

## De la pédagogie au spectacle : propagande militariste à travers les films de guerre japonais 1933-1945\*

*Mathieu Capel*

En 1946, pour devancer les forces d'occupation américaines dont on craint l'ignorance et l'incompréhension, le « Groupe des cinéastes libres » se charge de désigner parmi les cinéastes japonais d'éventuels criminels de guerre. Après avoir été cité parmi ces « cinéastes libres » le réalisateur Mansaku Itami s'en désolidarise dans une célèbre tribune, « Le problème de la responsabilité face à la guerre » :

« Nombreux sont ceux qui déclarent avoir été trompés durant cette guerre. De fait, tout le monde, unanimement, le déclare. Mais, à ma connaissance, personne n'a encore reconnu avoir trompé les autres. C'est là que je commence à ne plus très bien comprendre. Nombreux sont ceux qui pensent distinguer très précisément entre les mystificateurs et les mystifiés, mais à vrai dire cela semble bien illusoire. Par exemple, les civils pensent avoir été trompés par l'armée et l'administration, mais au sein de l'armée et de l'administration tous désigneraient sûrement leurs supérieurs en prétendant eux-mêmes avoir été trompés. Et ces mêmes supérieurs sans nul doute affirmeront avoir été trompés par leurs propres supérieurs. À ce compte, il ne restera finalement qu'un ou deux hommes. En tout état de cause, cent millions ne sauraient être trompés par la rouerie d'à peine un ou deux. »

Autrement dit, le nombre des mystificateurs est assurément bien plus important qu'on ne l'admet d'ordinaire. Qui plus est, les professionnels de la tromperie et leurs victimes ne se distinguent pas clairement. Tel homme trompé à tel

---

\* Pour faciliter la lecture, je me permets de rompre dans ce texte avec l'usage japonais, qui veut que le nom de famille précède le prénom. Ex : Akira (prénom) Iwasaki (Nom).

instant trouve l'instant d'après quelqu'un à tromper : ce schéma s'est répété indéfiniment, si bien que les Japonais dans leur totalité, passionnément, n'ont cessé de se tromper les uns les autres [...].

« Si tel est bien le cas alors il y va de même du cinéma. [On pourrait] distinguer très clairement les persécuteurs des persécutés.

Il va sans dire que les premiers sont les autorités et l'administration des studios, les seconds ceux qui travaillent pour eux. Je ne pense pas qu'il existe de critère plus évident que celui-là.

Cependant comme le soulignent certains, lorsqu'il s'agit d'inventer et de désigner coûte que coûte parmi les seconds des responsables, qui diable serait qualifié pour en fixer les critères ? Je serais de toute façon incapable de répondre à cette question.

En ce qui me concerne par exemple, je n'ai pas écrit le moindre film en rapport avec la guerre. Mais ce n'est absolument pas à cause de convictions pacifistes fermes et profondes. Il se trouve qu'étant malade, ou pour d'autres raisons ni plus ni moins que fortuites, je n'ai pas eu l'opportunité de traiter ce sujet.<sup>1</sup> »

Le point de vue d'Itami est symptomatique du désarroi qui saisit l'ensemble du monde artistique au lendemain de la capitulation. Invariablement, les réponses opposées à cette question des responsabilités oscillent entre deux pôles : la désignation arbitraire, forcément inique, par des groupes désormais proches de la gauche communiste dont les membres pourraient eux-mêmes, à la faveur d'un léger glissement, faire l'objet d'accusations semblables ; l'affirmation de la responsabilité globale de la population japonaise, position plus ou moins indifférente au degré d'implication de chacun, refusant de fixer aucun critère de jugement et appelant davantage à l'introspection. On trouve trace de ce dilemme dans la critique de la victimisation que les jeunes Turcs du cinéma japonais mettent en exergue de leurs œuvres à la fin des années 1950. Depuis cette époque, chercheurs et penseurs s'accordent pour privilégier l'option d'une responsabilité globale du monde cinématographique. C'est le cas par exemple d'Akira Iwasaki, de Tadao Satô, de Tomio Sakuramoto<sup>2</sup>, même s'ils s'opposent finalement sur le sens à donner à cette respon-

---

1. Mansaku Itami, « Sensô sekininsha no mondai », in *Eiga shunju*, premier numéro, Tokyo, août 1946. Sauf indication contraire, tous les textes cités, anglais ou japonais, sont traduits en français par mes soins.

2. Akira Iwasaki, *Gendai nihon no eiga – sono shisô to füzoku*, Chûô Kôronsha, Tokyo, 1958 ; Tadao Satô, *Le Cinéma japonais*, Ed. Centre Pompidou, vol. 2, 1995 ; Tomio Sakuramoto, *Daitôa sensô to nihon eiga*, Aoki Shoten, Tokyo, 1993.

sabilité: l'un (Satô) trouve dans les remords exprimés par les cinéastes les plus tendancieux le barème de leur rédemption, l'autre (Sakuramoto) récuse au contraire toute volonté de relativisation. Peter B. High entend longer une voie médiane :

« Je m'appuie sur l'hypothèse que toute forme d'activité publique, en ce sens officiellement agréée, était de facto imbriquée dans le système totalitaire. Le refus d'interroger les motivations de chacun m'interdit également de chercher les divines traces d'une « résistance secrète », activité qui m'apparaît tout aussi spécieuse. [...] La plupart des artistes et des intellectuels de cette époque manquaient de convictions idéologiques et étaient ainsi particulièrement sensibles à l'anxiété ambiante comme à la confusion morale. Finalement, le sens commun, pour ne rien dire des impératifs économiques, dicta aux écrivains de continuer à écrire (façonnant leur travail de manière qu'il soit publié), aux cinéastes, de continuer à faire des films.<sup>1</sup> »

Deux éléments, l'un juridique, l'autre idéologique, soutiennent de leur ambiguïté pareille prise de distance. Le premier est la « Loi sur le cinéma », votée par le Parlement en avril 1939 et mise en application dès le mois d'octobre suivant ; le second, la notion de *tenkô*, ou « conversion idéologique ».

### La « Loi sur le cinéma »

En septembre 1938 l'écrivain Fusao Hayashi, anciennement proche des mouvements prolétariens, expose dans la revue *Nihon Eiga (Cinéma japonais)* « la nécessité d'un groupe pour la rénovation du cinéma »<sup>2</sup> :

« Ce n'est pas pour une raison négative, parce que les cinéastes ou les spectateurs lambda auraient pris conscience de sa très faible qualité, qu'aujourd'hui se pose ouvertement la question de la rénovation du cinéma japonais. La raison, bien plus fondamentale, en est celle-ci : les structures politiques et économiques du Japon se trouvant à un tournant décisif, le cinéma lui aussi, en tant qu'il représente une part importante de notre culture, doit être examiné du point de vue de ce changement. [...] Ce tournant qu'engage le Japon contemporain, est le passage de l'individualisme au totalitarisme. On pourrait tout aussi bien parler de "restauration". »

---

1. Peter B. High, *The Imperial Screen – Japanese Film Culture in the Fifteen Year's War, 1931-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003, p. xxiv de l'introduction.

2. Cité par Iwasaki, *Op. Cit.*, p. 45.

Cet appel précède de peu celui de son ami Mikio Tatebayashi, haut fonctionnaire du ministère de l'Intérieur qui, dans la même revue, définit « les objectifs d'une réglementation du cinéma » :

« Démontrer l'excellence de l'essence nationale (*kokutai*) [quand] depuis Meiji les politiques nationales en terme de culture et de pensée [...], sous couvert de rechercher la connaissance de par le monde, ont fini par s'agenouiller devant les pensées occidentales. »

Tatebayashi exige donc :

« un changement intellectuel en accord avec les différentes situations auxquelles l'Empire doit faire face depuis le début de l'ère Shōwa [1926-1989, NdT], à l'intérieur comme à l'extérieur de ses frontières, [...] particulièrement depuis l'incident chinois<sup>1</sup>. »

Placer la production cinématographique sous contrôle de l'État n'est pas une idée neuve. Dès 1933 le député Tōru Iwase fait part à l'Assemblée d'une « Proposition de loi visant à l'établissement d'une politique cinématographique nationale », adoptée en mars – soutenue d'ailleurs par certains dirigeants des studios de production comme Shirō Kido, directeur de la compagnie Shōchiku<sup>2</sup>. 1933 marque une inflexion des rapports entre le pouvoir et l'industrie cinématographique d'autant plus remarquable qu'apparaissent les premiers films financés par l'armée. *Sangatsu tōka*, *Kore issen*, *Hijōji Nippon*, *Mamore ōzora* sont des « films de montage », des documentaires réutilisant des prises de vues anciennes, parfois même antérieures à « l'incident de Mandchourie »<sup>3</sup>. *Hijōji Nippon* en est le plus fameux. Il servira d'ailleurs de pièce à conviction au procès des criminels de guerre de Tokyo en 1946. Le ministre des Armées Sadao Araki, dont le discours de 90 minutes est montré in extenso, y justifie la nouvelle politique de « crise » : il détaille les progrès

---

1. *Ibid.*, p. 46. NB : l'expression « Incident chinois » est un euphémisme utilisé par les dirigeants japonais pour désigner la phase de conquête de la Chine par l'Armée impériale à partir du 7 juillet 1937. 800 000 soldats et 2 500 000 civils chinois auraient été tués au cours de cet « Incident ».

