup>126</sup> MURASE Haruki, 「<ハウスハズバンド>宣言」 (<Hausu hazubando> sengen, « Manifeste de l'Homme au Foyer »), in 『怪傑！ハウスハズバンド』 (Kaiketsu ! Hausu hazubando, L'Homme au Foyer, ce Surhomme !), Shôbunsha 晶文社, Tôkyô, 1984.

<sup>127</sup> Nous donnons ici deux autres exemples :

Yoshida Toshihito 吉田義仁, 『ぼくらのパパは駆け出し主夫』 (Bokura no papa ha kakedashi shufu, Notre Papa c'est un Homme au Foyer Novise), Asahi Shinbun-sha 朝日新聞社, 1992.

Yokohama Fumiyasu 横山文靖, 『だっこはきもちいいーぼくの育児絵日記』 (Dakko ha kimochi ii —Boku no ikuji e-nikki, C'est si Bon de les Serrer dans mes Bras — Mon Journal Intime Illustré d'Education), Yukku-sha ユック舎, 1997.

<sup>128</sup> *Otoko mo onna mo ikuji jikan wo !*, 男も女も育児時間を！.

<sup>129</sup> ÔYAMA et ÔTSUKA, op. cit., p.250.

données à un an d'intervalle, entre 1989 et 1990 à Ôsaka. La première, une réunion ordinaire de l'Association des Etudes Féminines Japonaises<sup>130</sup> intitulée « les hommes peuvent-ils être féministes ? » (« Otoko ha feminisuto ni nareru ka », 「男はフェミニストになれるか」), et la seconde, un symposium intitulé « Symposium d'homme pour les hommes par les hommes, façons de vivre, façons de jouer libres de la 'masculinité' »<sup>131</sup>. Suite à ces conférences qui posent la question de savoir si la libération des carcans de la masculinité pour les hommes sert les objectifs socio-politiques du féminisme et rapprochent les hommes des féministes, les mouvements masculins se ramifient sous l'étiquette du *Men's Lib* (*Menzu ribu-gata dansei undô*, メンズリブ型男性運動). Les personnalités à l'origine de cette mouvance sociale sont les membres de la société de recherche du *Men's lib*, la *Menzu ribu kenkyû-kai* (メンズリブ研究会), créée en 1991 et comprenant le conseiller Ajisawa Michiaki, le journaliste Nakamura Akira, le fondateur du centre de support aux Étrangers « Asian Friend » (*Ajian furendo*, アジアン・フレンド) Mizuno Ashura, les universitaires Itô Kimio et Ôyama Haruhiko. Ôyama et Ôtsuka définissent l'influence de ces hommes dans les mouvements de type *Men's lib* de la manière suivante :

« l'Association de Recherche du *Men's Lib*, tout en occupant une position pro-féministe (pro-feminism), c'est un mouvement qui se développe en portant son attention sur le sentiment, l'expérience de ses membres d'avoir été blessés, opprimé par la masculinité, en somme sur la nature des hommes à être opprimés (handicapés). »<sup>132</sup>

C'est un mouvement uniquement masculin à la fois pour préserver l'exactitude du discours masculin sans la nécessité de censure qu'implique la mixité, mais aussi pour favoriser un cadre de partage des expériences dans le but de mieux saisir la diversité de la nature des problèmes qui accablent les hommes. C'est aussi une manière d'insister sur l'autonomie des hommes à corriger leur problèmes, tout du moins leur volonté à le faire. Suivant l'établissement du *Men's Lib* japonais et le soutien de groupes féministes, on voit apparaître dans le paysage social japonais des équivalents des centres de lutte

---

<sup>130</sup> Nihon joseigaku kenkyû kai, 日本女性学研究会.

<sup>131</sup> Otoko no Otoko ni yoru Otoko no tame no shinpōjiumu 「Otokorashisa」 ni torawarenai ikikata・asobikata, 男の男による男のためのシンポジウム「男らしさ」にとられない生き方・遊び方.

<sup>132</sup> 『メンズリブ研究会は、プロ・フェミニズムの立場をとりつつも、男らしさによって抑圧され、傷つけられてきた自分自身の経験や実感、すなわち男性の被抑圧（被害）者性に着目した運動を展開している。』, ÔYAMA et ÔTSUKA, *ibid.*, p. 251.

pour les droits des femmes, les *Menzu sentaa* (メンズセンター), dont le premier fut fondé en Octobre 1995 à Ôsaka. Un mois plus tard est créée une ligne téléphonique de soutien aux hommes, « Ligne téléphonique pour les troubles des hommes » (« *Otoko nayami no hottorain*, 「男」悩みのホットライン). La fondation des différents organismes d'écoute des hommes précédemment cités dénote bien la crise des modèles aux origines économiques que subissent ces individus et la nécessité pour eux de se regrouper dans le but de partager leur expérience de vie et réfléchir ensemble aux solutions potentielles. En 1996, comme preuve de l'expansion du mouvement, a lieu un rassemblement national, « Festival des hommes » (*Otoko fesutibaru*, 男フェスティバル) qui connaissant un certain succès sera reconduit plus de 10 fois et au moins jusqu'en 2008 avec la 11<sup>ème</sup> édition à laquelle il y a eu 209 participants (contre 500 en 1996). Bien sûr les femmes y participent aussi et les thèmes abordés varient des violences domestiques à la libération des homosexuels en passant par les personnes intersexes). Cependant, notent Ôyama et Ôtsuka<sup>133</sup>, si on peut assister à la formation de communauté masculines, celles-ci ne sont en rien homogènes, aussi bien à l'échelle locale que régionale ou bien encore nationale. En effet, à l'échelle nationale, le *Men's Lib* de Tôkyô s'étant constitué en 1995, ils remarquent une différence des sujets mis au centre des discussions. Par exemple, la branche de Tôkyô, plus jeune d'un point de vue démographique (adhérents d'une moyenne d'âge de 20-30 ans), met l'accent sur des thématiques telles que la virginité, le sujet *otaku*, le syndrome du garçon timide (« shyman »), les minorités sexuelles comme l'homosexualité, la transsexualité. Ces thématiques contrastent fortement avec la branche occidentale qui favorise des sujets tels que la vie de couple marié, les travaux domestiques ou encore l'éducation des enfants. Ce fossé entre les générations, également présent à un niveau local, n'est pas sans entraîner des frictions au sein-même des groupes. Ces frictions proviennent d'une différence de la cognition des problèmes masculins. En effet, les jeunes participants entre vingt et trente ans, célibataires, et ayant reçu l'impact du féminisme avant de se marier, ne peuvent en rien comparer leur expérience des entraves de la masculinité avec leurs homologues de la génération précédente, des hommes de quarante à cinquante ans, mariés vaut d'avoir connaissance des avancées féministes. De manière similaire, Itô constate une différence des mentalités entre les participants de ces rassemblements qu'il explique par un écart générationnel de la politisation des individus. Alors qu'ils analyse

---

<sup>133</sup> ÔYAMA et ÔTSUKA, *ibid.*, pp. 252-256.

un mouvement vers l'individualité dans les revendications politiques des jeunes membres, les membres plus âgés, provenant de la *Dankai sedai* et ayant participé aux révoltes étudiantes dans les années 1960 sont plus dans une revendication politique sociale, à l'échelle de la société<sup>134</sup>. Parallèlement à ce phénomène générationnel, d'autres conflits sont induits par la différence d'implication de nouveaux membres dans les mouvements sociaux masculins, différence liée à l'expansion de ces mouvements sociaux et à la faible empathie pour les héritages féministes ou encore une faible connaissance des enjeux par certains de ces membres, derniers arrivants. Concomitamment, l'expansion des *Dansei undô* a des populations de salarymen d'âge moyen vient à engrener la hausse d'une conscience collective hétérosexuelle à l'origine d'un climat homophobe au sein des groupes. Par ailleurs il est bon de remarquer qu'au travers des thématiques de l'éducation et de la vie de famille, l'hétérosexisme (*Iseiai-shugi*, 異性愛主義) avait toujours été de manière tacite impliqué aux discours d'une grande partie de ces mouvements sociaux. Enfin des conflits ont également lieu avec les études *queer*<sup>135</sup> et ses participants, dans la mesure où celles-ci viennent contredire l'essence même des *Dansei-gaku* en défiant la notion même des identités de genre homme ou femme. Cette dernière friction permettra néanmoins au *Dansei-undô* de polir la définition de la notion d'homme, leur point d'origine.

« Ensuite, là où cela coïncide pour eux [ les *dansei undô* et les études *queer* ] c'est de faire de 'l'homme' ce qui a été socialement classifié comme tel, l'humain duquel on attend, exige d'être masculin. Ainsi appelons les mouvements masculins les mouvements qui traitent des problèmes spécifiques de cet 'homme' .»<sup>136</sup>

Pour Tanaka, le plus grand problème des *Dansei-gaku* se situe dans la définition à apporter aux difficultés que l'on a désigné comme « problèmes d'hommes », *Dansei mondai* (男性問題). En termes de logique de réflexion, il montre que si on considère les problèmes masculins sont les problèmes que contractent les hommes, on finit par se focaliser sur deux aspects de la question : les privilèges institutionnalisés des hommes, ou le prix de la masculinité. Si la première influence permet de remplacer la femme

---

<sup>134</sup> ITÔ Kimio (éd.) 『新編日本のフェミニズム 12 男性学』, op. cit., p. 11.

<sup>135</sup> Courant de pensée qui considère l'existence d'une pluralité des identités de genre, non basée sur le modèle dichotomique homme/femme.

<sup>136</sup> 『そして彼らにおいておよそ一致するところは、<男性>を社会的に男性と分類され、男らしさを期待・要求されてきた人間とし、そうした<男性>に固有の問題をみつかる運動を男性運動と呼ぼうというものである。』, in ÔYAMA et ÔTSUKA, *ibid.*, p. 256.

dans le débat des *men's studies*, et de s'intéresser aux interactions d'opresseur-oppressé-e, de majorité-minorité-s ; la deuxième influence, elle, ouvre soit la porte aux études de la diversité de la masculinité, soit aux courants masculinistes comme ceux apparus à partir des années 2000, soit aux courants victimistes qui reportent la crise de la masculinité sur la percée du féminisme durant les décennies précédentes et l'amélioration du statut social de la femme depuis la fin des années 1990<sup>137</sup>.

Tout au long des années 1980 et 1990 alors que les *Dansei-gaku* et les *Dansei undô* acquièrent une certaine notoriété publique, nous pouvons nous interroger sur les éléments en arrière-plan qui ont participé à l'établissement de ces deux notions « andro-centrées ». Dans le contexte de crise de la fin du millénaire, plusieurs notions et néologismes sont apparus au creux des discours médiatiques, qui traduisent la grande diversité des problèmes, *Dansei mondai*, auxquels les Japonais, toutes identités de genre confondues, ont dû faire face. À la fois pour servir notre exposé, mais aussi pour livrer un simple « état des faits » de ces problèmes, nous proposons ici d'en regrouper certains ici, cependant l'éventail de ceux-ci étant bien trop varié nous ne pourrions prendre le risque de faire une liste totalement exhaustive. Enfin et avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous faut préciser que la notion de « problème » avancée ici ne relève en rien de notre jugement personnel, qu'il s'agit pour une part d'entre eux d'éléments perturbateurs au niveau de la société en général, mais que d'autres sont présentés en tant que telle car ils défient les normes et attentes de la société en question à un moment donné. Tanaka fait référence à Kusayanagi Chihaya<sup>138</sup>, par laquelle il explique le concept de « déclaration de revendication » (*Kureimu môshitate*, クレーム申し立て) en lien avec la notion de problème social :

« Selon Kusayanagi Chihaya [...], pour qu'une situation soit reconnue comme 'problème social', il ne suffit pas de faire d'une quelconque 'situation' un 'problème', il est nécessaire traverser le concours des faits et de leurs causes à l'aide d'une triple définition, 'la définition de la réalité où la pratique qui explicite cela [le fait de faire d'une 'situation' un 'problème'] est la déclaration de revendication que sont 'les instants présents'', et 'la méta-définition de la définition de la réalité qui établit si la définition de ceux-ci ['instants présents'] est 'adaptée''. »<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> TANAKA Toshiyuki, op. cit., p. 9, 36.

<sup>138</sup> KUSAYANAGI Chihaya 草柳千早, Professeur de Sociologie à l'Université de Waseda.

<sup>139</sup> 『草柳千早は、ある状態が「社会問題」として認識されるためには、単にある「状態」を「問題」であるとするだけでなく「それを表明する実践が「クレーム申し立てであるという「いまここ」のリアリティ定義」と「それらの定義が「適切」なものであるというリアリティ定義のメタ定義」 [略]

On comprend de cette définition que la notion de « problème social » est induite par les exemples *in situ* et que ceux-ci sont à leur tour définis par le concept de « problème social ». Cela induit une structure circulaire qui s’auto-alimente et à laquelle participent grandement l’organe médiatique. À ce propos Itô confirme l’active participation de celui-ci :

« En effet, lorsque l’on rentre dans les années 1990, comme attendu, de nombreux média commencèrent à évoquer les ‘problèmes masculins’. [...] Même dans les éditions spéciales des magazines les ‘problèmes masculins’ sont devenus assez remarquables. Dans les magazines féminins comme *CREA* ou encore dans les magazines masculins comme *Mensuel Playboy*, des numéros spéciaux sur le phénomène ‘des garçons devenus faibles’ commencent à être compilés à partir de l’été 1992. Par la suite, les magazines tels que *SPA !*, *Temps Libre* ou encore *POPYE*, commencèrent à publier nombre de dossiers sur des thématiques comme ‘Gay’, ‘Qu’est-ce que la masculinité ?’, ‘Libération des Hommes’. Cette onde montre une expansion à d’autres magazines. »<sup>140</sup>

On comprend des propos du chercheur que son attention s’est particulièrement portée sur les média de presse, média particulièrement répandus dans les années 1990, conjointement avec la télévision. Cependant nous noterons qu’à l’heure actuelle parallèlement aux deux formats médiatiques cités précédemment se rajoute internet, source particulièrement abondante d’information et articles au travers de laquelle sont souvent mis en exergues des tendances sociales, même éphémères, sous la forme du buzz<sup>141</sup>.

Parmi les différents exemples que nous allons présenter au travers des paragraphes suivants, nous constatons une forme de dynamique, de séparation, de la nature de ces exemples entre deux notions-clés, les problèmes, handicaps qui relèvent de la sphère publique, et ceux de l’intime.

---

の三重の定義で競合をくぐり抜ける必要があるとしている。」, KUSAYANAGI Chihaya, 『「曖昧な生きづらさ」と社会-クレーム申し立ての社会学』(「Aimaina iki-dzurasu」to shakai – Kureimu môshitata no shakai-gaku, « Difficultés de Vie Informes » et Société — Sociologie de Déclaration de Revendication), Sekai shisô-sha 世界思想社, Tôkyô, 2004, citée dans TANAKA Toshiyuki, *ibid.*, pp. 39.

<sup>140</sup> 『実際、九〇年代に入ると、予想通り、さまざまなメディアが「男性問題」について語りはじめた。[...]雑誌の特集にも、「男性問題」がけっこう目立ってきた。女性雑誌『CREA』や男性誌『月刊プレイボーイ』などが、「弱くなった男」の問題の特集を組みはじめたのが一九九二年の夏ごろだった。その後も、『SPA!』や『自由時間』『POPYE』などが、「男らしさとは」とか、「男性解放」、「ゲイ」といったテーマで何度も特集を組むようになり、そのうねりは、他の多くの雑誌にも広がりを見せている。』, in ITÔ Kimio, 『男性学入門』, op. cit., p. 28.

<sup>141</sup> « Rumeur, retentissement médiatique, notamment autour de ce qui est perçu comme étant à la pointe de la mode (événement, spectacle, personnalité, etc.) », depuis le site internet : [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), entrée au lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/buzz/10910386> (consulté le 5/04/16).

Premièrement nous nous intéressons au tristement célèbre problème de la mort par surmenage, le *Karôshi*, 過勞死. Selon Dasgupta, dans le dictionnaire, le *Karôshi* fait référence au fait qu'un employé, par surmenage, s'effondre et meurt d'une hémorragie cérébrale ou d'une crise cardiaque induites par de mauvaises habitudes de vie.<sup>142</sup> Si les victimes sont généralement des employés hommes d'âge moyen, il y a néanmoins une proportion de femmes atteintes par ce phénomène. Alors que ce phénomène est relativement ancien, il devint particulièrement part du discours social à partir des années 1980 où il reçut une attention particulière par l'ensemble de la société. C'est par ailleurs l'un des motifs du développement des *Dansei-gaku*. Le *Karôshi* trouve ses racines dans les longues heures de travail, les contraintes sociales après les sorties de bureaux, et la faible quantité de vacances attribuée aux employés. Si le phénomène a été particulièrement visible, l'implication du gouvernement se sera fait attendre et les compensations auront tardé. Bien que le Ministère du Travail japonais estime le nombre de cas à soixante-huit en 1996, les groupes de soutien aux victimes estiment près d'un millier de cas. À la même époque Itô revoit ces chiffres à la hausse et propose même une moyenne de dix mille victimes par an. Soit autant de victimes que les accidents de la route. Faisant intervenir l'association juridique *Karôshi 110 ban*<sup>143</sup>, qui propose des conseils en matière de défense des affaires de *karôshi*, Itô donne la parole à une femme qui a dû gérer la mort par surmenage de son mari. Dans son témoignage elle met en garde les maris qui consacrent trop de temps à leur travail et explique par quelles peines elle est passée. Elle explique qu'en plus de n'avoir reçu qu'une compensation moyenne de la part de l'entreprise de son défunt mari (la somme s'élevant à une compensation de 6,5 millions de yens majorée des jours travaillés par le mari avant son décès, réduite des jours non travaillés par celui-ci le même mois). L'entreprise à l'inverse, si l'on place toute foi dans ce témoignage, aurait obtenu des compensations de la part de près de huit compagnies d'assurances dont elle avait fait contracté les assurances au défunt. De plus, la compagnie nierait toute responsabilité dans ce décès, préférant imputer celui-ci à l'alcoolisme supposé de la personne. Cette confession nous laisse matière à considération. Premièrement, Itô prend le soin de préciser que dans la plupart des cas de mort par surmenage, les épouses sont souvent femmes au foyer, cela signifie que l'économie domestique est gérée selon le consensus de la femme ménagère et de

---

<sup>142</sup> DASGUPTA Romit, « Karoshi », in BUCKLEY Sandra (éd.) *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Collection Encyclopedias of Contemporary Culture, Routledge, Londres, 2006 (2002), 672 pages.

<sup>143</sup> 「過勞死一一〇番」 ont un site internet consultable à l'adresse suivante : <http://karoshi.jp/> (consulté le 16/04/16).

l'homme pourvoyeur. Cela signifie donc que ces époux se sentent la responsabilité d'assister pleinement leur famille, et conséquemment de devoir en faire plus, de ne pas refuser le travail qui émane de leur supérieurs<sup>144</sup>. Ce qui est intéressant dans la démarche d'Itô c'est de faire intervenir la voix d'une épouse délaissée de cette manière. Le récit est tout à fait choquant en soit puisque la compagnie refuse d'admettre la valeur du mari défunt mais va jusqu'à le dénigrer alors qu'elle reçoit compensation par plusieurs sociétés d'assurances. Dans sa mort le statut d'homme est nié par le prétexte d'alcoolisme, ce qui rappelons-le est une pratique instaurée dans la vie d'entreprise, vie fondée sur la volonté de créer un groupe travailleur cohérent. Ce témoignage tout à fait terrifiant dans une certaine mesure fait clairement appel au « pathos » et doit se prendre avec le recul nécessaire. Nous comprenons que la négation de l'individu à sa mort, et le refus de l'entreprise d'assumer sa responsabilité n'a rien de louable, néanmoins nous ne pouvons-nous référer qu'à un seul témoignage dans le cadre d'un phénomène aussi sérieux. À l'heure actuelle, près de vingt ans plus tard, le problème social du *karôshi* reste très important, selon les études statistiques du Ministère de la Santé, en 2014 près de dix-sept mille (exactement 16 875) hommes décédèrent de suicide, soit plus du double comparé aux femmes (7 542 en 2014), bien sûr cela ne signifie nullement que le taux de suicidés est équivalent au nombres de personnes surmenées ou l'inverse, seulement le *karôshi* y participe grandement<sup>145</sup>

A l'échelle familiale, dans le cas de l'analyse de l'expérience de vie d'un salaryman, aussi bien Tanaka que son prédécesseur Itô attirent notre attention sur la difficulté pour les hommes de trouver une place en dehors de la sphère professionnelle<sup>146</sup>. Si le premier attire notre attention principalement sur la difficulté des hommes<sup>147</sup> à négocier un espace de vie en dehors de leur travail, et ce particulièrement si ils sont sans emploi, le second, quant à lui se concentre davantage sur les relations d'époux au-delà de la retraite. Dans les deux cas, ce qui sert de base à leur réflexion, c'est de comprendre, étant donné que le consensus social place les hommes dans la sphère du travail, ce qu'il se passe lorsque ces-derniers ne peuvent plus y évoluer et qu'ils sont obligés de renégocier leur identité aux travers de nouveaux espaces de vie. Ainsi, Tanaka explique, qu'au travers de politiques (plus ou moins bien conservées

---

<sup>144</sup> ITÔ Kimio, 『男性学入門』, op. cit., pp. 46-47.

<sup>145</sup> Voir Annexes, B) 5.

<sup>146</sup> TANAKA Toshiyuki, op.cit., pp. 79-84. Et ITÔ Kimio, 『男性学入門』, op. cit., pp. 55-57, 65-70.

<sup>147</sup> Dans ce paragraphe nous nous attacherons principalement aux salarymen, de ce fait, ici « homme » est substitutif de « salaryman ».

durant la crise) comme l'emploi à vie ou encore la progression hiérarchique basée sur l'ancienneté les hommes ont développé un fort esprit d'appartenance à leur entreprise. Cela sert tout à fait l'ordre de genre puisqu'ils doivent incarner le *Daikokubashira*, pour leur famille mais également pour le pays et sa puissance économique. De fait, et de manière relativement paradoxale peut-être, alors que l'entièreté de sa personne est employée au soutien de sa famille, mais aussi de sa légitimité au pouvoir patriarcal, l'homme se retrouve de plus en plus exclu de l'espace de la famille. Si bien que beaucoup de foyers n'hésitent pas à montrer à ces hommes que leur présence dans la sphère privée est indésirable. Ce phénomène est parfois exacerbé au point que certains pères de famille développent un « syndrome de refus de retour à la maison » (*Kitaku kyohi shôkôgun*, 帰宅拒否症候群). À l'inverse il se sent à l'aise sur son lieu de travail car il a un sentiment d'utilité. Certains discours placent la responsabilité sur l'attitude de la femme et des enfants par leur manque de reconnaissance de leur part, finalement un manque de reconnaissance de son rôle de pourvoyeur. Le mari sent son identité niée dans le foyer qu'il supporte. Une chose intéressante est que comme méthode de thérapie, ITÔ suggère aux personnes atteintes de démontrer leur rôle, leur autorité au travers de la preuve physique, au travers du salaire confié à l'épouse en main propre. Néanmoins cela ne peut que renforcer la dichotomie qui enferme le mari dans son rôle de *Daikokubashira*. De manière similaire, le temps d'accès au foyer en pleine journée est réglementé, phénomène particulièrement visible dans le cas des sans-emplois. Pour illustrer son propos, Tanaka fait référence à une étude des parcours de vie de soixante dix-huit salariés victimes de la restructuration<sup>148</sup>. Dans la vaste étendue de ses témoignages il s'intéresse particulièrement au sentiment de honte ressentie par une fille vis-à-vis de son père quant au fait qu'il soit dans l'espace familial en plein jour. À cela s'ajoute la honte ressentie à un niveau local avec le jugement des gens du voisinage pour lesquels un homme qui se soustrait à l'équation de la répartition des rôles de sexe montre forcément les signes d'une déviance. Itô, quant à lui, aborde la question du point de vue de la retraite et soulève un certain nombre de problèmes auxquels les hommes sont confrontés lors de cette période critique où ils quittent le seul endroit où ils ont une place pour intégrer un lieu dont ils n'ont pas activement partagé le quotidien pendant près de quarante-cinq ans. Cela résulte, selon le sociologue en trois types de situations.

---

<sup>148</sup> Groupe spécial de recueil d'informations de l'édition du soir de Fuji 夕刊フジ特別取材班, 『こんな人が「解雇」になるリストラされた78人の教訓』 (Konna hito ga 'kaiko' ni naru, *Celui-là est « renvoyé », Les Enseignements de 78 Victimes de la Restructuration.*), Tôkyô, Kadokawa Shinsho 角川新書, 2001.

Dans les classes d'âges plus avancées, le sociologue évoque une dépendance qui se crée du mari à la femme. Parvenant à la retraite, celui-ci, n'ayant auparavant jamais trouvé le temps de prendre soin d'investir son temps libre dans les sphères locales et privées, se rattache à son épouse. À ce moment deux schémas sont remarquables, tout d'abord un divorce amorcé par la femme. Celle-ci considérant avoir soutenu son époux durant toutes ses années conçoit qu'elle n'a plus le devoir de le faire et qu'elle peut alors se retirer après avoir conclu un accord lui donnant droit à la moitié de la pension de retraite de son époux. D'un point de vue de l'ordre social de genre, l'homme n'étant plus le pourvoyeur, la femme se retrouve libérée également de sa part du consensus social. Une deuxième solution qui se réalise dans le cas où les époux restent ensemble, considère que l'homme devient l'ombre de sa femme et devient entièrement dépendant d'elle. D'une certaine manière celui-ci régresse et son épouse assume la charge d'un nouvel enfant, métaphoriquement parlant. Si cela est d'une certaine manière comique et injuste dans la perspective de la femme, il faut nuancer en précisant que dans le cas du décès de l'épouse, l'époux incapable d'autonomie meurt peu de temps après, avec en général une moyenne d'espérance de vie de moins de 3 ans. L'inverse n'est absolument pas valable puisque les femmes survivent bien plus longtemps à leur époux, avec en moyenne 15 ans. Le tableau que dresse Itô<sup>149</sup> montre également qu'en termes d'attentes de la part de leur couple, il y a une nette évolution de la part des femmes au fil du temps, puisque si elles souhaitent bien s'entendre avec leur époux (20,7%) dans leur trentaine, au-delà de soixante ans elles ne sont que dix pour cent à vouloir conserver de bonnes relations avec eux. À l'inverse, les hommes ne se reposent que de plus en plus sur leur femme puisque la proportion de ceux qui considèrent leur épouse comme une personne les comprenant, les faisant se sentir mieux, ne fait qu'enfler avec l'âge passant de soixante pour cent à trente ans à quatre-vingt-sept pour cent à soixante ans.

Suivant les retombées de la crise économique sur le système de l'emploi, de nombreux Japonais, principalement les jeunes entre vingt et trente ans, se dirigent vers des formes non-régulières de travail. Ces formes d'emploi, principalement représentées par les *Arubaito* (アルバイト<sup>150</sup>), sont des activités à temps partiel, à mi-temps, que contractent les jeunes plutôt que de s'inscrire dans le circuit normalisé de l'emploi d'entreprise représentatif des populations salarymen. Selon Liceras Garrido Ana

---

<sup>149</sup> ITÔ Kimio, 『男性学入門』, op. cit., p. 57.

<sup>150</sup> Le terme アルバイト provient de l'allemand *arbeit* signifiant « travail ».

María<sup>151</sup> qui réemploie les mots de Kosugi<sup>152</sup>, ces jeunes (pour la plupart) travailleurs qui développent leur vie professionnelle sur un ou plusieurs de ces *Arubaito* sont appelés, *Freeters*, mot composé du mot anglais « free » (libre) et du mot allemand « arbeiter » (travailleur)<sup>153</sup>. Ils représentent une population de jeunes de 15 à 34 ans d'environ 1,8 millions d'individus (2013) contre 1,01 millions en 1992 et 2,17 millions en 2003<sup>154</sup>. Ces nombres ne comprennent pas les femmes mariées qui doivent être comptabilisées différemment. Ils apparaissent dès les années 1980 avec l'ère *glacière de l'emploi*, c'est-à-dire le gel de l'embauche dans les entreprises. Parallèlement ils représentent une internalisation des conflits de la génération des *shinjinrui* (新人類, née en 1960) avec ses prédécesseurs. En effet, entre ces deux générations existe un fossé d'objectifs et d'attentes, fossé induit par les différents éléments de la crise. Alors que passant relativement inaperçus durant la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, les *freeters* deviennent fortement représentés dans les médias à partir des années 2000 et deviennent même le sujet de nombreuses études sociologiques<sup>155</sup>. Ainsi la population des *freeters* a été positionnée comme incarnation d'une opposition, voire fuite du système entrepreneurial japonais, la volonté de s'opposer à un système. Cependant selon Liceras Garrido, ils ne se situent pas dans cette optique de révolte, d'opposition, mais justifient leur choix selon trois motifs :

« [O]n peut énumérer trois motifs possibles pour lesquelles un jeune Japonais se convertira en *freeter*. Le premier cadre avec la conception romantique de principes des années 1990 : le jeune poursuit son rêve d'arriver à devenir chanteur ou acteur... Ou autres professions qui n'ont peu en commun avec le fait d'entrer dans une ambiance entrepreneuriale et travaille comme *freeter* pour survivre jusqu'à qu'ils y parviennent [...] La deuxième catégorie comprend ceux qui, après avoir terminé leur études au lycée ou à l'université n'ont pas d'idée claire quant à leur futur et s'accordent un temps de réflexion en travaillant comme *freeter* [...] Le troisième groupe comporte ceux qui, pour des motifs familiaux ou des

---

<sup>151</sup> LICERAS GARRIDO Aná María, assistante de recherches au Centre des Etudes de l'Asie Orientale à l'Université Autonome de Madrid. Ses centres d'intérêts comprennent les études comparatives entre le Japon et l'Espagne principalement en référence au bonheur, à la masculinité et au travail.

<sup>152</sup> KOSUGI Reiko 小杉礼子(1952 - ), est membre de l'Institut Japonais de la Politique du Travail et de la Formation, spécialiste de l'étude du travail. Ses écrits se concentrent beaucoup sur la question des *freeters* et des *NEETs*.

<sup>153</sup> LICERAS GARRIDO Aná María, « Freeter y NEET : expectativas sociales y personales » (« Freeter et NEET : Attentes Sociales et Personnelles »), in *Asiasémica*, Madrid, n°04, Juillet 2014, pp. 212-231.

<sup>154</sup> LICERAS GARRIDO Ana María, op.cit., p. 218.

<sup>155</sup> Voir HONDA Yûki 本田由紀, 「ジェンダーという観点から見たフリター」 KOSUGI Reiko (éd.) 『自由の代償／フリター現代若者の就業意識』(Jiyû no daishô/ furitaa gendai wakamono no shûgyô ishiki, *Le prix de la liberté / Freeter : Conscience Professionnelle des Jeunes de Maintenant*), Tôkyô, Nihon Rôdô-Kenkyû Kikô 日本労働研究機構, 2002, 196 pages.

circonstances économiques n'ont pas d'autre moyen que de travailler comme *freeter* à la place d'un travail à temps complet. »<sup>156</sup>

Dans le cas du premier et du deuxième motif, il est nécessaire d'accentuer pour ces hommes l'idée de projets futurs, idée qui inscrit leur situation dans un cadre temporel à résoudre le plus rapidement possible, avant que la stigmatisation sociale ne soit trop imprégnée.

Ce n'est que depuis les années 2000 que le monde académique a commencé à considérer la question sous l'angle du concept de genre, cherchant à comprendre comment ces travailleurs « irréguliers » venaient à négocier leur identité de genre au travers de l'organe du travail, l'un des outils les plus déterminants au Japon. En effet, si, comme l'a montré Dasgupta, la masculinité des salaryman est garantie par le système professionnel et que cette masculinité fait office de figure représentative de l'identité masculine, il est tout à fait légitime de s'interroger sur les hommes qui ne s'intègrent pas dans ces schémas. Selon l'enquête réalisée par Shitamura Hideo<sup>157</sup>, les *freeters* de sexe masculin interrogés sur conscience professionnelle s'estiment à moins de cinquante pour cent sur la voie logique de leur progression professionnelle et quarante pour cent considèrent que leur avenir est clair<sup>158</sup>. La tendance générale qui ressort de ces statistiques est que comparés aux autres groupes de travailleurs (hommes en emplois réguliers, femmes en emplois réguliers, et femmes *freeters*) les hommes *freeters* ont une vision clairement plus négative de leur propre avenir. Par ailleurs, cette tendance tend à s'accroître avec l'âge. Ces sentiments négatifs partagés par ces hommes ne s'arrêtent pas au domaine professionnel et vont jusqu'à s'étendre à d'autres domaines sociaux :

« Par exemple, à partir des données du Centre du Développement de l'emploi (2005), on comprend que les perceptions négatives du travail des *freeters* hommes ont un rapport avec la vision des relations

---

<sup>156</sup> « [S]e pueden enumerar tres posibles motivos por lo que un joven japonés se convertiría en *freeter*. El primero de ellos encaja con la concepción romántica de principios de los noventa : el joven está persiguiendo su sueño de llegar a convertirse en cantante o actor, ... o demás profesiones que poco tienen que ver con entrar en un ambiente corporativo y trabaja como *freeter* para sobrevivir hasta auge lo logre [...]. La segunda categoría abarca a aquellos que, después de acabar el instituto o la universidad no tienen claro que hacer con su futuro y por ello se toman un tiempo de reflexión trabajando como *freeter* [...]. El tercer grupo abarca a aquellos que, ya sea por motivos familiares, circunstanciales o económicas no han tenido más remedio que trabajar como *freeter* en lugar de en un trabajo a tiempo completo.» LICERAS GARRIDO Ana María, op. cit., pp. 218-219.

<sup>157</sup> SHITAMURA Hideo 下村英雄, vice membre député de l'Institut Japonais de la Politique du Travail et de la Formation, 「男性アイデンティティと就労意識 - 「男性フリター問題」に着目して」 (Dansei Aidentiti to shûrô ishiki — 「Dansei furitaa mondai」 ni chakumoku shite, « Identité Masculine et Conscience Professionnelle : focalisation sur les 'problèmes des *freeters* hommes' »), in ENOMOTO Hiroaki 榎本博明 (éd.), 『セルフアイデンティティ拡散する男性像』 (Serufu aidentiti Kakusan suru dansêizô, *Identité Propre : Diffusion des Figures de la Masculinité*), Tôkyô, revue *Gendai no Esupuri*, hors-série, Shibundô 至文堂, 2007, pp. 97-107.

<sup>158</sup> Voir Annexes, B) 6 .

humaines qui s'expriment sur tous les plans de la vie dans [leur réponse telles que] 'même si je pensais trouver une place en société, je ne me sens qu'isolé', 'les relations avec les parents et les enfants sont tracassières', 'les relations hiérarchiques sont compliquées'.<sup>159</sup>

La différence, Shitamura explique-t-il dans les pages suivantes, entre le sexe des *freeters* est que les femmes *freeters* contractent généralement ce genre d'emploi jusqu'à se marier, de préférence avec un employé d'entreprise aux revenus stables et importants capable de palier le déficit de leur propre salaire à elles.

Ainsi de telles réponses ne se contentent pas de dénoter le sentiment d'inadéquation sociale de ces jeunes, mais montrent également qu'en fonction du système d'emploi contracté, au Japon, l'individu fait le choix, plus ou moins malgré lui, d'un degré d'insertion sociale. Concernant cette notion, Honda, tout en confirmant l'implication du genre dans la perception des *freeters*, indique :

«Les hommes *freeters* revêtent un fort caractère d'existence déviante ou bien encore aliénée les systèmes préexistants à la société tels que le système scolaire ou le marché du travail. Pour les femmes *freeters*, la stigmatisation de 'position inférieure' n'est pas aussi évidente que pour les hommes. »<sup>160</sup>

Un autre facteur qui gravite autour des formes irrégulières de l'emploi et celui de l'éducation. Autant Liceras Garrido que Shitamura s'accordent à dire que le nombre de *freeters* est inversement proportionnel au niveau d'éducation des jeunes. Ainsi, Shitamura dresse le bilan que les lycéens avec les plus mauvais résultats entendent à près de quarante-cinq pour cent la possibilité de devenir *freeters* alors que chez les lycéennes en plus d'être une tendance plus uniforme, elle est moins liée au niveau scolaire puisque même des filles au niveau scolaire moyen se dirigent vers ce mode d'emploi. SHITAMURA soulève un point tout à fait crucial des ressorts du mécanisme de genre sous-jacents à ce phénomène qui est le fait que selon l'ordre de genre et les conséquences de la fermeture de l'embauche aux femmes depuis la crise économique, bon nombre d'entre elles se résignent à ne pas accéder à un poste en entreprise. Cela est dû autant à la mise en place du mariage en tant qu'objectif *per se* pour femmes, mais

---

<sup>159</sup> 『例えば、雇用開発センター（二〇〇五）の他のデータ分析結果からは、この男性フリターのネガティブな就業意識が「社会につくそうと考えても孤独感を味わうだけだ」「親と子の関係はわずらしいだけだ」「上下関係などわずらしいだけだ」といった生活全般にわたる対人間関係観とも関連していることが分かっている。』、SHITAMURA Hideo, op. cit., pp. 99-100.

