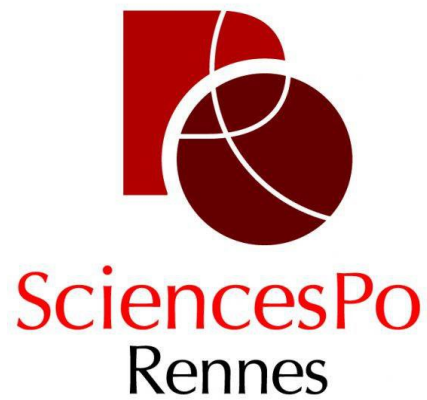




« L'Empire contre-attaque »

Impérialisme cinématographique et Cinématographie impériale du
Japon en Chine occupée, 1895 - 1945

Augustin CHOUKAIR

Mémoire de 4ème année

Séminaire Mondes chinois

Sous la direction de Florent VILLARD

2018 – 2019

Avant-propos :

Dans ce mémoire, l'ordre d'écriture des noms des personnes japonaises mentionnées est respecté. Le nom de famille est donc toujours placé devant le prénom.

De plus, considérant que l'écriture en caractères latins des termes japonais (*romaji*) et chinois ne fait pas sens du fait de l'absence de la richesse sémantique procurée par les caractères Han (*hanzi* ou *kanji*), nous avons fait le choix de les rédiger phonétiquement sans respecter de contraintes formelles particulières.

Par ailleurs, les citations tirées d'ouvrages rédigés en anglais ont été laissées dans leur langue d'origine. La seule exception concerne les titres d'œuvres cinématographiques, qui ont été traduits en français.

Enfin, si le terme « Taïwanais » désigne l'ensemble des habitants de Taïwan, incluant dans le même temps les aborigènes que les Japonais nomment Takasago et les Chinois Han vivant sur l'île, le manque de données concernant les aborigènes confine à la plus grande prudence. Les éléments concernant les populations taïwanaises concernent donc principalement les Chinois Han, sauf indication contraire.

Remerciements :

Je tiens en tout premier lieu à remercier M. Florent Villard, pour l'aide qu'il m'a apporté dans ma recherche de références bibliographiques mais aussi pour les trésors de patience qu'il a déployé au cours de l'avancement pour le moins erratique de mon travail. Grâce à lui, j'ai pu avancer à mon propre rythme et produire le mémoire qui se trouve sous vos yeux.

Merci également à Nath, Chloé, Morgane et Inès pour leur soutien indéfectible dans les bons comme les mauvais moments de mon travail de recherche et de mon année universitaire en général. J'ai pu partager avec eux mes découvertes et mes déboires au fur et à mesure où ils arrivaient, ce qui m'a poussé à aller toujours plus de l'avant.

Merci enfin à Claudia et surtout à Yuya pour l'aide inestimable qu'ils m'ont apporté dans le travail de traduction, depuis l'anglais comme depuis le japonais. Yuya notamment m'a permis d'accroître la précision de mes traductions et de mes interprétations de manière significative, et donc de me rapprocher au plus près de la réalité des termes japonais.

Table des Matières :

Avant-Propos.....	p.2
Remerciements.....	p.3
Introduction.....	p.6
I – Une Industrie au service de l'idéologie panasiatique.....	p.8
A – L'Impérialisme japonais : un Occident concurrent.....	p.9
1 – Le Japon oriental : un porteur de progrès.....	p.10
2 – Le Japon asiatique : un « autre Occident ».....	p.15
B – Assimilationnisme et Nationalismes.....	p.18
1 – L'Harmonie entre les « races ».....	p.18
2 – Nationalisme territorial et difficultés d'adaptation.....	p.22
3 – La lutte contre le nationalisme local : le cas de Taïwan.....	p.27
C – Une Communauté imaginée : la Grande Asie Orientale.....	p.30
1 – La mise à contribution des peuples asiatiques.....	p.31
2 – Une coprosperité à deux vitesses.....	p.33
II – Divertissement et Propagande : une difficile conciliation.....	p.36
A – Le Films d'actualité : une première projection impérialiste.....	p.37
1 – Le Film documentaire : l'enjeu de la maîtrise du territoire.....	p.38
2 – L'avènement des <i>kiwamono</i>	p.41
B – Le cinéma japonais en Chine occupée : une industrie rentable ?.....	p.44
1 – L'industrie cinématographique japonaise : un objet protéiforme.....	p.45
2 – La Man'ei : une industrie rationalisée.....	p.48
3 - « We must never forget that our focus is the Manchurians ».....	p.51