2. Kidō déclare le 23 février au journal *Asahi shinbun* : « J'en ai assez de la qualité anti-japonaise de tant de ces films étrangers qui prétendent décrire à l'opinion mondiale la 'réalité' de nos activités en Mandchourie. Avec le soutien du gouvernement nous produirons désormais nos films comme autant de services rendus à la nation, sans tenir compte de leur succès financier ni des réponses, favorables ou non, des fans. » Cité et traduit en anglais par High, *Op. Cit.*, p. 52.

3. Autre euphémisme désignant la conquête de la Mandchourie, suivie de la création de l'Etat du Mandchoukouo.

*Le cinéma de propagande durant la Seconde Guerre mondiale* 343

de l'effort de guerre, mais argue surtout de l'excellence du *kokutai*, hélas pervertie par diverses modes occidentales<sup>1</sup>.

Le cinéma a partie liée avec la propagande militaire au moins depuis le conflit russo-japonais de 1904-1905<sup>2</sup>. Mais l'implication du monde politique, la véritable prise de conscience des possibilités qu'offre le médium cinématographique date de 1932-1933<sup>3</sup>. Six années sont encore nécessaires pour aboutir au contrôle total de la production, grâce à la « Loi sur le cinéma » : 28 articles dont les prescriptions peuvent se résumer ainsi :

« Production et distribution des films sont soumises à l'approbation de l'administration censoriale.

Tous les employés du monde cinématographique doivent être recensés et leurs noms portés à un fichier d'inscription.

Chaque scénario, préalablement à sa réalisation, est soumis à l'examen de la censure.

La diffusion des films étrangers est réglementée.

L'industrie cinématographique peut avoir à répondre aux ordres de la nation.

Un prix est attribué aux meilleures œuvres.

La projection des « films culturels » (*bunka eiga*), des films d'actualités (*jiji eiga*), des films de propagande et d'édification (*kaihatsu senden eiga*) est rendue obligatoire.

Les projections sont soumises à diverses limitations : instauration d'une limite d'âge pour les spectateurs, ou d'une durée minimum obligatoire, etc

La production cinématographique est mise sous tutelle<sup>4</sup>. »

Cette loi prévoit également un certain nombre d'interdictions. Sont proscrits :

« Toute atteinte à la dignité de la Maison Impériale et de l'Empire,  
toute idée susceptible d'offenser les lois nationales,  
toute obstruction à la politique générale, aux affaires militaires, à la politique étrangère, économique ou à toute autre affaire d'intérêt général,  
tout ce qui serait susceptible de corrompre les mœurs et d'atteindre aux principes moraux, tout ce qui ferait injure à la pureté de la langue japonaise,  
les productions de mauvaise qualité,

---

1. Pour une analyse détaillée du film, voir Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film – The Meiji Era through Hiroshima*, University of Minnesota Press, coll. « Visible evidence series », Minneapolis, 2003, p. 72 sq.

2. High, *Op. Cit.*, p. 3 sq; Kenji Iwamoto, « Nashonarizumu to kokusaku eiga », in Kenji Iwamoto (dir.), *Nihon eiga to nashonarizumu 1931-1945*, Shinwasha, Tokyo, 2004, pp. 8-27.

3. D'une référence à l'autre la date de certains films peut varier d'une année. High, par exemple, fait état de la collaboration entre militaires et compagnies de production dès 1932.

4. Cf. Iwamoto, *Op. Cit.*, p. 20.

tout ce qui serait susceptible d'entraver le développement de la culture nationale<sup>1</sup>. »

Des dirigeants des studios au moindre technicien, toute l'industrie cinématographique se retrouve ainsi sous la coupe de l'État militariste. Aucune œuvre de fiction n'est désormais possible sans l'aval de la commission censurelle, libre de juger selon des critères parfois fantaisistes de la pertinence de tel scénario<sup>2</sup>. Seuls les documentaires, dont on n'envisage pas encore qu'ils puissent être scénarisés, échappent à ces contrôles préalables. Les films de Fumio Kamei, *Tatakau heitai* (1939) et *Kobayashi Issa* (1941) fournissent ainsi les exemples les plus connus de films censurés après achèvement<sup>3</sup>. Mais la plupart des documentaires se conforment aux exigences des censeurs : ainsi des nombreux films d'actualités produits entre 1939 et 1942, pas un seul plan n'est coupé<sup>4</sup>. Il semble d'ailleurs que le monde du cinéma accueille favorablement cette loi, heureux de participer à l'effort de guerre, heureux aussi de disposer d'une charte dictant les modalités de cette participation, et les assurant d'une meilleure adéquation entre impératifs de production et règles morales<sup>5</sup>.

---

1. Cf. Nornes, *Op. Cit.*, p. 62.

2. L'un des exemples les plus fameux en est la première version de *Ochazuke no aji* (*Le Goût du riz au thé vert*) de Yasujiro Ozu. « Ce scénario ne contient aucun élément qui s'oppose au militarisme. On pourrait dire au contraire qu'Ozu, qui raconte toujours des histoires de familles paisibles, s'efforce au maximum d'apporter sa collaboration à la guerre dans le cadre de la loi sur le cinéma. Mais, du point de vue des fonctionnaires du ministère de l'Intérieur chargés de contrôler l'opinion publique, le seul fait de décrire des femmes bourgeoises vivant dans l'oisiveté et passant leur temps à s'amuser grâce à leur argent – même si elles se remettent en cause à la fin du film – est impardonnable dans un pays qui est en état d'urgence en raison de la guerre. La nouvelle du rejet du scénario se répand dans tout le milieu du cinéma et est annoncée de manière presque théâtrale : 'Il s'est fait rejeter par le censeur, qui s'est écrié : Qu'est-ce que c'est que cette façon de se contenter d'un *ochazuke* ? Ils auraient dû célébrer le départ avec un *sekihan* ! [riz glutineux cuit avec des haricots rouges et servi à l'occasion d'un événement heureux].' », Tadao Satô, *Op. Cit.*, p. 211 (trad. Karine Chesneau et Michiko Naito).

3. En fait *Tatakau heitai* fut achevé juste avant l'entrée en vigueur de la Loi sur le cinéma, et ne subit jamais l'examen des censeurs : les producteurs de la Tôhō, craignant la colère des autorités, décidèrent eux-mêmes d'en escamoter les copies. Le film fut considéré comme perdu jusqu'en 1975, date à laquelle une copie fut exhumée.

4. Nornes, *Op. Cit.*, p. 64.

5. « Dans son *Explication de la Loi sur le cinéma*, mince volume publié en 1941, Suketoshi Fuwa indique que l'idée [d'une censure exercée dès la préproduction] n'était pas simplement une exigence arrogante imposée par un gouvernement central insensible aux problèmes de l'industrie [cinématographique]. Au contraire, il affirme qu'il s'agit plutôt d'une bénédiction : 'Dans le passé il était très courant qu'un projet se voit sévèrement censuré, en général sur la base du respect de la décence publique, si bien que le film en devenait invendable. Pareil coup de tonnerre pouvait avoir un effet dévastateur sur les producteurs du film. En instaurant un contrôle au niveau de la préproduction la présente loi cherche à protéger les cinéastes de ce genre de dommages.' Ici Fuwa marquait un point. Pour la seule année 1939, 105 films japonais avaient été interrompus en cours de production ou interdits en raison d'infractions aux divers codes de la décence publique. 80 films américains et

### La conversion massive à l'ultranationalisme : mécaniques du *tenkô*

Seul le critique Akira Iwasaki, de sensibilité marxiste, tente de s'opposer à la loi, avant d'être emprisonné sans motif ni jugement de janvier 1940 à février 1941. Brisé par ces mois de captivité, il finit par écrire un mémoire, sommé par ses geôliers d'y confesser ses fautes et d'exprimer ainsi sa conversion (*tenkô*<sup>1</sup>) aux valeurs du régime. Il ne s'agit donc pas d'obtenir un simple retournement de principe, sanctionné par une signature au bas de quelque document standard. Après un mois d'écriture, sa première copie est refusée. On lui montre les textes de deux de ses compagnons d'activisme : Iwasaki doit couvrir sa vie entière pour mieux interroger ses choix théoriques et politiques. Alors qu'il souffre de malnutrition, d'une maladie de peau et commence à perdre la vue, un nouveau manuscrit lui permet d'être transféré dans une autre prison, dont il sort cinq mois plus tard. La suite de la guerre le voit travailler aux bureaux tokyôites de l'Association cinématographique de Mandchourie<sup>2</sup>, et taire ses critiques.

