

## « LE JAPON N'EXISTE PAS » ?

*Le Japon n'existe pas* : tel est le titre d'un roman d'Alberto Torres-Blandina. Un balayeur en est le héros. Il travaille dans le terminal d'un aéroport international. Affable, il bavarde avec les passagers en attente, devine leur destination, leur donne des conseils, leur raconte des histoires. Parmi celles-ci, l'idée que le Japon est quelque chose qu'on « a inventé », et que « ça a marché ». Pourquoi ? Nous ne le dévoilerons pas ici, pour ne pas gâcher le récit<sup>1</sup>. En revanche, relevons qu'en prenant le Japon parmi de nombreux autres pays possibles, Torres-Blandina effectue un choix pour le moins significatif. Il laisse entendre que ce pays est propice à l'invention et à l'imagination en jouant sur le réel et le rêvé.

De fait, le Japon dépasse sa propre enveloppe pour générer des fantasmes, des idées reçues, des espoirs, des utopies peut-être – le paradis des hautes technologies, des *manga*, d'une nature sacralisée, d'un érotisme débridé – ou bien des dystopies : entre Hiroshima et Fukushima, le souvenir des horreurs de la guerre, le groupisme et l'entassement, les heures perdues dans les transports en commun, le conserva-

---

1. Torres-Blandina Alberto (2012) : *Le Japon n'existe pas*. Paris, Métailié, 162 p., éd. or. , 2009.

tisme de la classe politique, la palette est large. « Il est vrai que toutes sortes de chemins peuvent mener au Japon. C'est une question d'imaginaire » comme le signale l'historienne Nathalie Kouamé<sup>2</sup>.

Mais oui, le Japon a été inventé. L'archipel qui constitue son soubassement géographique existe depuis la fin de la dernière glaciation würmienne. À l'époque, il y a vingt mille ans, le niveau des mers est remonté pour former le dernier détroit qui sépare Honshû, son île principale, du continent eurasiatique. Il s'agit du détroit de Tsushima (chenal occidental), à 180 mètres de profondeur.

Mais jusqu'où va l'archipel japonais ? D'où vient son nom ? Pourquoi a-t-il varié dans l'histoire ? Qui sont ses habitants qui n'ont pas toujours été appelés des « Japonais » ? Au fond, qu'est-ce qu'être japonais ? Une nationalité avec passeport, une ascendance ethnique, un héritage historique, ou bien un peu de tous ces éléments, mais mélangés dans quelle proportion ?

Le milieu géographique du Japon est aussi agité que son imaginaire, avec ses volcans actifs, ses séismes, ses *tsunami* et ses typhons. Il est, selon le géographe Raphaël Languillon-Aussel, « foncièrement instable ; mais cette instabilité fondamentale n'empêche pas une certaine permanence plus fondamentale encore, un petit quelque chose qui reste lorsque tout disparaît ou que s'est transformé ce qui semblait devoir éternellement être »<sup>3</sup>.

Le Japon a été inventé, mais par qui, quand, pourquoi ? Telles sont les trois questions qui renvoient aux interrogations que les voyageurs étrangers, mais aussi les

---

2. Hérail Francine et Kouamé Nathalie (2008) : *Conversations sous les toits, de l'histoire du Japon, de la manière de la vivre et de l'écrire*. Arles, Philippe Picquier, 182 p., p 133.

3. Languillon-Aussel Raphaël (2017) : *Les Japonais, lignes de vie d'un peuple*. Paris, Ateliers Henry Dougier, 160 p., p. 11.

Japonais se posent régulièrement. Pensons aux premiers visiteurs chinois immémoriaux, ou bien à Marco Polo qui, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, parle pour la première fois d'un mirifique Cipango aux Européens sans toutefois y avoir mis les pieds, et qui déclenche chez Christophe Colomb le projet de s'y rendre par l'ouest.

Le Japon semble être le comble de la différence, de la particularité, de la singularité, en un mot de l'exotisme, tandis que, simultanément, il revêt toujours quelque chose de familier, de proche, d'intrigant certes mais de compréhensible, en un mot de fascinant.

