

Yale University

From the Selected Works of Aaron Gerow

2003

Spectateurs combattants. La réception du cinéma japonais dans la Sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/12/>

SPECTATEURS COMBATTANTS

La réception du cinéma japonais dans la Sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale

Aaron GEROW
Université nationale de Yokohama

Les spectateurs de Mandchourie

À la suite de l'unification des revues de cinéma en 1940, *Nihon eiga* (Cinéma japonais) fut l'unique revue de cinéma qui survécut jusqu'à la fin de la guerre. Elle servait de tribune pour les déclarations officielles de la *Dai nihon eiga kyôkai* 大日本映画協会 (Société des cinéastes du Grand Japon), une organisation composée de citoyens et de fonctionnaires créée en 1935 afin de favoriser la communication entre les milieux du cinéma et les bureaucrates du gouvernement. Dans un numéro de 1943, un rapport de Watanabe Hisashi, un Japonais qui vivait à Kokka 黒河, une ville située près de la frontière russe en Mandchourie. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'attention extrême portée par Watanabe à la réception des films japonais par les spectateurs, et en particulier mandchous, alors même qu'il insistait sur la position de « peuple dirigeant » (*shidô minzoku* 指導民族) des Japonais¹ :

Lorsque je vois le regard du jeune public mandchou plongé dans l'écran, alors même qu'il s'agit d'un film sans intérêt, je me sens comme Japonais, honteux corps et âme. Pour eux, la séance de cinéma n'est pas une simple séance de cinéma. S'ils sont là, c'est pour approfondir leur connaissance du Japon métropolitain et des Japonais en puisant dans le film quelque chose de japonais.

*Quand les Mandchous viennent voir des films insultants à l'égard de la Nation tels que Le Chant de l'orchidée blanche (*Byakuran no uta* 白蘭の歌) ou Nuit à Suzhou (*Soshû no yo* 蘇州の夜) ou encore Les Fleurs du prunier jaune (*Geishunka* 迎春花) ou bien Le Chant des filles victorieuses (*Kûnyan no gaika* 姑娘の凱歌), on peut voir sur leur visage un étrange sourire amer difficile à expliquer. Si leur regard croise celui d'un Japonais, soudain, leur visage redevient inexpressif, comme celui des escargots de rivière. La plupart d'entre eux ne disent jamais ce qu'ils pensent au fond d'eux-mêmes. Ils ne le montrent pas. Quand bien même Hasegawa Kazuo (長谷川一夫) et Ri Kôran (李香蘭) exhibent leur flirt idiot dans Le Chant de l'orchidée blanche, ou quand*

¹ Watanabe Hisashi 渡辺寿, « Manso kokkyô no eiga kankyaku » 満ノ国境の映画観客 (Les Spectateurs de cinéma aux frontières russo-mandchouriennes), in *Nihon eiga* 日本映画 (Cinéma Japonais), juillet 1943, p. 86.

Konoe Toshiaki (近衛敏明) se fait remarquer pour son interprétation d'un jeune Japonais d'une incompétence indigne, alors même qu'il est censé incarner les responsabilités qui nous incombent aujourd'hui, ils ne les critiquent jamais ouvertement. Ce sont des critiques qui ne parlent pas et qui ne discutent pas. Mais leurs pupilles sont aussi froides que celles du serpent et leur esprit critique ne tolère aucun compromis.

Malgré la guerre, une telle mise en cause du cinéma japonais dans les médias officiels de l'époque n'était pas une exception. Nous allons voir que le ton de l'argumentation et le mode de pensée de cet article sont en fait caractéristiques de ce temps. Il conviendra pour cela, tout d'abord, de dégager les raisons pour lesquelles l'auteur de cet article s'est servi du regard des spectateurs, et en particulier étrangers, afin de critiquer la production cinématographique d'un régime sur le pied de guerre. Les revues de cinéma de cette époque comportent de nombreux rapports et enquêtes sur le public des pays d'Asie, ce qui nous révèle l'intérêt que portaient les Japonais au problème de la réception de leur cinéma. Pourquoi, alors, une telle préoccupation ?

Il ne s'agira pas tant de nous interroger sur l'intérêt véritable que les professionnels du cinéma japonais pouvaient porter aux sentiments des spectateurs asiatiques, que de comprendre pourquoi ils avaient un tel besoin de se les représenter. Tout porte à croire, en effet, que là réside une clef importante du rapport entre le cinéma et la guerre, et à partir de là, plus généralement, entre la guerre et les médias. Car il semblerait, en effet – et c'est ce que nous essayerons de montrer – que la relation intime qu'il peut y avoir entre la guerre et le cinéma ne trouve pas tant son fondement dans des mécanismes ou des représentations par l'image, que dans un conflit réel entre les différents modes de représentation de ces images telles qu'elles sont fournies aux spectateurs.

Virilio et l'absence du spectateur

Les interrogations auxquelles nous invitent l'histoire du cinéma japonais nous amènent à remettre en question les théories qui ont pu être proposées du rapport entre la guerre et les médias. Nous allons donc nous demander si la formulation de ce rapport proposée par Paul Virilio, par exemple, peut convenir dans le cas du cinéma qui nous occupe.

Lorsqu'il nous dit que « le cinéma est la guerre et la guerre est le cinéma »², il nous invite à considérer que la relation entre la guerre et le cinéma n'est pas épuisée par la seule question du genre – le film de guerre – ou par celle de la représentation d'un texte – le film de propagande militaire, mais qu'elle s'étend encore jusqu'aux formes techniques adoptées et jusqu'à la formation de la perception spatiale et temporelle des spectateurs. On comprend aisément, en effet, que le développement de l'industrie cinématographique hollywoodienne ait été fortement

² ポール・ヴィリリオ (Paul Virilio), *Sensô to eiga* 戦争と映画 (Guerre et Cinéma), Heibonsha 平凡社, 1999.

lié à l'industrie de guerre. Et l'on comprend de la même façon que la production, par exemple, de films épiques, fait appel à des stratégies d'organisation qui comportent de fortes similitudes avec la configuration de vrais combats. De la même façon, d'après Virilio, une telle ressemblance est possible précisément parce que le mécanisme cinématographique contient en lui-même des éléments propres à la guerre. Selon lui, l'impact visuel du cinéma engourdit la sensation et plus encore l'intelligence, et ce caractère mystérieux du cinéma peut constituer une arme pour dominer la raison et la pensée. La sensation que l'on éprouve au cinéma serait de la sorte proche de celle du soldat sur le champ de bataille. Ainsi, la plus grande arme de guerre serait la vision, car c'est elle qui permet de visualiser les ennemis, et pour notre critique, ce sera alors ce caractère visuel de la guerre elle-même qu'il conviendrait de mettre au jour.

Par exemple, on aurait là la raison pour laquelle, dans les guerres modernes, on cherche, au moyen de divers appareils optiques, à dépasser le regard homogène du soldat caché dans les tranchées et qui est enraciné dans son corps. Dès lors, sont requis des mécanismes visuels, comme l'avion et le satellite. Mais le premier modèle de cette vision d'ensemble aura bien été le cinéma. À l'instar de la stratégie de visualisation dans la guerre, outre la diversification et le déplacement du point de vue, le cinéma réalise une multiplication et un déplacement de perspective, ou encore un dépassement de l'espace et du temps qui font obstacle à la visualisation. Plus que la continuité spatiale et temporelle – plus que la continuité narrative pour Virilio – ce qui importe pour le cinéma, c'est ce spectacle à grande vitesse de tirs de mitraillettes discontinus et visuellement percutants.