Cette manière d'adhésion forcée est la forme la plus spectaculaire de la conversion massive de la population japonaise à l'ultranationalisme. Mais, pour s'en tenir au seul domaine cinématographique, peu nombreux sont les cinéastes, techniciens, producteurs ou critiques qui subissent cette épreuve. Comme on l'a dit, les voix dissidentes ont été peu audibles au moment de promulguer la « Loi sur le cinéma ». Quelques années plus tôt, certains se sont risqués, sous couvert d'anonymat, à émettre des doutes sur l'avenir d'une production placée entièrement sous contrôle étatique. Les mêmes signifient peu après leur enthousiasme<sup>3</sup>.

Mais la loi n'est pas seule à peser sur la parole des cinéastes et critiques. Les fonctionnaires du ministère de l'Intérieur, du Service d'information puis, à partir de 1940, du Bureau d'information publique, s'impliquent dans le débat cinématographique en organisant discussions et tables rondes, publiées par la suite dans la revue progouvernementale *Nihon Eiga*. Ces discussions témoignent de leur habileté à « retourner » leur interlocuteur, en mariant peurs et flatteries à un art certain du sophisme. Il n'est jamais question d'arracher l'adhésion : plutôt, d'une maïeu-

---

20 films européens avaient eux aussi été interdits. Désormais, non seulement les films, mais aussi les cinéastes intégraient un système de contrôle 'anti-échet', un système qui se décrivait lui-même comme 'la meilleure protection du producteur de films'. », High, *Op. Cit.*, p. 75.

1. Pour une étude de sa signification en tant que conversion et renoncement, voir Masao Maruyama, « Les Intellectuels dans le Japon moderne », in Yves-Marie Allieux (dir.), *Cent ans de pensée au Japon*, tome 2, Ed. Philippe Picquier, Arles, 1996, pp. 273-332.

2. Cf. Akira Iwasaki, *Nihon Eiga Shishi*, Asahi Shinbunsha, Tokyo, 1977 ; High, *Op. Cit.*, pp. 324-329 ; Nornes, *Op. Cit.*, p. 128 sq.

3. Cf. High, *Op. Cit.*, p. 71.

tique perverse menant à une approbation publiquement constatée<sup>1</sup>. Ce système des *kondankai* éclaire la volonté « pédagogique » de l'administration ultranationaliste, soucieuse d'emporter le soutien massif de la population sans passer par les moyens de la répression et de la terreur.

Prison et discussion, outils de la rouerie administrative : mais à ne retenir qu'elles on tomberait dans le piège de la victimisation. On occulterait ainsi la séduction qu'exerce l'idéologie nationaliste sur une société structurée par l'ordre impérial. Le *tenkô* de l'écrivain marxiste Fusao Hayashi paraît spectaculaire<sup>2</sup>, mais il est emblématique du ralliement global des intellectuels de gauche à l'ultranationalisme. Comment l'expliquer ? Entrent en compte la situation sociale de ces intellectuels (Murayama), l'impuissance théorique du marxisme japonais face au nationalisme (Takaaki), la critique d'une modernisation « exogène », sur le modèle capitaliste occidental, qui rapproche gauche et droite sur un même terrain d'ambiguïté<sup>3</sup>. On peut encore citer Mansaku Itami :

« Je suis bien entendu un pacifiste fervent. Mais aujourd'hui quel genre de justification cela pourrait-il fournir ? Une fois la guerre commencée je ne souhaitais rien d'autre que la victoire de mon pays. Je voulais même faire quelque chose pour cela. J'étais profondément persuadé que la défaite signifierait à la fois ma mort et celle de ma famille. Je croyais que mes proches, mes parents, mes voisins et bon nombre de mes compatriotes mourraient ensemble.<sup>4</sup> »

Ou réfléchir aux questions qu'Iwasaki se pose du fond de sa cellule, pris dans « les contradictions de la pensée et du sang » :

« Moins une définition ascientifique du « sang » qu'une définition ethnique, en tant que conscience d'une communauté de destins : bref, moi qui suis opposé à cette guerre, au nom de mes idées puis-je me soumettre provisoirement à l'armée chinoise et me battre fusil au poing contre mon propre pays ? Ou de l'intérieur de l'armée japonaise puis-je me livrer à des actes de propagande pour saper le moral des soldats et les mener à la défaite ?<sup>5</sup> »

1. Cf. High, *Op. Cit.*, notamment p. 82 sq.

2. Voir supra.

3. Cf. Maruyama, *Op. Cit.* ; Cf. Yoshimoto Takaaki, « Les fondements intellectuels de l'autonomie », in Allieux, *Op. Cit.*, pp. 183-224 ; Cf. Shunsuke Tsurumi, « Cent ans de pensée au Japon », *Ibid.*, pp. 225-252 ; Cf. Alain-Marc Rieu, *Savoir et pouvoir dans la modernisation du Japon*, Presses Universitaires de France, coll. « Sciences, modernités, philosophies », 2001, p. 191 sq. Pour une approche globale de la pensée des intellectuels marxistes des années trente, voir Harry Harootunian, *Overcome by modernity – History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

4. Itami, *Op. Cit.*

5. Iwasaki, *Gendai nihon no eiga – sono shisô to fûzoku*, pp. 23-24.



La pente alors suivie par la plupart des intellectuels, penseurs et artistes, est donc soutenue par de multiples causes, parfois contradictoires. La production cinématographique des années de guerre (1937-1945) hérite de cette diversité et déploie à l'infini ces mêmes ambiguïtés. Ici la question de la responsabilité se pose, en fait, en termes de propagande : quels cinéastes ont (le plus) participé à l'effort de guerre, quels films ont relayé, si ce n'est construit, le discours des autorités militaires ? Tous, de 1939 à 1945, nous apprend nécessairement la « Loi sur le cinéma », loin de faciliter la tâche des analystes, puisqu'elle inscrit au même chapitre des œuvres qui exposent sans détour la thèse d'une supériorité raciale japonaise – *Shanhai Rikutaisen* de Hisatora Kumagai, *Raigekitai shutsudô* de Kajiro Yamamoto, *Zoku Sugata Sanshirô / La Nouvelle Légende du grand judo* d'Akira Kurosawa –, d'autres plus allusives – *Genroku Chushingura / Les 47 Ronins*, *Meito Bijomaru / L'Épée Bijomaru*) de Kenji Mizoguchi –, d'autres enfin, qui se contentent de rester dans les limites imposées par la législation sans faire preuve a priori d'aucun zèle particulier<sup>1</sup>.

La sociologue Ruth Benedict, dans son fameux *Le Chrysanthème et le sabre*, prétend que les Américains « disent souvent [des films de guerre japonais] qu'il s'agit là de la meilleure propagande pour la paix dont ils aient jamais eu connaissance »<sup>2</sup>, arguant de codes socio-culturels radicalement différents et d'une propagande militariste bâtie sur d'autres règles et d'autres langages – relativisme que *Hawai Marê oki kaisen*, *Katô hayabusa sentôtai*, *Raigekitai shutsudô* de Kajirô Yamamoto suffisent à disqualifier, comme le suggère Kenji Iwamoto :

« Si l'on fait abstraction des nombreux films de guerre qui ont contribué à exalter l'ardeur guerrière, [comme *Hawai Marê oki kaisen*, *Katô hayabusa sentôtai*, *Raigekitai shutsudô* de Kajirô Yamamoto, *Moyuru oozora* de Yutaka Abe, *Kessen no oozora he* de Kunio Watanabe], les *kokusaku eiga* faisaient preuve d'un propagandisme peu appuyé, ou n'étaient que de peu d'efficacité.<sup>3</sup> »

---

1. Parmi les films récompensés dans le cadre de la « Loi sur le cinéma » figurent ainsi *Zangiku monogatari (Contes des chrysanthèmes tardifs)* de Kenji Mizoguchi et *Chichi ariki (Il était un père)* de Yasujirô Ozu. NB : pour Joan Mellen ce dernier film, comme *Todake no kyôdai (Les Frères et sœurs Toda)* soutiennent incontestablement la pensée militariste. Il n'est pas question ici d'exposer ses arguments : je me permets donc de renvoyer le lecteur aux pages 152 et suivantes de *The Waves at Genji's Door*, Pantheon Books, « The Pantheon Asia Library », NY, 1976. Je laisse également au spectateur le soin de contredire (ou, qui sait, de confirmer) son analyse – approche essentiellement thématique, qui à mes yeux oublie de considérer ces films du point de vue de la mise en scène et du montage. Reconnaissons cependant que *Chichi ariki* est constamment traversé de références à la *doxa* militariste.

2. Ruth Benedict, *Le Chrysanthème et le sabre*, Ed. Philippe Picquier, coll. « Picquier Poche », Arles, 1995, p. 222.

3. Iwamoto, *Op. Cit.*, pp. 22-23. Je me permets de suivre ici l'exemple de Peter B. High, en ne

Les films de guerre (qu'ils décrivent la réalité des combats, l'entraînement et l'éducation du soldats, ou appellent les populations civiles à participer à l'effort de guerre) sont effectivement ceux où le discours militariste et nationaliste se lit le mieux. Quel est ce discours, quelle en est la logique ? Il n'est pas question d'en présenter ici un exposé exhaustif. On peut tout de même en dégager les présupposés : exigence documentaire, arraisonnement du discours, contention du corps, au service d'une apologie de l'ordre (impérial, social, mais aussi cinématographique).