Son mélange apparemment classique de tradition et de modernité va au-delà de cette opposition convenue. La tradition qui nous semble originale ou désuète nous plonge en réalité dans la nostalgie de nous-même ou de notre passé. La modernité nous ressemble tout en nous dépassant par ses sophistications, son côté avant-garde et sa fabrication d'une autre modernité.

Voyez donc, après ces trains qui roulent à toute allure, les *shinkansen*, déjà imaginés au cours des années 1940 et réalisés en 1964, depuis copiés un peu partout dans le monde, ces transistors miniatures ou ces télévisions de poche, voilà ces robots domestiques, ces jeux vidéos démultipliés ou ces bars à chats. Les gadgets érotiques spécialisés comme le masturbateur (masculin) de poche jetable frappent le quidam par leur combinaison d'ingéniosité et de sens pratique. Déjà, les jésuites du XVI<sup>e</sup> siècle, qui furent les premiers Européens à pénétrer au Japon, étaient horrifiés des mœurs érotiques locales, accomplies jusques et y compris par des moines ou des nonnes, mais aussi par le fait que les femmes marchaient dans la rue devant les hommes...

Sorte de laboratoire du futur, le Japon semble toujours annoncer ce que notre propre société pourrait

devenir, donc prédire une partie de nous-même tout en étant autre. « Le peuple le plus conservateur est déjà entré dans l'an 2000 » titre déjà en 1968 un reportage du magazine *Paris Match* qui lui est consacré.

Un demi-siècle plus tard, nous y sommes. Et le qualificatif de « conservateur » est aussi provocateur que partiellement juste. Le futurisme centripète du Japon est toutefois relativement récent, puisqu'il se déploie surtout après la guerre. Jusque-là, le regard occidental, à quelques exceptions près, relevait surtout de l'exotisme traditionaliste en tant que curiosité mélangeant émerveillement et condescendance.

### 1. Mimesis, miroir et masque

L'Autre regarde le Japon, comme les Japonais regardent l'Autre, par effet de miroir. Les premières pages de *La Fascination du Japon* soulignent ainsi cette particularité historique et culturelle japonaise que sont le miroir et sa déclinaison, la mascarade<sup>4</sup>.

*Kagami* 鏡, le miroir, est un mot composé de deux termes. *Kage* 影 signifie la lumière à l'origine, et *mi* 見 voir. Autrement dit, c'est un objet où l'on regarde la lumière. Sous le nom de *yatanokagami* 八咫の鏡, ou « miroir de huit pouces », il est considéré par la tradition mythologique impériale comme l'un des « trois réceptacles sacrés » (*sanshu no jingi* 三種の神器), les bijoux régaliens, aux côtés du sabre et du rosaire. Abrité dans un sanctuaire qui se trouve à l'épicentre de l'archipel japonais, dans la région de Nagoya, il symbolise le cœur du pays.

Preuve de l'antique importance accordée à cet artefact, l'une des plus anciennes traces historiographiques chinoises concernant le Japon relate l'envoi,

---

4. Pelletier Philippe (2018) : *La Fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*. Paris, Le Cavalier Bleu, 308 p.

en 239, d'une centaine de miroirs de bronze de la part de l'empereur chinois à la Cour de la mystérieuse reine Himiko du pays Wa (futur Japon). Dix-sept siècles plus tard, s'adressant à des étudiants japonais, l'écrivain catholique Paul Claudel (1868-1955), ambassadeur de la France au Japon de 1921 à 1927, interroge « ces foules de pèlerins qui avec un zèle émouvant ne cessent de se presser dans vos temples, que vénèrent-ils derrière ces rideaux toujours baissés ? Un miroir pareil à un reflet du ciel (...) », pareil à « la nuit elle-même »<sup>5</sup>. Pour lui, il s'agit de faire face au « mystère qui nous entoure ».