<sup>160</sup> 『男性フリターは教育制度や労働市場など、社会の既存の体制から逸脱した、あるいは疎外された存在としての性格が強い。女性フリターは、諸指標に関して男性ほど「低位」の烙印は明らかではない（本田 二〇〇二 一五一頁）。』 HONDA Reiko, citée par SHITAMURA Hideo, ibid., p. 100.

aussi au fait que les postes dans les sphères du travail régulier sont si peu nombreux que l'accession à ces-derniers ne repose pas totalement sur l'évaluation de leurs compétences. C'est pourquoi une proportion non négligeable de femmes éduquées finissent néanmoins par occuper des professions instables, à temps partiel. À l'inverse ce n'est pas vrai pour les hommes *freeters*, pour lesquels le monde de l'emploi offre de nombreux postes qui reviennent aux plus compétents pour la majorité. Par analogie, les hommes qui n'occupent pas un de ces postes sont alors stigmatisés comme incompetents.<sup>161</sup>. Et alors que l'on retrouve clairement des éléments du discours de la répartition sexuée des travaux, la dichotomie se reconstruit complètement lorsque l'on considère la question du point de vue matrimonial. Alors que les *freeters* de sexe masculin sont déjà la cible d'une stigmatisation sociale à l'occupation d'un emploi à temps partiel, cette marginalisation vient à se renforcer sur la question du mariage. En effet, selon Shitamura, et par extension Honda, à laquelle il fait référence, les populations masculines de *freeters* ont particulièrement de mal à s'illustrer sur le marché matrimonial. Ce phénomène est dû à deux facteurs intrinsèquement liés. Le premier, est qu'en termes de revenus, d'assurances et de statut, les *freeters* sont bien moins avantagés que leurs homologues des sphères salariales. Conséquemment ils intériorisent une incapacité d'assurer le rôle socialement établi de pourvoyeur. Parallèlement, les femmes, qui, rappelons-le, ont été confinées au travail à temps partiel pour être en mesure d'endosser les tâches du travail reproductif qui leur incombe, elles cherchent à garantir leur sécurité et dirigent leur choix vers la stabilité et la richesse des employés d'entreprise. Elles sont contraintes, dans une double mesure à dépendre de leur mariage à un homme ayant une bonne situation. C'est sur ce point principal que s'organise une forme de hiérarchisation des hommes selon le système de travail, *ergo* le système de masculinité. Si les *freeters* remplissent un rôle économiquement productif, bien que sous-évalué en comparaison des salarymen, il convient de remarquer qu'ils sont négligeables et négligés dans le travail de production sexuelle. Il ne fait aucun doute que le nombre stagnant voire augmentant de *freeters* n'est pas sans influence sur les tendances démographiques actuelles du Japon, à savoir le recul de l'âge du mariage (*Bankonka*, 晩婚化), la hausse du nombre de célibataires aux âges nubiles (*Mikonka*, 未婚化) ce qui influe sans aucun doute sur le problème de la baisse du taux des naissances (*Shôshika*, 少子化).

---

<sup>161</sup> SHITAMURA Hideo, op. cit., p. 101-102

Sans forcément parler de mode de vie alternatif, alors que les paradigmes du mariage au Japon invoquent particulièrement les notions de mariage arrangé de type *Omiai* (お見合い) ou encore de mariage par nécessité pour le statut social, devenir un individu de la société à part entière (*Ichininmae*, 一人前)<sup>162</sup>, Shitamura constate un changement du discours chez les *freeters* en matière de rapport matrimoniaux. En lien avec le recul de l'âge des mariages et la hausse du taux de célibats. Il en résulte un discours secondaire et peu considéré dans les relations matrimoniales japonaises, qui est celui du discours, du mariage d'amour<sup>163</sup>. Bien que celui-ci se soit démocratisé depuis ces quelques dernières décennies, il est évident qu'il n'est pas la forme privilégiée de mariage. Dans un raisonnement logique où les hommes *freeters* ne peuvent s'inscrire dans le discours de pouvoir concernant le mariage, car il n'en ont ni le statut, ni les ressources, ils développent un discours alternatif, secondaire, celui d'amour dans lequel ils renégocient la valeur de leur masculinité.

De la même manière que les *freeters* n'ont pas la capacité de s'inscrire dans le discours de la productivité sexuelle, d'autres formes de masculinités mineures, alternatives, refusent de s'y inscrire. Il s'agit là des très médiatiques garçons herbivores, les *Sôshokukei Danshi*, 草食系男子. Chris Deacon<sup>164</sup>, dans son article<sup>165</sup> sur le sujet évoque un lien de proximité entre les *freeters* et ces garçons herbivores dans la mesure où ces-derniers sont généralement *freeters*. Cependant, les *Sôshokukei Danshi* se différencie des autres dans la mesure où ils opèrent une certaine transgression du genre en adoptant, en tant qu'hommes, des comportements attribués aux femmes, comportements qui font intervenir les cosmétiques et le soin de soi, une expression de l'individualité qui est en fort contraste avec le statisme des éléments de représentation des *salarymen*. En somme, cela s'illustre pour un certain goût de la coquetterie caractérisé de féminisation des hommes. Néanmoins, la transgression la plus reprochée à ces jeunes hommes est le fait qu'ils refusent d'endosser le rôle masculin socialement défini de production et donc de s'inscrire dans la productivité hétérosexuelle, laquelle conserve la séparation sexuée des rôles et du travail et maintient le schéma de

---

<sup>162</sup> DASGUPTA Romit, op.cit., pp. 106-112.

<sup>163</sup> Voir Annexes, B) 7.

<sup>164</sup> DEACON Chris, est diplômé en 2012 de la faculté de japonologie au Trinity College à Cambridge avant d'intégrer un master en de Droit à l'école de droit BPP à Londres. Il est formé en 2014 par la compagnie Slaughter and May pour devenir solliciteur.

<sup>165</sup> DEACON Chris, « All the World's a Stage: Herbivore Boys and the Performance of Masculinity in Contemporary Japan », ss la dir. de STEGER Brigitte et KOCH Angelika, *Manga Girl Seeks Herbivore Boys: Studying Japanese Gender at Cambridge University*, Berlin, Lit Verlag, 2013.

subordination de la femme à l'autorité masculine. Ainsi jugés non-productifs, et mis en lien avec les différentes tendances démographiques du Japon contemporain, ils sont évoqués par les médias comme l'une des formes de la crise socio-démographique du Japon. Ce discours médiatique porte l'accent sur un désir ego-centré de temps libre, et la volonté de ne pas se rendre responsable des sentiments d'autrui pour soi. Ils incarnent en somme un individualisme radical qui tranche nettement avec l'esprit d'entreprise de leur père. Cette notion est à nuancer dans la mesure où déjà ces « pères » sont en rupture avec les schémas sociaux de leur propre parents. Dans sa conclusion, Deacon avance l'idée que le phénomène de garçons herbivores, plutôt que d'être un phénomène nouveau serait en réalité l'appellation, avec un certain délai, de la graduelle modification des comportements socio-économique des jeunes hommes après l'éclatement de la bulle. De plus il transparait que cette dénomination de garçons herbivores porte la nuance d'un jugement de valeur de l'ancienne génération (les pères salaryman de ces garçons) sur la nouvelle, considérant que celle-ci ne cherche pas à se consacrer pour sa nation, comme ce fût le cas depuis l'après-guerre, les qualifiants d'un égoïsme qui s'oppose à la notion de *daikokubashira* que nous avons définie plus haut. À l'inverse, pour cette jeunesse, il s'agit là d'une possibilité de s'affranchir d'un modèle et de l'image d'un père à présent inappropriés.

Au cours de ce développement nous nous sommes intéressé à la théorisation du concept de masculinité par le courant académique des *dansei-gaku*, courant trouvant ses racines dans les années 1980. Ces différentes études qui ont pour focalisation la notion genrée d'homme, apportent de nombreuses lumières quant à la diversité du phénomène de masculinité, mais également quant à multiplicité des problèmes et crises auxquels ils font face. Nous noterons également que certaines mutations de la masculinité sont très clairement critiquées au travers d'un discours médiatique généralisé qui conserve une échelle de valeur plaçant le modèle du salaryman à son sommet.

Si nous avons pris la liberté de développer ces quelques thématiques ici, c'est tout d'abord pour insister sur la diversité des représentations d'un même sujet en fonction de ces transformations. Il est ensuite question d'une nécessité d'évoquer la notion de *freeter* pour mieux intégrer le personnage de Naoya au système significatif dont il est le sujet. Effectivement, comme nous l'avons annoncé dès les premières lignes de cette partie, les personnages principaux masculins de la fiction ne font pas l'objet des mêmes traitements sémantiques. Si, comme justifié précédemment, le personnage de Katsuhiro

s'inscrit dans les tropes du salaryman, avec son histoire et ses éléments caractéristiques (bien que le jeu corporel mette l'accent sur un sentiment d'inadéquation), le personnage de Naoya quant à lui s'inscrit dans un paradigme alterne, celui du *freeter* (notons que cela ne fait que s'ajouter à son homosexualité). Il nous est alors possible d'interpréter ce choix d'écriture selon deux orientations différentes. Tout d'abord nous pouvons constater le fait que l'auteur, à son échelle d'interprétation, constate une pluralité des formes de la masculinité, pluralité qui se traduit notamment par les choix professionnels. Parallèlement, en terme de représentativité sur cette scène d'introduction simultanée des personnages, nous pouvons remarquer qu'en dehors du personnage de Naoya et de son entourage professionnel direct, lequel, par ailleurs, est constitué de deux personnages-femmes, les autres personnages, masse informe de costumes de travail de salarymen, s'entassent dans le bus. Ne pourrions-nous pas ici y voir une forme de rapport proportionnel entre une majorité inscrite dans un monde professionnel dit régulier, et à l'inverse une minorité, principalement incarnée par le personnage du *freeter* ? Nous pensons que sans même que cela eu été particulièrement conscient de la part du réalisateur, la situation au début des années 2000 est telle que le paysage professionnel offre ce type de schéma de la répartition des choix de carrières. De surcroît, en terme de mouvement, ce que nous avons évoqué plus haut comme une manière de transmettre une énergie de vie, une adéquation au contexte professionnel, pourrions-nous l'extrapoler jusqu'à avancer l'idée que les notions de stabilité du monde salaryman et au contraire l'instabilité de son pendant les *freeters* vont jusqu'à transparaître au travers du jeu corporel des acteurs ? Rien ne semble directement confirmé, cependant il est évident que le personnage de Katsuhiko lui semble piégé dans son quotidien qui apparaît au spectateur comme particulièrement contraignant, alors que son futur compagnon, Naoya, lui semble perpétuellement aller de l'avant. Dans un second temps, en même temps que ce rapport salaryman/*freeter* semble définir les personnages masculins, il nous apporte aussi des précisions sur l'identité de genre du personnage d'Asako. Alors que la plupart des femmes à l'échelle de la société japonaise occupent soit des emplois à temps partiel avant ou après leur mariage ou alors quittent leur travail pour se marier vers vingt-huit ans, Asako, elle, ayant trente ans et un emploi à temps complet, semble défier les conventions de genres. Se libérant du rôle de femme qui lui a été attribué et occupant la même place qu'un homme. Cela ne signifie néanmoins pas qu'elle bénéficie des mêmes droits qu'eux, bien au contraire, souffrant par exemple des écarts de salaire, les femmes qui décident de s'affranchir des conventions de genre sont soumises à un jugement

sévère, les excluants tout autant du monde des femmes tel qu'il peut être encouragé par les médias et l'oeil masculin, que part les hommes eux-mêmes qui voient en elles une menace. Alors que ce discours se développe au travers de la fiction, notamment par la manière dont Asako est très librement insultée par Emiko de l'entreprise de Katsuhiro, et la cible du dédain masculin du serveur ou encore du personnage de Yuji, camarade de Naoya, nous pensons que ce paradigme prend directement racine dans cette première séquence et qu'il est d'autant plus intuitif pour le spectateur japonais qu'il ne le sera pour un oeil étranger.

Si nous sortons du cadre restreint de la transposition des *dansei-gaku* au sein de l'oeuvre d'Hashiguchi Ryôsuke, et que nous nous intéressons à la place qu'elles prennent dans la société japonaise contemporaine, il nous faut remarquer que la focalisation sur le genre masculin a permis de mettre relief un certain nombre de crises identitaires masculines imputables à la vieillesse du carcan de la virilité (*Otokorashisa*). Conséquemment, alors que le genre masculin était la mesure-talon de l'ensemble de la société, un certain nombre de dogmes hérités au cours du 20<sup>ème</sup> siècle viennent à être compromis, jugés obsolètes. C'est pourquoi, durant les années 1990 et de nos jours également la coercition des femmes au mariage s'est relativement affaiblie : la mentalité des hommes se recentre vers le foyer où ils tentent de se ré-approprier une place en tant que père ou mari. Émanant tout d'abord d'une volonté de stimuler une économie et une démographie en crise en raison du taux de la natalité, accompagnant les acquis de ces études il y a la remise en question de l'ordre de genre et de la place jusqu'alors attribuée à la femme. Aussi, voit-on paraître des lois, durant les années 1990, qui s'orientent vers un débat social plus égalitaire sur la question du genre. Par exemple, en 1999 est adoptée la loi fondamentale pour l'égalité sociale des genres, *Danjo Kyôdô Sankaku Shakai Kihon-Hô* (男女共同参画社会基本法), ou encore la loi pour les congés parentaux, *Ikuji Kaigo Kyûgyô-hô* (育児介護休業法) en 1992 et la révision de la loi pour le renforcement de l'égalité des opportunités d'emploi, *Danjo Koyô Kikai Kintô-hô* (男女雇用機会均等法) en 1999<sup>166</sup>. Nuançons tout de même en précisant qu'il s'agit surtout d'obtenir une participation économique des femmes, en plus de l'imposition du devoir reproductif, lequel est assimilé socialement comme une responsabilité féminine et non pas masculine comme en Espagne entre autres<sup>167</sup>. À présent, selon Taga, la suite du débat pour les *Dansei-gaku* se ramifie en trois branches : l'étude des raisons du

---

<sup>166</sup> DASGUPTA Romit, op. cit., p. 176 n7.

<sup>167</sup> TANAKA Toshiyuki, op. cit., pp. 58-59

comportement violent masculin (violences domestiques, harcèlement sexuel), la question de la mondialisation et de la normalisation des masculinités, et enfin la considération d'une nouvelle voie de réflexion sur la méthode, avec la prise en compte de la pluralité masculine et de la subordination féminine dans le contexte institutionnel<sup>168</sup>.

Usant d'une approche historique des études de la masculinité au Japon, mais aussi en statuant au travers des travaux de Dasgupta d'une forme dominante dans le discours de la masculinité, nous sommes parvenus à établir, partiellement, une histoire de l'évolution de la masculinité. Alors que la masculinité a tendance à être traitée comme un concept singulier et uniforme, au terme des deux développements que nous avons réalisés, nous ne pouvons que nous situer contre cette unité du concept de la masculinité. Au contraire nous avons pu voir que non seulement il s'agit là d'une réalité tout à fait multiple, mais de surcroît structurée. En effet, l'existence d'un discours privilégié, et à l'inverse de discours de la masculinité « problématisés » ne peut que nous amener à penser qu'en plus d'être plurielle, la masculinité est également hiérarchisée. Dans le développement suivant nous proposons de franchir un palier supplémentaire concernant la notion de masculinité et d'examiner ses dynamiques internes au travers d'exemples principalement japonais, afin de mieux spécifier le lien entre l'hégémonie masculine que nous jugeons contestée par l'auteur et la masculinité homosexuelle qui nous semble appuyée, défendue au travers de *Hush !*.

### 3) Dynamiques des masculinités : la pluralité du fait masculin japonais.

Samurais, soldats, marchands, fermiers, salarymen, *freeters*, herbivores, escortes, pères de familles, nous l'aurons vu, et, en dépit que nous ayons jusqu'alors privilégié l'usage du singulier, nous ne pouvons que constater que la masculinité japonaise se décline sous diverses formes et identités. Il nous devient alors difficile de considérer le concept sous la perspective d'une essence, identité de genre unique est uniforme. Comme nous l'avons montré dans nos propos précédents, il est évident que l'idée de masculinité est à la fois plurielle et ordonnée, car, en effet toutes les masculinités ne jouissent pas des mêmes traitements sociaux et médiatiques. Cette

---

<sup>168</sup> TAGA Futoshi, op. cit., pp. 8-9.

notion de pluralité de l'essence masculine est relativement récente puisqu'elle ne date que des années 1980. Alors qu'à l'échelle mondiale les sphères académiques se tournent vers la masculinité comme objet d'étude, il existe une théorie qui révolutionne les idées apportées sur le genre et permet de mettre en lumière bon nombre d'aspects jusqu'alors assimilés comme tels dans les relations sociales.

Effectivement, dans les années 1980 avec notamment la parution d'un article de Raewyn Connell écrit en collaboration avec Tim Carrigan et John Lee en 1985<sup>169</sup> la voie pour une étude pluridisciplinaire et relationnelle de la masculinité est ouverte. Ainsi en 1995 R. Connell nous livre une analyse<sup>170</sup> innovante qui entrevoit la masculinité non pas comme une identité de genre invariable issue du sexe biologique, mais comme un fait pluriel régi par les interactions sociales. Les travaux de Connell, inscrits dans le féminisme, s'opposent au courant d'études masculinistes qui saisissent l'étude de la masculinité comme prétexte pour démontrer la supériorité et le bien-fondé de la domination masculine. Ces-derniers regroupent principalement des sociobiologistes qui considèrent que la masculinité est le fait d'un corps uniquement masculin qui lui assure sa suprématie, et nous retiendrons ici les noms de Lionel Tiger<sup>171</sup>, Robin Fox<sup>172</sup>, Edward O. Wilson<sup>173</sup>.

Connell s'oppose à ses auteurs car selon elle, la masculinité est une identité de genre. C'est-à-dire qu'il s'agit de la projection sociale de l'identité sexuelle d'un individu. Il nous faut nuancer néanmoins et préciser que l'identité de genre, selon elle, n'est ni ancrée au sexe biologique, ni uniquement le fait d'une impression sociale. Conséquemment, la sociologue australienne renie à la fois le discours du fondement bio-déterminé du genre qui tend à nier l'impact de la société dans la construction de l'identité de genre. Et inversement, elle ne s'attache pas non plus aux théories constructivistes qui voudraient que le corps et l'identité de genre ne soient que le résultat de l'incorporation de la détermination des luttes sociales. Elle réfute la première école montrant que de nombreuses cultures admettent des relations de genre différentes selon les sexes biologiques, mettant donc en relief la stérilité du débat sociobiologique. Le constructivisme quant à lui est contesté dans la mesure où il néglige le signifié, le

---

<sup>169</sup> CARRIGAN Tim, CONNELL Bob (Raewyn) et LEE John, « Toward a new sociology of masculinity », *Theory and Society*, n°14, 1985, pp. 551-604.

<sup>170</sup> CONNELL Raewyn, *Masculinities*, Cambridge, Sydney, Allen & Unwin; Berkeley, 2005 (1995).

<sup>171</sup> TIGER Lionel, *The Decline of Males : The First Look at an Unexpected New World for Men and Women*, New York, St. Martin's Griffin Edition, 2002, 336 pages.

<sup>172</sup> FOX Robin, *The Search for Society: Quest for a Biosocial Science and Morality*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, 264 pages.

<sup>173</sup> WILSON Edward O., *Sociobiology : A New Synthesis*, Harvard University Press, 2000 (1975), 697 pages.

corps, à l'avantage du signifiant, la société, attestant alors d'une négation de la corporalité de l'expérience sexuelle. Réfutant aussi que le genre soit déterminé par un phénomène hybride né de l'association des deux précédents, Connell préfère parler de pratiques bio-réflexives qu'elle qualifie de la sorte :

« Considérer d'une part que les corps sont à la fois objets et agents de la pratique, et d'autre part que la pratique forme les structures au sein desquelles les corps se laissent approprier et définir, revient à décrire un modèle situé au-delà des formules de la théorie sociale actuelle – un modèle de “pratiques bio-réflexives”. »<sup>174</sup>

L'importance de réintégrer le corps dans le discours sur le genre sans tomber dans les frasques du bio-déterminisme représente l'avantage de l'évolution, du changement pour le sujet dans sa définition de lui-même et au sein de la société. Cette évolution si elle ne s'explique pas par les différentes fluctuations de la sphère sociale le temps d'une vie, elle se conçoit au moins vis-à-vis du temps lui-même. En effet, le corps étant soumis au temps et aux changements (blessures, grossesses, conditionnement social, performances physiques, etc.) il ne paraît pas déraisonné d'admettre que d'une manière ou d'une autre l'identité du genre est altérée au cours d'une vie.

Les bases de la réflexion de Connell ayant été établies, il nous revient de présenter le cœur de son propos, ce qui lui vaut aujourd'hui d'être une référence sur la question des masculinités. La sociologue australienne, divergeant des courants essentialistes de la masculinité, prône que la masculinité ne saurait se résumer à une seule essence.

« La faiblesse de l'approche essentialiste est évidente : le choix de l'essence est arbitraire. »<sup>175</sup>

Bien au contraire, elle propose la considération de la caractéristique de la masculinité comme un phénomène varié, pluriel, né de ses interactions avec d'autres structures sociales (race, classe, nationalité) selon un modèle articulé sur trois niveaux : les rapports de pouvoirs, les rapports de productions et la cathexis (attachement émotionnel). L'auteure attire l'attention de ses lecteurs sur le fait que cette pluralité n'est en rien réductible à une typologie de personnalité, un large spectre de

---

<sup>174</sup> CONNELL Raewyn, *Masculinités : Enjeux Sociaux de l'Hégémonie*, édition établie par HAGEGE Meoïn et VUATTOUX Arthur, Paris, Editions Amsterdam, 2014, p. 52.

<sup>175</sup> CONNELL Raewyn, *ibid.*, p. 61.

déterminations essentialistes ; mais qu'il convient, plutôt que de s'intéresser à la partition en elle-même, de s'intéresser aux dynamiques de genre internes au phénomène.

Si nous tentons de retranscrire les différentes dynamiques intra-masculines, nous aurions à évoquer : l'hégémonie, la subordination, la complicité, et la marginalisation. Ainsi, la première, l'hégémonie qui s'inspire des travaux d'Antonio Gramsci<sup>176</sup> est, selon Connell :

« La dynamique culturelle par laquelle un groupe revendique et maintient une position sociale de *leadership* [en exergue dans le texte]. [...] La masculinité hégémonique peut-être définie comme la configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat. En d'autres termes la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. »<sup>177</sup>

Cette hégémonie ne peut être confirmée que si idéal culturel et pouvoir institutionnel correspondent, marquant ainsi de manière formidable la logique dans laquelle l'hégémonie s'inscrit : elle est à la fois opérateur et produit de sa propre légitimité. Elle s'inscrit dans un cadre historique et fluctue selon les conditions de la défense du patriarcat.

La subordination, elle, est la dynamique découlant directement de l'hégémonie. Elle est la représentation des « rapports spécifiques de domination et de subordination entre des groupes d'hommes. »<sup>178</sup>. La subordination est matérialisée au travers de pratiques d'exclusions : culturelles, politiques, la violence symbolique et/ou physique, la violence juridique, la discrimination économique et le rejet individuel. Dans le cadre occidental, partant d'une hégémonie que l'on peut qualifier d'hétérosexiste, c'est-à-dire qui présuppose l'hétérosexualité comme sexualité par défaut et comme orientation sexuelle nécessaire au bon fonctionnement social, l'auteure reconnaît que sur le plan des communautés sociales, il s'agit de la place occupée à l'heure actuelle par les homosexuels, la communauté gay, l'individu gay étant le « dépositaire de tout ce qui se trouve symboliquement expulsé de la masculinité hégémonique »<sup>179</sup>. Kawaguchi Ryô

---

<sup>176</sup> GRAMSCI Antonio, *Quaderni del Carcere* (titre original), *Cahiers de Prison*, traduit de l'italien par Paolo Fulchigoni, Gérard Granel et Nino Negri, Paris, Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1978.

<sup>177</sup> CONNELL Raewyn, *ibid.*, p. 74.

<sup>178</sup> CONNELL Raewyn, *ibid.*, p. 75.

<sup>179</sup> CONNELL Raewyn, *ibid.*, p. 76.

dans sa critique de la théorie de Connell, dénote aussi la focalisation de celle-ci dans la considération d'une masculinité subordonnée gay :

« Ceci peut-être vérifié par le fait que Connell, dans le cadre de la société (occidentale) contemporaine soulève l'exemple représentatif 'de la domination de l'homme hétérosexuelle et de la subordination de l'homme homosexuel' (Connell [1995]2005 :78) en tant que 'relation de genre dominant-subordonné interne aux groupes d'hommes' (Connell [1995]2005 :78).»<sup>180</sup>

Ensuite, la complicité est une forme d'interaction sociale basée sur un handicap : l'impossibilité d'intégrer et de correspondre aux pré-requis de l'hégémonie. En effet, l'hégémonie représentant un idéal de la réponse proposée à la justification du patriarcat, qu'une faible proportion d'hommes en sont véritablement détenteurs. Par conséquent, la majorité des hommes s'illustrent dans la masculinité complice. Celle-ci diffère de la subordination dans la mesure où elle n'est en rien victime du rejet de l'hégémonie. En outre, et c'est cela le fondement du fait que la masculinité complice ne soit ni rejetée ni contestataire, c'est qu'elle perçoit une part du dividende patriarcal qu'elle doit à la masculinité hégémonique sans empiéter sur la ligne de front de cette dernière. Nous nous permettrons ici de livrer l'image que propose Connell de celle-ci et qui nous semble très révélatrice de la dynamique en question :

« [L]eur distance à la masculinité hégémonique serait aussi grande que celle qui sépare les hommes qui poussent des cris devant les retransmissions télévisées des matchs de football à ceux qui courent effectivement dans la boue et se taclent. »<sup>181</sup>

Enfin, il y a la marginalisation, c'est la seule interaction proposée par l'auteure qui participe non pas à l'ordre du genre, mais à la structure de la race, de l'ethnie et de la classe. C'est notamment le cas, où, dans le cadre de la suprématie des Blancs à l'échelle politique mondiale, la figure de la masculinité noire est exclue de toute ambition à l'hégémonie sans pour être autant un exemple de rejet. Il s'agit plutôt d'une mise à

---

<sup>180</sup> 『このことは、Connellが現代（欧米）社会における「男性集団のなかでの支配-従属の特定のジェンダー関係」（Connell [1995] 2005 : 78) の代表例として「異性愛男性の支配と同性愛男性の従属」（Connell [1995] 2005 : 78) をあげていることから確認できる。』, KAWAGUCHI Ryô 川口遼, 「R.W.Connellの男性性理論の批判的検討 ジェンダー構造の多元性に配慮した男性性のヘゲモニー闘争の分析へ」(R.W.konneru no danseisei riron no hihan-teki kentô : jendâ kôzô no tagen-sei ni hairyo shit danseisei no hegemoni tôsô no bunseki he, « Etude Critique de la Théorie des Masculinités de R.W. Connell : Vers l'Analyse de la Lutte des Masculinités pour l'Hégémonie en Prenant Considération de la Pluralité de la Structure de Genre »), in 『一橋社会科学』 *Département de Sociologie de l'Université Hitotsubashi*, Centre de Recherche en Sociologie de l'Université Hitotsubashi 一橋大学大学院社会科学研究所, 2014, numéro 6, pp. 65-78.

<sup>181</sup> CONNELL Raewyn, *ibid.*, p. 77.

l'écart, marginalisation donc, qui s'opère dans des relents de colonialisme, l'Autre (dans son acceptation exotique) est à la fois intégré au fait social par sa soumission au Colon, mais en même temps il en est écarté par sa différence. De fait, il existe des correspondances individuelles entre certaines populations racisées et masculinité hégémonique, cependant celles-ci ne sont que constitutives du système d'oppression raciale où en définitive, la race, l'ethnie (parfois la classe) sont disqualifiantes sur le plan du bénéfice social.

Le fait masculin selon Connell est pluriel, non dans le sens d'une pluralité, ramification des typologies masculines, mais plutôt dans la mise en relief de plusieurs dynamiques sociales entre les masculinités.

Une autre caractéristique de cette théorie qu'il nous faudra préciser est que les statuts occupés par les masculinités, sous l'action de leurs rapports internes sont susceptibles aux changements, entraînant donc une fluidité des masculinités selon le contexte, l'époque, ou même l'espace. Enfin, nous aimerions évoquer la notion de « savoirs placés » comme mécanisme de légitimation de l'hégémonie. Les savoirs placés peuvent être facilement définis comme l'appropriation et la politisation des discours scientifiques, académiques, médiatiques dans l'objectif de la légitimation de la domination en cours. Nous vous proposons ci-après une citation de Judith Butler qui met en évidence ce phénomène :

« [L]es contours de l'analyse montrent les limites d'une expérience façonnée dans et par le discours. Ces limites sont toujours posées dans les termes d'un discours culturel hégémonique fondé sur les structures binaires qui se font passer pour le langage de la rationalité universelle. »<sup>182</sup>

Alors que nous venons d'explicitier la nature multiple, dynamique et changeante de la masculinité selon la théorie de Connell, nous souhaitons nous replacer dans un cadre d'étude japonais et montrer, au travers d'auteurs ayant assimilé pareille théorie, comment celle-ci peut nous permettre de spécifier un certain nombre des relations entre masculinités dans la sphère socio-culturelle japonaise.

Afin de mieux comprendre les différents exemples que nous proposons ci-après, nous souhaitons d'abord préciser notre position académique concernant les masculinités

---

<sup>182</sup> BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (titre original), *Trouble dans le Genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche, 2005 (1990), p. 72.

au Japon et exprimer notre accord avec Dasgupta et Tanaka concernant la corrélation entre la masculinité hégémonique et la figure des cols blanc au Japon. Tandis que nous estimons qu'il n'est pas nécessaire de répéter nos propos avancés dès le début de notre premier axe, nous souhaitons quand même statuer que l'historicité du discours des salarymen, conjointement avec la hausse de l'espace occupé par le discours sur leur représentation dans les médias et la place qui sont venus à occuper dans les paradigmes sociaux nous montre très clairement qu'ils correspondent au discours hégémonique de la masculinité. Et, conséquemment, notre étude s'inscrit dans un contexte socio-culturel dominé par cette figure. Nécessairement l'ensemble des exemples que nous allons nous employer à expliciter ici marquent la dynamique de genre masculine connellienne face à cette hégémonie salariale.

Tout d'abord nous proposons de reconsidérer un exemple de la masculinité complice au travers de la figure des hommes chauves selon l'étude de Sunaga Fumio<sup>183</sup>. En effet Sunaga analyse comment les hommes japonais, indépendamment de leur âge, font face au problème de dégarnissement capillaire et comment ce-dernier influe sur leur identité<sup>184</sup>. À la lecture ce texte, ils nous est tout d'abord apparu que, en aucune manière, être chauve au Japon n'implique de quelconques handicaps sur le plans professionnel ou matrimonial. C'est par ailleurs sur cette même idée que Sunaga démarre son propos argumentatif:

« Dans notre société être chauve n'est en rien une raison valable pour souffrir de désavantages dans la recherche d'emploi ou en matière de promotion. De la même manière, se faire refuser le mariage parce que l'on est chauve n'est pas fréquent. »<sup>185</sup>

En effet, en dehors des critères esthétiques dans le cadre du mariage, et sous-entendu que nous nous réfèrerions à un mariage d'amour, il peut paraître évident que l'apparence physique d'un individu n'a aucune réelle pertinence dans la sphère professionnelle. Donc, être chauve n'est en rien susceptible de freiner la productivité

---

<sup>183</sup> SUNAGA Fumio 須長史生 (1966 - ), est Professeur assistant en Sociologie à l'Université Shōwa.

<sup>184</sup> SUNAGA Fumio, 「“男らしさ”はテストされ、そして維持される。」 (« Otokorashisa » ha tesuto sare, soshite iji sare, « « Masculinité » Testée, puis Entretenu » in 『ハゲを生きる—外見と男らしさの社会学』 (Hage wo ikiru — gaiken to otokorashisa no shakaigaku, *Vivre Chauve—Sociologie de la Masculinité et de l'Apparence*), Tôkyô, Keisôshobô 勁草書房, 1999, 229 pages ; compilé dans ITÔ Kimio (éd.) 『新編日本のフェミニズム 12 男性学』, op. cit., pp. 313-324.

<sup>185</sup> 「私たちの社会ではハゲであることを理由に就職や傷心で不利益を被ることはない。またハゲだから結婚を断られるということも直接的には多くない。」, in SUNAGA Fumio, op. cit., p. 313.

d'un individu. Ensuite, comme annoncé par l'auteur, les cas de refus de mariage ne sont pas majoritaires. Comme nous avons pu le démontrer dans notre développement sur les *freeters*, le discours d'amour, et d'amour du physique de la personne n'a pas forcément de place dans la conception matrimoniale japonaise. À l'inverse c'est un phénomène qui apparaît pour ceux qui présenteraient des éléments discriminants contre leur accession au bien social du mariage. Dans son article, Shitamura Hideo indiquait même que les femmes, plutôt contraintes aux formes irrégulières de labeur, privilégiaient les hommes ayant un revenu stable pour pallier le faible niveau des leurs<sup>186</sup>. De fait, les hommes « dégarnis » sont tout à fait susceptibles d'être éligibles comme représentation de la masculinité hégémonique. Cependant nous pouvons nous interroger sur les raisons pour lesquelles ce n'est pas le cas. Si nous revenons sur le discours médiatique des salarymen, nous comprenons en termes de plastique, que les hommes représentés ne sont pas concernés par ce souci capillaire ou d'autres handicaps physiques, après-tout, la masculinité hégémonique japonaise est autant codifiée en termes de mode de vie que d'apparence physique. Cette absence du discours médiatique de l'hégémonie des hommes chauves impliquent donc qu'ils ne peuvent être considérés ainsi. Parallèlement, leur apparence physique n'étant en rien révélatrice d'un défaut de productivité, on ne peut pas non plus statuer d'une marginalisation ou d'une subordination de ces populations. En définitive, nous devons approcher cette forme de masculinité comme l'exemple d'une masculinité complice, tout à fait assimilée au privilège patriarcal dont elle reçoit un dividende, mais pas complètement adéquate pour se substituer à la masculinité hégémonique. Ce qui nous semble intéressant au niveau de l'analyse de Sunaga, c'est le fonctionnement du processus de discrimination physique à l'origine de la déchéance du statut hégémonique au statut complice.

Une première caractéristique des moqueries adressées aux chauves est, nous explique-t-il, qu'elle émane pour la plus grande partie d'autres hommes (bien sûr cela n'exclut en rien le discours discriminant émanant des femmes)<sup>187</sup>. Alors que ce discours est produit sous une forme hybride de plaisanterie et d'insulte, il piège son destinataire dans un dilemme de réception. Dans l'interaction sociale qui se crée autour de ces moqueries, il apparaît clairement que le destinataire a le choix de ne pas réagir et d'adopter une attitude passive qui le prive automatiquement d'une autorité sociale, ou au contraire, d'aller dans le sens de la moquerie et de se ré-appropriier son apparence

---

<sup>186</sup> SHITAMURA Hideo, op. cit., p. 101-102.

<sup>187</sup> SUNAGA Fumio, op. cit., p.316.

comme caractéristique identitaire pour finalement se libérer du sentiment de discriminé. Faisant référence aux travaux de Ehara dans *Politique de la Moquerie*, Sunaga précise la mécanique de ce types d'interactions en reprenant ses propos :

« Cela signifie que du côté moqué, une réaction directe est étouffée alors que du côté moqueur il y a une négation de la responsabilité de ses actes. De fait, le parti moqueur est en position de supériorité par rapport au parti moqué. »<sup>188</sup>

Nous estimons cette citation précieuse dans la mesure où elle fait référence à la notion de hiérarchie dans les interactions humaines et ici masculines en particulier. Une autre caractéristique notable de ce discours sur les chauves est le fait qu'il fasse intervenir virtuellement le regard de la femme :

« Parmi les interactions l'utilisation de l'évocation de « l'oeil fictif féminin » accomplit un rôle important dans la moquerie des chauves. Comme vu dans le paragraphe précédent, passant par le « regarde féminin » sous la forme de « lorsqu'on se dégarni on n'intéresse plus les femmes », cela transmet le message que les chauves sont laids. »<sup>189</sup>

Il est intéressant de constater la manière selon laquelle les autres hommes caractérisent un « regard féminin » capable de juger de la valeur d'un homme, quand on sait que dans un système où les femmes étant subordonnées il n'y a pas de renversement de relation de pouvoir possible. À l'inverse, l'impossibilité potentielle de réalisation de l'hétérosexualité, à la fois comme preuve de sa propre productivité (sur le plan biologique), mais aussi, par conséquent, preuve de sa masculinité dans le regard des autres hommes alentours semble davantage renfermer les éléments subversifs de la discrimination des personnes chauves. Ainsi, nous comprenons à la lumière de ces éléments, que les hommes chauves sont écartés de la masculinité hégémonique au travers du discours des autres masculinités dans lequel une caractéristique physique est prise comme motif pour en critiquer la validité en tant qu'homme, sur le plan hégémonique. Mais, dans le même temps, cela ne suffisant pas à invalider leur

---

<sup>188</sup> 「からかわれる側には真面目に対応が封じられることを、またからかうそばには自らの行為が免責されることを意味する。これによりからかう側はからかわれる側に対して優位に立つことになる。」, in SUNAGA Fumio, *ibid.*, p.317.

<sup>189</sup> 「その相互行為のなかで<フィクションとしての女性の目>言及に用いられることも、ハゲにおけるからかいにおいて重要な役割を果たしている。それは前章でも見たとおり「ハゲると女性にもてない」といった形で<女性の目>を経由してハゲが格好悪いというメッセージを伝えるものであった。」, in SUNAGA Fumio, *ibid.*, p.320-321.

productivité, autant sur les plans professionnels que biologiques, ils conservent leur dividende du système d'oppression des femmes.

Dans un second élan, nous aimerions nous référer aux travaux d'Erick Laurent<sup>190</sup> concernant la question de l'identité de genre des habitants des Ryûkyûs, îles méridionales du Japon<sup>191</sup>.

Dans cet article Erick Laurent aborde la question des masculinités à une échelle régionale et notamment à Okinawa. Il évoque une identité double, entre le point de vue d'une autorité de gouvernement et le point de vue des habitants d'Okinawa sur un constat personnel de leur masculinité. Il propose de traiter la perception, dite étique, qui est faite des habitants des Ryûkyû par les visiteurs européens, le Japon colonial et les militaires américains. Dans un second temps, il cherche à redonner une voix aux sujets de cette perception en s'intéressant à l'analyse dite émique cette fois, c'est-à-dire le point de vue des habitants locaux sur eux-mêmes selon leur propre système de pensée. Ainsi, dans un premier temps, Laurent soulève les conséquences liées à l'histoire et à la géographie des Ryûkyû. En effet, de manière générale Okinawa a toujours été le terrain de deux puissances extérieures. Par exemple la Chine et le Japon notamment à partir de 1609 avec l'invasion et l'installation du clan Satsuma aux commandes des Ryûkyû, les locaux ont été embarqués dans les échanges de pouvoir entre les deux grandes puissances. Autrement entre Taiwan et le Japon depuis 1897 lorsque que Okinawa est devenue une préfecture Japonaise. À ce sujet l'auteur précise que bien qu'Okinawa fut intégrée au monde japonais de manière officielle et reconnue, elle fut longtemps mésestimée, méprisée par le Japon central, ce-dernier considérant ses ressortissants comme des aborigènes. Preuve en est avec l' « affaire du pavillon anthropologique de l'Exposition industrielle nationale » tenue à Osaka de mars à juillet 1903 où, selon Nanta, des ressortissants okinawais furent exhibés comme « des Indigènes coloniaux et représentants des populations exotiques »<sup>192</sup>, un peu à la manière de l'Exposition Universelle de Paris en 1889.