### L'idéal documentaire

La « Loi sur le cinéma » entraîne l'augmentation rapide de la production documentaire, qui de 985 films en 1939 passe à 4 460 dès l'année suivante<sup>1</sup>. Cette augmentation est soutenue par une politique de diffusion volontariste : « projections forcées », obligation d'inclure dans tout programme un minimum de 250 mètres de film documentaire (ou plutôt, non-fictionnel<sup>2</sup>), construction de salles dédiées exclusivement à ce genre. Pourquoi pareille politique ? Parce que les *jiji eiga*, *kaihatsu senden eiga*, et autres *bunka eiga* (films « culturels », sur le modèle du *kulturfilm* de l'Allemagne nazie<sup>3</sup>), bien que leurs objets et leurs modes de production diffèrent sensiblement, partagent le même matériau : les faits, la réalité

---

traduisant pas l'expression *kokusaku eiga*. Littéralement elle désigne « les films au service de la politique nationale », c'est-à-dire, à partir de la mise en vigueur de la « Loi sur le cinéma », la quasi-totalité de la production cinématographique. Elle est parfois traduite (abusivement) par l'expression « films de propagande », mais cette traduction, peu précise, ne convient guère à la thèse d'Iwamoto.

1. Nornes, *Op. Cit.*, p. 63.

2. Employer ici le terme « documentaire » peut en effet paraître abusif, dans la mesure où il ne fut adopté au Japon qu'après-guerre. Sur ce point, Cf Nornes, *Op. Cit.*, p. 6 sq ; Hiroshi Komatsu, « Nonfikushon eiga no hassei ni kansuru ikutsuka no toi », disponible sur la page internet <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1.html> (<http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html> pour une version anglaise).

3. Ces *bunka eiga* n'ont jamais bénéficié d'une définition claire : « La 'loi sur le cinéma' elle-même n'était pas d'une grande aide, puisque la définition d'un 'film culturel' y dérive d'une ambiguïté bureaucratique à une autre. La première ligne de l'article 15 fait référence à des 'films particulièrement propices à l'éducation des citoyens', quand la seconde renvoie à 'des films importants pour la propagande et l'édification'.

Dans son *Explication de la Loi sur le cinéma*, Suketoshi Fuwa distingue trois types de films culturels : 1) les films culturels proprement dits, conçus pour accomplir la tâche (vaguement définie) de l'élévation culturelle ; 2) les longs-métrages d'actualités, qui mettent l'accent sur la couverture de la guerre ; 3) les films de propagande et d'édification, dont l'objectif est de persuader la population de supporter telle politique ou tel programme. », High, *Op. Cit.*, p. 134. NdT : les fragments de la « Loi sur le cinéma » sont traduits d'après le texte japonais original.

- « Le prestige du film documentaire est aujourd'hui à son zénith parce qu'il est le seul médium fondé sur la présentation scientifique de la réalité immédiate », écrit-on ainsi en 1939<sup>1</sup>.

Cet éloge des faits est à la croisée de plusieurs tendances. Depuis 1931, l'interventionnisme de l'État n'a cessé de croître en matière cinématographique, sans pour autant favoriser la notion de propagande. L'indique la création du terme *kokusaku eiga* en remplacement de l'usuel *senden*, qui assimile propagande et publicité. D'autant que soumettre la réalité à la logique publicitaire, la travestir donc, est contraire à l'esprit martial. Du reste la « Loi sur le cinéma » à aucun moment n'inscrit la prestidigitation au nombre de ses clauses : bien au contraire, il s'agit d'éduquer, d'édifier les populations civiles de l'archipel et bientôt de la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale, de les pourvoir des données objectives à même de valider la politique d'expansion.

L'objectivité cinématographique ou photographique est une idée récente. Le « reportage photographique » naît en 1933-1934, et s'appuie en partie sur « l'acceptation de la nature fondamentalement mécanique de la création photographique »<sup>2</sup>. Les penseurs et les artistes de sensibilité marxiste théorisent au même moment la mécanisation de la société et le reflux de la subjectivité individuelle au profit de l'objectivité de la machine<sup>3</sup>. La Ligue japonaise du cinéma prolétarien (*Prokino*), active de 1929 à 1934, se fait l'écho de ces théories, à travers des films de propagande et d'agitation. Car il n'y a de fait aucune contradiction fondamentale entre l'action de propagande et le respect du « fait exact » :

---

1. Tadashi Iijima, « Kiroku eiga to geijutsu », *Bungei shunju*, janvier 1939, cité et traduit en anglais par High, *Op. Cit.*, p. 131.

2. Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle - pensée, formes, résistances*, Hermann - éditeurs des sciences et des arts, 2001, p. 111. Lucken poursuit ainsi : « Dans ce nouveau courant, le photographe est celui qui sait partir des possibilités de l'appareil pour les mettre non pas au service de la subjectivité de ses émotions ou d'un quelconque 'romantisme', mais de quelque chose d'objectif : l'impact de l'image sur les masses. » Avant de relativiser (*Ibid.*, p. 113) cette façon de « mettre l'accent non pas sur l'artiste, mais sur la machine » : « C'était utile, dans la mesure où il s'agissait [...] de rompre avec les schémas du pictorialisme. Pourtant il ne faut pas voir [ici] les signes d'un dépouillement par l'appareil des compétences de l'individu [...]. [Les jeunes artistes de l'époque] voulaient être reconnus comme les spécialistes d'un art autonome, qui avait ses propres codes. Les photographes japonais des années 1930 n'ont jamais cru que l'abandon des prérogatives de l'artiste à la machine impliquait que le regard humain dût lui-même devenir mécanique pour rendre compte de la société nouvelle. »

3. Cf. Harootunian, *Op. Cit.*, notamment pp. 95-202. Étonnamment Harootunian omet de parler du philosophe Masakazu Nakai, théoricien de l'« esthétique mécanique » et de « l'esthétique fonctionnelle », auquel je renvoie également : Hiroshi Osada (éd.), *Nakai Masakazu hyôronshû*, Iwanami Bunko, Tokyo, 1995 ; Tadashi Suzuki (éd.), *Nakai Masakazu essensu*, Kobushi Bunko, Tokyo, 2003. Pour une approche épistémologique, voir Naoyuki Takashima, *Nakai Masakazu to sono jidai*, Seikyûsha, Tokyo, 2000.

« Pour que fonctionne la propagande, il faut que les faits qu'elle avance soient exacts. [...] Aujourd'hui on dit souvent que la fonction centrale de la propagande est de conduire les gens vers une approche différente des choses, ce qui [...] indique que la logique y a un rôle lui aussi central. Seule la logique est capable d'agir sur l'opinion des gens. Une propagande irrationnelle n'est que nihilisme et démagogie. Elle semblera peut-être efficace pendant un certain temps, mais se brisera nécessairement contre les durs rochers des faits. Clairement, pareille propagande fera plus de mal que de bien dans le cadre d'un conflit prolongé, comme c'est actuellement le cas. Adolf Hitler confirme cette observation lorsqu'il dit que « les faits sont la plus puissante des propagandes ». <sup>1</sup> »

Retrouver beaucoup des membres de Prokino à des postes importants des compagnies de production de *bunka eiga* n'a donc rien d'étonnant. De la critique du système impérial à son exaltation (*tenkô* spectaculaire s'il en est), ils peuvent se prévaloir du même souci de donner un compte juste des réalités sociales et militaires. La « Loi sur le cinéma » témoigne dans une certaine mesure de la « coopération » de leurs principes <sup>2</sup>, qu'ils vont pouvoir appliquer dans des reportages ou des films scientifiques <sup>3</sup>.

Un débat a opposé les partisans des « faits » à ceux d'une « politique des auteurs » indexée sur la dévotion à l'idéal impérial. Mais les uns comme les autres s'appuient sur la notion d'exactitude ou de justesse, s'applique-t-elle aux faits ou aux convictions <sup>4</sup>. La permanence de ce débat tout au long du conflit (même si la deuxième tendance s'impose vraisemblablement à mesure que la défaite se profile) révèle que l'on a déjà conscience du caractère éminemment variable de l'objectivité.