À l'instar de Dziga Vertov qui disait : « je suis l'œil du cinéma », Virilio dénonce l'automatisation de la sensation visuelle qui aboutit, selon lui, à une mécanisation de l'homme, c'est-à-dire, à une disparition de l'autonomie corporelle de l'être humain : l'objectif des appareils primera sur l'œil de l'homme, et, bientôt, les appareils remplaceront entièrement la sensation visuelle humaine. Au fur et à mesure que l'espace sera réduit et anéanti, le corps dans l'espace se verra déterritorialisé, dématérialisé. Autrement dit, à force de faire dépendre le regard humain d'une vision mécanique, le spectacle de l'écran en viendra à remplacer celui de la réalité. Telle devient la théorie du simulacre dans la version de Virilio.

Cependant, dans cette théorisation par Virilio du rapport entre le cinéma et la guerre, un point reste obscur. Certes, théorie du mécanisme médiatique, le point de vue virilien met clairement en avant l'impact de la technologie comme facteur historique de l'évolution de la perception par l'œil. Toutefois, on peut se demander s'il ne risque pas de basculer dans un déterminisme techniciste, et cela en particulier quand il suppose un « spectateur idéal » tel qu'on le conçoit dans les théories mécanistes des années soixante-dix. Par exemple, lorsque les théories de Jean Baudrillard ou de Jean-Louis Comolli traitaient de l'idéologie de base du mécanisme cinématographique – la reproduction du mouvement ou la formation par la lentille de la caméra de la perspective dans l'espace, par exemple – elles présupposaient

d'emblée un spectateur qui reçoive sans condition cette tendance idéologique, et, du coup, les réflexions se concentraient essentiellement sur la manière dont ce mécanisme reproduit cette idéologie³. De la même façon, l'effet visuel du cinéma sur le spectateur tel qu'il est imaginé par Virilio n'est concevable que si l'on évacue la possibilité d'une différence de réception selon différents spectateurs.

Mais par ailleurs, si Virilio suppose un « spectateur idéal », à l'instar des théories mécanistes des années soixante-dix, lui ne signale pas en revanche le caractère construit de ce « spectateur idéal ». Comme le remarque à propos Sean Cubitt, à force de mettre l'accent exclusivement sur la décomposition par le cinéma d'un sujet fondé sur une vision homogène, Virilio ne se donne pas les moyens de voir comment le mécanisme réel du cinéma, de la même façon que le système classique hollywoodien, tend à rassembler ce sujet décomposé en l'intégrant dans une continuité narrative d'ensemble⁴. Même s'il met l'accent sur la décomposition du sujet qu'opère la technologie, la pensée du sujet de Virilio reste dans la lignée de la celle des Lumières et il aurait gagné à prendre en considération la déconstruction du sujet en tant qu'individu unitaire telle qu'elle a été mise en œuvre par le post-structuralisme⁵. En se limitant à la dissolution du sujet opérée par les instances narratives et spatio-temporelles du spectacle, le point de vue virilien néglige ce processus cinématographique mis en avant par les théories récentes qui, elles, montrent comment des sujets à l'origine dissemblables sont peu à peu conduits à se construire d'une manière identique.

De la même façon, l'arrière-fond historique d'un tel processus est également manqué : loin d'être une caractéristique inhérente au mécanisme même, ce processus s'est construit au fur et à mesure des évolutions historiques. Bien entendu, à la suite des théories mécanistes qui tendaient à penser exagérément ce processus d'identification comme étant absolu, les théories cinématographiques ultérieures, nourries des *Cultural Studies*, ont pu opérer un déplacement de point de vue (du sens produit par le mécanisme au sens créé par la réception du public) en faisant des spectateurs historiques l'objet principal de leur recherche. Mais entre mécanisme cinématographique et réception par les spectateurs, le problème de la réception par le public se pose encore aujourd'hui, et Virilio ne prête guère attention à la possibilité d'une confrontation de laquelle pourrait surgir une figure alternative de l'identification.

³ « Technique et idéologie ; caméra, perspective, profondeur du champ » (1971) de Jean-Louis Comolli, ainsi que « Mécanisme ; une approche métapsychologique de la réalité » (1975) de Jean Baudrillard sont publiés en japonais dans *Shin eiga riron shūsei* 新映画理論集成 (Nouvelle anthologie de théories du cinéma), Iwamoto Kenji 岩本憲児, Takeda Kiyoshi 武田潔, Saitō Ayako 斎藤綾子 (dir.), Firumu ato sha フィルムアート社, 1999.

⁴ Sean Cubitt, « Virilio and New Media », *Theory, Culture & Society*, 16.5-6 (1999), p. 129.

⁵ Scott Mc Quire, « Blinded by the (Speed of) Light », *Theory, Culture & Society*, 16. 5-6 (1999), p. 152-155. Quant à l'article de Jean-Pierre Oudart, « La Suture » (1969), il est publié dans *Shin eiga riron shūsei*, op. cit.

Virilio a mis en œuvre une conception du cinéma combattant, mais elle ne nous permet pas de comprendre l'importance du rôle de la réception des films par les spectateurs. Plus particulièrement, elle est insuffisante pour nous faire comprendre l'intérêt porté par les Japonais au regard des Mandchous. Or, cette question des spectateurs de Mandchourie nous invite à mettre au premier plan l'importance de la réception cinématographique. Ce que la citation de Watanabe exprime n'est en effet rien d'autre que l'instabilité de la machine de guerre cinématographique et les difficultés du processus de production qui y sont liées. Au lieu de répondre aux attentes du jeune public mandchou qui pourrait vouloir « puiser quelque chose de japonais », l'industrie cinématographique japonaise fabrique « des films insultants à l'égard de la Nation » et « indignes » de la modernité japonaise. Si l'on considère, avec Watanabe, qu'à cette époque beaucoup de critiques se disaient scandalisés, on peut penser tout d'abord que la machine de guerre cinématographique japonaise ne fonctionnait pas très bien. Mais d'un autre côté, derrière son ton angoissé, l'auteur semble plutôt nous dire que ce sont peut-être les spectateurs qui ne fonctionnent pas. Qu'est-ce à dire ? Il y avait certes des œuvres, comme *La Bataille navale d'Hawaï - Malaka*, qui pouvaient nourrir « les souvenirs de nous autres Japonais », mais la grande préoccupation demeurait de savoir quelle était l'opinion des spectateurs mandchous qui « ne disent jamais ce qu'ils pensent au fond d'eux-mêmes ». À partir de là, on peut certes penser que la machine de guerre cinématographique japonaise était insuffisante pour former la pensée des spectateurs mandchous, mais il se peut aussi qu'on ait pensé que ces spectateurs pouvaient produire un sens tout inverse de celui qu'on voulait leur imposer.

Dans ce cas, les réflexions sur le rôle des spectateurs en amont de la guerre cinématographique apparues dans les pages de l'organisme officiel *Nihon eiga* seraient la réponse à cette angoisse de Watanabe. Une préoccupation largement prise en compte aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du Japon.

La guerre et les spectateurs du cinéma japonais

Le rapport intime entre le cinéma japonais et la guerre est bien connu. Arrivé au Japon pour la première fois après la guerre sino-japonaise, le cinéma devient un phénomène social à la suite de la création des premiers studios et de la généralisation de salles permanentes consécutives au grand succès des films traitant de la guerre russo-japonaise. Durant la Première Guerre mondiale, l'interruption quasi-totale de l'importation du cinéma européen, qui avait dominé le monde jusqu'alors, fait pour la première fois triompher le cinéma américain, ce qui influencera grandement le cinéma japonais ultérieur. C'est à cette occasion, durant la Première Guerre mondiale, que le Mouvement du spectacle cinématographique pur (*Jun eiga geki undō* 純映画劇運動), un mouvement partisan d'une réforme cinématographique et qui avait pour modèle les films américains, a vu le jour. Mais ce qui a, en fait, rendu possible ce mouvement sur le plan industriel ne fut rien

d'autre que la bonne conjoncture économique due à la guerre. Il va sans dire que la Guerre de Quinze ans déclarée dès les années trente a déclenché un durcissement de la réglementation vis-à-vis du cinéma, mais c'est néanmoins sous cette réglementation qu'a été rendu possible le développement de films documentaires appelés « cinéma culturel » (*bunka eiga* 文化映画), ainsi que la cure d'amincissement et la rationalisation de l'industrie cinématographique qui souffraient jusque-là d'un manque de financement lié à une surproduction incohérente. On comprendra à partir de là combien la guerre a activement formé le cinéma japonais.