Le 23 Mars 1945, en raison de sa position stratégique les Etats-Unis attaquent Okinawa. Okinawa fut le théâtre de bataille particulièrement violente, qui pourrait être

---

<sup>190</sup> LAURENT Erick, est docteur en anthropologie culturelle et en zoologie. Il enseigne l'anthropologie, les études de genre et les études gays et lesbiennes au Japon.

<sup>191</sup> LAURENT Erick, « Masculinités dans les Ryûkyû: "tous des cinglés et une bande de mauviettes" ? », ss la direction de CADOT Yves, FUJIWARA Dan, ÔTA Tomomi et SCOCCIMARRO Rémi, *Japon Pluriel : L'ère Taishô (1912-1926) : genèse du Japon contemporain?*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2015, n°10, pp 177-185.

<sup>192</sup> NANTA Arnaud, « Expositions coloniales et hiérarchie des peuples dans le Japon moderne », *Ebisu*, n°37, 2007, pp. 3-17.

l'une des raisons du retrait pacifique de la personnalité des habitants d'Okinawa de nos jours. Depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, l'archipel des Ryûkyû subit encore la colonisation américaine de 1945 à 1972 et par la suite de manière indirecte et ce encore à l'heure actuelle. En effet, en dépit de la levée de l'occupation américaine au Japon en 1972, il reste des bases américaines sur le territoire d'Okinawa. Elles sont à l'origine de nombreuses tensions concernant les agressions sexuelles de soldats américains sur la population locale et les accidents dus à l'activité militaire américaine (crashes d'engins militaires, etc).

Réutilisant les propos de Todd Reeser<sup>193</sup>, Erick Laurent explique que parmi les effets de la colonisation sur le genre on retrouve une féminisation des populations colonisées, en contraste avec une certaine sur-masculinisation/ masculinisation des puissances coloniales. Ces puissances, politiquement, économiquement et socialement écrasantes pour ces îles, justifieraient le choix, plutôt que de se battre (activité historiquement masculine/virile) un certain pacifisme, une nonchalance passive que ces puissances extérieures assimilèrent à une forme de féminité. De manière analogue on peut remarquer que de la même manière que le Japon au milieu des années 1960 et 1970 aura réinterprété les condamnations occidentales en autant de définitions de l'unicité japonaise au travers des *nihonjin-ron*, les habitants d'Okinawa également défendent les traits de caractères qui leur sont reprochés : paresse, pacifisme, fainéantise, etc, comme autant d'éléments constitutifs de l'identité des hommes de cet archipel. Le contexte géopolitique n'est pas sans créer un contraste des normes de masculinité, par exemple, les cheveux courts étant un signe de virilité dans le Japon métropolitain et que les habitants d'Okinawa portent longs. Ce contraste des critères de virilité se retrouvent notamment durant l'occupation américaine. En effet l'armée américaine, parfait exemple d'une masculinité occidentale : c'est-à-dire une masculinité aux cheveux courts, physiquement impressionnante et particulièrement agressive incarne une masculinité écrasante pour les populations de l'archipel (c'est également le cas, à titre comparatif entre l'Occident et le Japon central.). Cependant, bien que la notion de masculinité soit culturelle et par conséquent variable, dans ce cas précis, l'armée américaine, bénéficiaire du pouvoir et échappant aux lois locales, est assimilée à la masculinité hégémonique, ergo à la forme de masculinité à viser pour ceux qui ne la détiennent pas. Cette masculinité hégémonique de type militaire étant représentée par des forces armées,

---

<sup>193</sup> REESER Todd, *Masculinity in Theory*, Chistester, Wiley-Blackwell, 2010.

n'est pas sans induire que le bellicisme est un trait de cette virilité, trait qu'ignore la culture des Ryûkyû.

Dans un deuxième temps, l'auteur situe son raisonnement dans l'auto-évaluation de cette masculinité par les habitants des Ryûkyû qui transparait au travers d'enquêtes de psychologie sociale menées par Agarie Noriyuki<sup>194</sup> sur la « structure de la conscience à Okinawa » ou encore par Erick Laurent lui-même. Un premier résultat qui ressort de ces enquêtes est que les habitants d'Okinawa et ceux du Japon central (Honshû) possèdent des caractères fondamentalement opposés. Les Okinawais font preuve d'un servilisme : *jidai-shugi* (事大主義) qui proviendrait du statut particulier de l'île au sein des relations internationales. Ce statut longtemps enduré dans le temps serait, selon Ôta Mashide<sup>195</sup> (2000), l'origine « d'une disposition à la soumission, d'une tradition de la non-résistance ». Dans les aspects les plus négatifs, Iha<sup>196</sup> (2000) traite d'hommes qui se tournent vers le maître le plus offrant, une forme de doctrine de la double face : *futamata gôyaku* (二股膏藥) ou encore de doctrine de la prostitution : *Shôgi-shugi* (娼妓主義). Par la suite, s'appuyant sur la mythologie des Ryûkyû, Erick Laurent nous présente le schéma social fondamental de ces îles qui se caractérise par une polarisation différente du couple paradigmatique homme-femme. En effet, la relation de couple de cette région s'organise sur le schéma suivant : l'homme possède le pouvoir séculier, politique et économique externe alors que la femme possède les pouvoirs religieux et économique domestique. La question de la répartition du pouvoir économique est relativement similaire à celle du Japon central où l'homme, employé d'entreprise dépense ses journées à l'extérieur pour rapporter le capital de survivance qu'il confie à sa femme dont le rôle est de gérer le foyer et ses dépenses. Cependant, en tant que reliquat de l'introduction du shamanisme féminin au XIIIème siècle par les *noro* on retrouve un concept clé, les relations de couple qui s'appelle *onari* et qui attribuent un pouvoir spirituel et protecteur aux femmes : une relation de protection nouée entre une sœur cadette et son frère aîné, une sorte d'avunculat particulier. En somme, les hommes gouvernent et les femmes les protègent. Dès l'invasion de la région par les Satsuma en 1609 c'est une tendance qui disparaît, les notables envahisseurs n'ayant pas apprécié de rendre hommage à des dignitaires femmes, celles-ci sont

---

<sup>194</sup> AGARIE Noriyuki, 『沖繩人の意識構造』 (*Okinawajin no ishikikôzô*, Structure de la Conscience des Gens d'Okinawa), Naha, Okinawa Taimuzu, 1991.

<sup>195</sup> ÔTA Masahide, 『沖繩の民衆意識』 (*Okinawa no minshûishiki*, Conscience Populaire à Okinawa), Tôkyô, Shinsensha, 1995.

<sup>196</sup> IHA Fuyu, 『沖繩女性史』 (*Okinawa josei-shi*, Histoire des Femmes d'Okinawa), Tôkyô, Heibonsha, 2000 (1919).

relayées au plan domestique. Laurent traite d'un mouvement de va-et-vient constant pour les hommes de l'île, entre acceptation de codes de masculinité et de la soumission opérée par les puissances externes, mais on assiste également à une résistance, une revitalisation de codes culturels autochtones. D'après ses propres enquêtes, il détermine qu'à l'inverse des canons sur la question, les habitants d'Okinawa définissent davantage leur masculinité en rapport avec la pratique des arts *sanshin* (三線) au pacifisme et à la douceur d'être. Dans la réalisation de la masculinité il y a également une grande part allouée à la migration, dans le sens où un homme qui sortirait de l'île pour aller travailler dans le Japon central serait un modèle de réussite en référence au constat hégémonique. L'auteur poursuit, cette définition de la masculinité à l'opposé de sa version couramment pratiquée et génératrice de deux phénomènes : tout d'abord un sens de l'inadéquation sociale et/ou ethnique les confinant à des comportements destructeurs, alcoolisme, absentéisme, et même un taux de suicide important. En parallèle, il y a l'instauration d'une culture de la violence banalisée car subie au quotidien de manière psychologique, ce qui induit une propension à la violence des habitants eux-mêmes en tant que réaction à leur féminisation par l'extérieur, comme moyen pour redorer leur blason. Finalement, les hommes d'Okinawa réincarnent leur masculinité au travers de trois modalités en rapports avec la corporalité, l'art : la violence, la pratique des arts (martiaux, musicaux, esthétiques), et enfin la participation à des manifestations de réussite physique, l'auteur prend l'exemple des compétitions nationales lycéennes de base-ball remportées en 1999, 2008 et 2010. En conclusion, Erick Laurent souligne l'idée selon laquelle la masculinité d'Okinawa échappe aux groupements-clés généralement faits, se plaçant sur d'autres valeurs dont on peut en dégager à la fois une qualité et un défaut.

Alors que cette analyse se fait depuis le point de vue de la masculinité exclue de la majorité, le phénomène de marginalisation revêt la notion d'identité culturelle. Si nous renversons le schéma, nous pouvons lire, que malgré des performances sportives valorisées à l'échelle nationale lors de tournois de base-ball, les hommes d'Okinawa restent une population différente, au passé lourd de soumission, à la fois au Japon, qu'à la Chine, Taïwan et aux Etats-Unis. De fait, ils incarnent, dans une certaine mesure l'Autre, dans sa manifestation exotique, et dont on en juge la dimension ethnique comme une philosophie de vie qui n'a pas saisi les enjeux du monde actuel.

Enfin, comme exemple de subordination, nous souhaitons faire ici le lien avec la deuxième thématique de notre sujet, l'homosexualité masculine japonaise. Alors que Connell, comme vu plus haut, place l'homosexualité comme forme par défaut de subordination de la masculinité hégémonique dans les sociétés occidentales, à la fois Tanaka<sup>197</sup> et Dasgupta<sup>198</sup> montrent de quelle manière cette relation fonctionne dans la sphère socio-culturelle japonaise.

Tanaka explicite les propos de Connell en analysant comment depuis le 20<sup>ème</sup> siècle l'hégémonie masculine incorpore dans son discours l'évidence de son hétérosexualité comme fait naturel ainsi que la nécessité de la re-productivité comme caractéristique fondamentale de son expression :

« Connell pense que dans la société occidentale moderne, une importante caractéristique de 'la masculinité hégémonique' se situe dans 'l'hétérosexualité' en lien étroit avec l'institution du mariage. Pour cette raison, elle observe que la principale forme de 'masculinité subordonnée' se retrouve chez les hommes 'homosexuels'. Dans une société occidentale hétérosexiste moderne, à la base de la création d'une hiérarchie entre les masculinités, 'en marquant l'homosexualité comme un groupe de marginaux, est réalisée l'opération de l'édifier en symbole négatif de la masculinité'. »<sup>199</sup> [Tanaka cite Connell]

De fait, il nous faut comprendre que les formes de masculinités qui ne s'intègrent pas dans tel schéma socio-biologique se voient automatiquement exclues non seulement du discours hégémonique, mais aussi des discours masculins. Conséquemment, du point de vue hégémonique, les gays ne sont pas masculins, mais, la seule identité de genre validée restante étant la féminité, ils s'y retrouvent retranchés par défaut. Cette exclusion, poursuit Tanaka, se fait en raison de deux desseins. Le premier, est d'attester de son hétérosexualité. En effet, en marquant la différence avec l'homosexualité, la masculinité hégémonique s'insère dans un discours hétérosexuel. Cependant cela ne se fait pas dans un mouvement de déterminisme identitaire engagé par les deux parties impliquées, il précise que :

« Il est nécessaire ici d'accentuer de nouveau le fait que ce n'est pas parce que 'l'hétérosexualité' est 'naturelle, normale' que 'l'homosexualité' est discriminée comme étant 'anormale, pas naturelle'. [...]

---

<sup>197</sup> TANAKA Toshiyuki, 『男性学の新展開』, op. cit..

<sup>198</sup> DASGUPTA Romit, *Re-reading the Salaryman in Japan : Crafting Masculinities*, op. cit..

<sup>199</sup> 「Connellは西欧近代社会での<ヘゲモニックな男性性>の重要な特徴を結婚制度と密接な関係がある「異性愛」にあるとかがえている。そのため、<従属的男性性>の重要な形態として「同性愛」男性に着目する。[...]「同性愛を刻印づけられた部外者集団の存在というかたちで、男らしさにたいする否定的な象徴として作りあげる作業がある。」」, in TANAKA Toshiyuki, op.cit., p. 56.

Autrement dit, différant d'une réflexion de sens commun, c'est seulement en construisant 'l'homosexualité' comme élément extérieur que 'l'hétérosexualité' se forme en tant que 'naturelle, normale'. »<sup>200</sup>

D'autre part donc, il explicite qu'un second dessein se situe dans la nécessité de subordination pour garantir sa suprématie. Cependant, fait intéressant, dans le cadre du Japon, le discours hégémonique ne se restreint pas à s'appuyer sur les marginalisations, et donc divisions qu'il opère, il tâche également de paraître uniforme « comme si les formes du désir 'hétérosexuel' n'étreignait aucune diversité ou contradiction, étaient entendues comme si elles maintenaient une uniformité »<sup>201</sup>. En outre, la mise à l'écart, que nous pouvons dorénavant qualifier d'homophobie, se traduit également par des comportements violents ( de nature verbale ou physique) qui s'inscrivent dans les relations sociales lorsque les deux masculinités se confrontent. Selon Itô Satoru, activiste gay japonais, administrateur du site d'informations sur les minorités sexuelles japonaises « Sukotan »<sup>202</sup>, l'aversion des hétérosexuels envers les homosexuels se justifie autant par la peur des premiers de se faire agressés par les derniers que par la peur d'un phénomène qui échappe à leur cognition<sup>203</sup>.

Empruntant les propos de Ehara<sup>204</sup>, dans son étude, plus ancienne, Tanaka évoque comment la détermination des rôles sexuels, c'est-à-dire la place que prend chaque extrémité dans la relation sexuelle, vient à participer au consensus de genre et à nourrir les dynamiques infra-masculines. Alors qu'il résume le propos d'Ehara ainsi :

« Yumiko Ehara en plus de saisir 'l'hétérosexualité' comme un élément essentiel de l'ordre de genre, elle observe que dans cette 'hétérosexualité' alors que les hommes sont les 'sujets du désir sexuel', les femmes, elles, ne peuvent devenir que 'objet de ce désir'. ' La particularité structurelle la plus importante

---

<sup>200</sup> 「ここで改めて、「異性愛」が「正常／自然」であるために、「同性愛」が「異常／不自然」として差別されるわけではないことを強調しておく必要がある。[...]つまり、常識的な理解と異なり、「同性愛」を外側として構築することによって、はじめて「異性愛」が「正常／自然」として成立するのである。」, in TANAKA, *ibid.*, p. 57.

<sup>201</sup> 「あたかも「異性愛」という性愛の形態が、その内部に矛盾や多様性を抱えておらず、同一性を保つかにように認識されることになる」, in TANAKA, *ibid.*, p. 57.

<sup>202</sup> <http://www.sukotan.com/> (dernier accès le 20/03/2014).

<sup>203</sup> TANAKA Toshiyuki, *ibid.*, p. 30.

<sup>204</sup> EHARA Yumiko 江原由美子, 『ジェンダー秩序』 (Jendâ Chitsujo, *L'Ordre de Genre*), Tôkyô, Keisôshobô 勁草書房, 2001, 451 pages ; citée par TANAKA Toshiyuki, 「現代日本社会における男性性の諸形態：複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」 (Gendai nihon shakai ni okeru dansei no shokeitai : fukusû no dansei-sei no kyôgô ni yoru jendâ chitsujo no keisei to saiseisan, *Formes de la Masculinité dans le Japon Contemporain : Formation et Re-production de l'Ordre de Genre Selon la Rivalité des Masculinités Plurielles*), Thèse de l'école doctorale de l'Université Musashi 武蔵大学大学院博士論文, École doctorale de l'Université de Musashi 武蔵大学大学院, 2008.

de cet « ordre de genre » que l'on appelle « hétérosexualité » se situe dans le pouvoir asymétrique entre les deux sexes et qui définit cette relation sexuelle » [ Ehara 2001, p. 143 ] »<sup>205</sup>

Par analogie, il nous devient alors possible de comprendre que si les populations hétérosexuelles se montrent violentes avec les populations homosexuelles, c'est en raison du fait que ces dernières inversent les paradigmes de la relation sexuelle en plaçant les hommes hétérosexuels en tant qu'objet du désir sexuel. Une telle révolution des rôles sexuels ne saurait se concevoir sans un renversement du pouvoir dans le même mouvement. De fait, en réponse à cette hypothétique subversion, le corps hétérosexuelle sécurise son statut au travers des violences homophobiques.

Nous remarquons que ce paradigme des relations affecte exclusivement l'homosexualité masculine (gay) et non pas l'homosexualité féminine. Le lesbianisme participant du double standard concernant les femmes, à savoir la double considération de la femme soit comme épouse-mère, soit comme prostitué, deux tropes qui matérialisent l'autorité masculine sur le corps féminin, est tolérée dans sa deuxième dimension de fantasme. Cependant, remarque Tanaka cela n'est plus valable si cette identité de genre lesbienne vient à contester son statut de fantasme et à revendiquer une considération sociale.<sup>206</sup>

Ce court appendice concernant la capacité de sédition innée comprise dans certaines dynamiques des masculinités, particulièrement dans les représentations de la logique de la subordination, à la fois nécessaire et dangereuse pour l'hégémonie, nous amène reconsidérer la notion d'hégémonie selon les travaux de Demetrakis Demetriou<sup>207</sup> et Romit Dasgupta<sup>208</sup>. Pour le premier, revenant à l'origine des travaux de Connell, c'est à dire les travaux de Gramsci, il est nécessaire de revenir à la notion de « pragmatique dialectique ». Il définit ce concept comme le fait que la masculinité hégémonique s'approprie des caractéristiques des masculinités subordonnées ou marginalisées afin de maintenir, entretenir son carcan sur les femmes. Conséquemment,

---

<sup>205</sup> 「江原由美子は「異性愛」をジェンダー秩序の主要構造として把握し、そこにおいて男性が「性的欲望の主体」であるのに対して、女性は「性的欲望の対象」にしかなりえないと指摘する。「『異性愛』という『ジェンダー秩序』のもっとも重要な構造特性は、この性的関係を定義する両性間の非対称的な力にあるのである」〔江原2001：143〕。」、in TANAKA Toshikyuki, 「現代日本社会における男性性の諸形態：複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」, op. cit., p. 32.

<sup>206</sup> TANAKA Toshikyuki, 「現代日本社会における男性性の諸形態：複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」, op. cit., p.33.

<sup>207</sup> DEMETRIOU Demetrakis, « Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A critique », in *Theory and Society*, n°3, Juin 2001, pp. 337-361.

<sup>208</sup> DASGUPTA Romit, *Re-reading the Salaryman : Crafting Masculinities*, op.cit., p. 100.

pour Demetriou, l'hégémonie masculine n'est pas seulement les formes de la pratique du fait d'être blanc ou hétérosexuel, c'est un bloc hybride qui fusionne les pratiques provenant de multiples masculinités dans le but de réorganiser, re-façonner le patriarcat. Par ailleurs, l'hégémonie, en tant que dynamique de pouvoir joué sur deux plans, puisqu'elle est à la fois externe, hégémonie sur les femmes, mais aussi interne dans la mesure où elle établit son autorité sur les autres masculinités. Néanmoins comme vu ci-dessus, il ne s'agit pas d'une simple domination, la coercition se cristallise au travers de l'appropriation, l'incorporation, la greffe de caractéristiques des objets de l'hégémonie interne. Pour Dasgupta, il est également question de se nourrir des dynamiques de résistance, de subversion, et se référant à la définition de Dorinne Kondo<sup>209</sup> de l'identité, de se référer à l'hégémonie comme un processus identitaire en constante réactualisation, restructuration, récréation.

Enfin il nous apparaît important de nuancer que, quand bien même elles seraient sous le joug de l'hégémonie, les masculinités non-hégémoniques à la fois dans la subversion mais également dans le renforcement involontaire du bloc hybride hégémonique, parviennent à recréer des ordres et hiérarchies internes que nous pouvons associer à l'idée de communautés dont elles deviennent étalons de mesure.

Nous venons de démontrer, usant des travaux de Connell, Dasgupta et Tanaka, que dans le contexte cible, les années 1980 à 2000, les interactions intra-masculines, définies comme hégémonie, subordination, complicité et marginalisation par Connell ; puis comme stratégies de subversion, résistance et réactualisation par Dasgupta, font de la masculinité un ensemble complexe et changeant. Cependant, l'injonction à l'hétérosexualité, comme clé de voûte de l'hégémonie, dans sa mécanique d'institution, nécessite une définition par « *alter* », c'est à dire le besoin de justifier son bien-fondé en aliénant une autre forme de sexualité, ici, son opposée la plus immédiate, l'homosexualité. De fait, dans le cadre japonais, il y a une différenciation qui est faite entre ses deux pans de la sexualité masculine, qui font que le discours gay et tu, ignoré, et le concept même de masculinité gay est stigmatisé dans le processus. Dans notre seconde partie, nous allons concentrer notre exposé sur la notion clé de paradigme, c'est à dire l'ensemble des représentations attribuées à un phénomène. Pour ce faire, nous

---

<sup>209</sup> KONDO Dorinne, *Crafting Selves : Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*, Chicago, Presse de l'Université de Chicago, 1990

proposons premièrement de faire un constat du discours hégémonique concernant l'homosexualité, en évoquant les tropes les plus communs adressés à communauté gay. Dans un second développement, nous prêterons non seulement une attention toute particulière à l'œuvre *Hush !* d'un point de vue technique et discursif, mais nous nous intéresserons également, aux spécificités de l'approche créatrice du réalisateur, Hashiguchi Ryôsuke, dans ce qu'il apporte de personnel à ses créations et dans la critique sous-jacente de l'hégémonie qui est réalisée. Enfin, nous conclurons cette deuxième partie sur l'étude de la place du média et des productions culturelles dans le discours politico-identitaire de la communauté homosexuelle. Ce faisant, nous tâcherons de déterminer comment une oeuvre telle que *Hush !* participe à la réactualisation des savoirs sur la communauté gay japonaise.

## Deuxième Partie : Homosexualités masculines au Japon : paradigmes, récits personnels et militantisme.

L'œuvre que nous souhaitons mettre au cœur de notre réflexion, *Hush!* du réalisateur japonais Hashiguchi Ryôsuke est la quatrième et dernière d'une série de courts<sup>210</sup> et longs-métrages portant principalement sur la thématique de l'homosexualité. C'est un film de 135 minutes tourné en couleurs sur pellicule argentique de 35 mm. Il survient six ans après le succès du dernier long-métrage du réalisateur *Grains de Sable* (*Nagisa no Shindobaddo* 『渚のシンドバッド』) sorti en 1995, ce qui nous laisse à penser qu'il fait l'objet d'une maturation particulièrement prolongée. *Hush!* fut l'objet d'une invitation à la semaine des réalisateurs de Cannes de 2001 et sera diffusé dans près de cinquante-deux pays. À l'échelle domestique c'est un succès conséquent, et il est récompensé de plusieurs prix dont le prix Shindô Kaneto (新藤兼人賞), le prix du magazine spécialisé dans le septième art *Kinema Junpô* (キネマ旬報) récompensant le meilleur rôle féminin pour le rôle d'Asako interprété par Kataoka Reiko, l'actrice reçoit un second prix, le prix du Ruban bleu (ブルーリボン賞) la même année pour ce rôle. Tanabe Seiichi quant à lui est récompensé en tant que meilleur rôle masculin par le prix Hôchi Eiga Shô (報知映画賞) en 2002 pour son interprétation du personnage de Katsuhiko notamment. Enfin parmi d'autres récompenses l'œuvre reçoit également le prix de la meilleure œuvre au festival du film de Yokohama. Le film se situe comme à la fin d'un arc portant sur une réflexion au sujet de l'identité homosexuelle. En effet le long-métrage suivant du réalisateur, *Tout Autour de Nous*, (*Gururi no Koto*, 『ぐるりのこと。』) prend pour objet principal un couple hétérosexuel et se concentre davantage sur les notions d'amour et de lien entre deux adultes. La dernière œuvre en date de l'auteur, abondamment récompensée, *Les Amants* (*Koibitotachi*, 『恋人たち』), est une œuvre qui réintègre des représentations de l'homosexualité masculine au travers de quelques personnages, mais l'accent ne porte clairement pas sur cet aspect là de la fiction. Bien qu'il soit toujours périlleux d'entreprendre une analyse filmique et de la

---

<sup>210</sup> Nous maintenons l'idée que malgré sa durée inférieure à 60 minutes le privant du statut de long-métrage, le premier film conséquent de Hashiguchi Ryôsuke, *Secret d'une Soirée* (*Yûbe no Himitsu*, 『夕辺の秘密』), autant par sa qualité que sa structure mérite amplement le terme de long-métrage en dépit de ses 51 minutes de film. Par ailleurs ce film lance la carrière du réalisateur en lui garantissant le grand prix du PIA film festival, finançant son prochain et premier long-métrage officiel.

rapporter à un prétendu discours de l'auteur lorsque celui-ci est encore en activité, il nous semble capital de préciser que malgré un changement de ton, de sujet sur ses deux dernières oeuvres, Hashiguchi Ryôsuke dresse une forme de bilan sur ses inspirations personnelles au travers du film. *Hush!* et ce changement d'orientation qui succède tel film n'est que la démonstration d'un passage à une autre étape de sa vie. Aussi pensons-nous qu'en dépit d'une production toujours en cours et susceptible de porter des ombres à notre analyse, il est important de prendre le temps de mener une étude discursive, au travers de considérations filmiques techniques de la pensée de l'auteur aux moments précis de l'écriture et de la réalisation.

### 1) Paradigmes sociaux infléchis par la masculinité hégémonique

Dans son chapitre concernant les typologies gays et la médiatisation de celles-ci, Erick Laurent dresse le constat d'un discours médiatique dirigé livrant un certain nombre de stéréotypes stigmatisés, stigmatisants. À l'occasion d'un micro-trottoir mené par une chaîne câblée sportive au sujet d'un classement des plus beaux joueurs de rugby japonais, la présentatrice inclut le quartier gay par excellence au Japon, Nichôme, comme part de son échantillon d'enquête. Laurent nous confie sa déception lorsque :

« On va enfin voir les gays dans leur banalité quotidienne, pensé-je dans ma grande naïveté. Apparurent alors cinq patrons de bar tous plus mal déguisés en femme les uns que les autres, arborant un maquillage outrancier, aux gestes lourds et apprêtés de fausses divas sur le tard, à la voix suraiguë, accentuant jusqu'à la nausée l'image, véhiculée par les médias, de Nichôme et des gays en général. »<sup>211</sup>

Le constat est sans appel, une telle représentation, basée sur une féminisation monstrueuse d'hommes, n'est pas destinée à attirer une quelconque forme d'attrait, de bienveillance. Bien au contraire, elle contracte un ridicule effroyable, ne pouvant s'expliquer que par une volonté définie de stigmatiser ces hommes, d'orienter le discours médiatique sur une seule forme, nauséabonde de préférence, de l'image des homosexuels. Dans cette première partie, nous souhaitons présenter quelques tropes du discours hégémonique concernant les masculinités, et, dans un élan maintenu, tenter

---

<sup>211</sup> LAURENT Erick, *Les Chrysanthèmes Roses, Homosexualités Masculines dans le Japon Contemporain*, Bruxelles, Les Belles Lettres, 2011, p. 95.

d'en saisir les implications et répercussions sur les négociations identitaires des principaux intéressés. Aussi, profitant des propos de Laurent comme introduction à notre développement, nous démarrons notre réflexion sur quelques considérations au sujet de la féminisation des homosexuels dans le discours médiatique généralisé. Au travers de cette citation, nous remarquons que la notion d'homme se travestissant en femme (*Josôsha*, 女装者) fait référence à la dénomination des homosexuels par le terme *Okama* (オカマ ou 御釜, « le pot », référence à l'anus). Cette appellation fortement dépréciative, largement répandue à l'heure actuelle est comme le montre Lunsing<sup>212</sup> tout aussi particulièrement controversée car elle intègre plusieurs notions telles que la référence à la prostitution masculine, l'homosexualité mais aussi à la transsexualité des personnes MtF<sup>213</sup>. Le terme *Okama* divise la communauté homosexuelle dans la mesure où les branches de revendications dites « dures »<sup>214</sup> par Lunsing exigent la disparition de ce terme qu'ils jugent discriminatoire. Cela, d'une certaine manière est la preuve d'une homophobie « internalisée » (*naimenka sareta*, 内面化された) qui suggère que la pratique de la prostitution chez les hommes est motif de honte à une échelle sociale. Parallèlement c'est une appellation refusée dans la mesure où elle fusionne deux identités (si nous négligeons le fait que chaque identité sexuelle ou encore de genre est unique) de genre, gay et MtF comme s'il s'agissait d'une seule identité. C'est pourquoi la dénomination de l'homosexuel japonais passe souvent au travers de cette expression de l'*Okama* qui est alors devenu une métaphore dans le monde médiatique du fait homosexuel. C'est observable à plusieurs échelle avec notamment le manga destiné aux jeunes hommes, garçons : *One Piece*.<sup>215</sup> En effet, le mondialement célèbre manga fait figurer des personnages de type *Okama*, reconnaissable à leur travestissement. De plus, ils s'identifient d'eux-mêmes en tant que tel par l'utilisation de l'art martial fictif *Okama Kenpo* (オカマ拳法). Le personnage ainsi le plus mis en avant est Ivankov<sup>216</sup>, personnage à la forte dimension comique (de

---

<sup>212</sup> LUNSING WIM, « The politics of okama and onabe. Uses and abuses of terminology regarding homosexuality and transgender », in McLELLAND Mark et DASGUPTA Romit (dir.) *Genders, Transgenders and sexualities in Japan*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 81-95.

<sup>213</sup> Male to Female, l'une des formes de transsexualité, laquelle fait référence à la transition d'un individu dont le sexe assigné à la naissance était masculin mais qui s'est reconnu comme femme et conséquemment a entrepris des actions pour manifester son identité de femme.

<sup>214</sup> C'est le cas de l'association de revendications pour les droits des homosexuels Occur et l'association issue d'internet, Suikotan Kikaku dont le leader est ITÔ Satoru 伊藤悟.

<sup>215</sup> Manga provenant du manga-ka Oda Eiichirô 尾田栄一郎, dont le titre original est *Wan pîsu* (ワンピース), publié depuis 1997 dans le magazine *Shônen Jump* 少年ジャンプ, appartenant à la maison d'édition Shûeisha, 集英社. La série, encore actuellement en production comprend 81 tomes publiés. Elle est distribuée en France par les Éditions Glénat.

<sup>216</sup> Voir Annexes, C) 4.

même que son second Bonclay<sup>217</sup>) et qui en terme d'apparence reprend les caractéristiques du personnage du Dr Frank-N-Furter joué par Tim Curry dans le *Rocky Horror Picture Show*<sup>218219</sup>. Notons que le docteur joué par Tim Curry se définit comme travesti, ceci faisant même le titre de l'une des chansons les plus emblématiques de l'œuvre : « *Sweet Transvestite* »<sup>220</sup>. Notons néanmoins que Laurent, s'interrogeant sur une propriété typiquement japonaise de la manifestation de l'identité gay, cherche à déterminer des origines culturelles propres au Japon pour la figure de l'androgynisme dont il donne les exemples suivants :

« D'abord, la figure de l'androgynisme reste vénérée, esthétiquement et religieusement, du bodhisattva de la compassion *Kannon*, aux divinités des chemins *dôsojin*, en passant par les acteurs de rôles féminins *onnagata*, où les danseuses *shirabyôshi*. Des personnages androgynes se retrouvent dans de nombreux mangas, films, tableaux érotiques, magazines pornographiques, homo comme hétéro-sexuels. Ensuite, la portée culturelle de la « transformation corporelle » (*henshin*) ne peut être négligée, depuis les femmes renardes ou serpentes des contes de l'époque de Heian, jusqu'au roman de Higashino Keigo (*Henshin*), en passant par les séries télévisées des années 1970 (comme *Les Motards masqués*, *Kamen raidô*) qui semblent actuellement bénéficier d'une sorte de renaissance. »[emphases de l'auteur du texte]<sup>221</sup>

Si nous cherchons à poursuivre l'analogie entreprise par Lunsing, qui explicite que cette appellation et sa ré-appropriation au sein des communautés gays correspond au mêmes dilemmes identitaires posés par les termes de *faggot* en anglais, et *pédé* ou *PD* en français il convient d'admettre que les avis des concernés divergent et que dans le cas le plus positif, l'emploi de telles expressions devient autorisé dans la limite de la communauté elle-même et de rapports affectifs entre interlocuteurs. Aussi, la réutilisation de ces expressions par l'hégémonie devient discriminatoire, puisqu'il s'agit non pas d'une stratégie de renégociation identitaire ou un appel au sentiment communautaire d'une oppression commune, mais la réduction à un trope desservi par le discours médiatique. En outre, si nous reprenons la conceptualisation des notions de

---

<sup>217</sup> Voir Annexes, C) 6.

<sup>218</sup> *The Rocky Horror Picture Show*, est un film musical américain de Jim Sharman, sorti en 1975 et adapté de la comédie musicale de Richard O'Brien, *The Rocky Horror Show* créée à Londres en 1973. Le film fut présenté hors compétition lors du Festival international du film fantastique d'Avoriaz en 1976.

<sup>219</sup> Voir Annexes, C) 5.

<sup>220</sup> Dans le cas où notre lecteur ne connaîtrait pas le monument musicale que représente cet extrait dans l'univers du *Rocky Horror Picture Show*, et, plus largement dans la culture non-hétéronormative occidentale, nous proposons un lien YouTube pour apprécier ce classique : <http://youtu.be/3BuHZ10BWes>.

<sup>221</sup> LAURENT Erick, op. cit., pp. 96-97.

sujet et d'objet sexuel faite par Ehara<sup>222</sup>, dans la pratique homo-sexuelle, ou encore l'association de sa propre identité de genre à celle d'une femme, l'individu masculin concerné, aux yeux de l'hégémonie opère un transfère tabou, celui de la perte du statut de « sujet sexuel » au profit du statut d'« objet sexuel ». Cette métamorphose du système représentatif masculin pensé selon la masculinité hégémonique comporte le danger de remettre en cause ses privilèges mais aussi sa pérennité dans la stérilité évidente des rapports sexuels ainsi contractés.

Cette vision féminisée des homosexuels se retrouvent dans la plupart des films dans lesquels sont représentés des homosexuels entre les années 1991 et 1995, années correspondant au « boum gay » (ゲイブーム). En effet, que l'on se situe dans le film *Fille à Pédé* (*Okoge* おこげ) réalisé et écrit par Nakajima Takehiro en 1992 mettant en scène de nombreux personnages homosexuels qui se travestissent ou encore où de nombreuses figures transsexuelles apparaissent à l'écran, le personnage *Okama* reste une image fortement défendue, presque représentative de l'homosexualité au Japon. Ou encore, remarque Jeffrey Dobbins dans son mémoire sur l'identité gay japonaise au travers de la culture populaire<sup>223</sup>, c'est également le cas pour l'adaptation cinématographique de Joji Matsuoka<sup>224</sup> du roman à succès *Kira Kira Hikaru* d'Ekuni Kaori. En effet, dans son mémoire de recherche, l'auteur montre que le plan exposant à la fois la femme officielle (Shoko) et l'amant (Kon) du personnage de Mutsuki, de dos dans la cuisine et lui répondant simultanément montre une interchangeabilité des personnages assimilant le personnage masculin de Kon, l'amant comme une maîtresse, une présence féminine. Toujours selon Dobbins, qui se réfère au travaux de Russo, qui spécifie la mascarade requise des homosexuels pour être acceptés dans une société hétéronormative, il est pertinent de saisir que :

« Les normes idéologiques dominantes de la société dans laquelle nous vivons [...] mariage et la famille nucléaire.[...][E]ntre lesquelles on offre aux homosexuels les termes selon lesquels ils peuvent être

---

<sup>222</sup> EHARA Yumiko 江原由美子, 『ジェンダー秩序』 (Jendâ Chitsujo, *L'Ordre de Genre*), Tôkyô, Keisôshobô 勁草書房, 2001, 451 pages ; citée par TANAKA Toshiyuki, 「現代日本社会における男性性の諸形態 : 複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」 (Gendai nihon shakai ni okeru dansei no shokeitai : fukusû no dansei-sei no kyôgô ni yoru jendâ chitsujo no keisei to saiseisan, *Formes de la Masculinité dans le Japon Contemporain : Formation et Re-production de l'Ordre de Genre Selon la Rivalité des Masculinités Plurielles*), Thèse de l'école doctorale de l'Université Musashi 武蔵大学大学院博士論文, École doctorale de l'Université de Musashi 武蔵大学大学院, 2008.

<sup>223</sup> DOBBINS Jeffrey, *Becoming Imaginable : Japanese Gay Male Identity as Mediated Through Popular Culture*, Ann Arbor, UMI Dissertation service, 2000.

<sup>224</sup> *Kira Kira Hikaru*, film réalisé par Matsuoka Jôji en 1992 et reprenant l'intrigue du roman du même nom d'Ekuni Kaoru paru en 1991.

acceptables –la singerie du mariage et de la famille hétérosexuelle, complétée avec des caniches comme enfants. » [Raccourcis opérés par Dobbins]<sup>225</sup>

Alors que nous partageons l'avis de Dobbins quant à la reproduction excessive d'un schéma hétéronormé des relations homosexuelles dans la culture populaire, schéma mettant en exergue un paradigme genré des rôles dans le couple, nous émettons la réflexion qu'il s'agit d'un paradigme qui s'appuie sur le sens physique de la relation sexuelle entretenus par les personnages présupposant la destitution d'un homme du statut de « sujet sexuel » à celui d'« objet sexuel ». Conséquemment, de nombreuses fictions dépeignant des personnages gays absorbe le consensus d'un personnage efféminé, sexuellement passif, et d'un personnage masculin, virilisé, sexuellement actif, nous nous permettrons de souligner ici que cela ne correspond en rien à la typologie des sexualités gays, et que la passivité sexuelle n'entrevoit en rien une destitution de la masculinité en termes de représentations. Aussi la féminisation des personnages tend à une forme de peinture voyeuriste de la sexualité des homosexuels.