Le rite du *kagami biraki* 鏡開き, alias l'« ouverture du miroir », jalonne la vie traditionnelle japonaise. Avec un maillet, il s'agit d'ouvrir un tonneau de *sake* (*sakadaru* ou *komodaruru*) lors d'une cérémonie initiatrice (mariage shintô, art martial, sport...), afin de marquer l'ouverture d'une nouvelle étape : le couvercle y est assimilé à un miroir. Les *kagami mochi*, ou « gâteaux miroir », probablement appelés ainsi à cause de leur forme ronde, sont préparés pour le Nouvel An et brisés lors du *kagami biraki* du 11 janvier, jour connu comme celui de la « dernière chance de la chance ». Le petit sac, ou *hakoseko*, que tient la mariée dans une cérémonie shintô, qu'elle doit montrer à l'assistance puis que sa mère doit attacher à une manche de son kimono, contient un peigne et un miroir. Le *fuji-kagami*, le « Fuji-miroir », cette image du mont Fuji dont on contemple la projection sur l'un des lacs qui l'entourent, constitue l'un des *must* paysagers du Japon.

La mascarade est une variante du miroir. « Qu'il fût d'antan ou qu'il soit d'aujourd'hui, le Japonais qui revêt un masque ne cherche pas à cacher son

---

5. Claudel Paul (1929) : *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. Paris, Gallimard, p. 26-27.

visage : il tente de transmuier son identité »<sup>6</sup>. Les mascarades se trouvent partout au Japon, notamment dans les petites îles. Elles sont quasiment innombrables, plus d'une centaine assurément, et la variété de leurs tenues l'est bien davantage. Mieux qu'un « empire des signes », comme l'avait promptement décrit Roland Barthes dans son livre éponyme de 1970, le Japon constitue assurément « une société des masques » ainsi que le constatait Thierry de Beaucé<sup>7</sup>.

Par ses semblants, le masque évite de se compromettre. Sa fonction provisoire est remise en cause selon les lieux et les moments. Sa grande disponibilité rend inutile tout bouleversement préalable des structures mentales. Le Japon prend ainsi tour à tour le masque de la victoire ou de la défaite, de l'Occident ou de l'Extrême-Orient, de la tradition ou de la modernité.

Le signe et le masque ritualisés reposent aussi sur une forme de silence. Le masque ne parle pas tandis que l'idéographie joue sur le vide entre les traits. Ils s'opposent à la tradition occidentale où prime la voix (rhétorique, opéra, déclamation, prêche, discours) que cherche à rendre l'écriture alphabétique, laquelle n'est finalement qu'un signifiant. Ils cristallisent néanmoins l'attention occidentale *via* l'iconographie (estampes, puis photographie, cinéma, *manga*...) et les objets (bibelots, *kimono*, *walkman*, robots...) depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette focalisation est d'ailleurs inversement proportionnelle au nombre de traductions françaises d'œuvres littéraires japonaises. Il faut attendre en effet le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle pour qu'elles soient

---

6. Berthier François (1981) : *Arts du Japon, masques et portraits*. Paris, POF, 104 p., p. 1.

7. Beaucé Thierry de (1979) : *L'Île absolue, essai sur le Japon*. Paris, Olivier Orban, 212 p., p. 66.

nombreuses, alors que l'inverse – les traductions japonaises d'œuvres littéraires françaises – n'est pas vrai<sup>8</sup>. Les signes et les masques semblent donc plus représentatifs du Japon que ne le serait une littérature dont l'écriture devrait être le porte-voix selon la conception occidentale, donc difficile à traduire ou bien située hors champ.

Le récit du monde véhiculé par le dessin japonais – idéogrammes, estampes, *manga*... – exprime une réalité moins imposée qu'ouverte à la construction. Il faut en quelque sorte remplir intellectuellement les « blancs ». Le procédé suscite aussi de nouvelles images en fonction du contexte. Quant au masque, l'individu franchit à travers lui la frontière du miroir, il passe la limite qui sépare l'humain du divin, il s'enfonce dans la magie de la danse, la féerie du théâtre ou l'exaltation de la fête. Il est Autre tout en étant encore lui-même. Il imite.