La politique d'unification des entreprises de production cinématographique d'une part, ainsi que la simplification de la distribution des films conformément aux lois du cinéma à partir de 1941 d'autre part, ne visaient pas uniquement à renforcer la réglementation de la production, mais il s'agissait, bien plus, d'un mécanisme visant à contrôler la réception par les spectateurs⁶. Le Japon étant devenu le premier pays producteur cinématographique du monde à cette époque, de nombreux critiques se plaignaient d'une surproduction du cinéma japonais car ils voyaient le « film national » (*kokumin eiga* 国民映画) enseveli sous d'autres films, tant et si bien que ce « film national », enfin réalisé, n'était quasiment pas vu par son peuple. Avec la concentration des entreprises, le choix des spectateurs s'est effectivement rétréci, mais ceci a permis à l'État japonais de montrer efficacement les films qu'il considérait comme devant être vus.

On se demandait bien sûr si ces spectateurs allaient ou non voir ces films, mais on s'inquiétait aussi en outre de l'éventualité d'un échec quant à leur réception. On avait manifestement conscience à cette époque que le public était à même « de transformer, de faire muer et de faire bouger le cinéma »⁷, d'où la possibilité d'un regard cinématographique, qui, longtemps nourri de la surproduction de films vulgaires, serait à même de rejeter ces « films nationaux », de les juger inintéressants. Grande était l'inquiétude, en effet, que les spectateurs ne quittent la salle dans l'incompréhension, ou pire, sur un malentendu. Pour cette raison, on estimait que l'amélioration du cinéma devait aller de pair avec celle des spectateurs eux-mêmes et, afin de façonner un « public correct » (*tadashii kanshû* 正しい観衆)⁸, on en arriva même à un discours sur l'entraînement des spectateurs⁹.

⁶ Voir sur ce point notre article « Miyamoto Musashi to senjichû no kankyaku » 宮本武蔵と戦時中の観客 (Miyamoto Musashi et les spectateurs durant la guerre), in *Eiga kantoku Mizoguchi Kenji* 映画監督溝口健二 (Le Réalisateur Mizoguchi Kenji), Shinyôsha 新曜社, 2000.

⁷ Yamazaki Isamu 山崎勇, « Kankyaku no shinpan » 観客の審判 (Le Jugement du spectateur), in *Nihon Eiga*, vol. 8, n°11, novembre 1943, p. 25.

⁸ Le terme est du psychologue Hatano Kanji 波多野完治. Voir son article « Kankyaku shinri to kankyaku sô » 観客心理と観客層 (La Psychologie des spectateurs et le public visé), in *Eiga junpô* 映画旬報, vol. 44, 1^{er} avril 1942, p. 60-62.

⁹ Le terme « entraînement » (*kunren* 訓練) a souvent été prononcé par Fuha Suketoshi 不破祐俊, le chef du deuxième service de la cinquième section du Service de renseignement. Voir ses propos dans l'entretien intitulé « Kanyakusô no kôdai kyôka zadankai » 観客層の拡大強化座談会 (Entretien à propos de l'élargissement et du renforcement du public), in *Eiga junpô*, n°43, avril 1942.

Il y eut de nombreux débats sur cet entraînement et ses limites, certains mêmes affirmaient – chose significative – que le spectateur japonais était déjà « entraîné » (*kunren sarete iru* 訓練されている). Un slogan du type : « le cinéma ne doit jamais être un coup raté » (*eiga ha fuhatsudan ni natte wa ikenai* 映画は不発弾になってはいけない) explicite une fois de plus combien, dans le discours de cette époque, le rapport entre le cinéma et le combat pouvait être intime. Dans cet ordre d'idées, le critique Mizumachi Seiji affirmait que même les œuvres que lui-même considérait comme un « coup raté » en termes d'armes de propagande pourraient ne plus l'être si les spectateurs « pensaient que, grâce à cela, notre vie pouvait constituer une forme de service rendu à l'État », – en somme « il ne peut pas y avoir un seul coup raté si le peuple y croit »¹⁰. Un discours comme celui de Mizumachi considère les spectateurs comme un peuple mobilisé, capable de transformer le « coup raté » en une bombe. Ainsi, de cette machine de guerre cinématographique, on considérait, d'un côté, que les spectateurs risquaient de bloquer son mécanisme, mais d'un autre côté, on pensait qu'ils étaient capables de le perfectionner. Les spectateurs étaient une présence indispensable à la machine de guerre cinématographique, et on pouvait donc imaginer une situation idéale où les spectateurs s'allieraient à la cause et se mobiliseraient parce qu'ils feraient partie du mécanisme. *Soldats au combat* (*Tatakau heitai* 戦ふ兵隊), du réalisateur Kamei Fumio (亀井文夫), réalisé en 1939, a été critiqué à l'époque pour avoir mis en scène des soldats fatigués et n'ayant pas l'air de vouloir se battre, mais il était sans doute interdit aux spectateurs de regarder des films s'ils n'avaient pas eux-mêmes un esprit combattif. À l'intérieur du Japon, la bataille de « la guerre du cinéma » (*eiga sen* 映画戦) était aussi celle qui visait à former des spectateurs prêts à se battre pour un cinéma national.

Spectateurs des pays d'Asie

Que se passerait-il si ces spectateurs n'étaient pas entraînés, s'ils n'étaient pas correctement mobilisés pour cette guerre cinématographique ? On s'est généralement posé cette question à propos des spectateurs des couches sociales inférieures ou rurales, ce qui nous montre bien que la pensée des critiques de cinéma de cette époque s'inscrivait dans la continuité de celle d'avant-guerre, et reflétait encore fortement le système des anciennes hiérarchies sociales. Mais ce problème de la réception s'élargit encore davantage lorsqu'il s'applique à des spectateurs qui ne sont pas japonais.

La diffusion du cinéma japonais était déjà bien en place en Corée, à Taiwan et en Mandchourie avant l'attaque de Pearl Harbor. Mais c'est avec l'élargissement de la zone de diffusion de ces films dans les pays occupés, consécutif à l'instauration

¹⁰ Mizumachi Seiji 水町青磁, « Rinsentaiseika no kankyaku ni tsuite » 臨戦体制下の観客について (Sur les spectateurs en temps de guerre), in *Eiga hyôron* 映画評論, vol. 1, n°12, décembre 1942, p. 60-62.

de la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie (大東亜共栄圏), que les milieux du cinéma japonais commencent à craindre la réception des films chez les spectateurs de ces régions, mais aussi à s'y intéresser. À l'instar du rapport sur les spectateurs de Mandchourie cité plus haut, la presse, et en particulier les revues de cinéma, rapportaient, dès le début de l'année 1942, des enquêtes sur les spectateurs asiatiques – chinois, thaïlandais, vietnamiens et indonésiens – où l'on notait minutieusement leur avis et leur appréciation du cinéma japonais. Dans le Japon métropolitain, des producteurs, des critiques et des fonctionnaires discutaient de la façon dont il faudrait produire « le cinéma de la Grande Asie » (*dai tōa eiga* 大東亜映画) afin qu'il puisse exprimer l'idée d'une Sphère de Coprosperité, mais qui puisse répondre, en même temps, aux particularités de chaque région.