En effet, d'autres tropes sont régulièrement et alternativement appliqués aux communautés homosexuelles. Parmi eux nous soulevons la sur-sexualisation des communautés homosexuelles. Conception récurrente de l'homosexualité, elle prend ses racines au sein des premiers travaux psychanalytiques du XIX<sup>ème</sup> siècle sur le phénomène et qui déterminent une pathologie de l'homosexualité causée par des troubles psychiques graves acquis durant l'enfance de l'individu. Cette « pathologie », décrite comme telle, enferme le sujet dans une spirale de désirs pervers, lesquels ne manquent pas de prendre forme dans les discours médiatiques concernés. Preuve de l'instabilité psychique des sujets homosexuels, la représentation d'une sexualité « perverse » emphatique est aussi symptomatique d'une condamnation morale d'une sexualité inféconde dont ne peut naître aucune vie. Autrement dit, il s'agit de la conceptualisation d'une sexualité du chaos qui ciblerait l'ordre « naturel » des choses, de la société mais aussi de la santé, à la fois mentale que physique. En tant qu'exemple de cette tendance de l'image, nous invoquons ici le personnage médiatique pour le moins déroutant de *Hard Gay* (ハードゲイ), personnalité de la télévision qui se caractérise par un costume réutilisant les codes spécifiques au sadomasochisme gay au

---

<sup>225</sup> « The dominant ideological norms of the society in which we live are [...] marriage and the nuclear family. [...] between them they offer homosexuals the terms on which they might be acceptable –the aping of heterosexual marriage and family complete with poodles as children », RUSSO Vito, *The Celluloid Closet*, New York, Harper and Rowe, 1985 (1981), p. 186, in DOBBINS, *ibid*, pp. 56-57.

sein de la pornographie spécialisée. Dans une certaine mesure c'est un personnage particulièrement problématique car bien qu'acteur hétérosexuel initialement, il revêt l'identité gay, une partie de ses codes, en les déformant et ce, sans endosser les luttes identitaires qui ont fait de cette identité ce qu'elle est à l'instant de son utilisation. Ensuite, il nous semble que pareil comportement, soutenu de déhanchés répétés auprès d'enfants<sup>226</sup> notamment, bien que particulièrement comiques dans une première lecture, au travers du contraste des univers, s'avère cristalliser la notion de perversion rattachée à l'homosexualité. En outre tel système représentatif laisse entendre que tous les gays partagent un sens de la pratique du sadomasochisme comme norme de l'homo-sexualité. Cette sexualisation des populations gays intervient aussi dans la stigmatisation des maladies sexuellement transmissibles, telles que le VIH, qui sont plus susceptibles de se développer au travers de certaines pratiques sexuelles courantes chez les hommes homosexuels. Dans sa retranscription du symposium autour de la maladie du SIDA qui a eu lieu à l'Université Ocha no Mizu en décembre 2007, l'activiste gay et anthropologue culturel Sunagawa Hideki présente la stigmatisation des homosexuels en fonction du SIDA/VIH de la manière suivante :

« Le premier patient gay atteint du SIDA au Japon fut déclaré en 1985. Cette année, un homme gay revenant temporairement des Etats-Unis fut déclaré en tant que « patient n°1 » du Japon. Il est dit qu'en dépit de la confirmation de l'existence, en aval, d'une contamination du VIH par les produits sanguins parmi les patients hémophiles, par une forme de dissimulation il fut déclaré que le « patient n°1 » était gay. Il a été observé que cet épisode s'est servi de l'image d'une « maladie gay » déjà parvenue au Japon. Le fait que cela proviennent d'une « maladie » étrange que l'on peut voir parmi les homosexuels américains fut largement repris par les médias, fixant l'image du SIDA comme maladie d'homosexuels. Conséquemment, et comme beaucoup d'autres pays, la discrimination envers les gays fusionna avec la discrimination à l'encontre du SIDA, et se répandit au Japon. »<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Nous présentons ici le lien YouTube d'une émission dans laquelle *Hard Gay* intervient auprès d'enfants pour les convaincre de manger des légumes. Voir lien suivant : <http://youtu.be/LMCSO9Fw8cs> (dernier accès le 14/04/16). Remarquons que le choix du légume n'est pas aléatoire puisqu'il s'agit d'une carotte avec tout ce que cela peut comporter d'allusions grivoises contenues dans tel symbole phallique.

<sup>227</sup> 「日本でゲイの AIDS 患者が初めて報告されたのは、1985 年のことであった。この年、アメリカから一時帰国していたゲイ男性が、日本における「第一号患者」として報告された。これより以前に、すでに血友病者の間で血液製剤による HIV 感染が確認されていたにもかかわらず、それをある種隠蔽する形で、ゲイが「第一号患者」として公表されたと言われている。これが、既に日本で定着していた「ゲイの病気」というイメージを利用したものであることが、これまでも指摘されてきた。米国のゲイの間に見られる「奇病」として報告され、それが盛んに報道される中で、日本でも AIDS はゲイの病気であるというイメージが定着していた。その結果、多くの国でもそうであったように、日本においてもゲイに対する差別と AIDS に対する差別は結合し広まっていったのだ。」 SUNAGAWA Hideki 砂川秀樹、『日本における「ゲイ・アクティビズム」と HIV/AIDS-アクティビズム・文化人類学の視点から』「Activisme gay et VIH/SIDA au Japon, selon l'anthropologie culturelle et l'activisme», in, SHINGAE Akitomo (dir.), 「男性同性愛者」のセクシュアリティから『「男性」ジェンダーを見る-アジアにおける

Dans le monde cinématographique, l'exemple déjà évoqué plus haut de *Okoge*, Dobbins évoque une introduction<sup>228</sup> pour le moins sensationnaliste dans la mesure où elle fait figurer une plage littéralement bondée de personnages facilement définissables comme gays, à moitié voire complètement nus, ou encore en sous-vêtements sexuellement connotés tels que le *fundoshi*.<sup>229</sup>

Enfin, parmi les façons de représenter l'homosexualité au Japon, le discours hégémonique soulève une forme de nostalgie anachronique des rapports pédérastiques de type *Nanshoku* (男色) ou encore *Shûdô* (衆道) qui étaient pratiqués jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ces rapports particulièrement présents dans les classes sociales nobles que représentaient les guerriers ou encore les politiciens s'organisaient de manière similaire aux rapports homo-sexuels pratiqués par les Grecs de la cité durant l'Antiquité. Il faut entendre par là que la relation charnelle se formait autour d'un couple constitué d'un adulte *Nensha* (念者), sexuellement actif (c'est-à-dire pénétrant) et d'un jeune homme *Chigo* (稚児), adolescent, sexuellement passif (donc pénétré). Le but de la relation était d'apprendre au jeune homme à devenir adulte, apprentissage qui passait au travers de l'acte sexuel. Cette pratique met en scène sur le plan physique la relation de pouvoir entre l'aîné et le cadet. C'est également un type de relation existant dans le monde du théâtre *Kabuki*, dont la figure la plus représentative est le prostitué *kagama* (蔭間). Selon UENO Chiyuko<sup>230</sup>, dans l'ancienne version de sa préface au tome 12 de la collection *Féminisme au Japon*, conservée dans la nouvelle édition dont ITÔ Kimio a effectué la préface, annonce que le terme d'homosexuel est un terme nouveau, récent, mais qu'il ne correspond pas à la version moderne des rapports de homo-érotiques de type *nanshoku*. Autrement dit, il n'y pas, selon elle de continuité logique entre les relations homo-sexuelles du Japon de classe et l'homosexualité japonaise contemporaine. L'une des premières différences, sur le plan langagier est que le terme *dôseiai* (同性愛), signifiant littéralement l'amour du même sexe, comprend le

---

HIV/AIDS 問題の視点から-報告書：ワークショップ&国際シンポジウム』 *De la sexualité des « hommes homosexuels » au genre des « hommes »- depuis les problèmes de VIH et SIDA en Asie*, compte-rendu de l'atelier et du symposium, Tôkyô, Programme COE du 21<sup>ème</sup> siècle « Frontière des études de genres », Université Ocha no Mizu, 2008, pp. 19-27.

<sup>228</sup> Considérant que Saint Thomas se cache parmi nos lecteurs, nous mettons ici à disposition le lien du film entier trouvé sur le site YouTube. La scène de la plage se situe des temps 0'08'' à 5'08'' : <https://youtu.be/qa3rTjBxTn0> (accès le 10/04/16).

<sup>229</sup> DOBBINS, op. cit., pp. 32, 43.

<sup>230</sup> UENO Chizuko 上野千鶴子, préface du chapitre 6, 「ゲイ・スタディーズ」 « Gay studies », in ITÔ Kimio 伊藤公雄 (éd.), Collectif 『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』 (Shinpen Nihon no Feminizumu 12 Dansai-gaku, *Nouvelle édition du Féminisme Japonais n°12, Etudes sur la Masculinité.*), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2009, p. 218.

lesbianisme, alors que les termes vus précédemment de *nanshoku* et *shôdô* fait uniquement référence à une relation entre hommes. Ainsi, afin de mieux comprendre la nature de ce paradigme inscrit dans le passé, nous proposons de le définir avec plus de précisions à l'aide des travaux de Furukawa Makoto<sup>231</sup>. Sur le plan historique, selon Furukawa, le *nanshoku* possède des racines depuis les époques de Nara et Heian, soit depuis le VIII<sup>ème</sup> siècle de notre ère. Il se répand parmi les milieux monastiques et guerriers durant l'âge féodal au Japon. Le *nanshoku* fait écho au *joshoku* (女色), voie de la femme. Il est intéressant de remarquer que les deux entretiennent une relation égale comme deux éléments de la voie des plaisirs *shikidô* (色道) que pratique alternativement les hommes sans aucune forme de condamnation morale. Finalement la pratique de l'un ou de l'autre ne devient pas révélatrice de l'identité d'un individu. À l'époque d'Edo, la voie des hommes évolue pour devenir *shûdô* une forme plus complexe introduisant l'idée d'une focalisation des pratiquants sur le sexe masculin. Cela provient notamment, pour le milieu guerrier, à la croyance que les femmes affaiblissaient les hommes alors que les jeunes hommes, eux, ne pouvaient que les renforcer. Cette forme de sexualité hiérarchique, explique Furukawa, se poursuit au début de l'ère Meiji dans les milieux étudiants, et la littérature japonaise, sous les noms de Mori Ogai ou encore Nagai Kafû qui en dépeignent quelques exemples au travers de leurs romans. C'est à l'air de Taishô, avec l'acquisition des femmes du statut de sujet sexuel (avec l'introduction de la *nouvelle femme atarashî onna* 新しい女 notamment), et l'introduction des discours médicaux européens que le *nanshoku* perd de son influence progressivement. Par ailleurs nous noterons qu'un certain nombre de composantes hiérarchiques ayant disparu entre temps, le contexte favorisant ces rapports pédérastiques vient à disparaître avant le pratique elle-même. La notion de désir vers le même sexe est alors relayé au rang de perversion, pour finalement porter l'équivalent d'une traduction du concept d'homosexualité européen : le *dôseiai*. L'imaginaire homo-érotique aura néanmoins survécu aux époques au travers des valeurs dont il était constitué, c'est à dire la loyauté, le respect de l'aîné, l'amour de la patrie également, autant de valeurs que Mishima Yukio, célèbre pour son goût des relations mêlant hommes et dévotion, aura réussi à faire survivre dans une oeuvre littéraire considérable.

---

<sup>231</sup> FURUKAWA Makoto 古川誠 (1963 - ), 「同性愛者の社会史」 (Dôseiai-sha no shakai-shi, « Histoire Sociale des Homosexuels »), in ITÔ Kimio, *ibid.*, pp. 219-230.

Le film *Tabou* (『御法度』, Gohatto) de Oshima Nagisa, reprend la thématique du *Shûdô* dans le monde très fermé du *Shinsengumi*<sup>232</sup>. Paru en 2000 le film sera invité au festival de Cannes attribuant notamment une certaine renommée à l'auteur mais sollicitant aussi le débat sur les questions de l'homo-érotisme du Japon de la fin d'Edo. Le personnage central, interprété par Matsuda Ryûhei, qui joue le rôle d'un magnifique *chigo* semble semer la discorde dans l'ensemble des relations de ses aînés, les menant à s'entretuer. Ce long-métrage marque d'après-nous, la forte cristallisation d'un idéal esthétique attribué à la valeur de ses rapports homo-érotiques. Nous avons qualifié plus haut ce trope de « nostalgie anachronique » dans le fait qu'il évoque le fantasme d'une sorte d'âge d'or d'un consensus sexuel libre, consensus dans lequel même le monde hétérosexuel se retrouve grâce à l'évocation de valeur de la psyché japonaise, de l'amour de la patrie et du sens du devoir, mais qui dans le même mouvement devient totalement obsolète dans la mesure où le paradigme des relations dépeintes n'est plus valable, excluant tout lien filiale avec l'homosexualité contemporaine. Par ailleurs, ce trope a une forte influence sur le monde occidental, lui offrant la subtile peinture d'un orient profond et exotique qui attribue faussement au Japon l'image d'un jardin secret des relations homo-érotiques, quand bien même il est tout un monde entre le *nanshoku* et l'homosexualité contemporaine, *dôseiai*.

Nous avons évoqué ici quelques schémas de représentations utilisés par le discours de la masculinité hégémonique dans le but d'assurer la différenciation nécessaire entre homosexualité et hétérosexualité. Ce procédé s'établit principalement au travers de la stigmatisation, dont le but est de discréditer tout discours gay. Mais il ne s'agit pas là de la seule stratégie développée dans ce sens. Non seulement les médias non spécialisés continuent de diffuser une image calomniate issue des prismes discursifs évoqués plus haut, mais, parallèlement, comme le montre les travaux de Tanaka<sup>233</sup> au travers de la presse, ils sont capables, grâce à une rhétorique du scandale, de réduire un individu à une essence sexuelle supposée. En effet, partant d'un fait divers survenu en 2002, concernant l'existence de vidéos pornographiques gays amateur mettant en scène un jeune étudiant joueur de base-ball de haut niveau, Tanaka tente de démontrer de quelle

---

<sup>232</sup> *Shinsengumi* 新撰組 est un groupe de guerrier assigné à la protection de Kyôto durant la fin du Shogunat, de 1864 à 1869.

<sup>233</sup> TANAKA Toshiyuki 田中俊之, 「現代日本社会における男性性の諸形態：複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」 (Gendai nihon shakai ni okeru dansensei no shokeitai : fukusû no dansai-sei no kyôgô ni yoru jendâ chitsujô no keisei to saiseisan, *Formes de la Masculinité dans le Japon Contemporain : Formation et Re-production de l'Ordre de Genre Selon la Rivalité des Masculinités Plurielles*), Thèse de l'école doctorale de l'Université Musashi 武蔵大学大学院博士論文, École doctorale de l'Université de Musashi 武蔵大学大学院, 2008.

manière, la couverture médiatique de tel phénomène brise de manière arbitraire les frontières entre hétérosexualité et homosexualité. Alors que l'athlète A, était susceptible d'être sélectionné pour ses capacités sportives dans l'équipe nationale, la presse générale publie qu'en raison d'une blessure à l'épaule la candidature de cet athlète a été refusée. Cependant, fait curieux, les magazines pour hommes, quant à eux, évoque une sombre affaire de vidéo pornographique amateur, parlant d'un « scandale sans précédent ». Alors que telle information se relaie parmi les différentes presses, le cas de l'athlète A ne fait que s'empirer, lui fermant de plus en plus les portes du monde du base-ball professionnel. Au travers de son analyse des différents titres et contenus du traitement de cette affaire dans différents magazines, Tanaka analyse la rhétorique du discours et les éléments mis à disposition dans le processus de négation identitaire. Aussi il constate tout d'abord une hiérarchisation de l'information avec en premier plan une certaine récurrence du terme *homo* (ホモ) dans les différents titres. Ensuite le deuxième thème le plus abordé est l'école ou université célèbre à laquelle le sportif appartient. Enfin, en troisième position, les médias focalisent leur attention sur le statut du sportif, ses capacités physiques. Par exemple, le magazine masculin, *Shūkan Gendai* (『週刊現代』) suit cet ordre, réalisant tout d'abord un plan d'ensemble concernant la renommé d'un club de base-ball au sein d'une université non moins célèbre. Cette contextualisation s'achève dans un deuxième mouvement voué à la mise en exergue des aptitudes physiques de l'athlète A. Enfin le focus narratif se réduit à l'échelle de l'objet pour s'intéresser à la vidéo. Cette action de focus progressif, nous semble apporter le sentiment d'indiscrétion nécessaire à l'élévation d'un fait-divers à un scandale médiatique. Autrement, Tanaka attache de l'importance à la nécessité de faire transparaître la nature de l'orientation sexuelle dans le discours. Alors que les premiers articles évoque le fait que cette vidéo soit la preuve de harcèlement sexuel de la part de l'athlète A sur l'un des ses cadets, les numéros des semaines suivantes se concentrent plus grandement sur la nature homo-sexuelle du contenu, plutôt que du potentiel rapport de force qui y est évoqué. Enfin faisant la connexion avec d'autres faits divers du même type, le scandale, en s'élargissant prend un certain poids dans le discours généralisé. L'auteur de l'étude remarque que même si telle vidéo est avant tout répréhensible selon la loi en raison des éventuels bénéfiques financiers reçus par les jeunes athlètes y participant de manière consentie il remarque la futilité d'évoquer la nature des relations sexuelles dépeintes dans l'enregistrement. La rhétorique du scandale fonctionne selon

deux modalités, tout d'abord un focus progressif comme évoqué plus tôt, mais aussi l'utilisation du contraste des images, qui naît de l'évocation du nom d'institutions respectables, telle une université connue, et en opposition d'une affaire sordide de *sex-tape*. Par la suite, l'auteur s'attache à montrer la différence de traitement des informations exercée par les médias selon l'identité de genre des protagonistes des différents faits divers. Ce faisant il cherche à montrer que la catégorie « homo » est une forme de stigmatisation et de réduction de l'individu, un traitement amené par la masculinité hétéronormative. L'inutilité de montrer en quoi il existe un écart entre performance athlétique et pornographie gay soutient l'existence d'un consensus quand à l'impossibilité de la fusion des deux, et conséquemment révèle un certain nombre de présupposés liés aux identités de genre et aux orientations sexuelles. Dans le cadre d'une étudiante d'Université reconnue, de la même manière, le recours à des pratiques de prostitutions (vidéos, etc.) est sévèrement condamné, à la fois par les hommes, dans la mesure où cela sera fortement représenté dans la presse masculine, mais aussi par les femmes, ce qui transparait dans la presse féminine. À l'inverse, le scandale des vidéos gays des athlètes n'a pas vraiment défrayé la chronique de la presse féminine. De cette première différence, l'auteur conclut premièrement que le mode de vie gay est principalement problématique pour les hommes hétérosexuels, et que le marquage d'une différence est important pour ceux-ci. D'un point de vue de la rhétorique, il est clair que le traitement de l'information est différent. Dans le cas d'une fille, derrière le « scandale » se cache en réalité la peinture d'un fantasme sexuel que celui de la prostituée. Puis qu'en effet les femmes sont soumises par les hommes à un double standard sexuel. En même temps qu'elles devraient être ou devenir la mère, l'épouse d'une relation exclusive, les hommes se veulent être attribués une liberté sexuelle qu'ils réaliseraient avec des femmes utilisables, des prostituées plus ou moins métaphoriques. Cependant pour réaliser ce privilège masculin, ces deux rôles sont incompatibles pour la même femme, dans la mesure où cela signifierait qu'elle aussi est en mesure d'engager plusieurs relations sexuelles et invaliderait l'unilatéralisme de la relation. Ainsi, le scandale, plutôt que dans le fait sexuel lui-même, se situe dans la superposition de ces deux rôles par une même étudiante.

Dans le cadre de l'athlète, les descriptions sexuelles à l'appui, ce que l'on peut remarquer est que les médias ont librement interprété le contenu de la vidéo comme la preuve de son orientation sexuelle. Or, il était en aucun cas possible de prouver qu'il s'agissait de réalité ou de jeu, d'interprétation et encore moins de s'arrêter à cette unique preuve pour

déterminer que cet athlète était bel est bien gay. Finalement l'existence d'un seul « incident » serait une base suffisante pour catégoriser une personne et de là, cette catégorisation prend des dimensions plus conséquentes car par la suite elle devient réduction voire négation des autres caractéristiques d'un individu et l'enferme dans un système de représentations stigmatisées et stigmatisantes.

Selon les propos avancés par Kazama Takashi<sup>234</sup> dans son article<sup>235</sup> ajouté à l'oeuvre éditée par Itô, le discours de la masculinité hégémonique, ou bien hétérosexiste puisqu'ici les deux sont synonymes, concentre sa stigmatisation sur les composantes identitaires liées au genre et à la sexualité des minorités sexuelles. Autrement dit sur les caractéristiques de l'intime, du privé, *Shitekiryôiki* (私的領域), tout du moins dans un pseudo-espace privé, *Gijiteki shitekiryôiki* (擬似的私的領域) dans lequel elle cherche à les restreindre dans le but de ne pas participer au débat public *Kôtekiryôiki* (公的領域).

Comme nous venons de l'expliquer au travers de plusieurs exemples, le discours médiatique général, émanant de la masculinité hégémonique hétérosexuelle, confine la représentation des minorités sexuelles, dont la masculinité homosexuelle, à des tropes réducteurs fondés sur une vision biaisée et discriminatoire, et ce dans le but de ne leur accorder aucun crédit dans le débat public.

À partir des années 1990, selon Itô, l'ensemble du Japon est sollicité par un engouement pour la question gay dont il détermine des auteurs influents de la manière suivante :

« Après cela, quand on arrive aux années 1990, l'activité du mouvement gay qui a lieu au Japon s'est amplifiée. Même dans le monde littéraire, autant les publications de personnes qui portent sur leur épaules le mouvement gay japonais telles que mm. Itô Satoru (Avec *Vivre à Deux Entre Hommes*<sup>236</sup>) ou encore Fushimi Noriaki (avec *Vie Privée Gay*<sup>237</sup>), que celles revêtant une forme plus académique tel que *Etudes Queer*<sup>238</sup> de Kawaguchi Kazuya se distinguent. »<sup>239</sup>

---

<sup>234</sup> KAZAMA Takashi 風間孝 est Professeur en Etudes gays et en Sociologie à l'école des études libérales de l'Université Chûkyô à Nagoya.

<sup>235</sup> KAZAMA Takashi, 「同性愛者の声が聞こえるか」 « Peut-on entendre la voix des homosexuels ? », in ITÔ Kimio (éd.), collectif 『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』, op. cit., pp. 273-285.

<sup>236</sup> ITÔ Satoru, 『男ふたり暮らし-ぼくのゲイ・プライド宣言』 (Otoko futari kurashi — Boku no gei puraido sengen, *Vivre à Deux Entre Hommes—Proclamation de ma Fierté Gay*), Tôkyô, Tarôjirô 太郎次郎, 1993.

<sup>237</sup> FUSHIMI Noriaki 伏見憲明, 『プライベート・ゲイ・ライフ-ポスト恋愛論』 (Puraibêto gei raifu—posuto ren'airon, *Vie Privée Gay—Théorie Post-amoureuse*), Tôkyô, Gakuyô Shobô 学陽書房, 1992.

<sup>238</sup> KAWAGUCHI Kazuya 河口和也, 『クイア・スタディーズ』 (Kuia sutadîzu, *Etudes Queer*), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2003.

<sup>239</sup> 『その後、一九九〇年代に入ると、日本におけるゲイ・ムーブメントは、さらに動きを拡大してきた。書籍の分野でも、伊藤悟さん（『男二人暮らし』など）や伏見憲明さん（『プライベート・ゲイ・ライフ』など）といった、日本のゲイムーブメントを担ってきた人々の著作や、河口和也さんの『クイア・スタディーズ』など学術

De fait, durant les années 1990 paraissent un certain nombre d'études se concentrant sur le mode de vie gay. Parmi ceux-ci nous soulèverons ici une étude menée sur trois ans par le Professeur Yajima Masami et ses élèves qui s'intitule *Récits de Vie d'Homosexuels*<sup>240</sup> et compile une vingtaine de récits traitant de la vie de gays et hommes bisexuels, de comment ils ont grandi, de comment ils sont venus à prendre conscience de leur orientation sexuelle et de comment il la négocie au quotidien. En termes de méthode, que l'auteur exposé méthodiquement dans une première partie, ce livre recueille les expériences de gays, ou hommes bisexuels par l'intermédiaire de l'entretien. Le processus du chercheur, relativement laborieux, exige beaucoup de procédures de confirmation auprès des participants à l'enquête afin de s'assurer de mettre ses derniers dans la plus grande aisance et favoriser un climat intime, de confidences. En outre, chaque interview est corrigée et résumée de nombreuses fois, afin de s'assurer d'une substance la plus proche possible des discours entendus par les intervenants. Nous notons que la spécialité de Yajima, comme il le spécifie dans son introduction, ne sont pas les études de genre, mais davantage la jeunesse et la criminalité. Le projet d'une études des populations homosexuelles intervenant au cours de ses séminaires universitaires. La considération de cet ouvrage dans le cadre d'une étude des représentations de l'homosexualité nous pose un certain nombre de problèmes. Tout d'abord l'auteur est hétérosexuel. Évidemment nous reconnaissons que cela n'est en rien un motif à prendre quand on vient à considérer un travail sérieux et professionnel. Cependant cela fait naître un certain nombre de questions : le récit proposé n'est-il pas biaisé ? A l'inverse, saisir un contexte depuis un point de vue fondamentalement différent est-il un moyen de ne pas tomber dans le récit de revendication ? Alors que l'auteur explique que pour tout bon travail de terrain de type sociologique il est nécessaire de revêtir une fausse identité proche, sinon similaire aux informants approchés, ne pouvons-nous pas nous poser la question de l'éthique scientifique en jeu quant au fait d'endosser l'identité d'une minorité sexuelle sans avoir l'expérience de ses luttes identitaires ? Enfin, dans quelle mesure est-il nécessaire pour l'auteur, quitte à basculer vers un récit somme toute trivial, de statuer de son hétérosexualité ? L'auteur pose de lui même la question :

---

書のような形をとったものの出版も目立つようになった。』 in ITÔ Kimio, (éd.) 『新編日本のフェミニズム 12 男性学』, ibid., p. 14.

<sup>240</sup> YAJIMA Masami 矢島正見 ( dir. ), 『男性同性愛者のライフストーリー』 ( dansei dôseiai-sha no raifu hisutorî, *Récits de Vie d'Homosexuels* ), Tôkyô, Gakubun-Sha, 学文社, 1997.

« A ce propos, je ne suis pas homosexuel. À l'inverse, je suis un hétérosexuel pur et dur. Aussi, je propose d'exposer ultérieurement les raisons pour lesquelles un hétérosexuel pur et dur [tel que moi] en est venu à enquêter sur l'homosexualité, et suggère de divulguer très sommairement cet aspect catégorique [de mon hétérosexualité]. »<sup>241</sup>

De manière qu'il veut semi-ironique l'auteur justifie le récit de sa propre vie sexuelle comme une forme de rendu vis-à-vis de ses intervenants, lesquels lui ont confié leurs moindres expériences intimes. Ensuite, ainsi mis sur un pied d'égalité au travers du récit, peut-être les sexualités hétérosexuelles et homosexuelles paraissent-elles moins différentes ? Quoiqu'il puisse en être, il faut reconnaître que les différentes expériences relatées dans cette étude montre une forte propension à la caractérisation, sur le plan sexuel, des individus. Aussi pourrions-nous considérer une nouvelle forme de sur-sexualisation des communautés homosexuelles au travers du prisme d'une recherche sociologique éventuellement biaisée. Cependant il nous faut reconnaître qu'il est indispensable de savoir traiter du sexe pour évoquer toutes formes de minorités sexuelles. De fait, bien que le récit nous paraisse tout à fait cru par instants, traitant de fétichismes tels que le sadomasochisme ou encore la coprophilie, aucune forme de jugement n'est proposé sur la vie sexuelle et privée des intervenants. Finalement, c'est une étude que nous déterminons fort intéressante, ancrée dans un certain enthousiasme sociétal quant au sujet de l'homosexualité, et qui monopolise une somme d'informations considérables. Cependant nous souhaitons insister sur le fait que la fresque très sexuelle ainsi faite des différents intervenants implique également une forme de sur-sexualisation des populations gays, et ce, même en vertu d'une tentative de mise en contraste avec la sexualité de l'auteur, sous les mêmes dimensions triviales.

Comme exprimé précédemment, les années 1990 connaissent un engouement au niveau académique autour des minorités sexuelles dont les populations gays japonaises. Cela ne signifie cependant pas que la culture populaire soit en reste, au contraire, elle également se pare d'un nouveau motif fictionnel : les récits introduisant des personnages homosexuels.

---

<sup>241</sup> 『ところが、私は同性愛者ではない。それどころか、バリバリの異性愛者である。こんなバリバリの異性愛者が、何故、同性愛を研究するようになったのか、その辺の詳しい事情は後に述べるとして、ここではそのバリバリぶりをごく概略的にはあるが、開示しようと思う。』 in YAJIMA Masami, op. cit., p. 12.

Ici encore nous nous référerons aux travaux entrepris par Dobbins<sup>242</sup> dans son mémoire qui consacre un chapitre aux productions filmiques des années 1992 à 1995 les plus marquantes et les plus plébiscitées. Cela comprend les films déjà évoqués précédemment : *Kira Kira Hikaru*, de Matsuoka Jôji<sup>243</sup> et *Okoge*<sup>244</sup>, de Nakajima Takehiro. Mais aussi la série télévisée *Dôsôkai*<sup>245</sup>, du scénariste Izawa Mitsuru, et, plaisante ironie (ou aubaine) pour nos recherches, deux films d'Hashiguchi Ryôsuke, *Petite Fièvre des Vingt ans* et *Grains de Sable*. Dans ses pages, Dobbins dénombre un certain nombre de caractéristiques que nous souhaiterions reprendre ici et réorganiser selon deux axes : d'une part une étude des représentations faites par ces oeuvres, d'autre part une étude des implications socio-politiques de tels paradigmes. Aussi nous présente-t-il tout d'abord les différentes spécifications iconographiques des personnages homosexuels de ces fictions. Premièrement, les personnages homosexuels, il est formulé le besoin de l'aveu de leur homosexualité, comme pour le personnage de Mutsuki dans *Kira Kira Hikaru*, pour lequel cet aveu se fait dès le commencement de la fiction, ou encore pour le personnage d'Itô dans l'oeuvre *Grains de Sable*. Passé ce cap fatidique, qui finalement reprend la thématique du *coming out*, les personnages sont souvent représentés sous les mêmes tropes que nous avons pu spécifier précédemment, tels que la sexualisation (voire sur-sexualisation), c'est le cas notamment pour le personnage de Tatsuru, qui se prostitue, dans l'oeuvre *Petite fièvre des Vingt Ans*, ou encore, nous le répétons, dans la scène d'introduction de l'oeuvre filmique *Okoge* ou bien dans le fait qu'il n'y ai qu'un seul épisode de la série *Dôsôkai* qui ne fasse pas apparaître des hommes nus. Une autre spécification iconographique sur laquelle se base Dobbins dans sa réflexion est la notion de faiblesse attribuée aux personnages gays. Pour illustration il soulève plusieurs fois le cas du personnage d'Itô. D'après notre propre analyse il s'agit également de la même peinture qui est faite au personnage de Mutsuki, qui ne parvient pas à s'imposer dans son entourage. Cette force psychique et/ou morale lacunaire ne manque pas de connoter une certaine féminisation de ces mêmes personnages dans le

---

<sup>242</sup> DOBBINS Jeffrey, *Becoming Imaginable : Japanese Gay Male Identity as Mediated Through Popular Culture*, op. cit., pp 27-59.

<sup>243</sup> *The Twinkling* (『きらきらひかる』) réalisé par Matsuoka Jôji 松岡錠司 en 1992 selon le roman d'Ekuni Kaori. Film de 103 minutes qui atteint la dixième position dans le classement des dix meilleurs films de l'année 1992 exécuté par le magazine *Kinema Junpô*.

<sup>244</sup> *Okoge* (『おこげ』), long-métrage de 120 minutes réalisé par Nakajima Takehiro 中島丈博 en 1992 et qui sera présenté au deuxième festival international du film gay et lesbien à Tôkyô et figure dixième dans le top dix des lecteurs du *Kinema Junpô* et voit l'un des seconds rôles masculins récompensé par ce même magazine.

<sup>245</sup> *Réunion d'Anciens Élèves, Dôsôkai* (『同窓会』), est une série du scénariste Izawa Mitsuru 井沢満 diffusée par le groupe NTV, Nippon Television, en dix épisodes, les mercredis soir sur le créneau de 22 heures, du 20 octobre 1993 au 22 décembre 1993.

contraste qui naît de leur juxtaposition avec des personnages masculins, forts, très virilement caractérisés. Ensuite, l'auteur marque distinctement le fait que les personnages sont assimilés à la notion de problèmes. Soit personnels, qui sont alors facteurs, selon Dobbins, de leur homosexualité, c'est le cas pour les personnages des deux films d'Hashiguchi Ryôsuke, ou alors dans un sens plus général dans la mesure où ils sont synonymes d'incidents plus ou moins majeurs pour les personnages environnants. Dans *Kira Kira Hikaru*, la santé mentale du personnage de Shoko se dégrade, dans *Okoge* les personnages homosexuels deviennent synonyme de viol, enfin, la série *Dôsôkai* n'est pas en reste vu le nombre de péripéties narratives, lesquelles deviennent potentiellement funestes pour les personnages.

Là où l'analyse de l'auteur nous enrichit véritablement est dans sa reconnaissance d'une « invisibilisation » des personnages homosexuels. Paradoxalement, alors que ces productions culturelles se veulent tournées vers les minorités sexuelles, elles le sont mais de manière discursive, c'est-à-dire que les personnages, au sein des fictions dans lesquelles ils évoluent, sont encouragés à se plier à une parodie de l'hétérosexualité, par contraction du mariage, par une mise en couple avec des personnages féminins, en devenant père, etc. La parodie ainsi jouée reste néanmoins incomplète dans l'absence de relation sexuelle entre personnages gays et personnages féminins, ce qui d'une manière garantie les privilèges de la masculinité hégémonique hétérosexuelle. Ce discours, que Dobbins interprète comme hétérosexuel, hétérosexualisé, se renforce par la menace de sanctions, sur le plan narratif, qui interviennent quand les personnages tentent de se montrer « homosexuellement visibles » ou encore tentent de résister aux impératifs hétéro-sociaux. Finalement, telle représentation n'est pas sans impliquer un message sous-jacent destiné aux communautés gays, spécifiant la nécessité pour celles-ci de paraître invisibles pour éviter les représailles. À cet égard, l'auteur au travers des travaux de Summerhawk<sup>246</sup> montre qu'au Japon, les éléments hétérodoxes ne sont pas directement exclus, on évite la confrontation directe avec eux, plongeant l'ensemble dans une ignorance, indifférence froide qui nie leur existence même. Aussi, ces homosexuels ignorés, cela veut dire également non-persécutés, s'organisent en communautés qui vivent en autarcie, ne ressentant pas la nécessité de résister politiquement. Dobbins nuance néanmoins et évoque des perspectives futures en se basant sur les travaux de Dryer<sup>247</sup>, lequel évoque le fait que les nouveaux mouvements

---

<sup>246</sup> SUMMERHAWK Barbara, *Queer Japan*, Norwich, VT, New Victoria Publishers, 1998.

<sup>247</sup> DRYER Richard, *Now You See It*, Londres, Routledge, 1990.

gays et lesbiens mettent une emphase particulière dans les productions culturelles de type filmique, à la fois pour jouir d'une plus grande visibilité publique, mais aussi reconquérir une importante forme médiatique responsable d'une partie de l'oppression qu'ils ont subie jusqu'alors.

Si dans l'ensemble nous nous montrons en accord avec les travaux de Dobbins, notamment concernant la référence aux tropes de paternité hétérosexuelle, nous devons néanmoins nuancer plusieurs aspects de ceux-ci. Tout d'abord, l'auteur entreprend son travail en identifiant la source des œuvres considérées comme hétérosexuelle. Hors, dans le cadre d'Hashiguchi Ryôsuke, il est certain que le réalisateur s'identifie comme homosexuel, fait qu'il discute publiquement au travers d'une conférence accordée à l'Université de Keiô Juku:

« *'Petite Fièvre des Vingt Ans'*, *'Grains de Sable'* et *'Hush !'* sont tous trois des films destinés à être projetés en salle et liés à l'homosexualité, si bien qu'il semblerait que l'on me prenne pour un expert en la question. Cependant pour en arriver à traiter de ce thème il m'aura sans doute fallu la force d'enfin reconnaître qu'au fond de moi j'aime les hommes. [...] [V]ers mes vingt ans, vingt et un ans, je suis tombé amoureux d'un garçon de mon université. Bien sûr ce furent des sentiments à sens unique. À cette époque je n'avais pas encore conscience d'être gay et le mot gay lui-même n'était pas très répandu.»<sup>248</sup>

Ce faisant, nous aurions du mal à considérer que son œuvre s'oriente dans une dimension hétérosexuelle, car cela reviendrait à nier son identité au travers de ses propres créations. Aussi, nous remarquons que si l'analyse des tropes des personnages homosexuels vient régulièrement à récupérer des éléments narratifs de la représentation des personnages homosexuels dans les films d'Hashiguchi, il est clair que l'ensemble des constats fait sur l'invisibilité et « l'hétérosexualisation » du discours incombe particulièrement aux trois autres œuvres, indiquant une nette distinction au sein de ce corpus filmique. À l'inverse, les productions du réalisateur au cœur de notre recherches quant à elles, bien que montrant des phases de négations, que l'on pourrait considérer symptomatiques de l'adolescence, elles n'enferment pas les personnages gays dans une

---

<sup>248</sup> 「『二十才の微熱』『渚のシンドバッド』『ハッシュ！』と三本の劇場用映画を撮っていますがいずれも同性愛がからんでいるので、それ専門の人と思われているみたいですが、そのテーマを扱いだすまでは、やっぱり自分の中で男の人が好きなのかもしれないと認める力がなかった。[...]二十歳、二十一歳くらいのころに同じ大学の男性のことを好きになった。もちろん片思いです。そのころはまだ自分はゲイだと自覚もしていない時期で、ゲイという言葉自体も一般には流通していません。」 paroles d'Hashiguchi Ryôsuke recueillies par l'Université de Keiô Gijyuku lors d'une conférence le 8/11/2002 et parues dans le magazine *Mita Bungaku* 『三田文学』 dans l'article « *Le Sexe et la Famille comme thème, Jusqu'au film 'Hush !'* » 「テーマとしての性、家族-映画「ハッシュ！」まで」, Tôkyô, n°82, Keiô Juku Daigaku Shuppan-Kai 2003, pp. 196-203.

parodie de l'hétérosexualité. Bien au contraire, la conclusion des œuvres se place plutôt dans le sentiment de liberté qui survient de la stabilité du statut identitaire qu'acquièrent les personnages tout au long de la fiction.