Or, comme l'avait remarqué René Girard (1923-2015), le mimétisme engendre la rivalité, tandis que la rivalité renforce le mimétisme. La *mimesis* n'est pas seulement une composante du désir, mais elle est le désir lui-même puisqu'elle est spontanément pratiquée par tout sujet désirant – ce que sont les Japonais par hédonisme et par lucidité envers la vanité des choses ou du monde conformément au nihilisme profond de leur philosophie, littérature ou cinématographie.

Comme on le sait aussi depuis Gabriel Tarde (1843-1904), plus anciennement, l'imitation débouche sur l'invention, puisque le désir réinvestit différentes idées, représentations ou croyances. Et les Japonais sont extraordinairement inventifs ! Ce que certains

---

8. Sakai Cécile (2008) : « La traduction médiatrice : quelques réflexions sur l'asymétrie des échanges littéraires entre la France et le Japon ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152-2, p. 733-745.

Occidentaux ont mis du temps à admettre, puisque la plupart d'entre eux les ont traités de singes savants suite à des formes d'occidentalisation accélérée sous Meiji (1868-1912).

Mais, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, le japonisme – défini comme l'étude organisée de la société et de l'art japonais – écorne déjà cette mesquinerie. Le mimétisme est même alors inversé avec Manet, Van Gogh, Monet, Auburtin, Debussy et bien d'autres qui s'inspirent des choses japonaises dans leur art. Il révèle même une mise en abîme puisque pour Camille Pissarro (1830-1903), « Hiroshige est un impressionniste merveilleux, (...) ces artistes japonais me confirment dans notre parti pris visuel »<sup>9</sup>. L'impressionnisme n'est ainsi ni occidental, ni japonais, mais une vision qui chamboule le canon classique et qui cherche à représenter le monde différemment. De nos jours, la culture populaire occidentale s'imprègne de la J-Pop (*Japanese pop culture*) sous toutes ses formes : *manga*, *animé*, *cosplays* ou idoles virtuelles. Mais, comme nous le verrons plus loin, il y a aussi « de l'occidental » dans le *manga* lui-même.

L'affirmation de Japonais imitateurs n'est toutefois pas seulement une histoire de moquerie. « Elle est aussi le miroir des conceptions de l'art en Occident où des contre-modèles étaient nécessaires afin de soutenir l'idée que la création est la valeur suprême » selon l'historien de l'art Michael Lucken<sup>10</sup>. Ce principe transcendantal du Créateur à l'origine de la Création, cher à la civilisation pivotant autour de la Mésopotamie et de la Méditerranée, étant singulièrement absent de la pensée ou de la psyché japonaise se retrouve ainsi re-légitimé *a contrario*.

---

9. Lettre de Camille Pissarro à son fils, 3 février 1893.

10. Lucken Michael (2016) : *Les Fleurs artificielles, création, imitation et logique de domination*. Paris, Inalco Presses, 274 p.



Augustin Berque attire également l'attention sur une déclinaison ancienne du mimétisme au Japon qu'on trouve partout, en poésie, en peinture, en architecture ou en paysagisme, sous la forme du *mitate*, de la chose « vue comme » ou du « faire comme si ». « Ce qui importe, ce n'est pas comment les choses sont réellement, mais comment elles sont perçues »<sup>11</sup>. En poésie, au XII<sup>e</sup> siècle, les codifications entre faits naturels, moments importants et sites emblématiques, sortes de clichés, sont appelées *nise-mono* ou choses (*mono*) ressemblantes (*nise*).

Outre la transposition d'un thème chinois dans le paysage japonais, comme le classique des *Huit vues d'Ômi* qu'on trouve en poésie ou dans les estampes, la représentation en miniature d'une montagne est par exemple récurrente. Elle renvoie au mythique mont Sumisen, cher au bouddhisme, à l'île Hôrai (en chinois Pengl'ai), chère au taoïsme, ou au mont Fuji, sous forme de monticules appelés *Fujitsuka* disséminés dans les différents jardins.