*Shanhai*, monté par Fumio Kamei à partir de vues tournées par Shigeru Miki, témoigne dès 1938 de l'importance accordée à la place du cinéaste (de la caméra) dans l'élaboration d'un discours de vérité. Au lendemain des combats de l'été 1937, Shigeru Miki, fort des directives de Kamei, est envoyé à Shanghai par la compagnie Tôhō pour rendre compte de la situation. La ville est désormais sous contrôle

1. Taihei Imamura, *Sensô to eiga*, Daiichi Geibunsha, 1942, cité et traduit en anglais par High, *Op. Cit.*, p. 132 sq.

2. Cf. Nornes, *Op. Cit.*, p. 66 sq.

3. Sur le développement des films scientifiques, voir High, *Op. Cit.*, p. 124 sq.

4. « Pour [Tsutomu] Sawamura ce n'est pas l'exactitude du contenu factuel mais l'exactitude des convictions du cinéaste qui fait toute la différence : 'Dans les films culturels, la position politique et philosophique du cinéaste est de première importance. Il doit se dévouer corps et âme aux possibilités d'éveil octroyées par notre nouvel Etat. S'il s'y tient, des œuvres d'une grande force et d'une grande beauté verront assurément le jour et viendront en pleine lumière.' [Taihei] Imamura semble répondre à de telles déclarations lorsqu'il prévient contre l'idée qu'une magnifique œuvre d'art [puisse] naître d'une base inexacte et ascientifique.' », High, *Op. Cit.*, p. 131.

japonais. Mais le dispositif que met en place le film minimise la portée de ce contrôle pour mieux légitimer l'action défensive de l'armée impériale.

Il consiste bien sûr à inclure un film de propagande ennemie. Bien plus finement, à ne jamais justifier d'une maîtrise plastique de l'espace – partant, à ne pas figurer l'armée japonaise dans une position dominante. Il s'agit en premier lieu de respecter la chronologie du filmage : la ville est d'abord filmée du bateau au moment de l'arrivée de Miki, puis on découvre bâtiments et quartiers, les uns après les autres. La fin de la première demi-heure voit l'opérateur suivre les militaires dans la zone de combat, au milieu des ruines qu'il filme en même temps qu'il les découvre. S'organise ainsi le retrait de toute mise en scène, au profit d'une voix off chargée d'expliquer ces images brutes, triées simplement par le monteur. Car le montage lui aussi est traité sur un mode mineur, en deçà de ses capacités (que Kamei, qui a étudié le cinéma en Union soviétique, connaît fort bien).

22<sup>e</sup> minute, filmé de trois quarts, en plan moyen, un officier relate les récents bombardements essuyés par ses troupes. Nous sommes dans l'enceinte du QG de l'armée japonaise, probablement dans la cour. La légère contre-plongée empêche néanmoins de le situer dans l'espace. La caméra montre quelques soldats japonais, eux aussi dans la cour. L'officier désigne alors deux directions opposées, en évoquant les endroits pilonnés par l'aviation chinoise, que l'on s'attend donc à voir. Mais le montage insère à ce moment un panoramique vertical, descendant du drapeau japonais à un petit autel funéraire dressé dans la cour à la mémoire des victimes japonaises. On constate l'ampleur des destructions une fois le récit achevé, que la voix off reprend alors brièvement.

Ce retard a plusieurs avantages : évitant leur superposition, il distingue très clairement soldats japonais et ville détruite, et rompt entre eux toute relation de causalité ; l'autel funéraire figuré avant les images de destruction permet de décrire l'armée japonaise comme la *première* victime des bombardements ; en insinuant qu'il est impossible, même au montage, de briser l'unité de lieu comme la chronologie de la prise de vues, il souligne l'honnêteté d'un compte-rendu sincère jusque dans ses maladresses ; le discours de l'officier est en tout état de cause dissocié du discours filmique – discours construit et donc, malgré les précautions de Kamei, susceptible de manipulations.

Justification et légitimation de l'expansionnisme japonais irriguent le cœur des films de guerre dès 1937. Cette propagande ne se destine pas d'emblée aux populations chinoises, mais bien aux civils japonais dont on veut s'assurer du soutien (convaincre plutôt que contraindre, tel est, rappelons-le, le ressort du *tenkô*). On la retrouve dans les œuvres de fiction : *Gonin no sekkôbei* (1938), *Tsuchi to heitai* (1939) de Tomotaka Tasaka cultivent l'humanité et la fraternité de soldats épris de justice. La légitimation ne saurait en effet se passer d'une valorisation du soldat,

attentif aux souffrances de la population indigène, bienfaiteur et pédagogue. Dans *Shanhai rikusentai* (1939) de Hisatora Kumagai, le lieutenant Kishi, organise la résistance désespérée de l'armée japonaise face aux assaillants. Il meurt vaillamment, après avoir assuré la victoire, mais surtout après avoir convaincu de sa bonne volonté tout un groupe de prisonnières chinoises – la plus rétive d'entre elles surtout, jouée par Setsuko Hara qui, avant d'être l'égérie d'Ozu, fut celle des propagandistes. Le montage, pour mieux signifier ce *tenkô* en acte, juxtapose le visage d'une statue de Bouddha à celui du lieutenant, qui dès lors ne saurait être figure maléfique. Cette analogie est d'autant moins innocente qu'elle souligne la communauté culturelle (plutôt que religieuse) des Japonais et des Chinois, et bientôt de toutes les populations unies dans la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale.

*Shanhai rikusentai* reconnaît clairement ses dettes envers le « genre documentaire ». Son prologue reprend les images du film de Kamei/Miki, utilise les mêmes cartes extra-diégétiques, qu'il rehausse d'un commentaire au ton informatif – comme on l'entend par exemple dans les bandes d'actualités contemporaines. Ce désir se lit également dans la première scène d'affrontement entre les forces chinoises et japonaises (27<sup>e</sup> minute). Déflagrations furtives et tirs de fusils seuls permettent au regard de percer la nuit noire. La caméra se place du côté japonais sans montrer les combattants ennemis. Le spectateur, au long de cette séquence de deux minutes, ne bénéficie jamais d'une perception claire des événements ni de l'espace. On retrouve donc les mêmes caractéristiques que chez Kamei/Miki : un regard pris en défaut, une image d'autant plus précieuse qu'elle avoue son impuissance face à l'environnement<sup>1</sup> et, même dans le cadre d'une mise en scène, les positions conniventes du soldat et de l'opérateur, tous deux plus ou moins aveugles.

---

1. S'agissant d'une reconstitution dans un cadre urbain désormais sous contrôle, force est de porter cette impuissance au compte de la mise en scène de Kumagai. Mais en d'autres cas l'impuissance est réelle : « Dans un article de la revue *Bungei*, Tatsuhiko Shigeno considérait l'immensité du continent asiatique comme un défi auquel les opérateurs japonais n'étaient pas préparés : 'Sur le continent la beauté du paysage est d'une qualité, d'un ordre totalement différents. Elle déconcerte la perception japonaise traditionnelle de la beauté. C'est une expérience tout à fait nouvelle pour nous que de voir des plaines sans montagne qui les interrompe, s'étirant jusqu'au ciel [...]'. De la même façon Bunjin Kurata, qui tournait la même année *Une terre vaste et fertile* [*Yokudo banri*, NdT] en Mandchourie, évoque le désespoir de ses cameramen : « Ils se plaignaient toujours que ces étendues ininterrompues et planes ne fussent pas photogéniques'. Pour les opérateurs habitués uniquement à la nature japonaise, les 'paysages photogéniques' se décomposaient en perspectives stratifiées entre champs à l'avant-plan et montagnes arrondies, surmontées par une fine bande de ciel. Aussi vaste la plaine japonaise fût-elle, elle s'achevait invariablement sur des collines ou des montagnes embrumées. Comment était-on supposé rendre compte de cet extraordinaire sentiment de distance suscité par les expériences de la Mandchourie et des plaines de Chine ? », High, *Op. Cit.*, pp. 266-267.

## Le « devenir-spectacle » de la propagande

De fait la plupart des films consacrés au conflit témoignent de la prégnance du mode documentaire jusque dans les œuvres de fiction – tendance que nourrit à l'époque le critique Taihei Imamura<sup>1</sup>. Ainsi de *Moyuru oozora* de Yutaka Abe (1940), des films précités de Kajirô Yamamoto, de *Kessen no oozora he* de Kunio Watanabe (1943), de *Rikugun* de Keisuke Kinoshita (1944), de *Ichiban utsukushiku* d'Akira Kurosawa (1944), entre autres exemples et exceptions notoires (l'interlude musical à la Busby Berkeley dans *Ahen sensô*, de Masahiro Makino, 1943). Mais d'un bout à l'autre du conflit, la référence documentaire ne s'énonce pas dans les mêmes termes.

Pour Kamei (et dans une moindre mesure, pour Kumagai) la place de la caméra, le mode énonciatif du film se déterminent à partir de l'événement en question. La pertinence du discours filmique se mesure à la distance analytique que l'opérateur sait ménager entre lui et son objet, à l'appui d'une nécessaire prise de conscience du fait même de filmer. Se créent fatalement un décalage, un retard qui, en même temps qu'ils justifient un certain « manque-à-voir », cautionnent en dernière instance la vérité du documentaire. Comme on l'a dit, ce recul est également essentiel pour construire le discours de justification dont les autorités abreuvent les populations civiles après « l'Incident chinois ».