Peu à peu nous venons, en contrastant les divers propos apportés par nos prédécesseurs sur la question de ce boum gay au Japon dans les années 1990, à considérer l'œuvre d'Hashiguchi Ryôsuke comme l'exemple d'une production culturelle qui se veut partisane de la minorité sexuelle gay et proposons ici une analyse filmique de trois séquences de notre choix, afin de mettre davantage en exergue les dynamiques sous-jacentes à tel corpus.

## 2) Mécanismes de contestation et caractéristiques de l'écriture dans « Hush ! »

Alors encore parfaitement inconscient de l'entremêlement des logiques socio-politiques en arrière-plan de l'œuvre de Hashiguchi Ryôsuke, *Hush !*, nous avons toujours admiré la sensibilité et l'atmosphère libre que dégage cette fiction. Bien que l'ensemble de l'œuvre nous a semblé déborder de trésors sémantiques analysables, nous avons opté pour les trois séquences<sup>249</sup> qui s'inscrivaient le plus dans notre raisonnement, quitte à devoir compléter notre propos avec des éléments extraits d'autres moments de l'œuvre filmique. Nous justifions ce choix par le fait que dans le cadre d'une fiction narrative telle que peut la proposer l'œuvre *Hush !* l'unité de sens est intégrale à la fiction dans son entier et certaines images ne prennent de l'importance que dans le contraste qu'elles opèrent avec d'autres représentations. Dans le cadre de nos travaux de recherches nous avons donc décidé d'accorder un regard au delà du simple amateurisme et de focaliser notre analyse sur les logiques contestataires de l'ordre de genre que recèle cette œuvre au succès mitigé. En raison de la nature fastidieuse d'un développement de type écrit qui a pour objet une analyse picturale, cinématographique, nous proposons ici d'analyser les trois séquences successivement en insérant entre chaque analyse technique nos propres commentaires. Ensuite et de manière plus globale à l'œuvre nous réaliserons une synthèse des caractéristiques propres à l'œuvre du

---

<sup>249</sup> Les trois séquences qui constituent notre corpus sont jointes en annexes à ce mémoire, gravées sur un CD-ROM.

réalisateur japonais avant de nous attarder sur la question au fondement même d'une telle production : l'écriture.

Nous avons, dès le début de notre exposé, fait le choix d'introduire notre propos par une première séquence, séquence d'une durée relativement longue et dont le découpage est volontairement arbitraire et dénué de logique en terme de respect des unités d'espace et de sons. L'intérêt pour nous était alors de nature purement discursive, nous voulions, voulons encore que cette première séquence –hardiment intitulée « Séquence #1 : introduction simultanée des personnages » – montre de quelle manière le réalisateur parvient, au travers du filtre du travail à imprimer des identités définies ayant une résonance avec le contexte socio-économique japonais contemporain à l'oeuvre, et par conséquent au spectateur. Aussi, en dépit des propos déjà avancés dans notre première partie, reprenons l'analyse de cette séquence plans par plans. D'un point de vue des caractéristiques, ce segment d'approximativement trois minutes et quarante-six secondes est constitué d'un total de vingt-huit plans. Ce qui correspond à une moyenne d'environ huit secondes par plan. Le segment narratif qui y est représenté est le deuxième de la fiction, c'est-à-dire une position capitale pour attirer l'attention du spectateur, dans l'idée où il s'agit des premières minutes de la narration qui ont pour tâche de captiver le spectateur. Le premier plan présente le personnage de Naoya dans un plan de demi-ensemble, quittant son appartement au premier étage d'une résidence. La caméra est positionnée au bas des escaliers offrant un point de vue en contre-plongée qui s'ajuste au personnage lors de sa descente des escaliers, pour ensuite effectuer un mouvement panoramique vers la droite, toujours conjointement au personnage le recadrant dans un gros plan alors qu'il jette ses ordures. La proximité physique du personnage et de la caméra (ou bien la distance choisie du zoom de celle-ci) dénote un regard-caméra plaçant le spectateur à une distance proche du personnage. Le deuxième plan se fait sur un raccord mouvement alors que le personnage, se dirigeant vers la gauche du cadre, s'empare de son vélo avant de s'éloigner de la caméra, cette-dernière continuant de le suivre en réalisant des mouvements de type panoramique. Conséquemment, en termes de cadrage, on obtient une logique inverse, qui part d'un gros plan pour s'ouvrir à un plan moyen. À l'occasion d'un raccord cut, le spectateur se retrouve face au troisième plan de la séquence. Celui-ci s'est composé d'une vue latérale fixe, où le personnage de Naoya, filmé en plan taille positionne le regard du spectateur à hauteur humaine. Jusqu'alors la bande son se constituait uniquement des

bruits causés pas les actions du personnage, mais aussi sa respiration et ses interjections. Alors que le personnage quitte l'écran, par la gauche un autre raccord cut transporte le spectateur dans un autre espace, la chambre du personnage d'Asako que balaie la caméra d'un mouvement panoramique oblique de la gauche et descendant vers la droite, pendant que démarre la bande son, *off*, de la chanson *Hush, Little Baby*.. Le focus se place initialement sur les canettes vides et autre déchets avant de révéler une plus grande profondeur de champs illustrant le personnage d'Asako, encadrée entre son lit et sa commode. Suivant le mouvement de l'oeil du spectateur la transition suivante, sans effet particulier, introduit le cinquième plan, où Asako, filmé en plan poitrine fixe, trois-quarts face, fume une cigarette d'un air relativement peu serein, serrant un chiffon dans son autre main, comme pour se réconforter. Ce plan, par sa longueur de vingt secondes, se distingue des autres présentés dans cette séquence. Raccord cut, le plan suivant met en scène Asako, toujours sur une vue de trois-quart face, le même personnage ouvrant sa fenêtre et contemplant nonchalamment le dehors tout en grignotant avec peu de manière quelque chose qu'elle recherche en partie.

Nous interrompons ici notre récit technique car il nous semble qu'au sein du segment étudié, cette première partie corresponde à une première unité de temps : l'espace temporel qui précède les trajets professionnels auxquels se rattachent les personnages. Aussi, de ces premières accommodations techniques, que nous replaçons dans l'ensemble du récit, nous pouvons dresser un certains nombre de constats. Tout d'abord, les mouvements caméra dénotent un contraste apparent dans les directions des mouvements panoramiques. Cela, additionné à une raccord cut, c'est-à-dire brut et sans effet d'atténuation, nous permet, à la lumière dû scénarios, de dénoter un conflit d'intérêt entre les deux personnages. Deuxièmement, le personnage de Naoya, contrairement à celui d'Asako est en mouvement perpétuel, ce qui renforce l'idée d'un décalage. En termes techniques, c'est une notion que traduit la différence notable de la durée des plans. Cette même dimension durative corrobore un autre effet concernant le personnage féminin. En effet, sa première apparition, de manière pleinement consciente pour le personnage, se caractérise par un plan de vingt secondes où aucune action remarquable ne se déroule, amenant le spectateur à s'interroger sur le personnage. Par ailleurs, à la fois la cigarette et le manège accessoire introduit par le chiffon ne sont pas sans laisser un arrière-goût de malaise palpable. De fait, ces vingt secondes posent la cognition d'un problème de vie du personnage, pour lequel une forme d'empathie provenant du public s'instaure. Cette image est vite balayée par le plan suivant, Asako,

soumise à une lumière plus naturelle, mais aussi plus neutre sur le plan de la valeur, apparaît soudainement moins fréquentable, presque répugnante. Nous interprétons ce contraste internalisé (*naimenka*, 内面化) par elle comme la volonté du réalisateur à créer un personnage problématique, attirant simultanément compassion et dégoût. Par ailleurs, le regard-caméra qui jusqu'alors inscrivait le spectateur dans une participation à l'intimité des personnages se retrouve finalement dans une position inatteignable, en l'air, un fossé de vide le séparant d'Asako, imprimant une très nette distance entre les deux entités, l'une fictionnelle, et l'autre réelle du public. Enfin, cette sous-unité temporelle se caractérise aussi par l'absence de la présentation du personnage de Katsuhiko, seul personnage dont on ne connaît l'espace de vie au début de la fiction, si bien qu'on en vient à douter de son existence dans un premier lieu.

Ce premier segment se poursuit et les trois plans suivants dépeignent Naoya en pleine course contre la montre, sur son vélo. Parallèlement, en plan numéro onze, Asako a changé d'unité spatiale et se situe dans le bus. Le cadrage, en plan épaule ne dénote pas réelle particularité, du moins jusqu'à ce qu'une voix hors-champs, accompagnant les mouvements brusques du bus se fasse entendre, juste avant que son propriétaire supposé ne vienne à tomber sur Asako. Dans un raccord regard, le personnage de Katsuhiko vient à être introduit, ces premiers mots étant « Désolé » (「すいません」). Le plan suivant montre l'arrivée de Naoya au salon canin dans le quel il travaille. Ce plan, extérieur, ainsi que le suivant, intérieur, se font au travers de panoramiques très peu prononcées et laissant apparaître une assez grande profondeur de champs. Dans les deux cas, Naoya se distancie de la caméra et se dirige vers le fond.

Le plan extérieur délimite une nouvelle sous-unité temporelle que l'on pourrait nommer « les trajets en question ». C'est un passage relativement pauvre, mais qui reste important dans la mesure où le personnage de Katsuhiko nous est enfin présenté. Par ailleurs, il s'agit de la seule unité temporelle de cette scène d'introduction où deux des personnages principaux sont illustrés conjointement. Un autre point qui attire particulièrement notre attention et fait écho à nos développements précédents et la représentation du salaryman. Tout d'abord, l'espace du bus est d'un point de vue de la structure, surchargé humainement, dénotant la réalité des heures de pointes japonaises. Par ailleurs, le personnage de Katsuhiko est entièrement encerclé par des masses informes noires, que nous assimilons sans hésitation à des représentations floues de salarymen.

La dernière unité temporelle, la plus longue est celle qui met en place les personnages dans leur cadre de travail. Le premier plan, quatorzième de la séquence et que nous avons évoqué déjà plus haut, cadre deux personnages féminins, collègues de Naoya, dans un plan rapproché taille. Ce plan permet, malgré le flou de la focalisation faite sur le premier plan (structurellement parlant), de voir Naoya se diriger vers le fond, pour, nous supposons, se changer et commencer son travail. Sans transition, la scène se déroule dans un second lieu intérieur. La caméra, dans une position qui filme l'entrée d'une pièce, capte l'entrée d'un personnage féminin en plan poitrine qui fait partie de l'univers professionnelle d'Asako. Un léger mouvement panoramique introduit le mouvement du personnage vers cette-dernière, et dans un même mouvement le raccord mouvement met en scène le personnage d'Asako dans sa tenue de travail. Le plan est monté comme un plan épaule du personnage d'Asako, si bien que l'infirmière précédemment citée deviennent un parfait accessoire, sa présence à l'écran se réduisant à la main tendue vers Asako, et à sa voix, hors-champs. Les dix-septièmes, dix-huitièmes et dix-neuvièmes plans, montrent le personnage féminin principal en plein travail, de dos, dans un plan latéral à hauteur du personnage tout d'abord, et, la musique off cessant alors, sur un plan objet lorsqu'elle manipule sa fraise sur une dent en céramique. Transition en raccord cut, les neuf derniers plans sont consacrés au personnage de Katsuhiro dans son environnement de travail. Cette série s'ouvre sur un plan ensemble en plongée qui film une surface d'eau. Dans celle-ci, vont qu'elle ne se trouble par plusieurs ondes successives provenant du haut de l'image, on remarque en image inversée, le reflet de la structure de travail de du dernier personnage principal. Le plan suivant, rattaché au travers du questionnement du spectateur sur la provenance des vagues, dépeint dans une perspective oblique, cet étrange mécanisme qui produits des vagues. Il est rapidement succédé par un plan de demi-ensemble, en contre-plongée qui s'organise selon la structure suivante : en premier plan, nous avons les silhouettes de trois personnages de dos, non focalisés (donc flous), ils font face aux personnages en arrière-plan, focalisé, debout sur une structure, lequel fait un signe à la fois visuel et sonore auquel lui répond son supérieur. Nous déterminons qu'il s'agit d'une relation hiérarchique dans les niveaux de politesses que les travailleurs emploient entre eux. Le personnage à l'origine du signal, se dirigeants vers les protagonistes au premier plan, la caméra, par un raccord sur le mouvement de ce-dernier, nous présente un selon plan de demi-ensemble, vingt-troisième plan de la séquence qui met en scène au premier plan une maquette à échelle réduite d'un bateau jaune flottant dans l'eau, et en arrière plan,

les trois personnages précédemment de dos, auxquels se joint le quatrième arrivant en courant. C'est dans ce plan que réapparaît le personnage de Katsuhiko dont les spectateurs n'avaient aucunes nouvelles depuis la scène du bus. Le plan suivant, par un raccord fait sur le regard des quatre personnages présente un zoom en plan objet concentré sur le bateau, depuis la perspective des employés de cette entreprise. Alors que le modèle est soumis à la force des vagues, Les plans numéros vingt-quatre à vingt-sept présentent alternativement le bateau et ces employés, de manière de plus en plus rapprochée, zoomée, à chaque instant. Au fur et à mesure de ces changements de perspectives, le personnage de Katsuhiko vient à occuper une partie du cadre de plus en plus importante. La séquence s'achève finalement sur un plan épaule intégrant le personnage de Katsuhiko clairement défini et le personnage à sa droite, hors focus.

Cette dernière séquence met en exergue les mondes professionnels de chacun des personnages. On constate d'emblée que dans cette dernière série de plans, l'environnement dominant est celui du troisième, Katsuhiko. Aussi peut-on établir un lien important entre ce personnage et son lieu de travail. À ce personnage s'oppose celui de Naoya que le spectateur n'entrevoit même pas travailler jusqu'alors, l'ancrant plus encore dans un schéma professionnel atypique. En transition, le personnage d'Asako, elle, se distingue par une voie professionnelle relativement peu commune, prothésiste dentaire, elle travaille de manière solitaire, entretenant des rapports plutôt froids avec ses collègues. De manière assez paradoxale, elle semble plus en maîtrise de soi dans cet environnement dont elle sait maintenir la propreté, en contraste avec son appartement, par extension sa vie privée. Si nous revenons sur la majeure partie de cette unité temporelle, le travail en industrie nautique, il y a plusieurs choses à signifier. Tout d'abord une introduction sur un plan représentant un reflet, montre la claire décision de montrer un monde sans dessus-dessous, lequel vient davantage se troubler lorsque les ondes successives viennent à ébranler. C'est à la fois, nous pensons une représentation intégrant les sentiments du personnage de Katsuhiko, mais aussi effectuant un rappel quant aux notions de représentations. Soudainement ce plan aqueux devient un écran, comme celui devant lequel le spectateur est assis, le ramenant à sa propre expérience de public, et mettant en relief les techniques de la représentation usées par le réalisateur, qui peu brouiller la surface de cette représentation à loisir. Ensuite, le rapport hiérarchique est clairement établi entre les employés. Par l'usage des politesses dans un premier temps, mais aussi dans la façon dont ils sont alignés. Aussi, le personnage le plus à gauche de l'écran, mais aussi le plus à droite des autres personnages est le plus

gradé. En effet, en japonais, la personne qui est la plus à droite est la plus haute hiérarchiquement parlant. Cela se retrouve notamment dans une expression linguistique commune : *Il n'y a personne à sa droite* ( *Migi ni deru mono ha inai*, 右に出るものはいない). Par conséquent, le personnage le plus à gauche de l'ensemble, Katsuhiko, se situe au bas de la chaîne hiérarchique.

Si nous reprenons rapidement nos idées avancées sur cette première séquence et si nous les mettons en contraste, nous pouvons tirer un certain nombre de conclusions. Cette première séquence, rappelons-le, se situe au commencement de l'œuvre, succédant à une scène statuant l'homosexualité du personnage de Naoya. Nous pouvons la découper en trois unités spatio-temporelles consécutives correspondant au fil chronologique d'un épisode quotidien sur lequel évoluent les personnages. Notons directement que les unités différents plans sont individuel à chaque personnage excepté pour celui qui se déroule dans le bus et mettant en scène Asako et Katsuhiko avant que leur destin ne soit relié d'un point de vue discursif, bien que les personnages n'apparaissent pas de manière concomitante dans le même cadrage caméra. En outre si Naoya et Asako bénéficient chacun de la première unité préalablement définies, en dehors de la sphère du travail, le personnage de Katsuhiko, lui, n'apparaît seul à l'écran que lorsqu'il est dans l'entreprise pour laquelle il travaille ou dans le bus qui l'y emmène, comme si finalement le réalisateur souhaitait attirer notre attention sur l'hypothèse que celui-ci ne bénéficie pas d'une vie en dehors du travail qui vaille la peine d'être évoquée. Cette hypothèse relativement cavalière trouve néanmoins écho dans nos développements précédents, lorsque nous notions la difficulté des salarymen à trouver une place à eux dans les sphères privées et locales. Ceci est d'autant plus vrai qu'il est attendu des jeunes cols blancs célibataires d'être davantage des « individus d'entreprise » (*Kaisha ningen* 会社人間) que leurs aînés mariés, lesquels ont d'une certaine manière la double injonction paradoxale de faire des heures supplémentaires pour dégager une marge budgétaire à leur foyer, mais également de rentrer retrouver leur famille. Dans nos premières lignes nous statuions que les deux personnages masculins subissaient un traitement de la représentation drastiquement différent. En effet, tout semble les opposer. Naoya, en habit civil se rend à son travail à temps partiel, *arubaito*, et s'inscrit ainsi dans le système représentatif d'un *freeter*. Si ce schéma de vie paraît reléguer le travail de ce personnage à un plan secondaire, dans une scène ultérieure, un dialogue avec sa mère, Naoya utilise le terme non pas de *baito*, qui

dénoterait une distance face à l'importance de son occupation professionnelle, mais à la place en parle en terme de *shigoto* (仕事), le terme correspond au travail dans le sens d'une occupation professionnelle impliquant des responsabilités. En opposition, le personnage de Katsuhiko multiplie les codes que Dasgupta<sup>250</sup> dénote dans son étude sur les masculinités salariales : il porte un costume, noir, emprunte les transports communs aux heures de pointe, rendant les transports particulièrement bondés et les trajets pénibles. Enfin, il porte les cheveux courts et aucun accessoire. Dans une certaine mesure Katsuhiko évoque la figure standard du salaryman. Aux exceptions près qu'ayant atteint la trentaine, il n'est pas encore marié, et que son langage corporel, au sein de la sphère du travail laisse transparaître un mal-être. Un autre critère de la différence entre ces deux personnages masculins est celui de la mobilité. Alors que le personnage du salaryman que représente Katsuhiko semble être totalement immobile, voire incapable de bouger de lui même si l'on considère comment il se fait emporter par les secousses du bus, le personnage de Naoya, quant à lui, semble en permanence en mouvement (bien sûr nous pouvons argumenter que cela est dû au fait qu'il soit en retard à son travail, mais là encore il s'agit d'une liberté liée à son statut de *freeter*). Si nous allons jusqu'au bout de notre raisonnement et dépassons la notion de mobilité sur le plan physique, il ne nous est pas impossible d'interpréter une nature psychologique plutôt fixe ou perdue du personnage de Katsuhiko, alors que son homologue serait de nature plus brave et déterminée face aux défis de la vie. Aussi, pour dresser une première conclusion sur le personnage de Katsuhiko, nous avançons que c'est un personnage qui semble infiniment malheureux, son inadéquation à son lieu de travail (leitmotiv du personnage) mais aussi l'absence figurative d'une vie en dehors de celui-ci ne font que confirmer cette supposition. À l'inverse, Naoya semble une personne pleine de vie, située dans un cadre de vie lui correspondant et lui donnant le sentiment de pouvoir aller au travail chaque matin. Entre ces deux extrêmes d'un même sexe, on retrouve le personnage féminin d'Asako. D'une certaine manière, on peut considérer qu'elle fait le lien entre les deux premiers personnages au niveau de l'alternance des mouvements de la séquence. Son personnage est fondamentalement controversé. Dans le fond de sa chambre, après règlement du focus de la caméra rendant flous les déchets au premier-plan, le spectateur fait enfin, de manière virtuelle, connaissance avec le personnage d'Asako. Celle-ci, recroquevillée entre son lit et sa commode, fumant une cigarette, sans

---

<sup>250</sup> DASGUPTA Romit, *Re-reading the Salaryman in Japan : Crafting Masculinities*, Oxford, Routledge, 2013.

sembler particulièrement triste, n'inspire pas pour autant un sentiment de bonheur. Ce premier contact, pour le spectateur est synonyme d'un contraste fortement mis en exergue avec le plan extérieur dans lequel s'illustre Naoya. Ce changement s'exécute sans aucune forme de transition douce comme un fondu. Le coupage est net, dynamique, ne laissant que peu de temps au spectateur pour s'habituer au changement de décors et d'ambiance. D'autre part, à la fois la source du vecteur de mouvement caméra, ainsi que sa direction dénotent une oxymore. Le premier plan illustre un mouvement initié par le personnage du *freetier* en direction de la gauche que vient annulé le mouvement panoramique cité précédemment. Aussi compte tenu de la lutte autour du personnage de Katsuhiko que seront ces deux personnages amenés à se donner, ne peut-on pas comprendre ses mouvements d'annulations successives et de contraste exprimer un conflit d'intérêts des deux protagonistes. Dans un plan ultérieur de cette même séquence, nous retrouvons Asako sur son lieu de travail. Nous l'avions déjà évoqué plus haut mais ce plan, introduit par l'entrée d'une infirmière ou assistante dans le bureau d'Asako, nous semble dénoter non-seulement une différence dans le statut de travail, mais aussi au niveau de genre, puisque de manière semblable aux hommes la notion de féminité est également soumise à une certaine caractérisation par le travail. Aussi avançons-nous l'idée que le fait que les personnages féminins ne soit pas représentées dans le même regard caméra évoque un rapport de différenciation où alors que toutes deux détentrices d'un sexe biologique féminin, elles ne s'illustrent pas dans le même paradigme de la féminité. Cela apparaît d'autant plus probant si nous accordons un peu d'attention à la notion de couleur. En effet, l'infirmière arbore un rose très doux, couleur souvent rapportée au féminin dans la société globale contemporaine (preuve en est que le cancer du sein définitivement plus largement rapporté aux femmes, est représenté par un ruban de couleur rose), et contraste outrageusement avec les couleurs neutres d'un point de vue du genre que porte Asako, à savoir sa veste blanche et un pull en laine couleur sable. Étant donné les nombreux mouvements de nature contraire, dans la mobilité, dans les dispositions sociales, cette introduction semble nous présenter un tableau très nettement tranché des différents personnages. Ils occupent tous un espace différent et coupé des autres, et le seul plan où ce n'est pas le cas cela résulte en violence physique involontaire. Néanmoins, en dépit d'un tel éclatement des personnages, nous estimons cette scène est révélatrice d'une unité subtilement apparente. Tout d'abord d'un point de vue de l'unité temporelle, il ne fait aucun doute que les personnages sont à la même page, pris dans leurs différents rituels matinaux. D'autre part, la détermination par le

travail s'applique à chacun d'entre eux. La forme professionnelle endossée est peut-être différente pour chacun, voire opposée selon les personnages, mais le concept de travail reste une ligne thématique transversale à ces trois récits. Enfin, élément beaucoup plus subtil, la récurrence de la couleur jaune dans le décor de chacun des personnages (vélo et chaussures pour Naoya, lumière et chiffon pour Asako, structure professionnelle et modèle de test du bateau pour Katsuhiko). Le choix de la couleur jaune ne nous apparaît pas clairement, cependant, et nous ne pouvons que faire des suppositions à ce sujet, peut-être le rouge est-il trop amoureusement connoté pour être employé entre ces trois personnages ? Quoiqu'il en soit, ce leitmotiv chromatique ne manque pas de donner le sentiment d'une unité graphique au spectateur, nonobstant les multiples logiques contradictoires.

Si nous plaçons cet extrait dans la supposition d'une logique de contestation du discours hégémonique développé plus haut, plusieurs éléments nous paraissent fondamentalement subversifs. Premièrement concernant le travail, la position de *freeter* de Naoya induit le fait qu'il ne s'inscrit ni dans le circuit de productivité professionnelle ni, par extension, dans le circuit matrimonial de la re-productivité hétérosexuelle. D'une certaine manière il s'agit du personnage le plus clairement subversif du discours de la masculinité hégémonique et du modèle de productivité socio-économique. À sa manière également, au travers de son sentiment inadéquation, le personnage de Katsuhiko laisse planer le doute sur la pertinence du modèle du salaryman, montrant corporellement les difficultés qu'il a à gérer son identité de col blanc. Enfin, le personnage Asako nous apparaît pertinente dans la mesure où elle défie la dichotomie des rôles sexués et des divers ajouts socio-culturels qui gravitent autour et la renforce. Aussi, toujours célibataire à trente ans, elle travaille, certes dans le domaine du « care » qui est le domaine professionnelle auquel les femmes sont limitées par la domination masculine, mais à une position qui permet de marquer une différence avec sa collègue et la féminité qu'elle représente. Nous pouvons conclure sur cette séquence qu'en dépit d'être seulement l'incipit de la fiction, un nombre importants d'éléments véhiculent un certain nombre désaccords avec le discours hégémonique.

La deuxième séquence de notre choix, « scène chez le frère » se situe dans la deuxième moitié du récit. Les personnages de Naoya et Katsuhiko, qui s'étaient rencontrés rapidement dans le récit, vivaient séparément et se retrouvaient dans l'appartement de Naoya. Mais alors que la relation se développe, ils prennent un

appartement ensemble. La scène que nous proposons ici intervient peu après leur décision de vivre ensemble. Pas encore habitués à vivre en commun, elle fait suite à une dispute qu'ils ont concernant Asako. Le personnage de Katsuhiko, invité à un mariage, saisi ce prétexte pour rendre visite à la famille de son frère dans sa région natale. Cette séquence, de deux minutes et quarante-trois secondes nous la décomposons en dix plans. Le premier plan, filmé en extérieur met en scène une petite route de campagne à la tombée de la nuit. Nous déterminons qu'il s'agit de la campagne car les bruits de la nature mettent en musique ce premier plan. Filmé comme un plan d'ensemble, de l'horizon à gauche de l'écran jaillit une lumière, un véhicule à deux roues que suit la caméra dans un mouvement panoramique d'abord latéral puis légèrement vertical. Ce personnage, nous le comprenons plus tard, n'est autre que le frère aîné de Katsuhiko, lequel rentre du travail. Suivant la logique de se retour, la transition en cut introduit un deuxième plan, en intérieur cette fois-ci, où le personnage de Katsuhiko, est présenté en compagnie de ce que nous comprendrons être sa nièce, dans une maison de type traditionnel, c'est-à-dire avec des tatamis au sol, et des placards aux portes coulissantes aux murs. Le plan filmé au niveau des épaules fait raisonner, en hors-champs, à la fois le son de la télévision que regardent les deux personnages, mais également le bruit caractéristique de la porte d'entrée que le grand frère de Katsuhiko vient d'ouvrir. Ces sons se superposent au dialogue des deux protagonistes, dialogue pris *in medias res*. Le père de la jeune fille apparaît dans l'encadrement de la porte, salue avec chaleur son petit frère venu le voir. La caméra suit le trajet de ce nouvel arrivant dans le cadre par un mouvement panoramique latéral vers la droite qui met en perspective une pièce supplémentaire rattachée au salon, indiquant ainsi une plus grande profondeur de champ. Dès l'entrée de ce personnage de l'extérieur, le focus qui était alors attribué aux deux personnages en premier plan est attribué au père. Cet effet s'accroît quand le père atteint le fond de la pièce où l'y rejoint son épouse, la belle-sœur de Katsuhiko. Celle-ci commence à faire un rapport des éléments notables de la journée, en l'occurrence un coup de téléphone lorsque son mari l'interrompt, l'intimant de garder ces soucis de type administratif pour plus tard. Alors qu'il se redirige vers son petit frère et lui demande si il a fait bon voyage, la caméra exerce un zoom, qui vient cadrer le frère, et son épouse plus en arrière, dans l'ombre, les deux personnages mis en scène dans un plan épaule, troisième plan de cette séquence. En son hors-champ se fait entendre la réponse de Katsuhiko, la discussion bascule directement sur le sujet du travail :

« -Et le travail ?

-Comme d'habitude, et toi ? »<sup>251</sup>

Ce faisant la caméra basculait sur notre quatrième plan, présentant dans un cadre un peu plus haut que personnage de Katsuhiko, ce-dernier, toujours accompagné de sa nièce. Sitôt posée, la question est répondue par un plan, identique au troisième de la séquence, présentant le frère et sa réponse mitigée en lien avec le contexte économique japonais courant dans la diégèse. Le dialogue se poursuit ainsi, par renvoi des répliques et du cadre jusqu'au septième plan où une nouvelle intervention de l'épouse attire le mépris de son mari. Nouveau retour sur Katsuhiko qui s'excuse de déranger ses hôtes. Le père quitte alors le cadre positionné comme dans le troisième plan, cadre qui reste fixé sur le personnage de l'épouse, laquelle, accédant à la lumière, fait contre mauvaise fortune bon coeur et invite Katsuhiko à se détendre. La scène se poursuit, durant les quatre-vingt-douze secondes suivantes à la manière d'un plan-séquence, cadrant la table autour de laquelle vont se réunir les personnages. C'est-à-dire que la caméra, fixe en continu la suite de l'action, sans interruption pour changer de perspectives. Dans le déroulé de ce fragment filmique, le public assiste à la description d'une chaîne de commande où le père est omnipotent, et où la mère possède une emprise sur sa fille. Parallèlement, l'espace autour de la table est organisé hiérarchiquement, le père en face de la caméra, au centre, son frère à sa droite, dans une position d'invité, sa fille à la gauche et la mère à la gauche de celle-ci, la place la plus accommodante pour accéder à la cuisine. Autre fait remarquable, Katsuhiko semble contrevenir aux règles de la maison en proposant à son hôtesse un verre de bière, acte qui semble mettre à mal son frère. Ce verre, très goulûment vidé par la mère, le repas commence enfin, mettant un terme à cette séquence.

La scène, dans son entier s'articule pour montrer le père de famille en figure de force : les mouvements de caméra suivent ces déplacements, il occupe la position centrale d'un plan-séquence qui n'est pas sans rappeler les influences de Hirokazu Kore-eda avec une caméra basse, présente au sein de la scène familiale. Cette séquence nous paraît détenir la part principale des critiques qu'apporte Hashiguchi à l'ordre de genre. Alors que la scène s'organise autour du retour du *Daikokubashira* dans son foyer, on voit s'articuler un à un les différents motifs inhérents à la partition sexuée du travail. Aussi en contre-partie de la figure d'un père salaryman, on a une mère de famille,

---

<sup>251</sup> 『-仕事は？

-相変わらず。兄ちゃんは？』, extrait du scénario du film *Hush !*, HASHIGUCHI Ryôsuke, in *Shinario*, op. cit., p. 49.

reléguée au travail productif. Ce travail prend des formes diverses, telles que la préparation d'un repas, la récupération du linge usé dans la journée par le mari, mais aussi des tâches religieuses comme mettre une offrande sur l'autel des défunts. Dans la chronologie du plan, il est intéressant de remarquer que le père revient de l'extérieur, inscrivant parfaitement la dichotomie intérieur/ extérieur au sein de la fiction. Le plan suivant, intérieur, accompagne le père dans ses déplacements. De la même manière le regard-caméra effectue les allers-retours entre les personnages durant la conversation. Précisons que la conversation s'articule autour du sujet du travail, élément sémantique inexorable de la masculinité. Durant ce bref échange, la femme apparaît en arrière-plan arborant un air à la fois soumis, en raison de la position d'un coup légèrement incliné, mais également dépréciative d'une telle situation. Parallèlement, l'éclairage sous lequel se plante le mari le met en valeur alors que son épouse, en retrait, apparaît dans une zone d'ombre, moins mise en avant. Le neuvième plan marque une différence notable avec le reste des mouvements caméra jusqu'alors présenté. En effet, le personnage du père quitte le cadre sans être suivi, celui-ci restant fixé sur le personnage maternel. Nous pouvons en retenir deux interprétations, la première étant qu'à la lumière de son attitude effroyable, le réalisateur, et par extension le spectateur, malgré lui, ne s'autorisent plus à suivre le personnage du père, marquant un désaccord avec celui-ci. Deuxièmement, au contraire, la fixité du regard-caméra sur personnage de la mère, indique la volonté de laisser le temps au spectateur de s'imprégner de ses émotions, attirant alors un élan compassionnelle sur le personnage. À l'inverse de la figure du père en tant que pourvoyeur des besoins familiaux, le personnage de Katsuhiko et montré de manière presque condescendante, car bien qu'employé d'entreprise également, il est relayé à un rôle d'enfant, dont la matérialisation la plus probante est sa proximité avec le personnage de la nièce. À cela s'ajoute un regard-caméra en légère plongée et, sur le plan des dialogues, l'utilisation de l'apostrophe « grand frère » ( Nî-chan, 兄ちゃん) comme le ferait un enfant de moins de dix ans. Le plan, qui atteint sa forme de plan-séquence sur le dernier mouvement de caméra, montre une organisation de l'espace avec le *Daikokubashira* au centre de celui-ci. Cela traduit aussi l'emphase mise sur son rôle au sein du foyer. Pour son épouse, son rôle de travail reproductif se poursuit même après le retour de son mari dont elle doit pendre soin. D'une certaine manière, cette présente une conception classique et traditionnelle de la famille nucléaire japonaise. Dans un premier temps l'aspect traditionnel est appuyé par la situation géographique de cette maison, en effet, les campagnes japonaises sont davantage caractéristiques d'un

certain conservatisme au quotidien qui enferme les gens dans les rôles sociaux du passé. D'autre part, en terme de représentation et d'imaginaire, cette scène de repas fait suite à une grande tradition de plans similaires qui ont inscrit le trope de la famille dans une configuration bien définie. Néanmoins, la transgression de cet ordre de genre effectuée par l'auteur, opère à trois niveaux. Le premier, immédiat, provient du sentiment déplaisant qui naît chez le spectateur à la vue du comportement dominateur du père de famille, à ce niveau là nous pouvons saluer l'alchimie des deux acteurs des rôles parentaux qui ont su retranscrire avec beaucoup de finesse la dimension infiniment tenue de la froideur qui peut avoir lieu dans un couple. Une deuxième transgression s'opère à la fin de cette scène alors que Katsuhiko, dans un rôle double, à la fois du frère du père de famille ce qui lui garantit une autorité mais aussi dans son rôle d'homosexuel conscient des rapports de force, brise l'interdit tacite de partager la bière en dehors du cercle des hommes pour en proposer à sa belle-sœur. Cette dernière également défie le carcan des canons imposés aux femmes buvant sa bière d'une traite sous le regard coï de son mari. Nous pouvons nuancer néanmoins qu'une lecture féministe plus radicale ne verrait pas cela du même œil et proposerait une émancipation plus marquée matérialisée par l'acquisition active de la femme de ses droits, et non pas d'une part accordé par un pan mineur de l'institution patriarcale. Nous préférons ici y voir la volonté de montrer un sentiment de coalition des populations opprimées par la masculinité hégémonique et ses logiques coercitives.

En troisième séquence, nous faisons le choix d'exercer un retour en arrière d'un point de vue narratif afin de présenter une scène intime entre les deux personnages homosexuels, scène qui se situe dans l'appartement de Naoya, c'est-à-dire avant que les deux jeunes hommes ne décident à vivre ensemble dans un nouvel appartement. Cette scène fait suite à la scène principale de l'œuvre, dans une perspective narrative. En effet, la séquence précédente met en scène la demande à Katsuhiko de lui faire un enfant de la part d'Asako. Cet épisode, qui se distingue par sa tension, concentre la substantifique moelle de l'action dramatique, sans elle, la fiction n'aurait pas lieu. Nous faisons donc le choix de la scène qui suit, montrant les deux personnages masculins dans leur intimité, afin d'analyser de quelle manière le réalisateur exécuté la peinture de tels personnages et tels sentiments.