Cette polémique autour de la production du « cinéma de la Grande Asie » se situe en fait dans le prolongement du débat sur le « cinéma national ». Dès la fin des années 1930, en effet, il y a un débat pour définir la nature d'un tel cinéma et on cherche à déterminer une manière efficace pour exprimer cinématographiquement l'esprit de l'essence nationale (*kokutai* 国体). Le « cinéma de la Grande Asie » vient se surajouter à ce débat qui aura lieu jusqu'à la dernière phase de la guerre. Peter B. High fait à ce propos une remarque tout à fait pertinente lorsqu'il note que le « cinéma national » n'a jamais été défini, malgré le nombre important de pages qui lui auront été consacrées, et cela, même chez des bureaucrates des services de renseignements¹¹. Washitani Hana (鷺谷花), lui, présente en détail l'indétermination conceptuelle de ce « cinéma national » et de ce « cinéma de la Grande Asie » en s'appuyant sur le « film de propagande » (*kokusaku eiga* 国策映画) du réalisateur Makino Masahiro (マキノ雅博), *La Guerre de l'opium* (*Ahen sensō* 阿片戦争) (1943). Pour Washitani, Makino traite de l'agression de l'Europe impérialiste vis-à-vis de l'Asie, même s'il emprunte quand même son scénario aux *Deux orphelines* (*Orphans of Storm*) de l'Américain D.W. Griffith (avec une insertion finale de scène musicale typiquement hollywoodienne). Il relève cette contradiction qui est le reflet même de cette absence de cohérence théorique¹² :

Le nationalisme enthousiaste et la révolte contre ce dernier. L'idéologie hostile aux Anglo-saxons et l'aspiration au caractère international du cinéma de Hollywood. Le pluralisme culturel et l'universalisme ultra-ethnocentrique. Au nom du « cinéma de la Grande Asie », on peut dire que ces exigences contradictoires jouaient le drame de conflits difficiles à résoudre. C'est dans ce contexte qu'a vu le jour le projet de La Guerre de

¹¹ Peter B. High, *Teikoku no ginmaku* 帝国の銀幕 (Écran de l'empire), Nagoya Daigaku shuppankai 名古屋大学出版会, 1995.

¹² Washitani Hana, « Ahen sensō to eiga sen "Daitōkyōeiken" no Hariuddo » 阿片戦争と映画戦、大東亜共栄圏のハリウッド (La Guerre de l'opium et la guerre du cinéma hollywoodien dans la "Sphère de coprosperité de la Grande Asie"), in *Tabunka shakai ni okeru "honyaku"* 多文化社会における翻訳 (La « Traduction » dans la société multiculturelle), Tsukuba Daigaku bunkahiyō kenkyūkai 筑波大学文化批評研究会, 2000, p. 22.

l'opium, « un film de politique nationale qui décrit l'histoire de la province encore chinoise de Canton en lutte contre les Anglo-saxons ».

Sur ce film, qui a été réellement diffusé en Asie, la question de la production était certes au centre de la majorité des controverses sur le « cinéma de la Grande Asie », mais celles-ci, néanmoins, portaient toujours sur le problème de la réception. L'objet des débats n'était pas seulement de savoir comment produire des films qui puissent exprimer l'esprit japonais, mais plus largement, il était aussi question d'une forme d'expression qui puisse transmettre l'esprit japonais facilement et correctement aux autres spectateurs asiatiques. On peut dire, par conséquent, que les exigences contradictoires du film *La Guerre de l'opium* venaient de l'ambiguïté du discours sur les spectateurs asiatiques. Certains pensaient qu'il fallait produire des films adaptés à la compréhension cinématographique locale des Chinois ou des Philippines, considération faite des différences culturelles. D'autres affirmaient que les Asiatiques qui adhéraient à la culture panasiatique seraient en mesure de comprendre le cinéma japonais qui en est partie prenante. D'autres, encore, affirmaient que le cinéma japonais pourrait être assimilé par quiconque dans le monde dès le moment où il saurait user d'un style universel, à la manière de Hollywood, et que l'on pourrait alors jouer sur les modalités de réception des spectateurs asiatiques que les films hollywoodiens avaient su accoutumer de longue date.

Cet exemple nous fait clairement percevoir le degré d'incertitude conceptuelle quant à la définition de l'idée nationale, qu'il s'agisse de « cinéma japonais » (*Nihon eiga* 日本映画) ou de l'« esprit japonais » (*Nihon seishin* 日本精神), et ce aussi bien dans les milieux du cinéma que dans le monde politique de cette époque. Mais nous ne pouvons nous en tenir au simple constat de ces contradictions, car il semblerait que se profile, comme en un arrière-plan cinématographique, quelque chose comme une conscience commune (*kyōtsū no ishiki* 共通の意識).

À l'arrière-plan de tout cela, on trouve un certain mépris pour le cinéma japonais. Depuis les années 1910, mis à part quelques cas rares d'œuvres et de cinéastes d'exception, la plupart des critiques de cinéma évoquaient en effet assez naturellement le médiocre niveau du cinéma japonais par rapport aux autres cinémas dans le monde. Ce jugement ne portait pas seulement sur sa qualité, mais plutôt sur la définition même que l'on pouvait donner du « cinéma japonais ». Autrement dit, dans les discours de l'époque, le « cinéma japonais » était un « cinéma vulgaire », un « cinéma qui n'en est pas un » et on le présentait comme toujours « à corriger ». Aussi quand le pouvoir s'est appuyé sur les critiques, les bureaucrates, la police et l'État, ceux-ci sont devenus une instance de correction structurant le cinéma japonais lui-même.

Par ailleurs, l'exportation du cinéma japonais a aussi été envisagée comme un moyen de son amélioration. Dès les années 1910, on rêvait en effet de réformer le caractère non-cinématographique du cinéma japonais en l'exportant pour le

conduire sur le chemin d'une essence universelle¹³. Concrètement, plusieurs tentatives d'exportation ont été tentées, mais la plupart d'entre elles, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ont finalement échoué. Sur ce point, la « Sphère de Coprosperité de la Grande Asie » a pour la première fois permis que soit réalisé le rêve d'exportation des films japonais en dehors du territoire national (au-delà de Taiwan et de la Corée). De nombreux critiques virent alors un espoir dans cette production d'un « cinéma de la Grande Asie », espérant que cela conduirait à une amélioration du cinéma japonais, réactualisant de la sorte le discours sur l'exportation des années 1910. Mori Iwao 森岩雄, par exemple, qui occupait le poste de directeur des studios Tôhô, voyait dans l'exportation en Asie une mesure de sauvetage d'urgence du cinéma japonais.

Sur le plan politique, il faut envoyer, le plus tôt possible, de plus en plus de films japonais (...) car, vu la direction que prend le cinéma japonais, je crains que, petit à petit, il ne s'oriente vers une forme d'expression dont la familiarisation auprès des autres populations sera difficile. Je me demande s'il ne serait pas nécessaire de nous orienter vers une expression plus simple pour le cinéma japonais, formellement plus nette, compréhensible par tous, à l'instar des techniques américaines, c'est-à-dire, de mettre en avant le charme simple de la cinématographie.

Affirmer, après le début de la guerre contre l'Amérique, qu'il était d'une importance de premier ordre pour le cinéma japonais de maîtriser les techniques d'expression du cinéma américain ne fut pas bien accueilli¹⁴. Tsumura Hideo, participant actif de la guerre du cinéma, a sévèrement critiqué cette position en jugeant que « cela signifie que le cinéma japonais perd dès le début la guerre culturelle devant le charme du cinéma américain ». Pourtant, il jugeait lui-même le niveau du cinéma japonais médiocre et réservait un accueil positif à son exportation vers l'Asie, disant à ce propos : « pour le cinéma japonais, c'est une bonne occasion de se confronter aux autres cinémas, et cela pourra l'aider à se redresser au moment même où il entre dans sa phase de maturité »¹⁵. Des critiques aux fonctionnaires, un grand nombre d'acteurs du cinéma japonais ont aussi présenté « le cinéma de la Grande Asie » comme un problème interne au Japon¹⁶. Pour eux, la nécessité

¹³ Sur ce point, on pourra se reporter au dernier chapitre de ma thèse : Aaron Gerow, *Writing a Pure Cinema : Articulation of Early Japanese Film*, PhD Dissertation, University of Iowa, 1996.