L'art du jardinage, pourtant considéré comme une quintessence de la culture japonaise, est également un échange d'imitation allant de l'Occident vers le Japon, mais dans un domaine particulier : les parcs publics. Alors que, traditionnellement, les jardins au Japon sont accolés à des temples, publics, ou à de riches demeures, privées, l'idée moderne de « jardin public » ou de « parc » (dans le sens anglais de *park*) n'y remonte qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est notamment due à la fameuse mission Iwakura (1871-1873).

Envoyée en Europe et en Amérique pour renégocier les traités inégaux, quoique sans succès, cette équipée constituée de diplomates, de savants et d'observa-

---

11. Brosseau Sylvie (2014) : « Mitate ». *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu et Inaga Shigemi dir., Paris, CNRS Éditions, p. 333-336.

teurs en profite pour engranger des connaissances et des techniques nouvelles. Elle apprécie notamment le parc des Buttes Chaumont à Paris. L'idée d'en créer un équivalent dans la nouvelle capitale qu'est Tôkyô fait son chemin<sup>12</sup>. Le premier jardin public, Hibiya kôen, y est ouvert en 1903. Il est dessiné par le spécialiste en végétation Honda Seiroku (1866-1952), qui a fait ses études forestières en Allemagne et qui s'inspire du parc de la ville de Kölnitz.

Quant à Fukuba Hayato (1856-1921), horticulteur de la Cour, il réhabilite le parc impérial de Shinjuku gyoen en s'inspirant d'un paysagiste français, André Martinet (1867-1936), membre de l'École de Versailles, que Fukuba fréquente d'ailleurs lors de son séjour en France (1888-1889). Même le fameux parc Meiji (chantier commencé en 1918 et achevé en 1926), édifié à la gloire de l'empereur éponyme, dont ses concepteurs cherchent à recréer la laurisylve primitive du Japon, touffue, moite, sombre et luxuriante, a gardé du jardin « à la française » le principe d'une vaste allée principale rectiligne, terminée par une ellipse avec ses travées adjacentes.

## 2. Miroir réciproque

Les Japonais sont toujours soucieux du regard d'autrui dans leur propre société. Le groupe, l'adhésion collective et la morale sociale y sont en effet très puissants, à tel point que l'un de leurs sociologues, Mita Munosuke (1937-2022), a parlé de l'« enfer du regard » (*manazashi no jigoku*). Toutefois, loin d'être une caractéristique essentialiste d'un Japon qui serait éternel, ce phénomène pointe la ville moderne dont la nouvelle structuration socio-spatiale rend diffi-

---

12. Mizuma Yoko (2015) : « Parcs publics et paysagisme au Japon entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, l'apport des écoles française et allemande ». *Projets de paysage*, juillet.

cile l'épanouissement de l'individu confronté aux autres<sup>13</sup>.

Les Japonais sont encore plus sensibles au contact de l'étranger. Ils cherchent alors à garder le contrôle de ce qu'on raconte d'eux. Le succès du japonisme en Europe au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement dû aux voyageurs qui reviennent émerveillés du Japon mais il résulte aussi d'une politique délibérée de la part des autorités japonaises de montrer leur meilleur visage, de présenter le bon côté du masque.

Le gouvernement japonais participe ainsi activement à la représentation du pays lors des différentes Expositions universelles qui sont très en vogue. Lors de sa première participation, à Paris en 1867, il n'hésite pas à exhiber une *geisha* faisant son métier d'artiste, enclenchant alors une série de fantasmes qui auront la vie dure. Dans une préface publiée à l'occasion de la deuxième participation, en 1878, le vice-ministre japonais des finances l'explique sans ambages : il s'agit « d'un ouvrage permettant aux étrangers de se faire une idée exacte de la géographie et de l'histoire » du Japon<sup>14</sup>.

Préoccupés du regard que l'on porte sur eux, les Japonais vont surjouer auprès des étrangers, en rajouter, s'aligner sur les idées reçues, les conforter, les ré-utiliser pour eux-mêmes. Ils ont repris par exemple sans hésiter le discours occidental qui, au cours des années 1960, loue le « miracle économique japonais » surgissant dans un pays supposément pauvre en matières premières (en fait, il y en a : de l'eau,

---

13. Mita Munetsuke (2023) : *L'Enfer du regard, une sociologie du vivre jusqu'à consommation*. Paris, CNRS Éditions, 162 p., introd. et trad. Yatabe Kazuhiko et Claire-Akiko Brisset.