La séquence #3, intitulée « scène d'intimité », la plus longue que nous proposons ici est faite au total six minutes et deux secondes et ne se divise qu'en trois plans. Il s'agit donc

d'un plan-séquence. Où nous retrouvons les deux personnages masculins principaux, Naoya et Katsuhiko. L'ensemble de l'unité dramatique est filmé en plan intérieur. Le premier de ceux-ci montre les deux personnages, de dos, installés devant la télé, le plan est fixe et le cadre rapproché. Au centre de l'image trône un téléviseur, sur lequel est diffusé une publicité étrangère, américaine probablement, dans laquelle un homme très musclé s'exerce avec la machine mise en valeur par ce spot commercial. Sur la gauche de l'écran Katsuhiko est allongé sur un canapé-fauteuil jaune dont il dépasse largement. À sa droite, Naoya est assis par terre, étreignant un coussin. Le plan suivant, d'une durée de cinq minutes et quatre secondes et par conséquent qualifiable de plan-séquence, reprend la même configuration de cadrage, seulement cette fois-ci de face, le regard-caméra se positionnant à gauche du téléviseur dont on continue d'entendre les arguments de vente. Le dialogue des personnages démarre, initié par Naoya, concernant le prix des machines de musculation. Bien que se rapprochant de Katsuhiko pour lui poser ses questions, il s'en détache rapidement quand, constatant que ce-dernier ne prête qu'une oreille distraite à ses paroles, décide de faire la moue et se dirige en trombe vers la cuisine pour y récupérer un pot de glace qu'il commence à manger de manière irritée. En son hors champ Katsuhiko éteint le téléviseur et rejoint Naoya sur le sol, tous deux assis à un côté de la table. À la question « T'es fâché ? » Naoya répond de manière passive-agressive pour faire bonne figure. Cependant il ne dupe pas son partenaire qui pointe, littéralement, du doigt le fait que chaque fois qu'il est énervé Naoya mange de la glace. Le pot dont il s'est emparé dans le frigo ayant été déjà entamé, peut-être la scène fait-elle écho à un épisode diégétique non-représenté dans le récit que fait le film *Hush* !. Quoiqu'il en soit, le dialogue continue de se dérouler dans une configuration similaire. Les personnages jouent un moment au chat, métaphoriquement parlant, Naoya fuyant la tentative de Katsuhiko de s'excuser, de faire un geste vers lui. Finalement la faute première est pardonnée et le dialogue reprend, Naoya ayant été stimulé par la curiosité de savoir à quoi pouvait bien penser son partenaire. Les répliques s'enchaînent avec fluidité pendant un bref instant, mais déjà un nouveau drame survient, dont la source est la jalousie de Naoya vis-à-vis du personnage d'Asako. L'échange suivant contient un certain nombre d'éléments discursifs importants, si bien que nous proposons de copier une partie des dialogues ici.

« Naoya : 'Ça veut dire quoi ça ? Pourquoi tu l'[Asako]as vue ?' »

Katsuhiko : 'Elle est venue me rendre mon parapluie. Tu sais, comme j'ai perdu mon père quand j'étais petit, c'est comme si je n'avais pas vraiment d'image de ce que c'est [un père]. Enfin, je n'arrive pas à m'imaginer en tant que père.'

Naoya : 'C'est évident, t'es gay,'

Katsuhiko : 'Oui mais...'

Naoya : 'T'aimes les garçons, non ?'

Katsuhiko : '...'

...Naoya : 'Moi j'ai abandonné depuis le début.'

...Katsuhiko : 'De quoi ?'

...Naoya : 'Hein ? Ben la famille, tout ça... Ben dans un monde comme le nôtre, c'est rare de rester longtemps avec son partenaire. Si on a pas la résolution de finir seul, on s'en sort pas non ?'

...Katsuhiko : 'T'es fort Naoya...'

...Naoya : 'Non je ne le suis pas.' »<sup>252</sup>

S'exprimant ainsi, il se lève et retourne ranger sa crème glacée dans le congélateur, la caméra reste fixée sur Katsuhiko qui semble triste. Revenant, Naoya se dirige vers le lit, mais voyant qu'il se sent mal, Katsuhiko essaie en vain de lui attraper la main. Naoya se met sous les couvertures. Katsuhiko se lève à sa suite et s'excuse auprès de lui. Naoya lui spécifie que c'est parce qu'il ne supporte pas d'être seul qu'il est avec lui. Katsuhiko le rejoint sous les couvertures. Le dernier plan est introduit par ce raccord mouvement et place les deux personnages face à face, dans le lit, cadré au niveau des épaules, depuis un point de vue en aérien, en plongée. S'ensuit des étreintes amoureuses, non charnelles mais romantiques. Naoya suffoque dans les bras de Katsuhiko, mais celui-ci lui rétorque que c'est toujours mieux que d'être seul. La scène qui aurait pu se terminer sur cette note harmonieuse échoue à cause du climat intime qui a encouragé Katsuhiko à confesser qu'on lui avait demandé de faire un enfant. Naoya s'écarte violemment de lui, le fixant dans les yeux, l'ensemble produit un effet comique réussi.

Cette scène, principalement narrative et discursive ne laisse que très peu de place à l'expression technique. Tout du moins c'est le ressenti que l'on peut avoir en la visionnant. En réalité, l'accent n'est pas mis sur la technique en tant que manipulation de la caméra, bien que celle-ci soit manipulée de manière tout à fait consciente, mais plutôt sur la technique dans le sens de la performance, du jeu d'acteur. Les personnages ne sont pas mis en valeur par la caméra, c'est eux qui donnent tout son sens au regard caméra. Tout d'abord il nous faut spécifier que la scène se place dans une configuration de l'intime dès les premières secondes. Il s'agit d'un intérieur, que nous avons déjà eu

---

<sup>252</sup> Le dialogue retranscrit et traduit par nos soins ici est une combinaison du scénario récupéré dans le magazine *Shinario*, op. cit., p. 42, mais aussi, les dialogues différant de la version DVD du film, de notre propre écoute.

l'occasion de visiter à deux reprises durant le récit. Les rideaux sont fermés, les lumières relativement pauvres, et le plan commence par un regard spectateur situé dans la partie chambre, avec le lit, observant de personnages de dos. D'une certaine manière il est fait appel à une curiosité indiscreète. De manière flagrante, l'accessoire du téléviseur ramène le public à son expérience de spectateur, de la même manière que les deux protagonistes, et tout particulièrement Naoya s'extasient devant la télé. Le point principal de l'ensemble de ce plan-séquence est l'émotion. À l'occasion d'une telle longueur narrative, les personnages semblent jouer une variété de la palette des émotions de couples. Passant de la dispute, à la bouderie, à la réconciliation avant de repasser à la dispute, etc. Le comique qui naît d'une telle scène met l'action sur la corporalité de l'expérience, *ergo* à une expérience plus immédiate, et cela vaut également pour le spectateur. Remarquons qu'un certain nombre des comportements assimilés par Naoya, dans le fait qu'il mange de la glace quand il est énervé, ou qu'il réponde de manière passive-agressive, sont autant de codes attribués aux femmes dans d'autres média et dont on trouve une réutilisation ici. L'ensemble de la pièce ici se ressent plus comme une scène de théâtre où les deux comédiens jouent une pièce mélodramatique. Par ailleurs, La configuration de la pièce elle-même encourage cette interprétation, avec la disposition de deux rideaux. Le premier, bleu translucide, amène le spectateur du cinéma à jeter le coup d'oeil curieux et indiscret du spectateur de théâtre cherchant à voir le mouvement des acteurs derrière le rideau. D'autre part, allant à la cuisine, le personnage de Naoya « sort côté jardin » au travers d'un rideau fait de perles. Le comique par ailleurs, à la fois verbal et corporel ne manque pas de rappeler le plaisir du rire issu de la comédie, plaisir cathartique que Naoya ressent lui-même face aux muscles abdominaux saillants représentés dans la publicité. Affectant ses airs outrées et boudeurs de personnage féminin de comédie, il endosse aussi durant un instant une identité au delà des normes de genre. À la fois homme, mais aussi un peu femme, peut-être *Okama*, ou bien peut-être juste diva de la scène. D'un point de vue pictural il convient de relever une utilisation très spécifique d'un code chromatique. Premièrement nous retrouvons la présence abondante du jaune, au travers de l'objet du canapé, mais aussi de la veste portée par Naoya. À l'inverse, Katsuhiro, lui porte du bleu, couleur qui contraste avec son partenaire. Le rouge est également très présent, à la fois au mur derrière les acteurs, mais aussi à l'écran dans des teintes plus roses, plus charnelles, ce que nous manqueront pas de lier au désir de Naoya. Nous ne saurons fournir ici une analyse plus pertinente de ce code couleur, mais nous noterons

néanmoins que la récurrence des couleurs primaires, de tons très bruts, pur, encourage une lecture de la scène comme représentation artistique moderne. Comme pour la deuxième séquence la scène se situe autour d'une table mais celle-ci n'endosse pas la même valeur sémantique et pas la même configuration de genre, rompant avec les codes traditionnels que nous aurons pu présenter dans notre analyse précédente. La séquence se termine sur sa conclusion dans l'unité spatiale avec les deux personnages dans le lit. Il s'agit là d'un moment d'émotion certain.

L'intérêt de la scène ici, plutôt que de s'inscrire dans la prouesse technique, est plutôt de sécuriser un espace dans la narration où le réalisateur peut transmettre aux spectateurs, au travers de la diversité des registres abordés, une diversité du contenu du sentiment gay et plus largement du sentiment humain. Evidemment un tel florilège de sentiment se justifie par l'envie d'attirer l'empathie du spectateur, de trouver des points où coïncident nos émotions personnelles avec la grande variété de celles jouées par les personnages, afin de rallier l'audience au discours.

Nous avons réalisé précédemment l'analyse de trois segments du film d'Hashiguchi Ryôsuke, *Hush* ! et dans lesquels nous avons le sentiment d'avoir expliciter un certain nombre de mécanismes caractéristiques de l'œuvre du réalisateur japonais et dont nous considérons l'essence comme la volonté de contester l'ordre social induit par la masculinité hégémonique, et le besoin de transmettre une représentation du fait homosexuel, au-delà du biais hétéronormatif. Cependant, il est évident que notre analyse comprends de nombreuses lacunes concernant les éléments discursifs et techniques qui ne peuvent être isolés sur une séquence. Ensuite, il nous restera à tenter de définir la notion d'écriture filmique et ses implications selon sa source, le réalisateur lui-même.

De fait, nous souhaitons ouvrir ce développement avec le niveau le plus accessible de la lecture analytique, c'est à dire l'analyse discursive, la mise en exergue des thématiques récurrentes ou qui marquent profondément l'œuvre. La première thématique mise en relief est celle qui ouvre la fiction : l'homosexualité masculine. En effet, le récit s'ouvre au lendemain d'un rapport entre deux hommes. Si cela n'est pas explicité directement, le spectateur, au travers d'un arrêt caméra sur une photographie posée sur le bureau de la pièce, comprend qu'il s'agit sans doute de la personne restée dans le lit. Un autre indice plus subtil se situe dans la quantité de mouchoirs accumulés au pied du lit. Nous pensons que si le mouchoir est en soi un objet neutre, trop peu de films mettant en scène

des rapports hétérosexuels ont eu recours à celui-ci. À l'inverse, le mouchoir est souvent associé à la sexualité masculine au travers de la pratique de la masturbation. Par analogie, remettant en ordre l'équation graphique, le spectateur fait le rapprochement entre la quantité de mouchoirs usagés et la présence d'un deuxième corps dénudé. Par ailleurs, le système métaphorique sous-entend la question d'une culture spécifique pour pouvoir être abordé dans toute son entièreté, ce qui se caractérise par un ensemble de signes, signifiants situés dans un contexte culturel déterminé. Aussi, le motif du mouchoir usagé et passablement caractéristique de la pratique homo-sexuelle. De manière paradoxale, alors que les premières images d'une fiction sont pensées capitales, car il s'agit du moment où le réalisateur déploie son style, les premières images de cette œuvre, sont les seules de cette nature qu'il nous sera donné à voir. Hashiguchi fait commencer son troisième long-métrage sur l'idée déjà très répandue d'une forte sexualité, sexualisation des relations gays. D'une certaine manière tous les spectateurs s'y retrouvent et aucune attente n'est ainsi trahie. Mais nous remarquons qu'à mesure que le récit se développe, l'homo-sexualité vient à disparaître du discours. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit là de la fin de tout discours sur les homosexuels. Au contraire, l'espace ainsi libéré par la sexualité tient à être occupé par des questions de type identitaire telles que de savoir comment se définir sexuellement et comment être capable de pouvoir le dire. Ou bien encore de savoir si le fait d'être gay signifie forcément l'abandon du droit à une famille. Tout autant de questions auxquelles Hashiguchi propose des éléments de réponse. L'une des qualités inhérentes au travail de cet auteur en ce qui concerne la communauté homosexuelle, c'est de ne pas arrêter sa description à un homosexuel-type, ce qui aura pu être le cas avec le développement des *Boy's Love* à partir des années 2000 ou des *Bishônen manga* dont traite Dobbins dans son étude. À l'inverse, ici, le mot d'ordre reste la diversité. Aussi parmi les personnages secondaires, le personnage de Yûji incarne l'image d'un homosexuel misogyne, se ré-appropriant à la fois des traits caractéristiques d'un féminin fantasmé, mais aussi cherchant à exclure les femmes de son espace de vie. Le traitement du récit est basé sur la volonté de montrer que les homosexuels vivent une vie des plus normales, se disputant et s'aimant de la même manière que d'autres. À la seule différence qu'il ne leur est pas autorisé à le faire pendant le jour. Nous souhaitons ici faire référence au discours entretenu par les personnages dans ce que nous avons délimité comme notre troisième séquence et le mettre en lien avec une seconde dispute des amants où Naoya,

exprimant ses doutes quant à l'orientation sexuelle de son partenaire suggère qu'il est bisexuel. Ce à quoi Katsuhiko répond :

«Mais je suis gay ! Mais ça ne veut pas dire que je doit vivre d'une certaine manière. Ne devrais-je pas en décider par moi-même ? Moi, je ne suis pas fait d'un seul bloc, tu sais. »<sup>253</sup>

Cette réplique montre la volonté, au travers le discours d'un personnage, du réalisateur de justifier le fait que la population gay, au même titre que la population hétérosexuelle, est diverse et multiple, et à ce titre elle ne doit pas souffrir d'une limitation ne de ses choix, ni de ses représentations.

Dans un deuxième temps, la figure d'Asako est fondamentalement l'allégorie de la controverse au système patriarcal. Tout d'abord d'un point de vue de l'ordre du genre, elle est se place en décalage des canons établis. Sans être homme, car elle ne jouit pas de leurs pouvoirs, de leur dominance, elle est même la cible de leur mépris. La scène chez le médecin qui lui diagnostique un problème un problème bactérien au niveau de l'utérus n'hésite pas déclarer à voix haute son jugement, lui faisant ressentir de la honte quant à l'utilisation de son corps pour son plaisir personnel, sa jouissance. Par ailleurs la scène fait écho au rapport sexuel qu'elle contracte au début de l'œuvre cinématographique, rapport qui, étant donné la place du consentement dans le dialogue, tend plutôt au viol, qu'à un rapport adulte et consenti. De manière concomitante, Asako n'est pas non plus placée directement dans les figures hégémoniques féminines à part entière. Son comportement désigné comme masculin dans ce qu'il n'a pas de conforme aux canons de la bienséance féminine, à savoir roter ou bien encore ne manger que de la nourriture instantanée l'éloigne d'un statut social de femme. En outre sa maladie psychologique met le doute sur sa capacité à procréer selon la belle-sœur de Katsuhiko, éloignant davantage d'elle sa détermination, d'un point de vue biologique, de sa cohérence avec le rôle sexué féminin. Pour ces différentes raisons elle est un élément instable et périlleux qui menace l'ordre genré d'épar son existence mais aussi de par son existence et son action car c'est d'elle qu'émane la possibilité pour un couple homosexuel de devenir parents et de challenger sur le plan re-productif la masculinité hégémonique.

---

<sup>253</sup> 『いや、俺はゲイだよ。でもゲイだからこういう風生きなきゃいけないとかさ自分で決めつけるはどうなのかな？俺は、色んな枝葉があつて俺だし。』 in HASHIGUCHI Ryôsuke, *Hush !*, scénario recueilli par le magazine *Shinario*, op. cit., p. 47.

Une dernière thématique, non moins importante reste distillée tout au long de l'œuvre. Il s'agit de la disparition de la figure du père. Sur les trois personnages principaux, dès le début de la fiction deux d'entre eux, les hommes, ont déjà perdu leur père. Pour la troisième, Asako, vu la nature de leur relation sans amour apparent, c'est tout comme. Alors que Naoya n'a jamais connu son père, il a été élevé par une mère célibataire, avec l'ensemble des conséquences, d'un point de vue social que cela a pu comporter. Le personnage s'exprime de lui-même à ce sujet durant la fiction, spécifiant que pour lui ça a été difficile avec une famille atypique, soulevant la question de savoir quelles en seraient les conséquences pour un enfant naissant au milieu de ce trio socialement improbable. Pour Asako, la rencontre avec son père dans la scène du taxi montre parfaitement que ce-dernier ne cherche pas à prendre contact avec elle, la considérant folle, et lui coupant la parole à chaque fois. Pour Katsuhiko c'est un peu plus compliqué dans la mesure où il a, dans une certaine mesure l'intime conviction de l'avoir assassiné, ne serait-ce que fictivement. En effet, au cours d'une conversation avec son frère au bord du puits de la maison familiale, il confesse avoir versé de l'encre dans celui-ci un soir que leur père alcoolique s'était emporté contre eux. Par un extraordinaire concours de circonstances le père mourut effectivement peu de temps après. Laissant à Katsuhiko le sentiment d'un horrible parricide. Par ailleurs l'encre bleue est réutilisée plus tard dans l'oeuvre, leitmotiv mortifère, car il annonce la mort de son frère aîné, la figure de substitution de son père et dernière figure paternelle croisée au sein de l'oeuvre. La mort même de cette dernière figure patriarcale est en soi symbolique puisqu'elle intervient juste après la reconnaissance et l'homosexualité de Katsuhiko. Autrement dit, à l'instant précis de l'acceptation, la figure de masculinité hégémonique, avec ce qu'elle peut comporter de problématique, cesse de devenir figure d'oppression, cesse de devenir source de la subordination : d'un point de vue symbolique la représentation est invalidée, meurt, ce qui entraîne la mort du personnage qui l'incarnait. Parallèlement c'est l'aveu de la connaissance d'un phénomène toujours ignoré jusqu'alors, attribuant à Katsuhiko le droit à une existence pleine, comprenant la part homosexuelle de son identité.

D'un point de vue purement technique nous remarquons que l'oeuvre d'Hashiguchi Ryôsuke, et ce même au-delà du film *Hush!* possède une forte tradition du plan-séquence, le *Wan katto* (ワンカット) ou *Nagamawashi* (長回し) ce qui comprend une valeur esthétique différente pour les approches les plus puristes mais qui

dans une mesure permet la considération d'un plus grand nombre de plans comme plan-séquence. Concernant l'étude des implications d'un tel plan, nous ne pouvons passer sous silence les travaux de Fabien Carpentras<sup>254</sup> concernant les approches « auteuriste » et « culturaliste » de la question. Si il est vrai que la tradition filmique japonaise comprend de nombreux utilisateurs de ce genre de plan, tel que Mizoguchi Kenji ou encore Sômai Shinji, dont les travaux de notre aîné traitent, nous pensons que l'utilisation que fait notre réalisateur ne s'inscrit pas totalement dans une tradition culturelle que l'on pourrait concevoir ethno-centrée sur le Japon. En revanche, nous exprimons une certaine connivence avec les différentes nuances apportées par la théorie occidentale concernant l'utilisation d'un tel plan. Aussi, nous pensons, comme Bazin que le plan-séquence n'assume pas le rôle de guider le spectateur dans la réflexion. Au contraire, il le met dans une situation déterminée où le spectateur doit de lui même tirer des conclusions de sa propre interprétation d'un objet vierge de traitement. Il nous faut alors dénoter que d'une certaine manière cela signifie également sortir le spectateur d'une forme de passivité liée à un surplus du montage analytique et de le rendre pleinement participant du discours proposé.<sup>255</sup> Parallèlement, d'un point de vue sémiologique<sup>256</sup>, il nous semble que la liberté que nous venons de défendre selon les mots de Bazin est à nuancer, pour spécifier que le cinéma, en tant que langage codé traduit un message personnel du réalisateur. Message plus ou moins conscient, il en est, mais néanmoins présent et que le spectateur aura activement interprété et choisi d'accepter ou non selon sa propre position. À ces considérations occidentales, nous pouvons aussi nous attarder sur une dualité introduite par la critique japonaise, la « réalité vivante » (*Seiri* 生理) et l'« objet » (*taishô*, 対象).<sup>257</sup> Ces deux notions, complémentaires, désignent simultanément « la présence physique du ou des sujets qui se dressent devant la caméra » et « une relation dans laquelle l'instance filmique se doit d'exprimer clairement sa position par souci d'authenticité pour le sujet filmé ».

Les œuvres d'Hashiguchi Ryôsuke ayant recourt couramment au plan long, *nagamawashi*, s'inscrivent dans une perspective « auteuriste » dans la mesure où elles intègrent consciemment des éléments autobiographiques comme base du discours et de

---

<sup>254</sup> CARPENTRAS Fabien, « Le cinéma comme moyen de contestation de l'« idéologie dominante » : vers une relecture du sens accordé à l'utilisation de la technique du plan-séquence dans le cinéma japonais à travers la mise en perspective d'une partie de la trajectoire cinématographique de Sômai Shinji 相米慎二 et de son passé d'activiste politique », thèse sous la direction de Giraud Jean-Pierre, soutenue le 29 novembre 2013 à Lyon.

<sup>255</sup> BAZIN Pierre, *L'Évolution du Langage Cinématographique*, p. 75, in CARPENTRAS Fabien, op.cit., pp. 34-35.

<sup>256</sup> METZ Christian, *A propos de l'impression de réalité au cinéma*, et *Le cinéma : langue ou langage ?*, in *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Klincksieck, 2003, in CARPENTRAS Fabien, op.cit., p. 35.

<sup>257</sup> CARPENTRAS Fabien, *ibid.*, pp. 36-43.

l'esthétique voulue pour support du discours. Ainsi, ses premières oeuvres sont basées sur des expériences de sa jeunesse, regroupant le divorce de ses parents ou encore la découverte de son homosexualité au lycée, il déclare dans une interview :

« À cette époque je pense que je commençais à me noyer dans la réalité qui m'entourait. Tout est apparu pile à ce moment [de commencer à filmer] la séparation de mes parents qui se disputaient en permanence, la réalisation de mon homosexualité. »<sup>258</sup>

Pour lui, le plan-séquence est le moyen, le processus de saisie le plus approprié du non-dit qui se crée au travers d'un plan fixe et de la complicité qui naît entre les acteurs. C'est par l'utilisation de ce plan que se joue l'entièreté du style de l'auteur qui dresse un contexte propice à l'absorption des émotions produites par les acteurs dans un cadre qui se veut le plus naturel, le plus réaliste possible.

Le choix d'une telle démarche artistique est justifiée par l'auteur dans la mesure où il cherche à extraire les émotions les plus pures des acteurs avec lesquels il travaille. Il considère que l'émotion transcende la technique pour un résultat unique, qui ne saurait être réitéré. C'est une notion qui réapparaît dans son essai paru en février 2016 :

« La difficulté de transmettre quelque chose aux gens, l'importance de transmettre quelque chose. J'ai eu le sentiment qu'ils m'avaient montré les origines du jeu d'acteur. Ce n'est pas quelques chose que l'on peut attendre de la technique. Plus on est doué plus on peut transmettre de choses. Cependant, à mon avis, lorsque les vrais sentiments dépassent la technique, il n'y a pas d'expression plus forte. Même si je demandais à ces deux personnes de m'exécuter le même jeu, elles n'y arriveraient probablement pas. Mais, j'ai toujours pensé que je voulais filmer ce genre de choses, ces moments qui n'arrivent qu'une seule fois. »<sup>259</sup>

Par ailleurs l'auteur a fortement bénéficié de l'influence du documentaire dont on retrouve des fragments dans *Hush!* à deux moments précis, lors de la première incursion dans le monde des bars gays ou la caméra, sans se fixer sur les personnages présents, ni leur conversation fait un tour de salle qui s'accompagne d'un flou spécifique au genre. D'autre part, alors que les protagonistes principaux décident de concevoir un enfant ensemble, la caméra adopte la position d'une vue à la première

---

<sup>258</sup> HASHIGUCHI Ryôsuke 橋口亮輔, 「いつも同じ歌を歌い続けている」 (Itsumo onaji uta wo utaitsuzuketeiru, « Je continue de chanter la même chanson »), propos recueilli par Shimamori Michiko 島森路子, pour le magazine *Kôkoku Hihyô* 『広告批評』, Tôkyô, éditions Madora マドラ出版, n°249 de mai 2001, pp. 76-85.

<sup>259</sup> HASHIGUCHI Ryôsuke, 『まっすぐ』 *Tout Droit*, Tôkyô, P Vain P ヴァイン, 2016, p. 17.

personne, et, comme une forme de micro-trottoir recueille l'opinion de plusieurs protagonistes sur la question de la procréation pour les homosexuels.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'utilisation de la caméra au sein de l'oeuvre apporte une grande part de réalisme dont l'auteur se sert pour adresser une critique plus ou moins directe de la société qu'il dépeint. En effet, d'après nous, à la fois le sujet de la fiction sortant de l'ordinaire et le cadre très représentatif de la société japonaise, notamment au travers du traitement de la notion de travail, créent le sentiment hybride d'un irréel dans le réel. Ce paradoxe, nous lui accordons la même valeur que les célèbres emplois littéraires des registres de l'utopie ou bien encore de la contre-utopie pour critiquer une société contemporaine à l'auteur. C'est notamment le cas du chapitre de « l'El Dorado » dans *Candide* de Voltaire, ou bien encore la société paranoïaque de *1984*, par Georges Orwell. Par un procédé éloigné mais dont le résultat reste similaire, l'auteur cultive un réalisme destiné à faire écho avec l'expérience du réel du spectateur. Cependant, sous le couvert d'une fiction bien peu commune, il parvient à créer la distance suffisante pour créer l'illusion de la fiction et réassurer le public sur l'innocence, l'absence d'incidence de la participation à telle expérience sociale et visuelle. Enfin il nous faut évoquer la notion de regard-caméra en tant que mécanisme utilisé par l'auteur pour solliciter la participation du spectateur au récit. Aussi les plans sont rarement filmés sur des vues en plongée ou contre-plongée trop accentuées. À l'inverse la caméra offre généralement une perspective qui donne un sentiment d'égalité et d'intégration du public. Nous en avons mis quelques exemples en relief durant nos analyses, comme dans le tout premier plan de la première séquence choisie où s'illustre une certaine proximité fantomatique d'un spectateur intégré à la fiction. Ce processus d'intégration passe également au travers de l'action linguistique. Celle-ci subordonnée au sentiment de conscience de participation due au regard-caméra, achève son oeuvre en intégrant le public au discours. De fait, dans la séquence #3, quand Naoki dit « Notre monde » (*Oretachi no sekai*, 俺たちの世界) il ne s'adresse pas uniquement au nom de la communauté gay, il intègre le public devant l'écran à en constituer une partie. Dans une certaine dimension nous pouvons intégrer cela aux bénéfices de la catharsis, en tant que public, le récit nous accorde la possibilité de vivre une vie à laquelle nous n'aurions jamais pu accéder en tant normal.<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Cela s'entend pour un public hétérosexuelle majoritaire.

En mettant en lumière quelques propriétés du style cinématographique de l'auteur nous sommes venus à effleurer la notion de l'autobiographie, du récit de soi, comme d'une composante de son écriture filmique. Nous proposons d'entrevoir dans le court appendice suivant, de quelle manière le récit de sa propre vie, dans une approche plus ou moins explicite, relève à la fois d'une nécessité ontologique, mais également participe à la constitution d'une conscience communautaire au travers de la notion d'expérience située.

Premièrement nous aimerions statuer que notre réalisateur endosse plusieurs casquettes, dont celle de l'écriture du scénario et des dialogues qui ont lieu au sein de ses fictions. C'est le cas pour le film *Hush !*, comme pour ses oeuvres précédentes et ses suivantes. Parler ici d'écriture et non pas de réalisation nous accorde le droit d'évoquer les travaux d'une des têtes de file du courant de la sémiologie en France, Roland Barthes. Au travers de son étude, *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes déclare que :

« [L]angue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique. »<sup>261</sup>

Il faut entendre par là que les outils utilisés par l'auteur, à savoir la langue et le style, sont évidemment des données fondamentalement historiques dans le sens où à travers le temps, langue et images se spécifient et se polissent. Cependant il rajoute que langue et style sont également des produits de l'expérience personnelle. Cette notion, en plus d'établir la polysémie d'un corpus, permet aussi de considérer qu'au travers de la langue et du style de l'écriture, le lecteur, spectateur ou bien encore le critique, viennent à effleurer non seulement l'expérience inhérente à la fiction, mais aussi l'expérience de l'auteur lui-même.

Afin d'appuyer de nouveau le concept d'une écriture intime, nous proposons un certain nombre de citations de l'auteur lui-même qui garantissent l'investissement personnel de ce-dernier dans la recherche de son propre langage cinématographique :

« J'ai essayé de réfléchir quels pourraient être les films que moi seul suis capable de tourner. Ce faisant, puisqu'il n'y a qu'un seul humain comme moi, il y a forcément quelque chose d'original. »<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953

<sup>262</sup> 『「じゃあ、僕にしか撮れない映画って何だろう？」と考えてみた。すると、僕っていう人間はひとりしかいなわけだから、絶対に何か個性があるはずだ。』, HASHIGUCHI Ryôsuke, propos recueillis par NAKAMURA Yukio 中村友紀夫 dans l'article 「カミングアウトした映画監督-男女の枠を越えて「家族」を考えた僕」(« Le réalisateur qui a fait son coming out—La famille qui dépasse le cadre homme-femme à laquelle j'ai réfléchi »), pour la revue *Fûjin Kôron* 『婦人公論』, aux éditions Chûôkôron Shinsha 中央公論新社, Tôkyô, n°1000, 2002, pp. 153-157.

Cette originalité, individualité il la définit dans une interview de Isogai Masato pour le site du PIA Film Festival à l'occasion de la sortie en DVD de tous ses courts-métrages précédant *Petite Fièvre des Vingt Ans*. Il répond à la question « Cette « individualité » sous quelle forme l'avez-vous trouvée ? » :

« Le plus important a été le fait que mes parents divorcent quand j'étais en terminale. Ce fut en moi l'évènement le plus dramatique. Ce fut aussi durant cette troisième année que j'aimais pour la première fois, alors, pensant mettre ça en film j'ai commencé à tourner 'La La .. 1979-1981' (en 83). C'est ça le point de départ qui me lie au moi d'aujourd'hui [...].»<sup>263</sup>

A la lumière de ces paroles, il apparaît peu à peu, comme un filigrane, une dimension importante de l'écriture filmique de ce personnage : la catharsis. Selon lui, tous ses films se rattachent à un morceau de son existence. Le film *Hush !* lui-même survient à la suite d'un mouvement de clôture avec son passé.<sup>264</sup> Plus qu'une écriture pour se diriger vers le future, il s'agit également d'un moyen de communication dont il prend conscience très jeune. Dans une interview datant de 1993, accordée au magazine *Subaru*. Il évoque la dimension ontologique et nécessaire de l'expression filmique comme vecteur de sa propre communication :

« Je ne pouvais communiquer qu'en filmant. Je ne suis pas une personne très affirmée, par conséquent j'ai découvert les films comme moyen pour parler aux gens. Je pense que je n'avais que les films pour ça. »<sup>265</sup>

Tels propos font écho à une interview plus récente où Hashiguchi Ryôsuke, plus mature conçoit l'activité filmique comme une faim insatiable, un sentiment qui lui donne l'impression de ne pas être entier :

---

<sup>263</sup> 『いちばん大きかったのは、高校生のときに両親が別れてことです。それが自分の中ではいちばんドラマチックな出来事だったし、初恋もその三年間の間にしたので、それを映画にしようと思って『ララ．．1979～1981』（83年）を撮り始めたんです。それが自分の今に繋がる出発点なんですけど[...]。』, HASHIGUCHI Ryôsuke, propos recueilli par Isogai Masato le 05/07/2009, pour le site du PIA Film Festival accessible au lien suivant : <http://pff.jp/ip/pickup/20090507/> (dernier accès le 18/04/2016).

<sup>264</sup> HASHIGUCHI Ryôsuke, propos recueillis par KITAGAWA Reiko 北川れい子, critique de cinéma, dans l'article 「インタビュー橋口亮輔-橋口映画ワールドとシナリオ」 (« Interview : Hashiguchi Ryôsuke— Scénario et monde filmique chez Hashiguchi »), pour le magazine *Shinario* シナリオ, n°58 de janvier 2002, Shinario Sakka Kyôkai シナリオ作家協会, pp. 20-26.

<sup>265</sup> HASHIGUCHI Ryôsuke, propos recueillis par KAWAGUCHI Atsuko 川口敦子, dans l'article 橋口亮輔(今月のひと) (« La célébrité du mois : Hashiguchi Ryôsuke » ), Subaru 『すばる』, n°15, septembre 1993, Tôkyô, Shûeisha 集英社, pp. 204-207.

« S'il n'en tenait qu'à moi, même si je ne filmais pas, je pourrais sûrement continuer ma vie en trouvant un endroit où écrire quelques paragraphes en tant qu'homme de lettre. Je n'ai pas de problèmes pour manger, j'ai une vie sexuelle, et même des amis. Mais j'éprouve un manque. Il y a quelque chose que je n'arrive pas à satisfaire. Je suis stable mais j'ai le sentiment d'une urgence vague, d'être assoiffé de quelque chose. L'être humain, tout le monde, essaie d'ensevelir le sentiment de solitude qu'il étireint. »<sup>266</sup>

Si nous retournons sur les travaux du célèbre sémiologue, dans un autre extrait du même ouvrage<sup>267</sup>, Barthes signifie que tout acte d'écriture est acte d'engagement historique et social que l'auteur, par son expérience distillée dans l'écriture se fait conteur de son histoire et témoin de l'Histoire. Par conséquent ne pouvons-nous poser la question de savoir de quelle manière les récits personnels du réalisateur sont parvenus à s'intégrer dans le contexte des années 1990, en plein boum gay japonais ?

A cet égard, nos recherches sur un corpus d'une petite dizaine d'interviews ont montré une forte volonté du réalisateur de ne pas être assimilé à cet engouement publique, considérant que son choix de dépeindre des personnages homosexuels ne fait en rien écho à la volonté de les mettre en valeur à la manière des personnages des mangas du genre, où les gays, devenus eunuques accessoires, servent de catalyseur de soin aux personnages féminins des fictions. Il déclare, toujours au magazine *Subaru* :

« Je pense qu'il y a des fois où les minorités créent un lien entre elles, mais moi j'ai horreur d'une telle utilisation de l'image de la figure des gays. Par exemple, dans une partie des *shôjo manga* ou des romans, des personnages gays sont dépeints comme les personnages les plus arrangeant pour les femmes. Ils ne recherchent pas de sexe, sont très gentils, etc. C'est le même modèle que hommes qui traitent comme des anges les prostituées qui les réconfortent. Ils traitent les gays comme les seuls hommes qui ne blesseront jamais une femme déjà blessée. Comme un pansement commode, vous comprenez ?. Dans le cas d'Asako, quand elle a compris que Katsuhiko est gay un partie d'elle s'est sentie attirée, mais c'est parce qu'elle est attiré par lui pour sa personne. Je n'avais pas envie de montrer que c'est qu'il est gay que c'est bon. Elle ne veut pas d'un homosexuel, elle veut Katsuhiko, vous voyez ? »<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> 『僕にしたって、別に映画を撮らなくても、文化人の端くれみたいはどこかに文章を書いたりして何となく人生をやっている。別に喰うには困らないし、SEXもしてるし、友だちもいる。でも、何か足りない。何か満たされないものがある。安定はしてるんだけど、でももっと何かを渴望するような、漠然とした切迫感。人間、誰もが持っている孤独感も埋めてみたいしね。』 HASHIGUCHI Ryôsuke, propos recueillis par KITAGAWA Reiko, op. cit., p.23.

<sup>267</sup> BARTHES Roland, op. cit., pp. 16-17.

<sup>268</sup> 『マイノリティ同士がつながるということはあるんでしょうけれども、ゲイという人物像をそういうふうにつけるのは僕は凄くイヤで、例えば少女漫画や一部の小説とかで、女性にとって、もっとも都合のいい人物像としてゲイを描く。SEXをもとめない、凄くやさしいとか。男性が自分のを癒してくれる娼婦を天使みたいに扱うのと同じパターン。傷ついた女性が絶対に自分を傷つけない男性としてゲイを扱う。お手軽なバンドエイドみたいだね。朝子の場合は、勝裕がゲイだと分かったから興味を惹かれた部分もっともあるんだけど、勝裕という人間そのものに惹かれていくわけで、ゲイだったら全部いいのかとはしたくなかった。ゲイがいいのではなく、勝裕だからいいんだという、ね。』 HASHIGUCHI Ryôsuke, par KITAGAWA Reiko, op. cit., pp. 25-26.

Ainsi, nous aurons pu le comprendre, à la fois au travers d'une technique grandement maîtrisée, où le plan-séquence créer une atmosphère de réalisme palpable, Hashiguchi Ryôsuke, dans son troisième long-métrage, *Hush !*, dresse une critique subtile de l'ordre de genre tel qu'il se le représente, et au travers d'une peinture très riche et profonde du sentiment humain, attire le spectateur, autant par le langage des émotions que celui de la caméra, à se tenir aux côtés de trois personnages opprésés par un système et dont ils incarnent la plus grande subversion. Cette technique est liée au mal-être inhérent à l'auteur, issu des vieilles blessures de son adolescence et qui l'ont encourager à développer le film comme média pour la communication avec autrui. Autrement dit, le film nous fait profiter nous, spectateur et analyste, à la fois de l'expérience humaine d'Hashiguchi Ryôsuke, mais aussi de son témoignage en tant que personne concernée par les changements des années 1990. Nous aurons pu par ailleurs comprendre qu'il s'oppose avec une certaine véhémence au mauvais traitement médiatique des homosexuels. Aussi nous venons à nous poser la question suivante : dans quelle logique discursive se situe la production filmique, et en particulier *Hush !*, de cet auteur-réalisateur ? De plus, quelle place accorder au témoignage d'un homosexuel sur la question gay au Japon ? Ces questions forment le fer de lance de notre développement suivant concernant la place du récit personnel et du militantisme dans le discours gay japonais.