¹⁴ « Yume to hyôgen » 夢と表現 (Rêve et Expression), in *Eiga junpô*, n° 43, avril 1942, p. 5.

¹⁵ Tsumura Hideo 津村秀夫, « Daitô eigaseisaku ni kansuru nôto » 大東亜と映画戦に関するノート (Notes sur la politique du cinéma de la Grande Asie), in *Eiga hyôron*, vol. 2, n° 4, avril 1942, p. 21.

¹⁶ Par exemple, dans l'entretien intitulé « Nihon eiga no nanpô shinshutsu » 日本映画の南方進出 (L'Expansion du cinéma japonais vers le sud), paru dans *Eiga hihyô*, numéro d'août 1944, alors même que les participants venant de la division des affaires extérieures du bureau de renseignement, de la société de distribution et de la société Cinéma Japonais discutaient de la question du « comité de sélection de films pour l'étranger » qui choisirait les œuvres à importer en Asie, ils ont conclu à

d'une telle réforme venait de l'attitude des producteurs tout autant que de celle des « spectateurs japonais superficiels »¹⁷ qui préfèrent les chansons et les spectacles au « cinéma de la Grande Asie ».

Ce qui est remarquable ici, c'est que le regard qui fait autorité sur le cinéma japonais, c'est finalement celui des spectateurs étrangers. Les critères invoqués pour améliorer le cinéma japonais sont toujours cherchés à l'extérieur du Japon. Pour preuve de cela, l'opinion sur le cinéma japonais des étudiants étrangers résidant au Japon. Leur avis était devenu si important qu'il devint même objet de publication dans la plus grande revue cinématographique d'alors, *Eiga junpô*¹⁸. Pour que le cinéma japonais s'approche davantage du vrai cinéma, il fallait nécessairement passer par la validation de ce regard étranger. En fin de compte, ce sont les étrangers qui définissaient ce que devait être un cinéma japonais.

D'après les travaux de Louise Young, les Japonais, dans leur conception d'un « empire total » (*total empire*) basé autour de la Mandchourie, auraient ignoré l'opinion des indigènes, reléguant au second plan leur présence même¹⁹. Mais dans le cas du cinéma, il s'est passé tout autre chose : l'avis des spectateurs de la zone occupée avait une importance primordiale, et en particulier en Mandchourie (même si, bien entendu, il ne s'agit pas tant de leur opinion réelle que de leur opinion telle qu'elle était imaginée par les Japonais).

En réalité, il n'y avait pas que les milieux du cinéma qui ressentaient l'urgence nécessaire d'améliorer la politique japonaise pour qu'elle soit plus largement en accord avec l'opinion du reste de l'Asie. D'après Lee Yeounsuk, qui étudie la politique de diffusion de la langue japonaise moderne, les spécialistes qui ont collaboré à la politique linguistique à destination des territoires occupés durant la guerre, étaient nombreux à exiger une réforme radicale de leur propre langue. Des hommes de terrain, confrontés notamment à la difficulté de l'enseignement du japonais aux Asiatiques, se sont plaints de l'insuffisante normalisation de la langue japonaise, de la complexité des idéogrammes et de l'usage des *kana*, déterminé d'après le contexte historique ou l'usage dialectal du japonais. Ainsi, de l'impulsion en faveur d'une généralisation de l'écriture phonétique en *kana* à la suppression pure et simple des idéogrammes, plusieurs projets de réformes furent proposés mais, de surcroît, ces projets n'avaient pas pour unique objet les territoires extérieurs.

l'unanimité que le problème du « cinéma de la Grande Asie » était en dernier ressort un problème intérieur au Japon.

¹⁷ Le vice-président de la Société chinoise du cinéma, Kawakita Nagamasa, en faisant remarquer la présence de ce type de spectateurs japonais, parlait d'une difficulté, pour les films du cinéma de la Grande Asie visant le public asiatique, à être diffusés au Japon.

¹⁸ « Ryûnichi nanpô gakusei Daitô eiga o kataru » 留日南方学生大東亜を語る (Les Étudiants de l'Asie du sud discutent du cinéma de la Grande Asie), in *Eiga junpô*, n° 41, daté du 1^{er} mars 1942, p. 8.

¹⁹ Louise Young, *Japan's Total Empire : Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*, Univ. of California Press, 1999.

Lee Yeounsuk rapporte à propos de l'éminent linguiste Hoshina Kôichi 保科孝一 qu'il « tentait d'harmoniser la réforme que l'on devrait appliquer aux "territoires extérieurs" avec "la réforme de la langue japonaise" propre à la métropole »²⁰. De même que les responsables du cinéma japonais doutaient de la vocation internationale de leur cinéma, les linguistes doutaient purement et simplement de la possibilité du japonais à se faire valoir comme langue commune dans la Sphère de Coprosperité. C'est dans ce contexte que Hattori Shirô 服部四郎 qui avait mené une enquête sur la situation en Mandchourie, a pu dire : « le japonais ne pourra devenir une langue mondiale que s'il opte pour son expression en caractères phonétiques²¹ ». C'est donc bien en prenant en considération des points de vue extra-nationaux qu'il a proposé une réforme de la langue japonaise.

Cette similitude entre le discours réformateur du cinéma japonais et le discours réformateur de la langue japonaise mérite de retenir notre attention. Le parallèle entre la réception cinématographique et la réception de la langue pourrait bien révéler le mécanisme au moyen duquel ils ont été pensés. Pour mettre en œuvre une domination politique, on peut croire qu'il est nécessaire de soumettre les dominés en les obligeant à penser dans la langue du dominant. De la même manière, si l'on considère la genèse de la signification d'un film dans sa réception comme un acte de langage, on peut penser qu'imposer aux dominés les codes cinématographiques des dominants, c'est-à-dire leur imposer les modalités même de la réception d'un film, est une stratégie très efficace pour faire la guerre avec des images.

Ce principe peut bien valoir idéalement, mais la réalité est en fait plus complexe. D'une part, ce que ressentaient alors les protagonistes du cinéma et de la langue japonaise n'était rien d'autre que la défaillance du pays comme État moderne et son immaturité comme nation impérialiste dominante. La guerre a bien dévoilé cette situation du Japon, mais la réforme portant sur la recomposition de l'industrie cinématographique, qui s'est réalisée à l'occasion de cette guerre, avait sa raison d'être parce qu'elle « parachevait » petit à petit et la nation et le cinéma national (car même si le cinéma japonais n'est devenu un cinéma national qu'après la guerre, il n'aura pu le devenir que grâce à cette guerre). Mais, d'autre part, cette contradiction que nous venons d'évoquer d'une nation impérialiste, qui se dit universelle à l'extérieur alors même qu'elle souligne sa particularité à l'intérieur, n'est peut-être pas tant propre à l'impérialisme nippon que liée à la nature aporétique même de la nation moderne : le concept d'État-nation (et par déclinaison celui de cinéma national) contient une telle contradiction interne dans la mesure où la nation se définit par une particularité tout en cherchant à se donner comme État

²⁰ Lee Yeounsuk, « Kokugo » to iu shisô, *Kindai nihon no gengo ninshiki* 国語という思想 近代日本の言語認識 (La Pensée d'une « langue nationale », la connaissance du japonais dans le Japon moderne), Iwanami shoten 岩波書店, 1996, p. 295.