À partir de *Moyuru oozora* l'événement ne détermine plus la prise de vues, mais se confond avec elle. La réalité en acte remplace le reportage. L'esthétique documentaire ne se nourrit donc plus de distance mais de spectaculaire. L'opérateur casse-cou Kôichirô Sakasai incarne par excellence cette translation. En témoignent *Rikugun kôkû senki – biruma hen* de Takeo Yanagigawa (1943)<sup>2</sup>, et *Gôchin* de Yoshimi Watanabe (1944). La particularité de Sakasai consiste à prendre part aux opérations militaires. Pour le premier, au péril de sa vie, il participe aux attaques aériennes menées en Birmanie. Il fixe sa caméra au fuselage de l'appareil et produit d'impressionnantes images de piqués. Pour le deuxième, il embarque plusieurs mois à bord d'un sous-marin. Il fixe cette fois-ci sa caméra sur le pont du navire, et parvient à saisir le moment de la plongée, là encore très impressionnant pour le spectateur de l'époque. Eiji Tsuburaya, spécialiste des effets spéciaux, est une autre figure importante du « devenir-spectacle » de la propagande. Celui qui donnera naissance douze ans plus tard à Godzilla devient célèbre en 1942 pour sa

1. Cf. Nornes, *Op. Cit.*, p. 99 sq.

2. Peter B. High s'y réfère sous un titre proche, *Rikugun kôgun senki* (*Op. Cit.*, p. 465), mais erroné, comme le prouve une récente édition DVD.

reconstitution de l'attaque de Pearl Harbor dans *Harwai Marê Oki Kaisen* de Kajirô Yamamoto. L'utilisation de maquettes lui permet de parvenir à une impression de réalité telle, que les soldats américains qui en voient les images après la capitulation du Japon croient d'abord qu'elles ont été tournées le 7 décembre 1941<sup>1</sup>.

On s'éloigne a priori du champ documentaire. L'idéologie reste pourtant la même. Priment toujours la scientificité et l'exactitude des faits. Toutefois leur énoncé diffère : la démonstration logique cède le pas à ce qui directement est visible sur l'écran et comme tel avéré. Le défaut de visibilité se renverse en une visibilité toujours plus grande. Comment expliquer pareil retournement ? On constate dans les bandes d'actualités de 1939 (*Shina jihen kaigun sakusen kiroku*) un reflux du discours de justification, sous-texte désormais assimilé et hors de tout questionnement. Le conflit prend également une tournure différente à mesure des conquêtes, désignant de façon toujours plus précise le concurrent américain comme prochain adversaire. L'entrée en guerre des États-Unis libère le discours militariste : il ne s'agit plus seulement de fonder une civilisation asiatique unie autour de l'excellence japonaise, mais d'anéantir l'ennemi au cours d'une guerre frontale. Cette guerre est aussi la « guerre du cinéma » japonais qui pied à pied doit répondre aux progrès technologiques hollywoodiens, les devancer si possible (et comme on l'a vu le cinéma japonais n'a au chapitre du spectacle rien à envier à son ombreux vis-à-vis). Il n'est pas innocent qu'en 1939 la « Loi sur le cinéma » proscrive les productions de mauvaise qualité. Selon Aaron Gerow, la production cinématographique nationale n'est pas encore jugée satisfaisante par les dirigeants japonais, atteints d'une forme de complexe (notamment par rapport au cinéma américain). À mesure que s'étend la sphère d'influence japonaise et que leurs films se destinent à un public de plus en plus nombreux, il leur faut parvenir à « une forme cinématographique universelle, compréhensible par tous »<sup>2</sup>. Le « devenir-spectacle » des films de propagande répond sans doute à « l'incertitude vis-à-vis de ce cinéma et [au] sentiment de dépit qui en découle »<sup>3</sup> :

« C'est pour arracher le cinéma de cette situation critique, afin que « le » cinéma japonais devienne « du » cinéma, qu'une logique extrêmement guerrière

---

1. Cf. Joseph L. Anderson, Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Grove Press Inc., NY, 1960, p. 131.

2. Aaron Gerow, « Spectateurs combattants – la réception du cinéma japonais dans la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale », *Ebisu* n°30, Maison Franco-Japonaise, printemps-été 2003, Tokyo, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 51.



fonctionnait dans la pratique, qui prônait l'intégration du public dans son mécanisme<sup>1</sup>. »

En plaçant sous contrôle la totalité de la production, c'est aussi sa réception que la « Loi sur le cinéma » entend régler. Et si, comme le prouvent le débat sur la responsabilité et la relativité du *tenkô*, il reste impossible de s'assurer des pensées des spectateurs, il faut alors limiter le discours filmique, en juguler la polysémie ou l'ambiguïté. Ainsi s'expliquerait en dernière instance qu'on réduise l'écart entre l'événement et son image, dont se nourrit ontologiquement le discours analytique de justification, pour lui substituer une image péremptoire, qui elle-même est événement : la logique rationnelle se retire peu à peu au profit d'une excellence nationale axiomatique.

### L'arraisonnement de la parole

*Kessen no oozora he*, sorti en 1943, déserte le théâtre des opérations et comme beaucoup d'autres films à cette époque (encore une fois à partir de *Moyuru oozora*?) se consacre à l'entraînement de jeunes recrues. Il offre une sorte de bréviaire du soldat japonais, dont l'une des premières entrées concerne le langage. L'officier Kurai s'adresse à un corps de cadets (*yokaren*) :

« Comme vous avez été recrutés dans tout le Japon, on entend chez vous des patois et des accents différents. Mais si vous transmettez un ordre en l'altérant, les conséquences au niveau stratégique peuvent en être très graves. Quand vous êtes chez vous en permission, utilisez vos patois tant que vous voulez. Mais dès que vous êtes ici, oubliez-les et parlez le langage de l'armée ! »

Idéal martial et pensée ultranationaliste se rejoignent dans un même rejet des dialectes, des idiotismes et des sabirs. Comme toute langue, la langue japonaise n'est pas unitaire, loin s'en faut. Elle agrège quantité de régionalismes, si bien qu'un habitant du Kyushu (au sud) ne comprend pas tout ce que dit un habitant du Tôhoku (au nord)<sup>2</sup>, tant à cause de son vocabulaire que de sa prononciation. Dans le cadre militaire, la réduction de ces particularismes procède d'une exigence d'efficacité. Le bien parler est avant tout un bien communiquer, et nombreux sont

---

1. *Id.*

2. Aujourd'hui encore la plupart des émissions télévisées japonaises sont sous-titrées, qu'il s'agisse de journaux ou d'émissions de divertissement, afin de faciliter leur compréhension par tous.

les films qui insistent sur la fluidité des chaînes de transmission (*Moyuru oozora*, *Rikugun kôkû senki – biruma hen*, *Gôchin*, entre autres). Il est donc nécessaire d'en fixer vocabulaire, prononciation et niveau de langue<sup>1</sup>. Mais pareil contrôle répond d'abord de préoccupations idéologiques : comme le stipule la « Loi sur le cinéma », il est interdit d'atteindre à la pureté de la langue japonaise. De même qu'on célèbre l'essence et l'esprit du Yamato (l'incarnation ancestrale de la nation japonaise), on rêve d'une langue épurée de ses scories régionales, libre aussi des influences occidentales. La politique des dirigeants japonais repose ici sur un double paradoxe : elle tend d'une part à contenir le mouvement naturel du langage au moment où son usage s'élargit aux nations soumises (la Corée notamment) et s'offre aux influences locales ; d'autre part la langue japonaise se détache fatalement de son socle national dont elle doit pourtant exprimer l'excellence et la pureté<sup>2</sup>.

L'un des slogans les plus populaires sous l'ère militariste sert de base idéologique à l'expansionnisme : *hakkô ichiu*, « le monde sous un seul toit »<sup>3</sup>. Littéralement *hakkô* désigne les huit extrémités du monde, reliées par des cordes à un seul point, une seule « maison » (*ichiu*) : le monde y est donc représenté comme une pyramide à base octogonale, dont le sommet est, au-delà même du Japon, l'Empereur. En plus de ses connotations militaires cette image figure, non seulement le système impérial, mais aussi les tendances appliquées au langage (et, comme on le verra plus loin, au corps, aux gestes, aux comportements). L'idéologie avoue par là le souci constant de réduire le multiple à l'un. On hésitera donc à parler ici de synthèse : plutôt est-il question d'élagage, étant admis qu'existe une parole *princeps*, supérieure à toutes en ce qu'elle exprime la vérité de l'essence nationale – l'essence nationale en tant que vérité, et inversement.

Les films relaient cette logique à travers deux motifs : les chansons et le « res-crit » impérial.

« Après le début de l'Incident chinois, l'industrie du disque s'aligna sur les souhaits du gouvernement et des militaires en produisant un flot ininterrompu

---

1. Le verbe *être* a par exemple de multiples avatars, dont l'usage se détermine notamment en fonction du niveau de langue : une forme neutre, *da*, une forme neutre littéraire, *dearu*, une forme polie, *desu*, une forme déférente *degozarul/degozaimasu*, une forme honorifique *deirassharu/deirasshaimasu*. Des prononciations dérivées, *ja*, *jan*, etc., compliquent encore ce système. Le langage militaire au contraire se fixe presque exclusivement sur la forme littéraire, *dearu*, et sur sa forme polie *dearimasu*.