### 3) Récits personnels et (ré)activation du militantisme gay au Japon.

Dans cette ultime sous partie, nous abordons l'œuvre d'Hashiguchi Ryôsuke comme le témoignage d'un membre d'une minorité sexuelle face à un courant de productions culturelles grandement maîtrisées par le discours médiatique général que constitue la masculinité hégémonique hétérosexuelle. Aussi tâcherons-nous de montrer en quoi telle production, accordant une voix aux minorités, permet de réactualiser et de renégocier les savoirs sociaux au sujet de l'homosexualité, ouvrant ainsi une voix à la reconnaissance sociale des communautés mineures sexuelles et de leur statut inégal.

En effet, comme analysé jusqu'à présent, la société japonaise des années 1990 et même encore de nos jours sur certains aspects, est une société en crise dans laquelle la communauté gay et les autres minorités sexuelles dont les existences sont tout à fait

reconnues, preuve en est qu'elles font l'objet d'études régulières et sont parfois relayées aux informations locales. Cependant en réalité, le concept de l'homosexuel (ou autres) reste une existence qui n'est pas palpable, qui ne doit pas être atteignable pour le reste de la société. Nous entendons pas là que les personnes gays, pour n'assurer que le lien avec la thématique de notre sujet, telles qu'elles peuvent être en réalité, ne sont pas reconnaissables dans la vie de tous les jours, car elles ne s'accordent pas avec la description donnée par les tropes médiatiques. Il s'agit là d'une première dynamique de « l'invisibilisation » (*fukashi-ka*, 不可視化) des populations gays. À celle-ci s'ajoute la nature particulièrement japonaise d'exercer la discrimination. En effet, contrairement aux pays européens où la discrimination se caractérise principalement par la violence physique et un contact direct avec les groupes sociaux pris pour cible, au Japon, à l'inverse, l'exclusion du groupe et prétendre la non-existence d'un élément sont les moyens les plus sollicités du comportement discriminatoire. Si l'on peut y trouver l'avantage de l'absence de conflits récurrents, il ne faut en aucun détourner le regard d'une forme d'atteinte à la dignité humaine et au respect des droits sociaux de l'individu. Ces logiques d'exclusion sont notamment identifiables sous le phénomène de la pseudo-privatisation du phénomène de la sexualité. Celui-ci, nous l'avons déjà expliqué au travers des travaux Kazama<sup>269</sup>, consiste du fait de considérer que la sexualité étant un fait privé, recoupant avec les sphères du loisir, n'a pas besoin d'être amenée dans le domaine public. C'est-à-dire, que tout individu gay, n'a pas besoin, autant dire pas le droit, de se revendiquer d'une sexualité homosexuelle s'il souhaite conserver des relations saines avec le monde qui l'entoure. Conséquemment, la sexualité des individus homosexuels est privatisée –dans le sens où elle est confinée au domaine privé –pour ne laisser le choix à l'individu que de se négocier une persona publique, asexuée ou bien faussement hétéro-sexuée. C'est un phénomène formidablement analysé par McLelland<sup>270</sup>, dans son étude *Salaryman doing queer*, il remarque que sur un forum internet, à la question de savoir si un individu devrait ou non s'avouer homosexuel sur son lieu de travail, la plupart des internautes ayant répondu, attestent qu'ils n'ont rien contre la sexualité du dit individu, mais qu'ils considèrent inapproprié que celui-ci embarrasse ses collègues avec un détail de sa vie privée, détails qu'eux-même n'amènent pas en permanence dans la conversation. Dans son analyse

---

<sup>269</sup> KAZAMA Takashi, 「同性愛者の声が聞こえるか」 « Peut-on entendre la voix des homosexuels ? », in ITÔ Kimio (éd.), collectif 『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』, op. cit., pp. 273-285.

<sup>270</sup> McLELLAND Mark, *Salaryman Doing Queer : Gay Men and the heterosexual public sphere*, in McLELLAND Mark et DASGUPTA Romit (dir.) *Genders, Transgenders and sexualities in Japan*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 96-110.

McLelland statue qu'il s'agit en réalité de mauvaise foi de la part de la majorité. Car en effet, le lieu de travail est doublement lié à un discours hétéronormatif. Dans un premier temps, le lieu de travail étant également un espace de socialisation et d'échanges, les individus sont amenés à échanger sur leur vie privée. Cela comprend des banalités comme où partir en vacances avec ses enfants ou bien encore d'évènements plus socialement engageant ou encore intrusifs telle qu'une petite célébration au sein du lieu de travail pour le mariage prochain de l'un des employés. De fait, dans une première dimension, il est évident que la notion de vie privée, à partir du moment où elle s'inscrit dans la norme sociale, n'est pas stigmatisée comme indécente. Nous remarquons par ailleurs qu'un discours similaire est extractible dans la scène de *Hush !* où le personnage d'Emi demande à Katsuhiko une participation financière pour le pot de mariage d'un de leur collègue. En fond on entend le principal intéressé plaisanter avec l'un de ses collègues au sujet des anneaux de fiançailles. Nous estimons que cet exemple illustre tout à fait le paradoxe d'un refus de l'homosexualité selon le motif qu'un tel sujet privé soit inapproprié, alors que dans le cas de l'hétérosexualité cela reste admis, voire même considéré comme normal, parfois allant même jusqu'aux plaisanteries les moins à propos. Dans un deuxième temps, l'espace professionnel est lié à l'hétéronormativité, particulièrement pour les hommes, dans la mesure où l'on attend de ceux-ci qu'ils se marient, deviennent des individus sociaux à part entière, *Ichininmae* (一人前), pour être positivement vus par leurs pairs et espérer progresser rapidement dans l'entreprise.

L'étude de McLelland porte sur l'illustration dans le monde de l'entreprise de cette privatisation des existences gays. Il s'agit en réalité d'un phénomène étendu à l'ensemble de la société et qui touche l'ensemble des sphères. C'est notamment le cas pour les affaires de *sex tape* dont nous avons traité plus haut. Kazama évoque le terme d'espace pseudo-privé, *Gijiteki Ryôiki* (擬似的領域) dans la mesure où celui-ci est une construction hétérosexiste destiné uniquement aux sexualités jugées alternatives. Il précise également que cet espace se constitue d'une ré-appropriation des savoirs sur le fait gay. Citons :

« L'assertion faisant de l'homosexualité un problème de la sphère publique est ainsi repoussée dans la pseudo sphère privée, conséquemment (autoritairement), la voix des homosexuels finit étouffée. »<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> 『同性愛がを公的領域の問題であるとする主張は、こうして擬似的私的領域に押し込められ、結果的に（権力的に）同性愛者の声はかき消されてしまうのである。』 KAZAMA Takashi, op.cit., pp. 277-278.

Nous comprenons au travers d'une telle citation que la privation de parole des minorités sexuelles est le mécanisme qui les relaie dans le privé. C'est en partie au travers de ce mutisme caractéristique que repose la logique de subordination à la masculinité hégémonique.

Nous venons alors à nous interroger sur les mouvements de résistance qui se forment contre le un tel consensus social. Il est vrai qu'aux yeux du monde occidental, le monde gay japonais semble souffrir de lacunes en matières de revendications sociales de la part des homosexuels et autres minorités sexuelles. Selon Erick Laurent<sup>272</sup>, une telle interprétation est doublement erronée.

Premièrement, si les formes du militantisme au Japon diffèrent clairement de l'Occident, étant plus « soft » pour reprendre ses termes, il n'en est pas moins existant. En effet, le Japon connaît des mouvements sociaux de ce type depuis les années 1960 avec un premier essai avorté de la Fête arc-en-ciel, *Reinbô Matsuri* (レインボー祭り). Depuis lors se développent de nombreux groupes, plus ou moins grands, plus ou moins persistants dans le temps, plus ou moins politisés, mais qui ont pour tronc commun la revendication d'une conscience communautaire gay. En 1986 est fondé le groupe OCCUR, lequel, a conservé depuis l'image de l'un des mouvements de militants les actifs. Ce groupe s'est beaucoup illustré dans la correction d'encyclopédie concernant l'emploi de mots abusifs, comme le mot *Okama*. Cependant, ce faisant, ils ont également divisée la communauté en faisant preuve d'une homophobie internalisée (*naimenteki*, 内面的的). Le groupe est fortement plébiscité et mis sur le devant de la scène médiatique entre 1993 et 1994 dans l'affaire du procès qui condamna une guest house pour avoir refusé des clients sur la base leur orientation sexuelle. À cette occasion, un représentant du groupe, Nakada Masashi, expose comme suit les intentions de cette organisation :

« A l'occasion de ce [procès], tout en souhaitant faire connaître l'existence des homosexuels, en tant qu'homosexuels nous aimerions faire appel aux nombreux homosexuels dans la société et leur transmettre du courage et de l'espoir, non pas pour qu'ils vivent en se cachant, mais pour qu'ils parviennent à exprimer avec honnêteté comment ils vivent leur propres sentiments. »<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> LAURENT Erick, *Les chrysanthèmes roses*, op.cit., pp. 150-164.

<sup>273</sup> 『今回のことを利用して同性愛者の存在を知ってもらおうとともに、社会の中に多数存在する同性愛者に対して勇気と希望を与えよう、こそそ生活するんじゃなくて、自分の気持ちとかどういふふう生きていくかという

Deuxièmement il est tout à fait maladroit de juger de la réalité japonaise en se basant sur les critères engendrés par l'Occident et qui répondent ses besoins. C'est là toute l'ambiguïté de la notion de droits humains universels. À l'heure actuelle les Japonais se dirigent vers une forme hybride de militantisme, partagée entre la conservation d'un consensus social de discrétion, assurant une uniformité sociale, où une revendication de type occidentale des libertés individuelles, ce qui en contrepartie de la perturbation de l'ordre social, pourrait permettre aux concernés de se libérer d'un sentiment de solitude.

A la manière dont le remarque McLelland, dans les années 1990, suite à cette victoire du groupe OCCUR, les récits personnels affluent sur la scène médiatique. À la fois volonté des lobbys gays (voir citation précédente), il s'agit pour Kazama d'un moyen pour l'individu de renégocier sa position sociale. Il écrit que l'objectif de tels récits est de :

« [...] [R]ejecter la distinction entre la sphère privée et publique qui gravite autour de l'homosexualité et montrer que cette frontière est une chose arbitraire. C'est un moyen de faire de la résistance aux savoirs préexistants sur les homosexuels, et de les rendre instables. L'image formée des homosexuels (gays/lesbiennes) par ces savoirs préexistants fut créée en traversant les discours médiatiques et m, c'est pourquoi la diversité réelle de l'homosexualité n'y est pas reflétée. »<sup>274</sup>

L'auteur entrevoit le récit personnel comme un moyen de ré-appropriation d'une image des homosexuels que monopolise le discours masculin hégémonique. Ce problème, à la fois relevé par Laurent ou encore Ishikawa Taiga<sup>275</sup>, dénote l'intervention de l'expérience située, en japonais *tôjisha-sei* (当事者性). L'expérience située est une notion sociologique qui dénote le fait qu'un certains nombres des effets de coercition ne peuvent être compris que par les opprimés, individuellement et entre eux. Par extension cela signifie que de nombreux aspects d'un phénomène échappent forcément à ceux qui ne sont pas concernés par ceux-ci. Ici les hétérosexuels.

---

ことを率直に表現できるように、同性愛者として、同じ同性愛者に向かって広く訴えていきたいと思っています。』 in KAZAMA Takashi, op. cit., p. 278.

<sup>274</sup> 『[...]同性愛をめぐる公的領域と私的領域の区別を拒否し、その境界が恣意的なものであることを明らかにするためだった。それは、既存の同性愛についての知に抵抗し、それを不安定化しようとするものだった。既存の知によって形成された同性愛者（ゲイ/レズビアン）のイメージはメディアや医学の言説をつうじて作られたものであり、現実の同性愛者の多様性は反映されていない。』 in KAZAMA Takeshi, Ibid., 279-280.

<sup>275</sup> ISHIKAWA Taiga 石川大我, 『ボクの彼氏はどこにいる？』 *Où est mon copain ?*, Tôkyô, Kôdansha 講談社, 2012 (2009), pp. 162-165.

Aussi à la lumière de ce nouvel outil, nous avons la possibilité de considérer la question de la place de la production d'Hashiguchi Ryôsuke sous une lumière nouvelle, comme le porte étendard plus ou moins conscient de présenter à l'écran des éléments inhérents à l'imaginaire gay japonais. Conséquemment, à l'inverse des autres productions des années 1990 que Dobbins aura pu considérer comme toutes émanantes d'un point de vue hétérosexuel masculin hégémonique, nous soutenons qu'ici l'œuvre du réalisateur atteint positivement un grand nombre d'individus qu'il rallie sous les mêmes tropes non stigmatisés et rendant compte d'une diversité du fait homosexuel. À ce propos, l'auteur est parfaitement conscient des enjeux sociaux livre le message suivant :

« [...]Les gays qui vivent au Japon ne ressentent pas vraiment la nécessité de faire leur coming out.[...] Mais le Japon c'est une société où on ne comprend pas trop si il y existe de la discrimination ou pas. Comme si, peu importe le brouillard dans lequel on se trouve il y avait une échappatoire, je pense que si l'on parvient à se cacher complètement ... Alors, même les politiciens se demandent où sont les gays. Incluant les lesbiennes, on est bien près de plus de dizaines de milliers de personnes, si tous ces gens levaient la main ensemble, pour réclamer une société plus facile à vivre, [...] je pense que même ces politiciens ne pourraient plus les ignorer, et la loi aussi bougerait en leur faveur. Cependant un tel cycle ne se concrétise probablement jamais aussi bien...»<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> 『[...]日本に生きているゲイの人たちはあんまりカムアウトするという必要性を感じていないんですよ。[...]でも日本というのは、差別があるのかないのか分かんない社会ですよ、いくらでももやのなかに逃げ道があるというのか、ふっと隠れてしまえてるっていうようなところがあると思う。すると政治家してみても、どこにゲイがいるのってことですよ。レズビアンも含め何十万人と日本にいるはずなんですよ、その人たちが「私たちにとって住みやすい社会を」っていうテーマで一斉に手を挙げたら、[...]政治家も無視できなくなり、法律も動いてくれると思うんです。でもそのサイクルがないとうまくいかないかな。』, HASHIGUCHI Ryôsuke, 「インタビュー未来の扉 (3) 橋口亮輔さん5 (映画監督)」, « Interview, porte du futur (3), M. Hashiguchi Ryôsuke (réalisateur) », 『文化庁月報』 *Bulletin mensuel de l'Office de la culture*, Tôkyô, n°405, 2002, p. 25.

## **B) CONCLUSIONS :**

Le passage au troisième millénaire pour la population japonaise et son pays correspond à une succession de crises très importantes qui s'étendent à toutes les sphères de la vie, mettant à mal l'économie, l'emploi, la politique, les comportements sociaux, l'individu et même l'espace. Alors que le Japon se remettait enfin de la misère laissée par la Seconde Guerre Mondiale grâce à l'effort national de reconstruction du pays, nous avons vu qu'il replonge dans une phase de récession dès les années 1970, phase dont l'apogée se situe en 1973 avec le choc pétrolier. Cette récession finalement se transforme en bulle économique spéculative durant les années 1980 et laisse planer durant cette même décennie un faux sentiment de prospérité qui disparaît brutalement au début des années 1990 avec l'éclatement de la bulle. De nombreuses répercussions sont alors palpables, avec, pour la sphère politique une forte instabilité et une perte de la confiance de la population en ses politiques. Dans le domaine de l'emploi, la population japonaise fait face à de tragiques dommages collatéraux comme les licenciements, le gel de l'embauche ou encore l'exclusion des femmes de celui-ci. Parallèlement, les attentats au gaz sarin par la secte millénariste *Aum Shinrikyô* (オウム真理教) dans le métro de Tôkyô et le grand séisme de Kôbe (*hanshin-awaji daishinsai* 阪神・淡路大震災) tous deux en 1995 sont de véritables traumatismes qui marquent considérablement la conscience des Japonais.

Abordant la question depuis le point de vue du genre nous avons cherché, en nous appuyant principalement sur les travaux de Romit Dasgupta, à montrer comment la figure du salaryman, représentation principale du fait masculin japonais depuis l'après-guerre, est une construction historique qui a pris une forte ampleur à partir des années 1960 jusqu'aux années 1980 où elle fait face à la crise. Nous avons retiré de cette étude de cas menée par Dasgupta que la notion de masculinité au Japon est étroitement liée à des institutions telles que le mariage hétéronormé et l'hétérosexualité de manière générale, ainsi que le travail. Pour le dire plus schématiquement, la masculinité est une instance de production, re-production dans le contexte culturel japonais d'après-guerre. Cette instance connaît une crise identitaire qu'elle ne peut imputer qu'à son succès. Les entreprises n'ayant plus les moyens de supporter les systèmes de l'emploi à vie et de la progression basée sur l'ancienneté, en raison d'un trop-plein de la population des cadres moyens intégrés dans les années 1960, se referment ou s'écroulent, dépouillant le

modèle du salaryman de l'une de ses composantes majeures. Portant notre regard sur des nouveaux modèles de masculinité qui apparaissent alors, nous avons pu souligner le fait qu'il y a une forme de réticence des jeunes générations vis-à-vis de ce modèle. Les retombées d'une crise des modèles d'une telle ampleur font peser un poids considérable sur le restant des salarymen (toujours majoritaires), entraînant une grande variété de problèmes sociaux allant du syndrome de de phobie familiale, à la violence conjugale, à la mort par surmenage en passant par le suicide. En réaction à l'apparition de plus en plus fréquentes de faits divers de cette nature, un courant académique et social, les *Dansei-gaku*, investissent cette crise de la masculinité et se focalisent sur le genre masculin sous les plume d'Itô ou encore Tanaka. Il en ressort une littérature conséquente, académique ou non, qui s'oriente dans le sens des avancées féministes des années 1970, ou au contraire, vont les nier dans le but de redorer un pseudo-blason masculin affecté par l'avancée socio-politique des femmes. Ce même mouvement, en plus de faire naître un certain nombre d'association et de mouvements dédiés à la compréhension du sujet masculin comme victime du rôle masculin socialement établi, permet une théorisation des formes de masculinités qui paraissent alors annexes. C'est à cette jonction-clé entre les études sur la masculinité japonaises et anglophones qu'est importée la théorie connellienne de la masculinité plurielle. Connell, sociologue australienne, considère que la masculinité, non loin d'être un phénomène singulier, est une identité de genre multi-face, plurielle et hiérarchisée. Production de l'histoire, de la culture et des dynamiques qui lui sont internes : hégémonie, subordination, complicité et marginalisation, elle est en fluctuation constante afin de répondre à tout moment à la définition du patriarcat, de maintenir l'oppression des femmes et des bénéfices qu'en retirent les hommes. Afin d'illustrer nos propos, comme de nombreux chercheurs nous avons appliqué cette théorie au cadre japonais et avons essayé de donner un exemple pour chacune des dynamiques proposées. Alors que nous avons spécifié la nature double de la relation entre masculinité hégémonique hétérosexuelle et minorité homosexuelle subordonnée, qui consiste, pour l'hégémonie à marquer non seulement la différence avec l'homosexualité dans le but de légitimer son hétérosexualité et ses privilèges auprès de femmes, en contre-partie, la masculinité homosexuelle, par la subversion de l'hétérosexualité de la masculinité hégémonique, intègre une forte dimension contestataire de l'hégémonie et de ses privilèges dans son discours.

Ainsi, basculant de considérations générales, à l'échelle micro-structurale de l'analyse d'une l'œuvre filmique, ici *Hush!* du réalisateur japonais Hashiguchi Ryôsuke, nous

avons tenté d'expliquer comment les notions de représentations, discours médiatique généralisé et récits personnels s'articulent dans une perspective socio-politique à la fois de contestation de l'hégémonie, mais aussi en faveur de la revendication identitaire des minorités homosexuelles.

De fait, nous avons premièrement porté notre attention sur les tropes émanants du discours médiatique général et hétérosexuel. Se faisant, nous avons pu confirmer que la représentation de la communauté gay, à l'échelle du Japon, passe sous différentes figures stigmatisantes, comprenant une forte féminisation des individus qui, mise en relation avec l'impossibilité de procréer induit le ridicule des homosexuels et leur invalidité en tant que modèle de vie. De manière similaire, une sur-sexualisation du mode de vie gay propose un argumentaire basé sur une condamnation du plaisir sexuel, mais aussi sur une forte « pathologisation » (*byôkika*, 病気化) des individus en raison de la crise du VIH, lequel touche une forte population homosexuelle. Enfin, dernier trope évoqué, nous avons considéré une forme de nostalgie anachronique basée sur le paradigme des relations de type pédérastique présentes dans le Japon d'avant la Restauration de Meiji et qui contribue à une forme de sublimation des rapports homo-érotiques et à la caractérisation d'un exotisme aux yeux de l'occident. Nous avons conclu ce premier développement sur la manière dont la presse générale peut, par l'emploi de la rhétorique du scandale, nier l'expérience personnelle et l'individu et les réduire à une sexualité supposée, stigmatisée. Dans une logique inverse, nous nous sommes concentré sur l'analyse technique des composantes picturales et discursives mises en place de manière plus ou moins consciente par le réalisateur. Il en ressort qu'au travers d'une peinture réaliste, constitué par le plan-séquence principalement, Hashiguchi parvient à adresser une critique de la société japonaise qui lui est contemporaine en ayant recours à une technique ordinairement caractéristique des utopies ou contre-utopies. Cette peinture réaliste, basée sur l'expérience personnelle, une intelligence des dynamiques en jeu, mais aussi d'un besoin ontologique de l'écriture, corrobore au texte une dimension de témoignage. Enfin, considérant l'écriture filmique comme une forme de l'écriture de soi, dans notre dernière partie, nous avons insisté sur la notion d'utilisation du concept d'expérience située comme mécanique de la ré-activation du militantisme gay japonais, militantisme souvent négligé en comparaison des manifestations occidentales. De tels récits, participent à la construction d'une conscience collective, communautaire et à la sortie de l'isolement des expériences individuelles. Nous avons jugé que cela avait montré une certaine efficacité depuis ces

dernières années, amenant le débat du partenariat, mariage éventuellement, pour les homosexuels au grand jour.

Au terme de cette étude, nous avons acquis la conviction que la pluralité des masculinités au Japon s'organise autour de la relation à la productivité, professionnelle et/ou biologique. De cette considération découle un ordre de genre en profonde mutation depuis les années 1980. Il nous apparaît évident également que la société japonaise contracte une relation particulière aux notions de sexualité et de mariage, avec un discours hégémonique maintenant un consensus de la respectabilité de l'individu autour d'un mariage et, parallèlement, de l'oppression des minorités sexuelles à répondre à ces normes – quand bien même la responsabilité du vieillissement n'est pas uniquement du fait de ces minorités. Dans le même temps, porter notre attention sur la production culturelle en tant que bannière revendicatrice et contestataire nous a permis de prendre conscience du bien-fondé du récit personnel en tant qu'arme de subversion envers le discours hégémonique mais aussi en tant qu'outil de la négociation identitaire des minorités sexuelles japonaises. En replaçant la question à une échelle globale, il apparaît clair que les stratégies de revendication identitaire ne se construisent pas sur les mêmes logiques sociales entre Japon et Occident. Alors que l'Occident cultive un fort esprit de révolution, dans le sens démonstratif du terme, l'étude d'un exemple, mais aussi le sentiment d'apathie des mouvements sociaux modernes japonais corroborent l'illusoire sentiment d'a-politisation des jeunes générations japonaises, mais parallèlement la prise de conscience des Japonais de vouloir inscrire le débat social au sein de la société, et non pas de l'imposer après avoir interrompu la continuité de celle-ci.

Si nous nous sommes focalisé sur la masculinité dans notre étude, il nous semble impératif, dans la mesure où féminin et masculin sont des concepts complémentaires, de pointer le fait que notre étude connaît une carence au sujet du traitement et de la place de la femme dans *Hush!* Mais aussi plus généralement dans l'ordre social japonais contemporain. Nous faisons ici le vœu de prêter plus d'intérêt à la question dans nos futurs travaux.

Pour conclure, nous souhaiterions évoquer quelques pistes de réflexions qui nous paraissent pertinentes pour l'avenir de ce sujet. Tout d'abord, il serait avisé, en vue du contexte mondial, d'ouvrir le sujet à une perspective globale, traitant, comme Connell a commencé de le suggérer, d'un modèle de masculinité hégémonique globale, et des relations qu'il entretient avec le reste de la population, à la fois en termes d'impact

direct, mais aussi en termes de résonances sur les consciences et les imaginaires du monde. Deuxièmement, nous pensons qu'il est bon de noter que l'exemple de *Hush !* d'une certaine manière montre les signes d'une certaine vieillesse quant aux interactions sociales gays, et qu'il sera bon d'attacher une importance cruciale à l'expansion des smartphones et des applications de rencontre comme révolution fulgurante des paradigmes de rencontre chez les homosexuels. Enfin, dans le cadre de l'approfondissement culturel, mais aussi pour rendre justice à une œuvre relativement trop peu connue dans le monde, nous marquons le désir de voir approfondie l'étude du style cinématographique et des thématiques du réalisateur Hashiguchi Ryôsuke, comme le visage d'un cinéma intimiste qui offre un traitement de l'émotion très juste et très profond.

## C) REFERENCES :

### I) Source primaire

橋口亮輔 Hashiguchi Ryôsuke (réal., scén., mont.), 山上徹二郎 YAMAGAMI Tetsujirô (prod.), *Hush!* 『ハッシュ!』, Couleurs, [DVD], 1 DVD-ROM, 株式会社 シグロ (Kabushikigaisha shiguro), Tôkyô, 2001.

### II) Sources secondaires

#### a) ouvrages en langues occidentales

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et a subversion de l'identité*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche, 2005 (1990).

CARPENTRAS Fabien, « Le cinéma comme moyen de contestation de l' « idéologie dominante » : vers une relecture du sens accordé à l'utilisation de la technique du plan-séquence dans le cinéma japonais à travers la mise en perspective d'une partie de la trajectoire cinématographique de Sômai Shinji 相米慎二 et de son passé d'activiste politique », thèse sous la direction de Giraud Jean-Pierre, soutenue le 29 novembre 2013 à Lyon.

CONNELL Raewyn, *Gender and Power – Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press/ Basil Blackwell, 1987.

*Masculinities*, Cambridge, Sydney, Allen & Unwin; Berkeley, 2005 (1995).

*The Men and the Boys*, Sidney, Allen & Unwin, 2000.

*Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, édition établie par HAGEGE Meoïn et VUATTOUX Arthur, Paris, Editions Amsterdam, 2014.

DASGUPTA Romit et McLELLAND Mark (dir.), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Oxford, Routledge, 2005.

DASGUPTA Romit, *Re-reading the Salaryman in Japan: Crafting masculinities*, Oxford, Routledge, 2013.

DOBBINS Jeffrey, « Becoming Imaginable : Japanese Gay Male Identity as Mediated Through Popular Culture », Ann Arbor, UMI Dissertation service, 2000.

«

DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, Quadrige, 2003 (1964).

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Tel, 2014 (1976).

*Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, Tel, 2014 (1984).

*Histoire de la sexualité III : le souci de soi*, Paris, Gallimard, Tel, 2014 (1984).

GOLIOT-LETE Anne et VANOYE Francis, *Précis d'Analyse Filmique*, Paris, Armand Colin, 2015 (1993).

JOLIVET Muriel, *Japon, la crise des modèles*, Arles, Editions Philippe Picquier, Reportages, 2010

LAURENT Erick, *Les Chrysanthèmes roses : Homosexualités masculines dans le Japon contemporain*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

WHITEHEAD Stephen M. et BARRET Frank J. (dir.), *The Masculinities Readers*, Cambridge, Polity Express, 2002.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2006 (2003).

b) ouvrages langue japonaise

井上輝子 INOUE Teruko (éd.), 『新編日本のフェミニズム 7 表現とメディア』 (*Nouvelle édition du Féminisme au Japon, tome 7, Média et Expression*), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2009, 328 pages.

『新編日本のフェミニズム 3 性役割』 (*Nouvelle édition du Féminisme au Japon, tome 3, rôles de sexe*), Tôkyô, Izwanami Shoten, 岩波書店, 2009, 328 pages.

石川大我 ISHIKAWA Taiga, 『ボクの彼氏はどこにいる？』 (*Boku no kareshi ha doko ni iru?, Où est mon copain?*), Tokyo, 講談社 (Kodansha), 2012 (2009).

伊藤公雄 ITÔ Kimio 『男性学入門』 (*Dansei-gaku Nyûmon, Introduction aux Études de la Masculinité*), Sakuhinsha 作品社, Tôkyô, 1996, 366 pages.

(éd.), Collectif 『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』 (*Shinpen Nihon no Feminizumu 12 Dansei-gaku, Nouvelle édition du Féminisme Japonais n°12, Etudes sur la Masculinité*), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2009,

橋口亮輔 HASHIGUCHI Ryôsuke, 『まっすぐ』 (*Tout Droit*), Tôkyô, P Vain P ヴァイン, 2016.

(réal., édit.), 『自主映画』 *Films Indépendants*, couleurs et noir et blanc, [DVD], 2 DVD-ROM, 株式会社バップ (Kabushikigaisha Bappu), Tôkyô, 2009.

久下まり子 KUSHITA Mariko, 中川麻子 NAKAGAWA Mako et 津田広志 TSUDA Hiroshi, 『このショット見よ-映画監督が語る名シーンの誕生』 (*Regardez ce plan ! Des réalisateurs racontent la naissance de scènes célèbres*), Tôkyô, Film Art-sha フィルムアート社, 2012, 229 pages.

田中俊之 TANAKA Toshiyuki, 「現代日本社会における男性性の諸形態：複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」 (*Gendai nihon shakai ni okeru danseisei no shokeitai : fukusû no danseisei no kyôgô ni yoru jendâ chitsujo no keisei to saiseisan*, « Formes de la Masculinité dans le Japon Contemporain : Formation et Re-production de l'Ordre de Genre Selon la Rivalité des Masculinités Plurielles »), Thèse de l'école doctorale de l'Université Musashi 武蔵大学大学院博士論文, École doctorale de l'Université de Musashi 武蔵大学大学院, 2008.

『男性学の新展開』 (*Dansei-gaku no Shintenkai, Nouveau développement de l'Étude des Masculinités*, Seikyûsha 青弓社, Tôkyô, 2009, 165 pages.

矢島正見 YAJIMA Masami ( dir. ), 『男性同性愛者のライフヒストリー』 (*dansei dôseiai-sha no raifu hisutorî, Récits de Vie d'Homosexuels* ), Tôkyô, Gakubun-Sha, 学文社, 1997.

c) article en langue occidentales

DEACON Chris, « All the World's a Stage: Herbivore Boys and the Performance of Masculinity in Contemporary Japan », ss la dir. de STEGER Brigitte et KOCH Angelika, *Manga Girl Seeks Herbivore Boys: Studying Japanese Gender at Cambridge University*, Berlin, Lit Verlag, 2013.

HENNINGER Aline, « Lesbianisme dans la société japonaise contemporaine », ss la direction de CADOT Yves, FUJIWARA Dan, ÔTA Tomomi et SCOCCIMARRO Rémi, *Japon Pluriel : L'ère Taishô (1912-1926) : genèse du Japon contemporain?*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2015, n°10, pp 167-175.

LAURENT Erick, « Masculinités dans les Ryûkyû: “tous des cinglés et une bande de mauviettes”? », ss la direction de CADOT Yves, FUJIWARA Dan, ÔTA Tomomi et SCOCCIMARRO Rémi, *Japon Pluriel : L'ère Taishô (1912-1926) : genèse du Japon contemporain?*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2015, n°10, pp 177-185.

LICERAS GARRIDO Ana María « Freeter y NEET : expectativas sociales y personales » (« Freeter et NEET : Attentes Sociales et Personnelles »), in *Asiasémica*, Madrid, n°04, Juillet 2014, pp. 212-231.

POLKINGHORNE Celia, « Zen Nuptials for Gay Couples », *KansaiScene*, n°189, Ôsaka, 2016, pp. 6-7.

d) articles en langue japonaise

橋口亮輔 HASHIGUCHI Ryôsuke, 「橋口亮輔(今月のひと)」 ( « La célébrité du mois : Hashiguchi Ryôsuke » ) propos recueillis par KAWAGUCHI Atsuko 川口敦子, dans l'article, *Subaru* 『すばる』, n°15, Tôkyô, Shûeisha 集英社, 1993, pp. 204-207.

「いつも同じ歌を歌い続けている」 (Itsumo onaji uta wo utaitsuzuketeiuru, « Je continue de chanter la même chanson »), propos recueilli par Shimamori Michiko 島森路子, pour le magazine *Kôkoku Hihyô* 『広告批評』, Tôkyô, éditions Madora マドラ出版, n°249, 2001, pp. 76-85.

「カミングアウトした映画監督-男女の枠を越えて「家族」を考えた僕」 ( « Le réalisateur qui a fait son coming out—La famille qui dépasse le cadre homme-femme à laquelle j'ai réfléchi » ) propos recueillis par NAKAMURA Yukio 中村友紀夫, pour la revue *Fûjin Kôron* 『婦人公論』, aux éditions Chûôkôron Shinsha 中央公論新社, Tôkyô, n°1000, 2002, pp. 150-153.

「インタビュー橋口亮輔-橋口映画ワールドとシナリオ」 ( « Interview : Hashiguchi Ryôsuke— Scénario et monde filmique chez Hashiguchi » ) propos recueillis par KITAGAWA Reiko 北川れい子, pour le magazine *Shinario* シナリオ, n°58, *Shinario Sakka Kyôkai* シナリオ作家協会, 2002, pp.20-26.

「インタビュー未来の扉 (3) 橋口亮輔さん 5 (映画監督)」, « Interview, porte du futur (3), M. Hashiguchi Ryôsuke (réalisateur) », 『文化庁月報』 Bulletin mensuel de l'Office de la culture, Tôkyô, n°405, 2002, pp. 23-25.

川口遼 KAWAGUCHI Ryô, 「R.W.コンネルの男性性理論の批判的検討 ジェンダー構造の多元性に配慮した男性性のヘゲモニー闘争の分析へ」 (R.W konneru no danseisei riron no hihan-teki kentô : jendâ kôzô no tagen-sei ni hairyo shit dansei-sei no hegemoni tôsô no bunseki he, « Etude Critique de la Théorie des Masculinités de R.W. Connell : Vers l'Analyse de la Lutte des Masculinités pour l' Hégémonie en Prenant Considération de la Pluralité de la Structure de Genre » ), in *Hitotsubashi Shakaikagaku* 『一橋社会科学』 Département de Sociologie de l'Université Hitotsubashi, Centre de Recherche en Sociologie de l' Université Hitotsubashi 一橋大学大学院社会科学研究所, 2014, numéro 6, pp. 65-78.

砂川秀樹 SUNAGAWA Hideki, 『日本における「ゲイ・アクティビズム」と HIV/AIDS-アクティビズム・文化人類学の視点から』 « Activisme gay et VIH/SIDA au Japon, selon l'anthropologie culturelle et l'activisme », in, SHINGAE Akitomo (dir.), 「男性同性愛者」のセクシュアリティから 『「男性」ジェンダーを見る-アジアにおける HIV/AIDS 問題の視点から-報告書: ワークショップ& 国際シンポジウム』 « De la sexualité des « hommes homosexuels » au genre des « hommes »- depuis les problèmes de VIH et SIDA en Asie », compte-rendu de l'atelier et du symposium, Tôkyô, Programme COE du 21ème siècle « Frontière des études de genres », Université Ocha no Mizu, 2008.

戴エイカ TAI Eika, 「「在日」にとって「民族」とは？」 ( 'Zainichi' nitotte 'minzoku' toha ?, Qu' est-ce que « l'éthnicité » pour les « Zainichi » ? ), 『人権問

題研究』(Jinken mondai kenkyû, *Etudes sur les questions de droits humains*), Université de la ville d'Osaka, 2002, n° 2, pp 5-20.

「「われわれ日本人」「純粋な日本人」そして「内なる越境」」(‘Wareware nihonjin’ ‘junsuina nihonjin’ soshite ‘uchinaru ekkyô’, « Nous, Japonais », « Japonais pur » et « dépassement intérieur »), 『人権問題研究』(Jinken mondai kenkyû, *Etudes sur les questions de droits humains*), Université de la ville d'Osaka, 2005, n°5, pp 55-69.

多賀太 TAGA Futoshi, 「男性学・男性研究の諸潮流」(Danseigaku・Danseikenkyû no shochôryû, « Tendances des études et recherches masculines »), 『日本ジェンダー研究』(Nihon Jendâ Kenkyû, *Études de genre japonaises* n°5), n°5, 2002, pp 3-16.

### III) Sources tertiaires

#### a) ouvrages en langues occidentales

BENJAMIN Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : cadres incertains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

BUCKLEY Sandra, *Encyclopedia of Contemporary Japanese culture*, Londres, Routledge, 2002.

CHATEAU Dominique, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.

*Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

GRAMSCI Antonio, *Quaderni del Carcere* (titre original), *Cahiers de Prison*, traduit de l'italien par Paolo Fulchigoni, Gérard Granel et Nino Negri, Paris, Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1978.

JOURNOT Marie-Thérèse, MARIE Michel (sous la dir.), *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

LeBLANC Robin M., *The Art of the Gut: Manhood, Power, and Ethics in Japanese Politics*, Londres, University of California Press, 2010.

MacKINNON Kenneth, *Representing Men – Maleness and Masculinity in the Media*, London, Arnold Publication, 2003.

MACKINTOSH Jonathan D., *Homosexuality and Manliness in Postwar Japan*, Oxford, Routledge, 2010.

PHILLIPS Alastair et STRINGER Julian (dir.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Oxford, Routledge, 2007.

RICHIE Donald, *Le cinéma japonais, traduit de l'anglais par Romain Slocombe*, Monaco, Editions du Rocher, 2005.

SARRAZIN Stephen, *Réponses du cinéma japonais contemporain*, La Madeleine, LettMotif, 2013.

STANDISH Isolde, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*, Oxford, Routledge, 2000.

WASHBURN Dennis et CAVANAUGH Carole (dir.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

b) ouvrages langue japonaise

飯島昇藏 ÎJIMA Shôzô, 太田義器 ÔTA Yoshiki et 佐藤正志 SATÔ Seishi, 『現代政治理論』 (gendai seiji riron, *Éthique politique contemporaine*), Tôkyô, Ôfû Politics Library, 電算印刷株式会社 (densan insatsu kabushiki kaisha), 2009.