14. Matsugata Masayoshi (préf.) (1878) : *Le Japonais à l'Exposition universelle de 1878*. Paris, Georges Chamerot, vol. I, 172 p., p. 9.

du bois, du charbon et du cuivre, pour commencer), mais qui parvient au rang de deuxième puissance économique mondiale.

Promu par certaines élites pour valoriser le sursaut d'après-guerre, ce discours occulte néanmoins les éléments déjà existants de modernité, comme la transition démographique, qui avaient propulsé le Japon sur la voie du développement, tout en faisant oublier le maintien des structures fascisantes d'avant 1945 et l'arrêt de la défascisation du régime en 1948. Il est repris sans recul par les observateurs occidentaux, fascinés et aveuglés, heureux de ce qu'ils voient comme une adaptation réussie d'un modèle occidental.

D'avantage que les Chinois, probablement, de nombreux intellectuels japonais ont ainsi construit une forme d'« auto-japonisme », de *self orientalism*, renchérissant sur les affirmations occidentales – par défi et par nationalisme inversé. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le schéma est différent. Alors que le shôgunat contrôle étroitement tout ce qui vient de l'étranger et interdit les voyages outremer, les aristocrates bohèmes ou les jeunes *samurai* curieux apprennent en secret une civilisation interdite, celle de l'Occident. L'*occidentalisme refuge* de ces héros qui deviendront les premiers capitaines de l'industrialisation japonaise est comparable à la fascination orientaliste des hippies du *flower power*, mais à l'envers.

« Pour les Japonais sortant de deux siècles et demi de politique isolationniste, la civilisation occidentale, propriétaire des avancées techniques, économiques et de la maturation politico-sociale, devenait très vite l'objet de leur fascination en même temps que le miroir de leur propre “retard” en la matière. Se développa alors un complexe d'infériorité considérable, incitant à dévaloriser leur propre culture et à

imiter l'Autre »<sup>15</sup>. Ce sentiment est ensuite renversé par le « virage violent » du nationalisme et de l'impérialisme, « réaction d'une part du Moi japonais qui, tout comme au siècle chrétien, s'était fait happer du côté de l'Autre-Occident et s'y perdait ».

Ces effets-miroirs symétriques de va-et-vient rendent d'ailleurs difficile l'analyse pour l'observateur japonisant, même armé d'une connaissance de la langue ou d'un séjour prolongé sur place : de quoi s'agit-il exactement, d'où viennent ces discours sur le pays, ces propos convenus, ces clichés ?

Ils ne sont d'ailleurs pas nécessairement faux, conformément à l'épigraphe de la collection éponyme stipulant que « les idées reçues issues de la tradition ou de l'air du temps, mêlent souvent vrai et faux ». Un commentateur probablement un peu distrait a oublié de prendre en compte cette combinaison en prétendant que je me sentais « parfois obligé de contester toutes les idées reçues, même lorsqu'elles sont véridiques »<sup>16</sup>. Il est évident que le Japon est « un paradis de la haute technologie », de même qu'« il est sans cesse frappé par les catastrophes naturelles ». Je ne dis pas autre chose, dans ce livre comme dans d'autres, étant entendu qu'il faut analyser ce qui est « vrai », comment il est interprété, d'où il vient.

Le jeune géographe avait ainsi toujours appris qu'il existait un « Japon de l'Endroit » (*Omote Nihon*) et un « Japon de l'Envers » (*Ura Nihon*) : l'un ouvert sur l'océan Pacifique, riant, urbain, industriel, prospère, l'autre sur la mer du Japon, neigeux, rural, conserva-

---

15. Tsuruki Naoko (2021) : *Fascination/Désillusion réciproques des Japonais et des Occidentaux, voyageurs, écrivains et photographe de l'ouverture du Japon jusqu'à la fin de l'ère Taishô*. Nice, Université Côte d'Azur, thèse, 500 p., p. 446.