2. Le linguiste Motoki Tokieda en fait dès 1941 la remarque. Cf. Kôjin Karatani, « Nationalism and écriture », disponible sur la page internet [www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/karatani.pdf](http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/karatani.pdf)

3. Un autre slogan très populaire auprès des élites militaristes a une valeur proche : *ichioku isshin*, « cent millions d'hommes, une seule âme ».

de mélodies et de chants militaires, dont les motifs musicaux dérivait pour beaucoup de la culture continentale.<sup>1</sup> »

Certains de ces chants sont particulièrement célèbres : *Roëi no utai*, qui donne son nom à un film de Mizoguchi (1938, perdu), *Umi yukaba*, que l'on peut entendre, entre autres nombreux exemples, à la toute fin de *Chichi ariki* d'Ozu, et bien sûr l'hymne impérial *Kimigayo*. Les films de guerre sont très souvent portés par une chanson éponyme (*Tsuchi to heitai*, *Sora no shinpei*, *Moyuru oozora*, *Katô hayabusa sentôtai*, *Gôchin*, etc.) qui, en plus d'en fournir l'illustration musicale (générique notamment), fait la plupart du temps l'objet d'une séquence entière. Ainsi dans *Moyuru oozora*, *Kessen no oozora he*, *Katô hayabusa no sentôtai*, *Gôchin*, soldats et cadets reprennent l'hymne de leur unité ou telle autre mélodie aux paroles guerrières. Or d'un film à l'autre ces séquences partagent les mêmes caractéristiques :

La chanson est entendue in extenso, sans coupure – ou si comme dans *Gôchin* l'hymne est écourté ce ne peut être qu'à la fin d'une ligne mélodique complète, après que toutes les paroles ont été chantées.

Elle ne repasse presque jamais dans le domaine extra-diégétique, pour illustrer par exemple tel mouvement de troupe en lien avec la séquence précédente : le montage peut alterner les vues et les échelles de plan, on reste quoi qu'il en soit près des soldats.

Elle est chorale : aucun soliste ne brise l'unité d'un groupe au garde-à-vous, têtes hautes et bras collés au corps.

Loin d'introduire une digression dans le cours du film, la chanson en est au contraire l'un des moments importants (et peut durer jusqu'à trois minutes). Elle provoque le rassemblement d'individus éparpillés dans l'espace, attablés, debout ou parfois vautrés sur les tatamis. Leurs gestes se régulent alors d'eux-mêmes pour épouser une forme harmonieuse, les voix dissimulent leurs accents et leurs particularismes langagiers.

Une mélodie rebattue a l'avantage d'ancrer plus facilement un message dans les mémoires. Reprise en chœur elle peut être exaltante et affermir les volontés. Mais il ne faut pas occulter non plus le caractère cérémoniel et idéologique de la chanson chorale, jusque dans ses formes les plus anodines (les banquets notamment). Ni ignorer sa capacité à représenter, susciter et promouvoir *l'harmonie* d'une nation<sup>2</sup>.

---

1. Kôji Kata, *Uta no Showashi*, Jiji Tsûshin, Tokyo, 1975, cité et traduit en anglais par High, *Op. Cit.*, p. 537 note 59.

2. Voir Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms – the Militarization of Aesthetics in Japan History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, notamment le chapitre 4, pp. 125-153 pour une étude thématique de ces chansons populaires et/ou militaires (par exemple l'étude de la symbolique militaire attachée au motif de la fleur de cerisier).

Le lieutenant Katô de *Katô hayabusa sentôtai*<sup>1</sup>, étonnamment, reste affalé dans un canapé pendant que chantent les soldats de son unité. Son regard se perd un temps dans le vide, rattrapé comme on l'apprend ensuite par ses souvenirs de la campagne chinoise de 1937, avant d'être repris à nouveau par la mélodie. Katô est a priori l'un des personnages les plus contradictoires du cinéma de propagande : héros de guerre solitaire, porté à la mélancolie, curieux de la culture des nations soumises et qui plus est amateur de cigarettes étrangères (Camel). La fin de la première heure nous apprend néanmoins qu'il n'en est rien. Après avoir conduit une attaque aérienne sur Singapour, Kajirô Yamamoto le montre en plan large, de dos, face au soleil couchant. Il rend hommage aux soldats tombés au combat, sous l'œil ému de deux sous-officiers. Face à l'horizon Katô récite en fait le « rescrit impérial aux soldats »<sup>2</sup>. L'un des sous-officiers dit alors à l'autre :

« Diable... je me suis trompé jusqu'à présent. Je pensais que le lieutenant, devant les morts incessantes de ses subordonnés, essayait coûte que coûte de tuer son chagrin. Ou bien qu'il s'était résigné à voir mourir tous les pilotes parce que tel est leur destin. Mais ce n'était pas ça. À l'écouter maintenant j'ai enfin compris. Pour le lieutenant tout est là. Il ne s'agit ni de la vie ni de la mort : seulement de révéler et d'accepter humblement le « rescrit ». Il n'y a pour lui rien en dehors de cela. Aujourd'hui pour la première fois j'ai compris quelle était sa grandeur. »

Katô le dilettante trouve ici sa vraie valeur, une fois que les souvenirs, les plaisanteries et les fatigues ont cédé la place à ce qui le constitue véritablement, la dévotion

---

1. Joué par Susumu Fujita qui, avec Setsuko Hara, est l'un des acteurs les plus populaires du cinéma de propagande. Il n'est pas sûr néanmoins que son statut révèle un zèle particulier : il aurait incarné mieux qu'aucun autre la dévotion à l'idéal impérial justement pour échapper à l'armée. Son film le plus connu en France est *Sugata sanshiro (La Légende du grand judo)*, tourné en 1943 par Akira Kurosawa.

2. Ordonnance de 1882, dictant les devoirs et obligations du soldat envers l'Empereur et la Nation, dont il est pleinement responsable. Cinq sections exposent les vertus du soldat (loyauté, courtoisie, vaillance, foi et frugalité) et lui dictent un code éthique en accord avec les règles du bushido censément observées par les samourais. En mémoriser les 2700 caractères (tout ou partie) entrait dans l'apprentissage des jeunes soldats, comme le montrent tous les films de *yokaren (Hawaii Maré Oki Kaisen, Moyuru oozora, Kessen no oozora he, etc.)*. L'historien Daikichi Irokawa, alors « étudiant soldat » à la base navale de Tsuchiura, le confirme : « Mémoriser et réciter le Rescrit impérial [...], rédigé dans un japonais archaïque, était un exercice quotidien. Si nous échouions dans cette récitation rigoureuse nous étions frappés à terre, comme j'en ai fait l'expérience. », cité et traduit en anglais par Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze diaries – Reflexions of Japanese Student Soldiers*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006. Bien entendu les corrections infligées aux cadets n'apparaissent dans aucun des films précités – à peine quelques remontrances, comme au début de *Moyuru oozora*.

à l'idéal impérial, exprimée dans les mots archaïques du « rescrit ». Il n'est donc pas question d'éradiquer le langage, ni les comportements légers : les soldats des films de propagande, qu'ils soient officiers ou cadets, plaisantent, fainéantent, se laissent aller à la colère ou l'impatience qu'ils expriment en des termes non académiques. Mais la multiplicité de ce langage est toujours prête à se réduire à son essence : la parole, unique et universelle, de l'idéal impérial. On constate alors d'autant mieux l'élan qui les traverse, vers la tempérance et l'abnégation, jusqu'à la mort volontaire (le finale horrifique de *Raigekitai shutsudô*, où le même Fujita envoie avion et équipage dans un navire ennemi bien qu'il lui soit possible de regagner sa base).

### Le corps discipliné

Le chant choral débarrasse le corps de ses manies pour lui faire adopter la posture du soldat discipliné. Dans les écoles de cadets, le « rescrit aux soldats » porte les mêmes conséquences. Contrôler la parole est donc d'autant plus important qu'elle permet de contrôler le corps, ou plutôt son image. Le mouvement qui a poussé les films de guerre de la pédagogie au spectacle se prolonge ainsi en spirale : le discours que l'image voulait faire taire se retrouve sur un mode mineur pour endiguer à son tour la polysémie des images.

À la fin de *Rikugun*, Kinuyo Tanaka récite le « rescrit » pour se donner du courage quand son fils part au combat. À la séquence suivante, alors que défilent les cadets, elle court à travers la foule assemblée. Son visage, loin de tout esprit de sacrifice, témoigne d'une infinie tristesse : le film est controversé dès sa sortie pour l'ambiguïté de ce finale, que certains jugent antimilitariste. Arraisonner la parole, éviter toute dialectique entre l'image et son commentaire trouvent dans le corps un nouvel obstacle. N'est-ce pas ce que les films de Kamei ont enseigné aux censeurs, ce pourquoi lui-même finit par être emprisonné ? Voyons ces gros plans frontaux de vieux paysans chinois (*Tatakau heitai*) ou japonais (*Kobayashi Issa*) : visages burinés par la fatigue et la pauvreté, dénués d'expressions et en ce sens dangereusement polysémiques, découvrant une individualité farouche, loin des visages sans nuance des *yokaren*.