伊藤公雄 ITÔ Kimio et 牟田和恵 MUTA Kazue (éds.), 『ジェンダーで学ぶ社会学』 *Apprendre la Sociologie par le Genre*, Sekai Shisô-sha, Tôkyô, 2010 (2006), 234 p.

伊藤公雄 ITÔ Kimio, 樹村みのり KIMURA Minori, et KUNONI OBU Jyunko 國信潤子, 『女性学・男性学-ジェンダー論入門』 *Etudes des femmes, Etudes des hommes : Introduction à la théorie du genre*, Yuhikaku 有斐閣, 2012 (2002), 325 p.

笠松幸一 KASAMATSU Kôichi et 和田和行 WADA Wakô (Dir.), 『21世紀の理論』 (21 seiki no riron, *L'Éthique du 21ème siècle*), Tôkyô, 八千代株式会社 (Yachiyo kabushiki kaisha), 2004.

c) articles en langue japonaise

伊藤公雄 ITÔ Kimio, 「ジェンダー社会学—男性学・男性性研究を中心に—」 (Jendâ Shakaigaku - danseigaku · danseisei kenkyû wo chûshin -, *Sociologie du genre : études du genre masculin et de la masculinité au coeur*) 『学術の動向』 (Gakujyutsu no Dôkô, mouvements scientifiques), 2008, n° 4, pp 64-65.

熊田一雄 KUMATA Kazuo, 「現代日本の大衆文化における「女性の男性性」—オルタナティブな男性性のありか—」 (Gendai nihon no taishûbunka niokeru josei no danseisei —oruterunatibuna danseisei no arika—, « La 'masculinité du sexe féminin' dans la culture populaire contemporaine japonaise : une masculinité alternative ? »), 愛

知学院大学学術紀要 (Aichi gakuindaigaku gakujutsu kiyô, Annales scientifiques de l' université privée d' Aichi), 2005, n° 20, pp 171-189.

IV) Liens internet :

a) vidéos :

Lien de la vidéo sur le rapports des Japonais avec le sexe (14'14'') :

<http://www.vice.com/fr/video/the-japanese-love-industry> (dernier accès le 01/04/16)

Lien de la musique « Hush Little Baby » de Yo-Yo Ma & Bobby McFerrin :

<https://youtu.be/UTstU-st-7o> (dernier accès le 31/03/2016).

Extrait du clip vidéo « Tatakae Salarîman » du groupe Ketsumeishi (45'') :

[http://youtu.be/N\\_2lrw0w2m0](http://youtu.be/N_2lrw0w2m0) (dernier accès le 07/04/16)

Lien du clip vidéo de la chanson « Sweet Transvestite » du film *The Rocky Horror Picture Show* (3'20'') :

<http://youtu.be/3BuHZ10BWes> (dernier accès le 24/04/16)

Extrait d' une émission de télévision japonaise, reprenant un reportage où figure le personnage d' *Hard Gay* (17'36'') :

<http://youtu.be/LMCSO9Fw8cs> (dernier accès le 14/04/16)

Lien du film *Okoge* du réalisateur Nakajima Takehiro (film entier, 2h00'17'') :

<https://youtu.be/qa3rTjBxTn0> (dernier accès le 10/04/16)

b) articles :

Interview d' Hashiguchi Ryôsuke donnée pour le site du PIA Film Festival :

<http://pff.jp/jp/pickup/20090507/> (dernier accès le 18/04/2016)

Interview d' Hashiguchi Ryôsuke au sujet de *Hush !*

[http://ilyfunet.com/ovni/sortir-culture/cinema/503\\_cinema.html](http://ilyfunet.com/ovni/sortir-culture/cinema/503_cinema.html) (dernier accès le 31/03/2016).

c) Organisation à but non lucratif :

Site d' une association pour les droits et l' information de la communauté LGBTQA+ :

<http://www.sukotan.com/> (dernier accès le 20/03/2014)

## ANNEXES

## **Table des Annexes**

<b>A) À propos d'Hashiguchi Ryôsuke.....</b>	<b>144</b>
<b>B) Références statistiques.....</b>	<b>148</b>
<b>C) Références picturales.....</b>	<b>153</b>

## A) À propos d'Hashiguchi Ryôsuke

### 1- Biographie :

Hashiguchi Ryôsuke (橋口亮輔) est né à Nagasaki le 7 juillet 1962. Son père, petit délinquant notoire se marie avec sa mère hôtesse de bar après l'avoir mise enceinte. Cette romance digne des films de yakuzas se termine brutalement l'année des quatorze ans du jeune Ryôsuke. À cette époque, plutôt que de partir avec sa mère, il reste habiter avec son père. Il justifie surtout ce choix parce qu'il ne voulait plus quitter leur maison après les multiples déménagements qu'ils avaient réalisés les années précédentes (au Japon il n'est pas très bon pour les enfants de déménager souvent, la notion de cohésion dans le groupe étant apprise très tôt, les éléments extérieurs ou instables peuvent subir des brimades). Profitant du sentiment de culpabilité de son père, il obtient de ce-dernier de lui acheter une caméra de près de quarante mille yens. C'est pour lui son premier contact avec le monde du cinéma en tant qu'objet de création, au travers d'une caméra huit millimètres. C'est durant cette période où il vit seul avec son père que ce-dernier, en ouvrant le courrier de son fils, apprend que celui-ci était en contacts avec des hommes homosexuels au travers d'un magazine spécialisé. Il commence à tourner des objets structurés au lycée, sont l'influence des films de science-fiction qui passaient tard le soir. Par la suite il se dirige vers un style plus réaliste et autobiographique qui atteint son paroxysme à son entrée à l'Université des Arts d'Osaka. A cette époque, en même temps qu'il fait la connaissance de grands noms du cinéma occidental, notamment sous les noms des têtes de la Nouvelle Vague française, il fait la connaissance de réalisateurs japonais tels que Kurosawa Akira ou Mizoguchi Kenji. Cela le mène à s'exposer la question de savoir quel est son style cinématographique propose à lui-même. Ce qu'il finira par déterminer comme étant le récit des ses propres expériences, puisqu'il n'en existe qu'un seul d'Hashiguchi Ryôsuke. En 1985, son court-métrage *Hululu* est sélectionné par le PIA Film Festival de 1986. C'est une première qui le mène vers le Grand Prix du même festival pour son court-métrage *Secret d'une Soirée*, en 1989. Avec la bourse qu'il reçoit avec son prix, il réalise son premier long-métrage, *Petite Fièvre des Vingt Ans*, en 1992, film avec un certain nombre de références autobiographiques. Le tournage de ce film lui apportera quelques premières difficultés avec son orientation sexuelle, puisqu'il aura quelques frictions avec les membres de son équipe à ce sujet. Il y incarne lui-même un personnage, à la fois pour la raison susnommée, mais également pour des raisons budgétaires. Le film sera invité au Festival du film de Berlin. Il réalise un second long-métrage, *Grains de Sable* en 1995, comprenant encore une fois une grande dimension autobiographique. Le film est un premier

succès d'importance, puisqu'il lui vaut plusieurs prix japonais, dont le *Mainichi Eiga Konkûru*, et des prix à l'étranger avec des récompenses des Festivals du film des villes de Rotterdam, Dunkerque, et aussi un prix au Festival du film Gay et Lesbien de Torino. Entre ce film et le suivant, *Hush !*, il s'écoule sept ans où le réalisateur, parallèlement à son travail d'écriture, est employé à la télévision et au théâtre où il y polisse ses techniques. Son retour donc en 2002, lui vaudra de nombreuses distinctions : une nomination à la Semaine des Réalisateurs de Cannes, des prix des magazines *Kinema Junpô* et *Hôchi*. Il est également récompensé au festival du film de la ville de Yokohama, entre autres. Après ce troisième long-métrage, Hashiguchi Ryôsuke connaît une période de dépression, en partie due aux difficultés qu'il rencontre avec son équipe vis-à-vis de son homosexualité. Néanmoins, en 2008, il réalise le film *All Around Us*, lequel est récompensé de quelques prix, tels que le prix Yamaji Fumiko, deux prix du *Mainichi Eiga Kokûru*, deux fois le ruban bleu pour la meilleur rôle féminin et pour les nouveaux talents, et enfin, un prix du magazine *Hôchi*. Cependant, le réalisateur ne rencontre pas exactement le succès qu'il avait espéré d'un tel film, il retombe dans une phase d'isolement sur lui-même. En 2013, faisant évoluer sa technique de casting en développant des ateliers de jeu dramatique, il réalise un long-métrage passé relativement inaperçu : *Zentai*. Celui-ci ne sera pas beaucoup plébiscité, cependant certains des acteurs qui y jouent obtiendront un deuxième rôle dans ses films avec son dernier long-métrage en date, *Les Amants*. Cette dernière oeuvre, datant de 2015, connaît un succès domestique important et remportent de nombreuses récompenses. Il est récompensé meilleur film japonais de l'année, meilleur réalisateur, meilleur scénario, et meilleur nouveau talent masculin par le magazine spécialisé *Kinema Junpô* ; meilleur réalisateur par le *Blue Ribon* ; meilleur jeune talent masculin par l'Académie Japonaise ; meilleur réalisateur, meilleur second rôle masculin et second meilleur film japonais de l'année au Festival du film de Yokohama ; meilleur film japonais de l'année et meilleur scénario par le Festival du cinéma d'Osaka ; troisième prix de la meilleur création cinématographique de l'année 2015 par le *Yume Kurabu*, et enfin, meilleur réalisateur, meilleur rôle secondaire masculin, et meilleur nouveau rôle masculin. La suite de ses oeuvres restent à être découvertes, mais il a depuis longtemps les projets d'adapter le roman *Les Amours Interdites* de Mishima Yukio, ou encore la pièce de kabuki *Sakura Hime Azuma Bunshô* de Tsuruya Nanboku.

## 2- Filmographie :

- 『レベル 7+ α』 (*Niveau 7+ α*, 8mm, couleurs, muet) reprend les premiers pas du réalisateur au travers d'un film de science-fiction traitant d'un accident bactériologique.

- 『サンセット』 (*Sunset*, 8mm, couleurs) évoque les incertitudes d'une adolescente, Kiyomi face à son futur en tant que star sous la forme d'une comédie musicale.
- 『ファ』 (*Fa*, 8mm, couleurs, partiellement muet) traite de l'histoire d'un jeune homme ayant le rêve de devenir dessinateur de manga tout en travaillant dans un bar. Il rencontre par hasard son ex-petite amie, laquelle n'avait pas accepté de l'encourager dans ses projets.
- 『ララ..1979~1981』 (*RaRa 1979-1981*, 8mm, couleurs) film hautement autobiographique qui met en scène le réalisateur dans son propre rôle, et raconte son histoire durant la séparation de ses parents et comment sa rencontre avec le club de fanfare l'a aidé à surmonter cette épreuve.
- 『少年の口笛』 (*La flûte du garçon*, 8mm, couleurs) Met en scène les histoires d'un jeune garçon qui attiré par une fille lui fait des plaisanteries parfois un peu cruelle, jusqu'au jour où elle décide de rendre la pareille.
- 『ヒュルル..1985』 (*Hululu*, 8mm, couleurs ) autobiographique également, ce film met en scène la rencontre d'Hashiguchi avec une jeune fille, Rumiko, qui connaît également des relations familiales compliquées. Alors que leur relation se renforce à grande vitesse, elle se conclut néanmoins sur une tentative manquée de rapport sexuel.
- 『ミラーマン白書』 (*Le livre blanc de Millerman*, digital, couleurs) retrace sous la forme d'un faux documentaire la relation d'Hashiguchi avec le garçon pour lequel il s'est épris à l'université. Elle aborde les thèmes des doutes liés à la découverte de son homosexualité et les difficultés du coming out.
- 『夕辺の秘密』 (*Secret d'une Soirée* 8mm, couleurs) le film met en scène la même forme d'amour inégal traité dans l'œuvre précédente, mais cette fois-ci sous l'angle d'une fiction au travers des personnages Itô et de Yoshida.
- 『二十才の微熱』 (*Petite fièvre des Vingt Ans* 16mm, couleurs) évoque l'histoire de Tatsuru, jeune étudiant qui se prostitue pour vivre et de Shin, lycéen, qui tombe amoureux de celui-ci. Ensembles ils continuent sur la voie de la prostitution, le premier pour survivre, le second pour tenter de remporter son cœur.
- 『渚のシンドバッド』 (*Grains de Sable*, 35mm, couleurs) reprend les motifs cinématographiques de *Secret d'une Soirée*, de manière plus développer et faisant entrer en ligne de compte des personnages féminins avec une importance plus grande.
- 『ハッシュュ!』 (*Hush !*, 35mm, couleurs) film principal de notre analyse, évoque l'histoire d'un trio peu commun : Naoya, Asako et Katsuhiko. Le premier, ouvertement homosexuel,

côtoie les bars du monde gay. Asako, elle, vit une vie incomplète où elle étreint un sentiment d'insatisfaction qu'elle pense ne pouvoir résoudre qu'en ayant un enfant. Katsuhiko, quant à lui, est un homosexuel pas totalement affirmé qui lutte pour définir son identité. Si les deux hommes se trouvent au fil de leur errances nocturnes, le trio ne se forme (avec difficultés) qu'à partir du moment où Asako demande à Katsuhiko de lui faire un enfant. Le trio affronte alors les préjugés du monde, mais aussi ceux qu'ils éteignent, pour former un ensemble harmonieux qui laisse deviner un futur heureux, émancipé des dogmes sociaux.

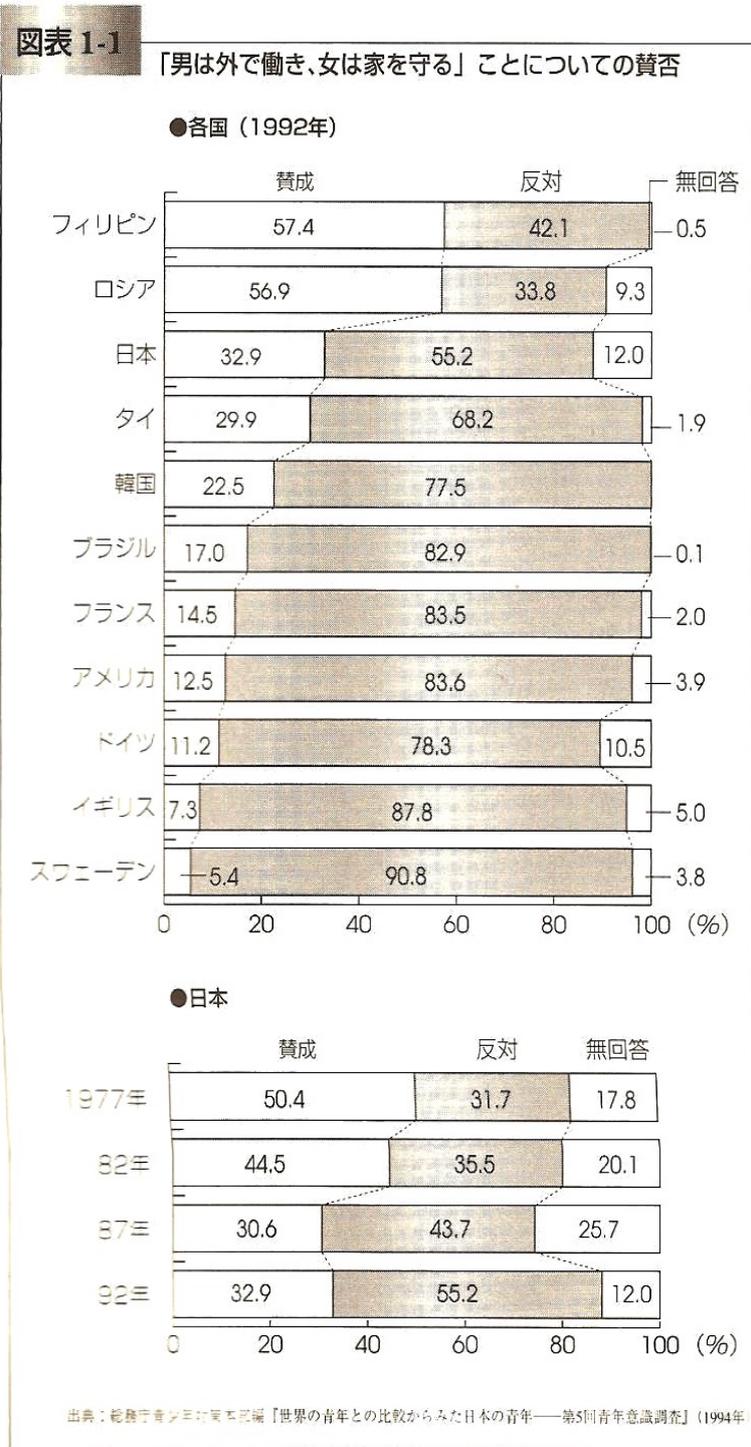
- 『ぐるりのこと。』 (*All Around Us*, 35mm, couleurs) traite d'un couple qui retrouve l'entièreté de leur amour après que l'épouse, à la mort du bébé qu'elle portait tombe en dépression. Son mari, dessinateur dans les tribunaux, consacre toute son attention à sa femme pour qu'ensemble ils reprennent d'un bon pied.

- 『ゼンタイ』 (*Zentai*, non trouvé) met en scène un groupe de personnes animées par la passion de porter des tenues complètes en lycra. Ces tenues garantissent l'anonymat. Le film est lui-même une réflexion sur l'identité et comment nous négocions nos identités au quotidien.

- 『恋人たち』 (*Les Amants*, non trouvé) est un film qui traite de trois personnages, un homme hétérosexuel dépressif depuis qu'il a perdu sa femme dans un accident, une femme mariée qui un peu comme une Emma Bovary aspire à une vie plus scintillante, et enfin un homme avocat qui a fondamentalement tout pour réussir mais qui se montre exécrable et fini par perdre le plus important. Le film met en scène leur progression, comment les deux premiers préviennent à sortir de leurs tristesse et ennui, et comment le dernier vient à réaliser la valeur des choses.

## B) Références statistiques

### 1- Répartition de la conscience des rôles de sexe au Japon en 1992.



Source : ITÔ Kimio, 『男性学入門』, op. cit., 25.

2- Opinion masculine japonaise concernant le travail entre les années 1990 et 2000.

第3章 現代日本社会の男性と労働

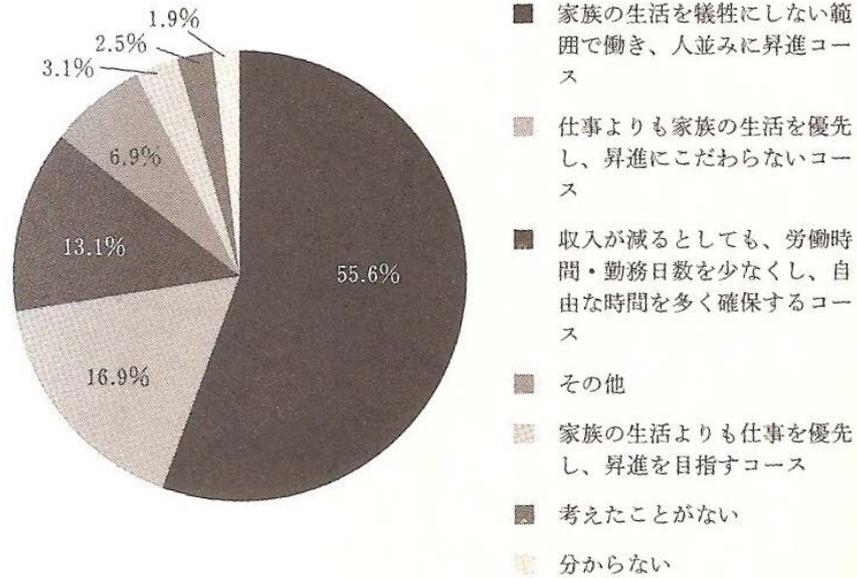


図2 望ましい人生のコース

Source : TANAKA Toshiyuki, 『男性学の新展開』, op. cit., p 75.

3- Variation des objectifs des *dansei undô* selon intérêts, d'après Itô.

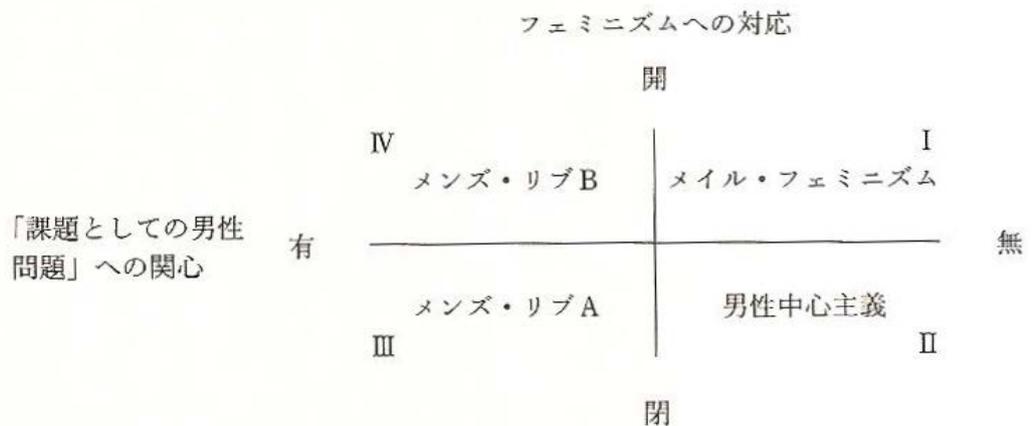
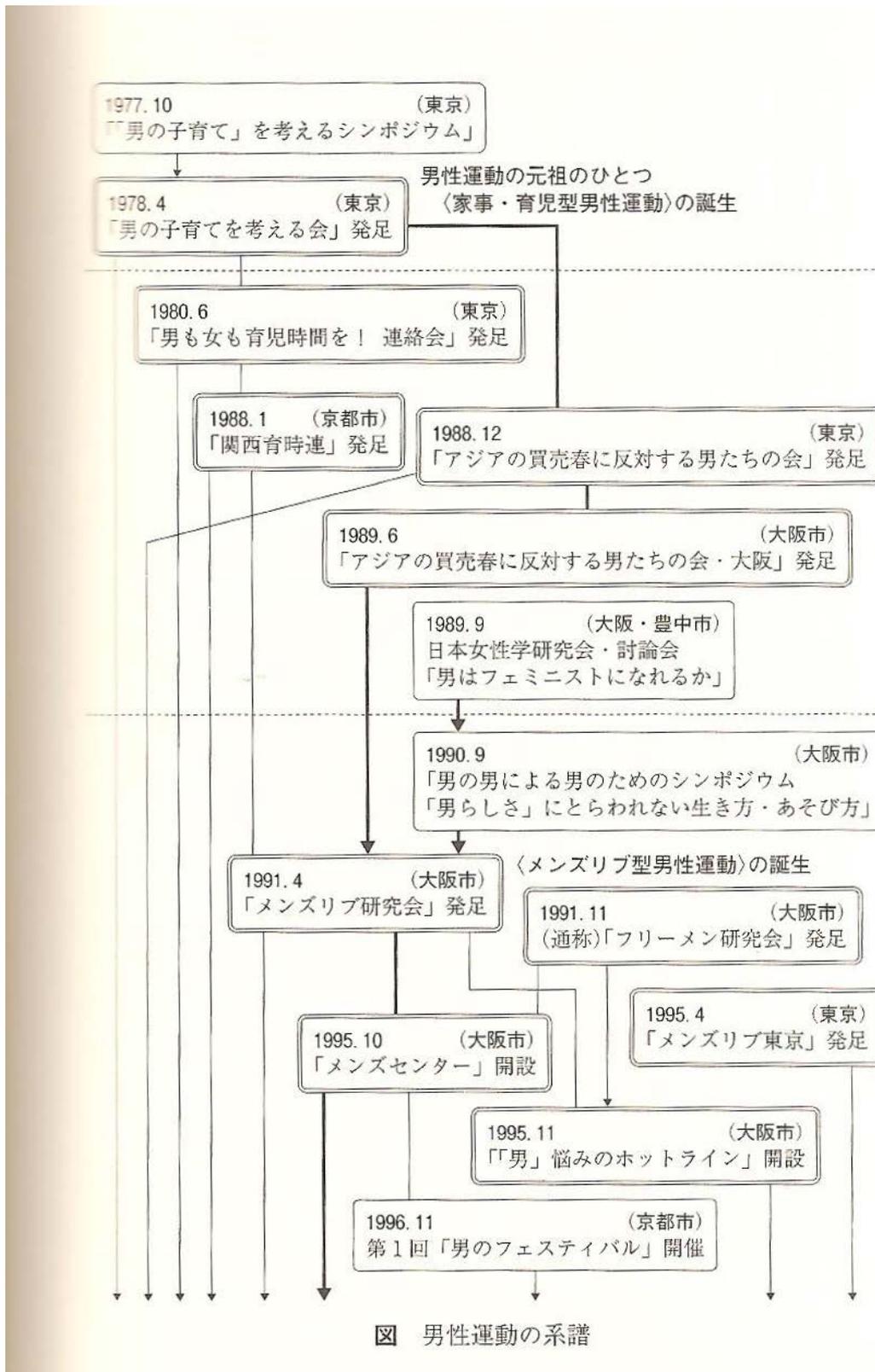


図1 フェミニズムへの男性たちの対応  
(出典：前掲『<男らしさ>のゆくえ』181ページ)

Source : TANAKA Toshiyuki, 『男性学の新展開』, ibid., p. 32.

4- Généalogie des *dansei undô* selon Oyama et Otsuka.



Source : ITÔ Kimio, (éd.) 『新編日本のフェミニズム 12 男性学』, *op. cit.* p. 246.

5- Parts du suicide dans les conditions de mortalité au Japon en 2014

第6表 性別にみた死因順位（第10位まで）別 死亡数・死亡率（人口10万対）・構成割合

死 因	平成 26 年			平成 25 年			対前年増減	
	死亡数 (人)	死亡率	死亡総数に 占める割合 (%)	死亡数 (人)	死亡率	死亡総数に 占める割合 (%)	死亡数 (人)	死亡率
総 数								
全 死 因	1 273 004	1 014.9	100.0	1 268 436	1 009.1	100.0	4 568	5.8
悪 性 新 生 物	(1) 368 103	293.5	28.9	(1) 364 872	290.3	28.8	3 231	3.2
心 疾 患	(2) 196 925	157.0	15.5	(2) 196 723	156.5	15.5	202	0.5
肺 炎	(3) 119 650	95.4	9.4	(3) 122 969	97.8	9.7	△3 319	△ 2.4
脳 血 管 疾 患	(4) 114 207	91.1	9.0	(4) 118 347	94.1	9.3	△4 140	△ 3.0
老 衰	(5) 75 389	60.1	5.9	(5) 69 720	55.5	5.5	5 669	4.6
不 慮 の 事 故	(6) 39 029	31.1	3.1	(6) 39 574	31.5	3.1	△ 545	△ 0.4
腎 不 全	(7) 24 776	19.8	1.9	(8) 25 101	20.0	2.0	△ 325	△ 0.2
自 殺	(8) 24 417	19.5	1.9	(7) 26 063	20.7	2.1	△1 646	△ 1.2
大 動 脈 瘤 及 び 解 離	(9) 16 423	13.1	1.3	(10) 16 105	12.8	1.3	318	0.3
慢性閉塞性肺疾患 (COPD)	(10) 16 184	12.9	1.3	(9) 16 443	13.1	1.3	△ 259	△ 0.2
男								
全 死 因	660 334	1 081.8	100.0	658 684	1 076.5	100.0	1 650	5.3
悪 性 新 生 物	(1) 218 397	357.8	33.1	(1) 216 975	354.6	32.9	1 422	3.2
心 疾 患	(2) 92 278	151.2	14.0	(2) 91 445	149.5	13.9	833	1.7
肺 炎	(3) 64 780	106.1	9.8	(3) 66 362	108.5	10.1	△1 582	△ 2.4
脳 血 管 疾 患	(4) 54 995	90.1	8.3	(4) 56 718	92.7	8.6	△1 723	△ 2.6
不 慮 の 事 故	(5) 22 562	37.0	3.4	(5) 23 043	37.7	3.5	△ 481	△ 0.7
老 衰	(6) 18 316	30.0	2.8	(7) 16 821	27.5	2.6	1 495	2.5
自 殺	(7) 16 875	27.6	2.6	(6) 18 158	29.7	2.8	△1 283	△ 2.1
慢性閉塞性肺疾患 (COPD)	(8) 13 002	21.3	2.0	(8) 13 057	21.3	2.0	△ 55	0.0
腎 不 全	(9) 11 935	19.6	1.8	(9) 12 003	19.6	1.8	△ 68	0.0
肝 疾 患	(10) 10 031	16.4	1.5	(10) 10 360	16.9	1.6	△ 329	△ 0.5
女								
全 死 因	612 670	951.5	100.0	609 752	945.1	100.0	2 918	6.4
悪 性 新 生 物	(1) 149 706	232.5	24.4	(1) 147 897	229.2	24.3	1 809	3.3
心 疾 患	(2) 104 647	162.5	17.1	(2) 105 278	163.2	17.3	△ 631	△ 0.7
脳 血 管 疾 患	(3) 59 212	92.0	9.7	(3) 61 629	95.5	10.1	△2 417	△ 3.5
老 衰	(4) 57 073	88.6	9.3	(5) 52 899	82.0	8.7	4 174	6.6
肺 炎	(5) 54 870	85.2	9.0	(4) 56 607	87.7	9.3	△1 737	△ 2.5
不 慮 の 事 故	(6) 16 467	25.6	2.7	(6) 16 531	25.6	2.7	△ 64	0.0
腎 不 全	(7) 12 841	19.9	2.1	(7) 13 098	20.3	2.1	△ 257	△ 0.4
大 動 脈 瘤 及 び 解 離	(8) 7 816	12.1	1.3	(9) 7 705	11.9	1.3	111	0.2
血 管 性 等 の 認 知 症	(9) 7 566	11.8	1.2	(10) 7 292	11.3	1.2	274	0.5
自 殺	(10) 7 542	11.7	1.2	(8) 7 905	12.3	1.3	△ 363	△ 0.6

注：1 ( )内の数字は、死因順位を示す。

2 「心疾患」は「心疾患（高血圧性を除く）」、「血管性等の認知症」は「血管性及び詳細不明の認知症」である。

6- Diagramme de la conscience professionnelle des *freeters*.

男性アイデンティティと就労意識

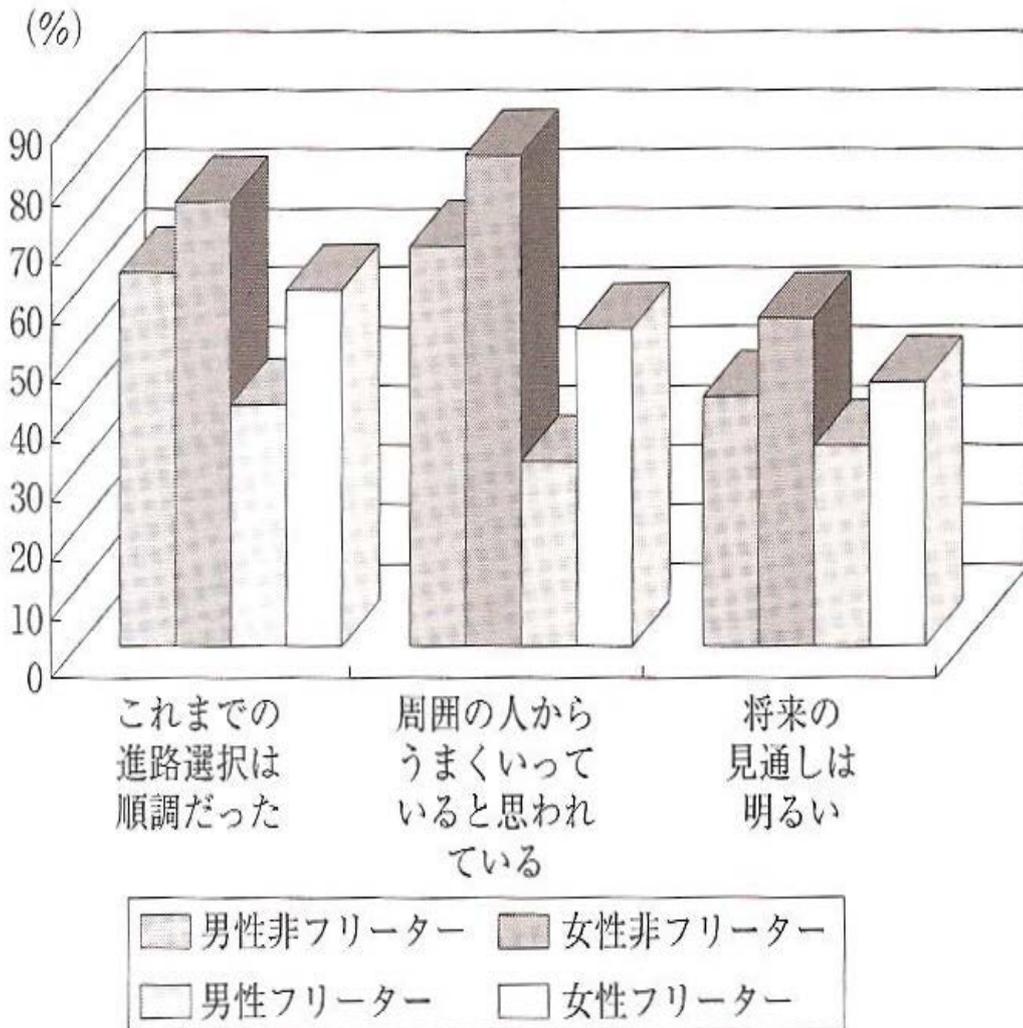


図1 フリーター・非フリーター、男性・女性別の就労意識の違い  
 (日本労働研究機構 (2001) の調査データを再分析して図示)

Source : SHITAMURA Hideo, 「男性アイデンティティと就労意識-「男性フリーター問題に着目して」」

7- Variation du discours d'amour chez les *freeters*. =

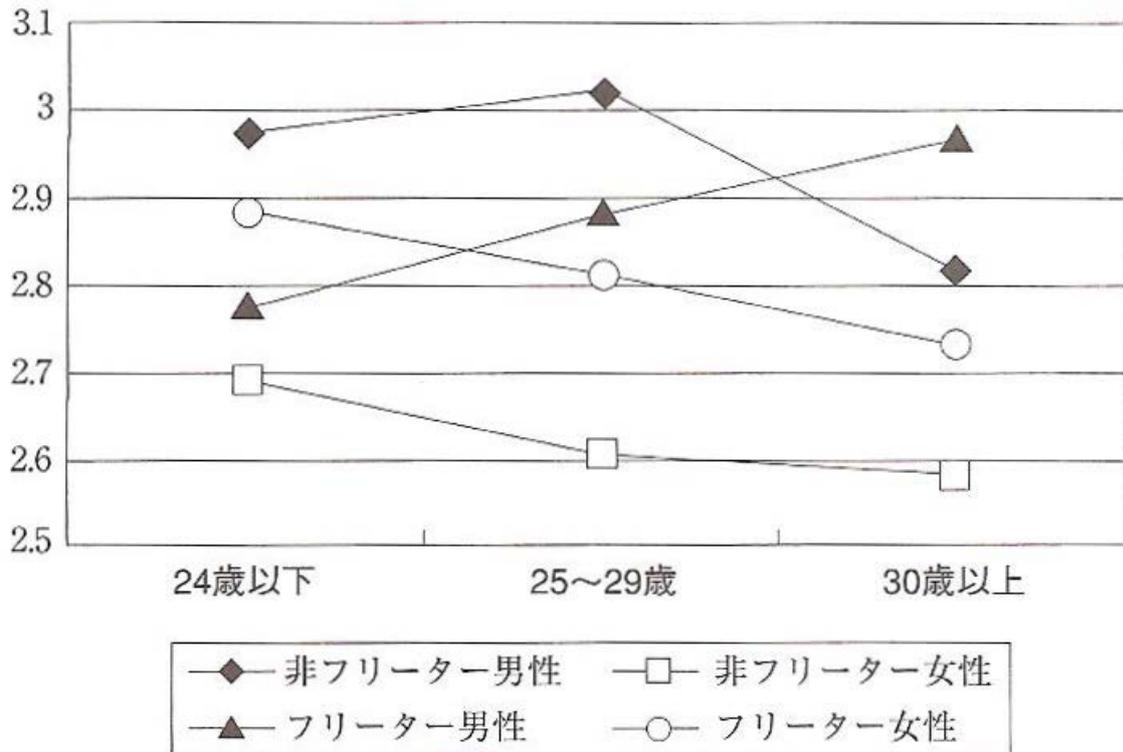


図6 性別、フリーター・非フリーター別の「真の愛情があれば世間体など気にするべきでない」に対する回答  
 (雇用開発センター (2005) の調査データを再分析して図示)

Source : SHITAMURA Hideo, Ibid, p.

C) Références picturales

I) Illustration du manga *Dame Oyaji*, de Furuya Mitsutoshi :



Source : <https://m.youtube.com/watch?v=dQNJ5jPfdSw>

II) Page du manga Sararîman Kintarô, de Motomiya Hiroshi :



Source : [http://www.valuemore.co.jp/iphone/app\\_data.php?id=747181884](http://www.valuemore.co.jp/iphone/app_data.php?id=747181884)

III) Illustrations du manga Shima Kôsaku, de Hirokane Kenshi :



Sources : <http://blog.sina.com.tw/2340/article.php?pbgid=2340&entryid=586541>

<http://yaoe.exblog.jp/11095342>

[http://www.gamebase.com.tw/gb\\_img/1813620/93730190](http://www.gamebase.com.tw/gb_img/1813620/93730190)

IV) Illustration du personnage d'Ivankov, du manga One Piece, d'Oda Eiichiro :



Source : <http://devil-fruit.sakura.ne.jp/z-47/>

V) Photographie de l'acteur Tim Curry dans son rôle du Dr Frank'n Furter, dans le film The Rocky Horror Picture Show :



Source : <http://sciencefiction.com/2015/10/22/laverne-cox-cast-doctor-frank-n-furter-foxs-rocky-horror-picture-show-remake/>

VI) Illustration du personnage de Bon Clay, du manga One Piece :



Source : <http://ameblo.jp/phynx/entry-10473310671.html>