III – Représentations et Incompréhensions.....	p.53
A – La personnalisation des idéologies : « l'esprit japonais ».....	p.55
1 – Un Star system de propagande.....	p.56
2 – Films-hommages et de conscription : l'exacerbation du patriotisme.....	p.58
B – Les films continentaux : des films insulaires ?.....	p.62
1 – Le thème de l'incompréhension : une nécessaire éducation.....	p.63
2 – La Chine et les Chinois à la troisième personne.....	p.66
C – La Chine sans les Chinois.....	p.69
1 – Une industrie conçue par et pour les Japonais.....	p.70
2 – Une guerre sans antagonistes : les « bandits » chinois.....	p.72
Conclusion.....	p.74
Bibliographie.....	p.76
Annexes.....	p.77

Introduction :

Le Japon des années comprises entre 1895 et 1945 est dans une logique de « construction » d'Empire. En effet, il s'agit d'abord pour le pays d'obtenir la révocation des traités inégaux signés après le débarquement du Commodore Matthew Perry en 1853 au Japon, puis de s'imposer aux colonisateurs occidentaux comme leur égal en tant que grande puissance. Dès lors que le but de la construction de l'Empire colonial japonais se trouvait moins dans la conquête de nouveaux territoires et de nouvelles ressources que dans l'acquisition du statut d'Empire en soi, l'expansion territoriale s'est souvent faite de manière opportuniste et improvisée, sans réel plan idéologique ou géographique global dans un premier temps. Ensuite de quoi, ce que les idéologues ont par la suite appelé le « Grand Japon » n'était en réalité qu'un simple projet d'assimilation et de civilisation des peuples et cultures asiatiques de tous bords incorporés de force dans le giron japonais, répondant ainsi au besoin lié à la construction d'un semblant d'unité nationale pour un Empire composé de nombreux peuples disparates. Ce que Michael Baskett appelle la « construction d'Empire » est donc en fait un processus de conquête territoriale puis d'harmonisation culturelle des territoires conquis, processus principalement mis en œuvre par les pays d'Europe de l'Ouest. Il évoque par ailleurs le constat selon lequel le medium filmique est l'un des instruments privilégiés par tous les pays ayant une logique de construction d'Empire. On constate en effet que dès l'invention du procédé cinématographique en 1895 par les frères Lumière, des Empires en quête d'assimilation culturelle de leurs territoires ultramarins tels que la France, le Royaume-Uni ou l'Empire allemand se sont approprié cet outil afin de réaliser une classification ethnographique des indigènes vivant dans les colonies, par exemple. Par ailleurs, le cinéma étant une industrie culturelle massive rassemblant dès le départ dans de grandes salles publiques des audiences diverses et variées, non contentes d'être nombreuses, on comprend aisément que l'Empire japonais impose d'emblée une censure beaucoup plus forte sur certains sujets évoqués au cinéma qu'il n'en est l'usage dans d'autres domaines tels que la bande dessinée.

Dans son ouvrage *The attractive Empire : Transnational film culture in Imperial Japan*, Michael Baskett formule trois hypothèses de base au sujet du cinéma japonais d'avant 1945. La première est que l'industrie cinématographique du Soleil levant était alors ce que l'auteur définit comme un « cinéma d'Empire », ce qui rompt avec les conventions traditionnelles de la communauté scientifique des chercheurs dans le domaine du cinéma. Dans ce cas de figure, l'industrie cinématographique japonaise entre 1895 et 1945 n'était pas seulement issue de l'entreprise impériale

telle une forme de « produit dérivé », mais en était l'un des moteurs, destinée qu'elle était à mobiliser les sujets des quatre coins de l'Empire afin de les enrôler dans l'armée japonaise.