16. Tin Louis-Georges (2012) : « “Comment peut-on être japonais ?” (à propos de *La Fascination du Japon*) ». *Le Monde des livres*, Spécial salon du livre de Paris, 16 mars, p. 8

teur. Cette distinction semblait millénaire, traditionnelle, historiquement pensée. Mais elle est en réalité récente. Sa théorisation est de surcroît calquée sur une approche occidentale puisqu'elle est avancée en 1889 par Yazu Masanaga (1863-1922), un géologue devenu géographe, qui s'est inspiré des tendances déterministes de la géographie allemande pour supposer que le climat définirait un niveau de civilisation et une régionalisation. Les géographes occidentaux travaillant à sa suite sur le Japon ont repris son schéma sans voir ce qu'il avait de simpliste, de caricatural et d'« occidental »...

Les géographes japonais n'ont pas été les seuls savants à tenter ce genre de modélisation en miroir de l'Occident puisque quelques historiens s'y sont essayés. Le plus connu est Hara Katsurô (1871-1924). Dans son *Histoire du Moyen Âge japonais* (1906), il s'efforce d'appliquer au sein du Japon la dichotomie qu'on pouvait trouver en Europe entre culture gréco-romaine et peuples germaniques, entre classe de guerriers et société féodale. L'une correspondrait même à la région de Kyôto-Nara (aristocrates, culture sino-coréenne), l'autre à Kamakura-Edo/Tôkyô (*samurai*, culture de guerriers).

Quoique caricatural, ce schéma avait une certaine valeur heuristique, mais l'objectif de Hara Katsurô était autre. Il s'agissait, dans le contexte de construction d'un État-nation sous Meiji et donc d'une identité nationale moderne, de sortir le Japon de la culture chinoise considérée comme étrangère et même comme malsaine. Il fallait affirmer que « la naissance réelle du Japon en tant que nation date donc de l'époque Kamakura (1185-1333), au moment où le pays se dégage de l'influence chinoise, au moment où l'archipel japonais devient pour la première fois

culturellement indépendant »<sup>17</sup>. Nation, culture, indépendance : les grands mots sont lâchés. On peut y ajouter celui d'identité.

Lors de la Révolution Meiji (1868), l'élite et une partie du peuple renversent la table mais sans la détruire. Ils chassent le shôgun, un tyran, pour en mettre un autre à la place, un empereur restauré. Ils veulent « révéler l'empereur et chasser les barbares » (*sonnô jôï*), c'est-à-dire rejeter les Occidentaux potentiels colonisateurs, mais ils en adoptent les techniques et les structures d'encadrement. Ils souhaitent non seulement garder leur indépendance, mais aussi élargir leur richesse et leur force : « pays riche, armée forte » (*fukoku kyôei*), slogan numéro un du régime.

Leur réhabilitation de l'empereur bute toutefois sur l'inadaptation de la Cour à la modernité. Entre 1868, année où ils prennent le pouvoir, et 1889, année où une Constitution formalise le nouveau système, il leur faut même une vingtaine d'années pour inventer un monarque *ad hoc*. Ils mélangent la tradition et l'inspiration des monarchies européennes, la prussienne surtout. Tennô 天皇, l'empereur, devient à la fois une figure religieuse et un chef d'État. En totale opposition avec la tradition de la stratocratie *samurai*, il finit même par être le chef des armées. Mélange d'abstraction et de concrétude, son pouvoir réel et symbolique fait l'enjeu des factions politiques et économiques.

S'il n'a pas été inventé, l'empereur a donc été réinventé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lors du renforcement de l'État-nation japonais. Ce phénomène est particulièrement visible après la victoire militaire du Japon sur la Chine en 1894-95. Comme le remarque Erwin von Bälz (1849-1913), médecin allemand qui séjourne

---

17. Souyri Pierre F. (1984) : « Aux racines du consensus : l'écriture de l'histoire au Japon ». *Japon, le consensus : mythes et réalités*, Jean-Marie Bouissou et Guy Faure coord., Paris, Economica, 460 p., p. 67-90, p. 78.