²¹ Cité par Lee Yeounsuk, *op. cit.*, p. 284.

universel.

Dans le cas du cinéma japonais, cette aporie se manifeste par une contradiction : il cherche à passer par une forme cinématographique universelle, compréhensible par tous, alors même qu'il donne à montrer l'« esprit japonais » et le « caractère du peuple japonais ». En d'autres termes, le cinéma japonais ne peut devenir plus authentiquement « cinéma japonais » que s'il est reconnu comme tel par les étrangers, – une fois de plus, c'est l'extérieur qui détient la définition de ce qui est « japonais ».

D'après Lee Yeounsuk, de nombreux responsables de la politique culturelle et linguistique nationale refusaient la réforme du japonais pour les territoires d'outre-mer sous le prétexte que celle-ci risquait de détruire la langue nationale, manifestation de l'essence nationale. On aurait là un point de divergence entre le cinéma et la langue. À la différence du cinéma japonais, la langue japonaise ne pouvait subir de modification pour des raisons allogènes, puisqu'elle était considérée comme ce qui doit rester propre au Japon, c'est-à-dire, de l'ordre de l'essence nationale. Lee Yeounsuk explique en effet que, du point de vue des consciences, la langue japonaise durant la guerre se différenciait entre un « japonais » (*nihon go* 日本語) devenu « extérieur » (*gaibu* 外部) et « la langue nationale » (*kokugo* 国語), immuable, perçue comme une présence « intérieure » (*naibu* 内部) fermée sur elle-même²². Tant est si bien que, si la nation se trouve disloquée en une forme intérieure et une forme extérieure, une nation exclusivement intérieure ne pouvait avoir d'autre destinée que de devenir une nation en creux. D'un autre côté, le cinéma japonais, identifié par sa réception à l'étranger, ne fut jamais reconnu comme une manifestation de l'essence nationale et il est resté jusqu'à la fin de la guerre l'objet d'une politique nationale ambivalente. Certains propos insistent sur la nécessité d'un cinéma japonais spécialement conçu pour l'outre-mer, différent de celui visant la métropole, mais les bureaucrates qui avaient sur ce point le pouvoir de décision finale ont conclu le débat de manière ambiguë en disant qu'il serait finalement « préférable de créer de bons films japonais », qu'il s'agisse de viser le public de l'archipel ou bien celui du continent²³.

Une langue nationale sans extériorité et un cinéma qui n'est qu'extérieur sont les deux faces contradictoires de ce Japon moderne, mais c'est entre ces deux éléments que s'est jouée « la guerre des cinémas ». Par exemple, la tendance majeure des critiques de cinéma à préférer les films étrangers était devenue difficile à afficher après l'interdiction de leur importation en 1940. C'est à ce moment-là qu'un phénomène de « conversion » (*tenkô* 転向) est apparu, avec un courant de critiques qui tendait à réintégrer, à l'intérieur de la nation, le cinéma qui lui était

²² Lee Yeounsuk, *op. cit.*, p. 308.

²³ Même si le propos est celui d'Urabe Katsuma 浦部勝馬, de la division des affaires extérieures du bureau de renseignement, d'autres participants de cet entretien avait aussi le même avis. Cf. « Nihon eiga no nanpô shinshutsu », *op. cit.*, p. 19.

extérieur. Mais cette réappréciation du « cinéma japonais » n'avait pour résultat que de mettre au premier plan sa principale contradiction. Hazumi Tsuneo qui était un critique humaniste en est un exemple. Alors qu'il avait commencé par déplorer la lenteur des films japonais, il s'est mis à la réapprécier comme une expression propre à la culture japonaise, de telle sorte qu'il a ainsi fait converger un point de vue universaliste sur le cinéma avec un point de vue nationaliste. Toutefois, quand il dit : « j'espère que le style statique du cinéma japonais se transformera peu à peu en quelque chose de plus actif »²⁴, on comprend qu'il n'a pas réussi à éliminer le cinéma extérieur au Japon comme norme extrinsèque. Étrangement, il réclamait pour son pays des réformes s'inspirant de ce qu'il pensait être bon pour le cinéma. Cette nécessité impossible de faire entrer des normes étrangères dans ce qui se définit par opposition à l'étranger est sans doute une des modalités propres de la modernité japonaise.

Cette modalité est observable dans les propos sur la sensibilité des créateurs ou dans ceux concernant la réception des spectateurs. Par exemple, *Le traité du cinéma japonais* (*Nihon eiga ron* 日本映画論) de Hasegawa Nyozeikan, publié pendant la guerre, considère d'un côté que le style des films japonais prend sa source dans la vie quotidienne, c'est-à-dire qu'il correspond à l'intériorité d'un mode de vie, évident pour tous, mais d'un autre côté, en répétant tout simplement les discours des critiques de l'époque sur le cinéma japonais, il clame la nécessité d'exiger des réalisateurs incapables de produire des films à la japonaise « de former leur esprit à la vie japonaise » (*nihonteki no, seikatsu no shūyō* 日本的、生活の修養), pour eux-mêmes et pour les spectateurs qui n'aimaient pas ces films²⁵. Le cinéma japonais, parce qu'il est une illustration de la nation, doit idéalement être à l'image de la vie dans le pays. Tant que le cinéma japonais n'est qu'une présence visuelle « qu'il faut corriger » (*naosanakereba naranai* 直さなければならぬ), ses créateurs, comme ses spectateurs qui sont censés vivre au Japon, se trouvent au final rendus étrangers à la vie japonaise. Tant et si bien que si on inversait ce point de vue, pour le cinéma japonais « qu'il faut corriger », le Japon est toujours à l'étranger, et les personnes concernées par ce cinéma se retrouvent dans la position de ceux qui subissent la pression de cette « formation de leur esprit » visant à les intégrer dans leur propre nation. En outre, tant que cette hiérarchie restait liée au système impérial, cette « formation » ne pouvait jamais avoir de fin : c'est parce que le cinéma et les citoyens du Japon ne sont pas encore japonais qu'il faut les intégrer indéfiniment en une nation et que ceux-ci ont besoin d'un système impérial qui les guide, et des critiques et des bureaucrates légitimes parce que porte-paroles du système. Cet « extérieur » au pays, présent en son « intérieur », est constitutif de la Nation et

²⁴ Hazumi Tsuneo 菅見恒夫, *Eiga no dentō* 映画の伝統 (Tradition du cinéma), Aoyama shoin 青山書院, 1942, p. 33.

²⁵ Hasegawa Nyozeikan 長谷川如是閑, *Nihon eiga ron* 日本映画論 (Traité du cinéma japonais), Dainihon eiga kyōkai 大日本映画協会, 1942, p. 95.

explique cette nécessaire didactique de l'extérieur et de l'intérieur. Ici, pour que soit constitué et le peuple japonais et son cinéma national, l'idée mise en avant était qu'il fallait (à la lettre) se battre jusqu'à la mort contre sa propre extériorité.

Le contexte historique nous permet de voir que le différend entre un cinéma de la Grande Asie et un cinéma national, ne découle pas tant d'une simple opposition entre différents modes de pensée que de la contradiction interne à la pensée moderne japonaise. Plus précisément, la contradiction conceptuelle du « cinéma japonais » ne fut pas tant une contradiction entre « le cinéma » et « japonais », mais fondamentalement, il s'agit de l'aporie que contenaient intrinsèquement les discours de l'époque sur chacun des termes : sur « le cinéma » et sur « japonais ».