L'hypothèse suivante postule que l'Asie, à la fois en tant que concept mais aussi en tant que réalité matérielle et géographique, était un élément fondamental dans la construction de l'identité nationale japonaise de par la place que le Japon s'imaginait devoir y occuper. En effet, les idéologues japonais se sont énormément questionnés sur la nature de leur identité nationale par rapport aux autres pays identifiés comme asiatiques. Michael Baskett reprend ici la thèse d'Iwabuchi Koichi selon laquelle le Japon impérial se concevait au sein d'une « triade asymétrique totalisante » entre lui-même, la Chine et l'Occident.¹ Ce dernier représente alors une altérité désirable car porteuse de modernité. Le continent asiatique, quant à lui, est dans le prisme idéologique japonais complètement distinct de l'archipel ainsi qu'une vision de son passé révolu, lui qui a entrepris avec succès un mouvement vers la modernisation à l'occidentale. Ainsi, dans le célèbre manifeste de 1885 de Fukuzawa Yukichi « Laissez tomber l'Asie », celui-ci en réfère à une « étroitesse d'esprit asiatique » et déclare que « le Japon [doit] progresser avec les Etats civilisés occidentaux »². A l'inverse, dans le courant des années 1930, alors que le Japon a intégré l'argumentaire de Fukuzawa mais rejeté l'Occident colonisateur et mène en Asie une politique de puissance diplomatique et surtout militaire, les réalisateurs s'emparent de la question et mettent régulièrement l'accent sur « l'Asiaticité » du Japon. Le pays se conçoit à la fois comme proche mais supérieur aux autres pays asiatiques, et change de discours selon la situation. On constate par exemple que les régions de Taïwan et de la Mandchourie sont souvent citées comme des succès de l'entreprise de modernisation japonaise qui légitiment son contrôle politique sur elles, tout en mettant le Japon au même niveau de modernité que les occidentaux, alors même que ces régions sont montrées au public japonais sous un jour exotique, un lieu d'aventure semblable sous certains aspects à l'Ouest américain.

Enfin, Michael Baskett postule le fait que les Empires ne peuvent pas, de manière générale, survivre et fonctionner grâce à la seule terreur inspirée par l'occupant. Globalement, l'Empire devait susciter un certain niveau d'adhésion des populations qui avaient été colonisées de manière brutale et violente. Le Japon devait donc, afin de s'assurer une entreprise cinématographique coloniale viable, obtenir des populations locales qu'elles s'impliquent dans les processus mis en œuvre de législation, production, distribution, exhibition, critique et réception. C'est là ce que l'auteur entend lorsqu'il évoque un « Empire attractif » : une culture cinématographique impériale pas uniquement dictée de manière verticale par des idéologues et des réalisateurs de renom, mais aussi une participation

1 IWABUCHI Koichi, *Recentring globalization : Popular culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, 2002, p 7-8.

2 Traduit dans SOUYRI, Pierre-François, *Moderne sans être occidental : aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Ed Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 2016, 447p.

volontaire au projet impérial de la part des non-japonais à travers une forme de « soft power », même si le terme est ici employé de manière anachronique. En 1941, afin de répondre à ce besoin d'approbation, les idéologues Japonais inventent la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale. Il s'agit bien évidemment du pendant cinématographique de la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale, inventée en Août 1940 par les membres du gouvernement japonais Matsuoka Yosuke, le Ministre des Affaires Etrangères, et Konoe Fumimaro, le Premier Ministre afin de symboliser l'union des peuples d'Asie dans une entreprise panasiatique visant à se libérer eux-mêmes ainsi que leurs pays « frères » de l'impérialisme occidental. Le terme commence à être utilisé chez les professionnels du cinéma ainsi que par les critiques vers 1941, toujours dans cette optique de « co-prospérité », c'est-à-dire dans le domaine du cinéma pour montrer que celle-ci est de vigueur dans l'Empire, non seulement dans les films japonais mais aussi dans ceux produits par des sociétés de production « vassales », en Corée et en Mandchourie notamment. En somme, la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale doit être le reflet d'un espace asiatique dirigé par le Japon et désirable en partie justement du fait de la direction japonaise.

Ce mémoire a donc pour objet d'identifier les différentes stratégies mises en place par le Japon dans le cadre de son industrie culturelle notamment cinématographique afin de se donner les moyens de ses ambitions impérialistes en Asie et plus particulièrement aux marges de l'Empire.

I – Une Industrie au service de l'idéologie panasiatique

L'Asie contemporaine est d'abord et avant tout un concept issu de la dimension hégémonique prise par les européens durant le XIXème siècle dans le champ géographique, notamment. Le terme est apparu dans les vocables japonais et chinois avec l'arrivée en Chine de Matteo Ricci, un évêque italien, vers la fin du XVIème siècle. On retrouve dès les années 1880 au Japon le terme dans son sens moderne, notamment dans les écrits Fukuzawa Yukichi, illustrant une relative idolâtrie des principes alors diffusés dans le monde entier par les occidentaux dominants et colonisateurs et prônant le rejet de valeurs archaïques identifiées comme « asiatiques ». Le terme *ajia* est alors utilisé afin de désigner la zone qui s'étend géographiquement à l'Est de la chaîne de montagnes de l'Himalaya et se démocratise, au point d'être utilisé dans des titres de films de l'époque. On peut notamment citer *L'Appel de l'Asie (Sakebu Ajia)*, sorti dans les salles obscures dans le courant de l'année 1933 et tourné par le réalisateur japonais Uchida Tomu. On retrouve également en Chine le terme *yaxiya* utilisé en 1909 dans la fondation du tout premier