La solution consiste donc à escamoter corps et visages, qui à travers leurs attitudes sont souvent propices à une double lecture. Ainsi dans *Raigekitai shutsudô*, Kajirô Yamamoto profite du moment où les soldats, réfugiés dans un abri souterrain, tremblent littéralement sous la violence du bombardement, pour insérer sur fond de musique *nô* l'un des discours les plus outranciers du cinéma de propagande japonais : l'évocation de la force, de la beauté et de la grandeur de l'âme japonaise

(*yamato damashii*), qu'incarnent avec tant de gloire les kamikazes, permet d'ignorer son contexte.

Il va sans dire que le désir sexuel, la romance ou l'érotisme n'ont aucune place dans ces films. Pas d'amour qui ne soit filial. Les archétypes de la femme japonaise sont la mère ou la sœur, en ce sens réduites à leur fonction au sein de la famille, étrangères au désir – qu'elles en soient l'origine ou l'objet<sup>1</sup>. Happés par la vie militaire les hommes n'ont d'autre souhait que de combattre pour leur empereur. Notons tout de même que les soldats japonais se dénudent souvent devant la caméra (documentaire comme fiction). Que leurs torsos et mollets, le spectacle de leur musculature sèche, aient pu avoir ou non une valeur érotique pour les spectateurs de l'époque, *Gôchin*, *Hawai Maré Oki Kaisen*, *Moyuru oozora*, entre autres films, se proposent plutôt d'exalter le corps vert, sain et fringant des soldats.

Représenter la mort fait également l'objet dans les films de guerre d'une rare prudence. Paradoxalement le soldat à qui l'on demande de sacrifier sa vie n'est qu'à de rares exceptions montré au moment de mourir. On glorifie la bravoure autant que l'on fuit les cadavres et les agonisants. *Shanghai rikusentai* (1939) est l'un des derniers films où l'on voit des soldats mourir au combat. On trouve des solutions alternatives. Par exemple la dernière séquence de *Moyuru oozora*, où le preux entouré de ses compagnons meurt après avoir dédié son âme à l'Empereur. Mais le dispositif le plus fréquent consiste à mettre la mort en abyme, à en déplacer l'instance énonciatrice. Le film, toujours soumis à l'impératif des faits, transfère ses prérogatives à tel personnage dont le récit cathartique lui permet de présenter la mort sous un jour forcément radieux, en plus d'affermir la détermination de l'auditeur. D'où l'importance des postes de radio, qui distillent chansons et récits héroïques au cœur même des films (notons d'ailleurs, pour confirmer cette évolution, que le lieutenant Kishi meurt dans *Shanghai rikusentai* après que sa radio a justement rendu l'âme). D'où encore l'importance accordée aux chaînes de transmission, comme on l'a dit.

Mais bien communiquer n'est pas se faire entendre. Il s'agit avant tout de communiquer *en ordre*. *Rikugun kôkû senki – biruma hen* en fournit un exemple édifiant. Peu avant la vingtième minute, un télégramme annonçant l'ennemi parvient à la base japonaise. Chaîne de transmission à la fluidité parfaite, mise en

---

1. On peut noter que cette désensibilisation féminine ne se retrouverait pas dans les beaux-arts, bien au contraire. Michael Lucken note en sculpture un regain d'intérêt pour les études de nus autour de 1940-1941. « Ces corps ne sont pas représentés dans l'exercice d'une fonction, mais pour eux-mêmes. C'est-à-dire principalement en tant qu'objet du désir de l'homme et, conséquemment, comme source de la nation. Seins lourds ou pointus, ventres et pubis légèrement renflés selon la morphologie japonaise, elles relèvent d'une toute autre esthétique que celle qui prévaut, par exemple, dans la peinture classique ou dans l'*ukiyo-e*. », Michael Lucken, *Grenades et amertumes – les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Les Belles Lettres, « Collection Japon », 2005, p. 119.

valeur par un montage vif et rythmé : 2 minutes et 22 plans nous permettent d'en suivre le parcours, des mains du télégraphiste jusqu'au décollage d'une escadrille. On n'assiste pas à l'opération militaire proprement dite. Au contraire, le plan suivant montre sans transition la carlingue d'un avion criblée de balles. Malgré la rapidité de la réponse japonaise la manœuvre se solde par un échec. Pourquoi montrer ainsi l'Armée impériale en défaut ? Toujours, peut-être, ce souci du compte juste ? La réponse apparaît dès la séquence suivante : une nouvelle opération, non seulement couronnée de succès, mais qui en plus bénéficie des plans saisissants de Sakasai. À comparer les deux séquences, on comprend le barème du succès et de l'échec : la seconde a l'avantage de débiter par le long discours d'un officier, quand la première dans son empressement oublie ce détour hiérarchique.

Contrôler le corps consiste donc dans un premier temps à en noyer la spécificité dans le communautaire. L'unique, l'individuel sont les attributs de l'empereur, comme le stipule le slogan *hakkô ichiu*. Les personnes lambda à l'opposé sont les organes du corps militaire et national : « Vous pensez donc que votre corps vous appartient ? » demande ainsi l'officier aux jeunes recrues de *Moyuru oozora* qui sont allées se gaver de gâteaux. Homogénéiser les types morphologiques par l'uniforme et l'exercice est bien sûr essentiel à la pensée martiale. L'apprentissage gestuel aussi. Salut, pas de course, expression orale, tout ce qui a trait au corps fait l'objet d'un protocole – étant entendu que tout ce qui excède ce protocole doit progressivement disparaître.

La physiologie de ce corps constitué repose comme on l'a vu sur le respect rigoureux de la hiérarchie. L'ordre impérial y institue également de nouvelles généalogies : l'officier Kurai explique aux *yokaren* qu'« au sein de l'armée, chaque bataillon est une famille dont le père est le commandant, la mère le capitaine, le grand frère le chef d'escouade » (*Kessen no oozora he*, 72<sup>e</sup> minute). La nation militariste se conçoit donc comme l'imbrication de cellules pyramidales dont le sommet pointe invariablement vers l'empereur (les *tonarigumi* ou associations de quartier reproduisent encore ce schéma dans le monde civil).

À mesure qu'il multiplie les films d'« apprentissage », suivant ce que beaucoup nomment une tendance « spiritiste » opposée à l'« humanisme » des films plus anciens, le cinéma de propagande tend à privilégier deux formes. A priori contradictoires elles expriment toutes deux la parfaite cohésion de la nation japonaise. D'un côté des alignements de troupes hiératiques, sur les tarmacs, dans les cours, les dortoirs ou les cantines, que la caméra saisit en plan très large ou longe selon d'amples travellings<sup>1</sup>. De l'autre des scènes d'entraînements collectifs savamment

---

1. Darell William Davis évoque de son côté le « style monumental » que les films historiques, comme *Genroku chushingura* (*Les 47 ronins*) de Mizoguchi, exploitent pour dépeindre la grandeur de

chorégraphiées, valorisant la fluidité et la régularité des mouvements. Ces deux formes se rejoignent dans une même jubilation picturale. Comme les chansons, elles provoquent un suspens de la progression narrative sans y être pour autant une parenthèse. Elles en constituent au contraire le cœur idéologique. S'y lisent l'excellence du cinéma japonais comme celle de l'essence nationale. *Moyuru oozora* semble aller dans ce sens. Au terme de vingt minutes placées sous le signe d'un ordre harmonieux le film envoie ses *yokaren* sur le continent. Loin des rêves géométriques des casernes japonaises, ils sont accueillis par des plans à la composition brouillonne – jusqu'à la mort de l'un d'eux, perdu dans une jungle inextricable. Mais le théâtre des opérations procure lui aussi des joies chorégraphiques. Ce sont les gestes répétés en cadence des sous-marinières de *Gôchin*, ceux des ouvrières de *Ichiban utsukuchiku*. Surtout, les ballets de parachutistes de *Sora no shinpei*, les virevoltes des chasseurs en plein ciel des films d'Abe ou Yamamoto. Chaque fois ces séquences portent les mêmes effets : la substance dramatique s'abstrait momentanément dans un dessin.

Comme les dialogues aspirent à l'harmonie chorale ou à la scansion du « rescrit » impérial, les films de propagande tendent vers ces séquences picturales à la dramaturgie restreinte, entre hiératisme et plaisir cinétique. Aucun film bien sûr ne congédie la dramaturgie. On reste toujours dans des schémas de narration classique. Mais à l'horizon se profile un autre cinéma : un cinéma statique, immobile et froid. Un cinéma « post-historique », voué à célébrer la permanence et l'universalité de l'ordre impérial.

---

l'essence nationale japonaise. Cf. *Picturing japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York, 1996.