Un champ de bataille nommé réception

Revenons aux spectateurs de Mandchourie dont parle Watanabe et à la question de la réception cinématographique. Nous avons noté plus haut que, si les professionnels du cinéma japonais comme Watanabe s'intéressaient aux spectateurs des pays d'Asie, c'était parce que ces derniers étaient indispensables pour poursuivre la guerre du cinéma dans cette région du monde. Mais face à ces spectateurs extérieurs requis pour améliorer le cinéma japonais, un problème se posait : ils risquaient de rendre ambigu le pouvoir des Japonais ainsi que leur cinéma considéré comme celui du « peuple dirigeant ». C'est ainsi que Watanabe a pu se sentir couvert de honte lorsqu'il voyait des « films insultants à l'égard de la nation », des films ne symbolisant en fait rien d'autre que ce pouvoir ambigu. Certes des réformes du cinéma japonais ont été proposées afin de sortir de cette « position honteuse », et c'est dans cette perspective qu'on voulait faire des films qui puissent exhiber « l'excellence inégalable des films japonais de la métropole »²⁶, pour des spectateurs « qui ne tolèrent aucun compromis » et contre « les œuvres mandchouriennes qu'on arrive à produire à Shanghai ». En résumé, il s'agissait de doter ce cinéma d'un pouvoir qui lui permette de remporter une guerre par les images. Même si, dans l'idéal, les spectateurs asiatiques (colonisés) devaient devenir une partie de cette machine de guerre cinématographique au même titre que les spectateurs japonais, c'est vraisemblablement parce qu'ils furent confrontés à l'altérité de ces spectateurs « inexpressifs comme des escargots de rivière » que les responsables japonais en sont venus à penser qu'il devenait nécessaire de fortifier ce mécanisme cinématographique.

Ce qui est ici mis au jour, c'est la violence, le caractère belliqueux de la machine de guerre cinématographique japonaise. Les batailles autour des spectateurs dans la guerre des cinémas n'ont pas seulement lieu à propos des œuvres, mais aussi par la violence exercée contre les spectateurs au-delà du contenu des films eux-mêmes. Plus généralement cette violence consisterait à mobiliser les spectateurs, c'est-à-dire à les obliger à intérioriser la guerre montrée au cinéma. Cette force de

²⁶ Watanabe, *op. cit.*, p. 86.

coercition ne dépend pas seulement du mécanisme narratif capable d'imposer l'idéologie de l'État, mais elle dépend aussi du lieu du discours qui forme les spectateurs et leur réception. Le montreur peut être l'un de ces moyens. À l'époque du cinéma muet, le montreur était considéré comme cet instrument doté du pouvoir d'orienter la lecture de l'image pour les spectateurs²⁷. Dans les zones occupées d'Asie, la formation des montreurs locaux qui devaient exhorter à la compréhension a été conçue sur cette base²⁸. La technique de l'enquête sur les spectateurs a aussi été un moyen. Ces opérations avaient pour objectif de modéliser le public par un travail de statistiques afin de le rendre facilement contrôlable. Mais le regard d'un enquêteur tel que Watanabe était également une espèce de regard de surveillance panoptique. Certes, les spectateurs mandchous cités auront pu percevoir ce regard et changer d'expression. Mais dans ce cas, l'autocorrection du comportement aura elle aussi été un des effets de l'autorité du regard enquêteur.

Un autre problème indiqué par le rapport de Watanabe est celui des limites du cinéma en tant qu'appareil de coercition. Les visages des Mandchous qui « ne montrent pas le fond de leur pensée » non seulement ne laissent pas entrevoir s'ils ont correctement reçu le sens imposé, mais, au contraire, ils suscitent la crainte d'avoir même créé un sens résistant, à l'inverse de celui qu'on aura voulu leur imposer. En particulier, « le rire amer » des spectateurs ne sous-entendrait pas simplement la vulgarité du cinéma japonais, mais aussi le fait que le cinéma japonais « adapte » des films américains tout en faisant la guerre à l'Amérique, et ils sous-entendraient alors, au final, la conscience que ces spectateurs ont de la contradiction de la nation japonaise dans le système mondial.

Dans le contexte de la guerre, cette impossibilité d'un contrôle complet des spectateurs suscite naturellement une violence supplémentaire. On verra un exemple de celle-ci dans le discours de Tsumura Hideo : considérant unilatéralement que l'incompréhension des peuples d'Asie vis-à-vis du cinéma japonais était due chez eux au « développement du colonialisme de la culture occidentale », ainsi qu'au « bas niveau culturel » de ces pays, il réclamait comme une mesure de « correction » (*kōsei* 更正) légitime « la propagation de la langue japonaise » et de tout « ce qui est japonais »²⁹.

Ce qui mérite d'être ici souligné, ce ne sont pas tant les circonstances particulières de la période de la guerre que la logique de guerre du cinéma qui

²⁷ Aaron Gerow, « Kankyaku no naka no bensi – Musei eiga ni okeru shutaisei to kazokukokka » 観客の中の弁士 – 無声映画における主体性と家族国家 (Montreurs dans le public – la subjectivité dans le cinéma muet et l'État familial), in Aaron Gerow, Abe Mark Nornes (dir.), *Eigagaku no susume / Makino Mamoru ni sasageru* 映画学ノススメ 牧野守に捧げる (Appel à l'étude du cinéma / Pour Makino Mamoru), Kinema kurabu キネマ倶楽部, 2001.

²⁸ Kobayashi Masaru 小林勝 du bureau outre-mer de Nihon Eigasha fait un rapport sur la formation des montreurs locaux dans chaque zone comme à Bangkok. Cf. « *Nihon eiga no nanzō shinhutsu* », *op. cit.*, p. 15.

²⁹ Tsumura Hideo 津村秀夫, *Eiga seisaku ron* 映画政策論 (Traité de la politique du cinéma), Chūōkōronsha 中央公論社, 1943, p. 383. Cité par Washitani, *op. cit.*

traverse toute l'histoire cinématographique japonaise. Depuis les années 1910, pour que le cinéma devienne le cinéma, c'est-à-dire, pour qu'il devienne un mécanisme dont l'essence est d'engendrer de lui-même son propre sens et de l'imposer aux spectateurs, la nécessité de contrôler la réception a souvent été évoquée. Ici, le « rire amer » du public constaté par Watanabe est perçu comme la preuve même que le cinéma japonais n'est pas un cinéma à part entière, ce qui indique, de ce point de vue, le nécessaire renforcement de la réception. Mais l'incertitude vis-à-vis de ce cinéma et le sentiment de dépit qui en découle et qui hante le rapport de Watanabe, de même que la crainte face à cette impossible détermination totale du sens, rendait obligatoire la collaboration tant réclamée du public. On voit combien le cinéma était exposé à un danger. Et c'est pour arracher le cinéma de cette situation critique, afin que « le » cinéma japonais devienne « du » cinéma, qu'une logique extrêmement guerrière fonctionnait dans la pratique, qui prônait l'intégration du public dans son mécanisme même au moyen de la violence.

Face à la bi-dimensionalité des media

Durant le colloque « Guerre et Médias », des films exemplaires de cette logique de violence et des films critiques à l'égard de cette logique ont été projetés. À première vue, le film d'animation du réalisateur Seo Mitsuyo 瀬尾光世, *Le Bombardier de Momotarō* (*Momotarō no umiwashi* 桃太郎の海鷲) (sortie en salle en 1943) et *2001 l'Odyssée du cinéma* (*2001 eiga to tabi* 2001 映画の旅) de Kurosawa Kiyoshi 黒沢清, semblent des œuvres impossibles à comparer. *Le Bombardier de Momotarō*, financé par la Marine japonaise, est une œuvre innovatrice qui ne décrit pas seulement l'attaque de Pearl Harbor avec des personnages animaliers, procédure habituelle du genre, mais qui emploie les plus hautes technologies de l'époque dans un film d'animation japonais où les budgets sont d'ordinaire peu importants. Toute différente est l'œuvre de Kurosawa produite pour le « colloque des images » de Gunma : un court-métrage tourné en caméra numérique où se superposent des scènes tournées dans une école de cinéma et des images de paysage que Kurosawa avait filmées lors de ses passages dans des festivals du monde entier.