studio de production cinématographique chinois, la Société du Film Asiatique.³ En quelques dizaines d'années, l'Occident est donc parvenu à imposer dans cette aire géographique et culturelle qui n'est pas la sienne les termes qui en étaient auparavant absents de « l'Orient » et de « l'Asie ». En ce sens, ils contraignent d'une certaine manière les populations notamment japonaises et chinoises à se penser comme « asiatiques » d'une manière qu'eux-mêmes perçoivent comme naturelle et qui est de fait peu contestée au sein de la doxa intellectuelle des deux pays. D'emblée, le rapport à l'Asie des deux entités que sont le Japon et la Chine ne peut donc pas se concevoir hors d'un prisme de pensée au moins partiellement construit par l'Occident.

A) L'Impérialisme japonais : un « Occident concurrent »

Par ailleurs, dans sa quête de reconnaissance par les pays occidentaux, le Japon tente de les concurrencer. En effet, une fois devenu une puissance coloniale et encore plus après sa victoire lors de la guerre russo-japonaise en 1905, le Japon ne souffre plus du complexe d'infériorité issu du traumatisme de la confrontation avec les « black boats » du commodore Perry et peut se lancer dans une compétition afin de surpasser l'Occident, alors qu'il ne s'agissait précédemment que de le rattraper, et ce jusqu'en 1945. Cette course à la modernité se déroule dans tous les domaines, y compris le champ cinématographique et on le constate facilement en se penchant sur le cas des films d'animation. En effet, ces derniers connaissent dès leur apparition au Japon une explosion de leur popularité, qui peut s'expliquer par la présence de couleurs dans certains métrages ainsi que par l'utilisation de la dernière technologie en date : le son, qui n'est alors pas encore totalement démocratisé dans le cinéma traditionnel japonais du fait de l'âpre résistance des *benshi* (bonimenteurs). Cette popularité s'accompagne d'une domination quasi monopolistique des productions américaines, qui s'exportent très bien. Ainsi, vers la fin des années 1930, les audiences japonaises sont parfaitement familières de Betty Boop, Popeye, Mickey Mouse et Felix le Chat, pour les plus connus. Ce « retard » pousse le gouvernement à mettre en place des politiques de promotion de l'animation nationale. Ainsi, la Loi sur les films japonais adoptée en 1939 standardise les projections et oblige entre autres à la programmation pour tout long métrage d'un film d'animation généralement d'une longueur comprise entre 5 et 10 minutes. Parallèlement, les critiques de cinéma développent un discours national du film d'animation qui accompagne la politique gouvernementale. C'est notamment ce que fait le critique Imamura Taihei dans le tout premier livre japonais consacré à l'animation : *A Theory of Animated Film*, qu'il publie en 1941, et dans lequel il énonce le fait que la supériorité américaine en la matière provient de leur talent pour

3 XIAO Zhiwei et ZHANG Yingjin, *Encyclopedia of Chinese Film*, éd. Routledge, 1998, p 19.

s'exprimer en métaphores porteuses de messages notamment destinés à la jeunesse. Suite à ces évènements, la Shochiku produit en 1943 *Momotaro, l'aigle des mers* (*Momotarō no Umiwashi*), le plus long métrage d'animation japonais de l'époque d'une durée de 37 minutes qui sera surpassé deux ans plus tard par sa suite, *Momotaro, le divin soldat de la Mer* (*Momotarō Umi no Shinpei*), de 74 minutes.

Cependant, du fait de l'imposition par les Empires européens de leur propre conception de la géographie mondiale acceptée presque sans aucun problème par des intellectuels qui se pensent de fait comme naturellement « asiatiques », le Japon conserve de fait une forme de proximité culturelle avec les pays d'Asie subissant le joug occidental. Cette proximité, couplée au besoin évoqué plus haut de susciter l'approbation des autres pays d'Asie dans leur entreprise impériale, fait adopter aux japonais une posture de défiance vis-à-vis de l'universalisme occidental. Ainsi, Nakae Chomin écrit, environ au même moment auquel Fukuzawa Yukichi publie son article « Laisser tomber l'Asie », qu'« une civilisation qui est si fière d'elle-même mais qui méprise les autres pays ne peut être une vraie civilisation ».⁴ Il réfute donc le terme *Ajia* (Asie), désignant un espace qui se complaît dans une attitude passéiste, un refus de la modernité et une hostilité aux valeurs des Lumières. Nakae lui préfère le terme *Toyo*, désignant « l'Orient », un concept dans lequel ses créateurs englobent le Japon (contrairement à l'*Ajia*) et qui se conçoit comme un espace où chaque composante est l'égale des autres en ce qu'elles cherchent toutes à se libérer du joug occidental.