Les deux films présentent deux attitudes différentes relatives à la puissance du media. À la différence du *Bombardier de Momotarō*, nous qualifierons l'autre film « d'œuvre post-11 septembre ». Tourné après cette date, *2001 l'Odyssée du cinéma* montre en effet des avions qui évoquent des images du World Trade Center. Le film de Seo est un mélange des genres du film d'animation et du film de guerre et il se déroule conformément à ce à quoi on peut s'attendre pour ces genres. *2001 l'Odyssée du cinéma*, au contraire, vient suggérer une position critique vis-à-vis de l'attente qu'on peut se faire d'un genre lorsqu'il entrecoupe la narration même du film avec des fragments de vie quotidienne.

Cette différence renvoie à deux conceptions bien distinctes de la bi-dimensionalité et du mécanisme médiatique. *Le Bombardier de Momotarō* tend à

surmonter la planéité propre au film d'animation en se liant à la guerre (c'est là une preuve que la guerre a rendu possible des progrès étonnants dans l'histoire du cinéma d'animation japonais). À la différence de la planéité des films d'animation japonais antérieurs, qui n'avait que des mouvements verticaux et horizontaux, *Le Bombardier de Momotarô* essaie de casser cette planéité par tous les moyens : la profondeur de la perspective, les dessins des mouvements des personnages, le dessin en rotation sur la cellophane ou encore le paysage posé en relief grâce à une nouvelle technique de caméra multi-plans qui aura permis de créer une réelle sensation de perspective.

Kurosawa, en revanche, nous fait reconnaître les limites en deux dimensions de l'image, et en même temps procède à sa critique. Son goût pour l'ombre et l'image persistante projetées sur un mur plat, ont fait dire de Kurosawa qu'il est le réalisateur du *super flat*, mais cette sensibilité est en fait très complexe, comme *2001 l'Odyssée du cinéma* nous en donne un exemple. Les spectateurs qui regardent les avions s'approchant des gratte-ciels doivent nécessairement éprouver une frayeur en se demandant s'il ne vont pas les heurter, car nous avons de telles images en mémoire. Mais ce ne sera qu'une « méprise » de la part des spectateurs, car il y a en fait une distance entre les buildings et l'avion qui traverse facilement le ciel derrière eux. D'un côté, la planéité de l'écran rend possible une telle méprise spatiale, ce qui suggère que, sans cette planéité, l'on ne peut goûter la frayeur (qui est aussi le plaisir du film d'horreur dans le genre duquel Kurosawa est aussi un maître). Mais, d'un autre côté, si l'on n'était pas en mesure d'oublier cette planéité qui tient aux limites spatiales de l'écran, alors l'histoire en relief du crash serait demeurée impossible. Ce qui est ici souligné, c'est que ce sont les spectateurs qui construisent et l'histoire et la spatialité de l'image en oubliant la planéité de l'écran. Ce sont ceux qui regardent et qui donc fabriquent cette scène effrayante en construisant un espace narratif à partir de leur mémoire des images du genre. L'avion planant derrière les buildings nous fait reconnaître une fois de plus la planéité essentielle de l'image pourtant oubliée, ainsi que les effets créés par les spectateurs.

Ces deux œuvres épousent donc des positions nettement différentes face à l'autorité du mécanisme médiatique. *Le Bombardier de Momotarô* cherche, lui, à envahir l'intériorité des spectateurs et le champ de bataille de la guerre réelle en dépassant l'impossibilité même du média (ici, la troisième dimension). Le public serait ainsi conquis par ce spectacle et sa violence. En revanche, *2001 l'Odyssée du cinéma* laisse entendre combien les spectateurs participent d'eux-mêmes à cette violence. Bien sûr, il s'agit d'une participation qui tient à un réflexe naturel et qui est guidée par ce mécanisme au sens large que constitue le genre et l'histoire. Mais Kurosawa parvient à restituer ce processus au niveau de la conscience elle-même grâce à la coupure qu'il fait émerger entre le genre et l'histoire au moyen d'une accentuation de la planéité. Ce faisant, il met au jour de façon critique la violence de cette participation. Dans ce film, la violence coercitive est invalidée, aussi bien celle qui est relative à son mécanisme que celle qui est relative aux spectateurs. Et,

dans le même temps, cette violence ne nie pas l'oubli de la planéité. La conscience de la planéité et son oubli simultanés sont les caractéristiques de la pensée complexe de Kurosawa, elles manifestent clairement sa lutte contre les limites propres au média qu'il utilise. Au final, cette planéité complexe constitue une planéité d'une nature totalement différente de la vision multi-faciale telle que Virilio l'imagine à partir d'une démultiplication de la perspective. En superposant superbement la planéité du média et la participation du public, *2001 l'Odyssée du cinéma* propose résolument un cinéma « contre la guerre », au sens propre du terme.

Quand bien même la théorie cinématographique de Virilio pourrait rendre compte de la violence du film *Le Bombardier de Momotarô*, elle demeure insuffisante pour en comprendre les raisons historiques, et elle n'est pas non plus en mesure d'atteindre cette remise en question du rapport entre les médias et les spectateurs que propose *2001 l'Odyssée du cinéma*. Étant donné que le cinéma est imaginé par Virilio comme un mécanisme qui oblige tout le public à une perception similaire à celle du combat, le processus historique au cours duquel le cinéma a acquis ce pouvoir de former la perception et sa possibilité de créer une autre histoire sont absents de sa théorie. En fin de compte, en ne considérant le pouvoir du cinéma sur la perception que comme un donné de fait, Virilio risque de prendre part au devenir belliqueux d'un tel mécanisme. C'est cette part de l'histoire que Virilio ne raconte pas que nous aurons voulu présenter ici, c'est-à-dire celle de cette période de la guerre cinématographique où, au-delà de son mécanisme intrinsèque, les films japonais traversèrent une période de crise dans ce processus de devenir belliqueux du cinéma.

En tant que mécanisme, le cinéma peut subjuguer les spectateurs et devenir une véritable machine de guerre, mais il atteint aussi sa limite. L'incertitude quant à cette limite montre celle de la machine de guerre cinématographique et nous laisse penser, au bout du compte, que la bataille des images ne se déroule que dans les marges de cette limite. En se focalisant sur l'extension de celle-ci, Virilio a tendance à ignorer les résistances qui s'opposent à elle et les forces qui la minimisent. C'est pourquoi nous avons voulu opposer à Virilio la possibilité d'une mobilité de cette limite du cinéma et des problèmes qui en découlent.

Ces luttes intrinsèques au cinéma tentent de créer des communautés d'interprétation, mais ce sont justement celles-ci qui nous permettent d'observer la mobilité de la limite du cinéma comme instrument. Pour mobiliser des spectateurs actifs, les autorités cherchent à les intégrer dans une communauté d'interprétation qui coïncide avec une idée nationale. Mais le sens proposé par les œuvres comme celui donné par les spectateurs se déplacent. Virilio parle fréquemment de mouvement et de vitesse au cinéma, mais, dans un monde globalisé, le déplacement du sens des films tout autant que celui donné par les spectateurs fait que la frontière entre les

idéologies et les communautés d'interprétation se déplace également de façon non négligeable. Rendue plus mobile par la globalisation, cette frontière n'invalide pas la machine de guerre cinématographique quand est rendu impossible un contrôle des œuvres et des spectateurs – nous l'avons vu en Mandchourie durant la guerre – mais au contraire, produit un champ de bataille plus globalisé, plus violent et plus complexe encore qui se déroule autour des spectateurs. Il s'agit bien là du combat des médias et de la guerre même auquel, nous autres spectateurs, sommes confrontés depuis le 11 septembre 2001.

Traduit par Olivier MASSÉ et YAMAGUCHI Naomi