Dès lors, le Japon adopte un double discours en se pensant à la fois comme une entité hors de l'Asie mais en Orient et en mettant l'emphasis sur l'un ou l'autre de ces deux aspects en fonction de la situation et surtout du public ciblé par le discours officiel, qui a par conséquent beaucoup de mal à rester cohérent dans sa globalité, ce qui se répercute dans sa production cinématographique.

1- Le Japon oriental : un porteur de progrès

Le principal élément mis en avant dans le discours officiel cinématographique japonais est sa modernité, et ce quel que soit le référent choisi parmi les trois composantes de la « triade asymétrique totalisante » d'Iwabuchi Koichi. Dans les premiers temps du cinéma, alors que la production cinématographique japonaise ne s'adresse encore qu'aux Japonais, l'Empire envoie ses cameramen sur le terrain militaire afin de montrer aux sujets de l'Empereur à quel point l'armée japonaise est moderne et puissante. Après quelques actualités ayant été tournées à Pékin en 1900

⁴ Citation tirée du *Jiyu shinbun* d'Août 1882. Traduite dans : SOUYRI, Pierre-François, *Moderne sans être occidentale ; aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Ed Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 2016, 447p.

lors de la rébellion des Boxers, le procédé s'amplifie en 1904 lorsque se déclenche la guerre russo-japonaise. Les nombreux cameramen japonais dépêchés sur place afin de retransmettre les événements du conflit captent l'image d'une armée et surtout d'une marine puissante et technologiquement l'égale sinon supérieure à la marine russe, à même de défaire une puissance occidentale qui jouit encore à l'époque d'une réputation de grande puissance militaire au sein des autres pays occidentaux. Par ailleurs, ces métrages montrant pour la première fois de véritables images de la guerre ont une influence telle sur les publics du monde entier qu'ils répandent la perception invalidée par la suite que la guerre moderne se gagnerait ou se perdrait sur les mers, alimentant ainsi une course à l'armement naval elle-même soutenue par des films d'actualité tournés dans des chantiers navals et montrant le lancement de cuirassés à la pointe de la technologie. Cette surprenante victoire provoque une vague d'espoir de libération du contrôle occidental dans toute l'Asie, dont il est communément admis que les pays la composant sont plus ou moins alors dans la même situation que le Japon l'était 50 ans plus tôt. Dans un premier temps, le modèle de modernité japonaise réussit donc son objectif de convaincre les autres pays d'Asie et parvient à se rendre attrayant pour eux. On voit fleurir certains slogans tels que « l'Asie pour les asiatiques » qui seront par la suite dévoyés par le gouvernement japonais afin de se prévaloir de la légitimité du libérateur de l'Asie, argument poussé à son paroxysme lorsqu'est inventé le concept de Sphère de Co-prospérité de la Grande Asie Orientale. Au cours des années qui suivent, les films de guerre japonais montrent toujours ou presque une armée en position de force et de supériorité, et cette tendance perdure jusqu'à la toute fin de la guerre du Pacifique. On peut par exemple citer *Momotaro, le divin soldat de la Mer*, évoqué précédemment. Par ailleurs, durant les années 1920 et 1930, des réalisateurs et des techniciens qui travaillent dans le monde du cinéma viennent de nombreux pays et endroits d'Asie (Chine, Taïwan, Corée, Birmanie...) afin de se former aux métiers du cinéma dans les studios de production japonais. Nombre d'entre eux acquerront par la suite une certaine notoriété en travaillant dans le cinéma de leur pays d'origine, comme par exemple le scénariste chinois communiste Xia Yan.

Cette modernité dont le Japon se prévaut peut également se retrouver dans une certaine lecture des statistiques concernant le nombre de films produits par an. En effet, à la fin des années 1930, le Japon est l'un des pays si ce n'est le pays le plus prolifique au monde en terme de production cinématographique. On peut d'ailleurs lire à ce sujet dans un rapport du Department of Commerce américain de 1938 concernant le marché des films étrangers : « It has frequently been pointed out that Japan has the reputation of being the largest producer of motion pictures for home consumption in the World. This reputation has been built up by a « grinding out » policy of production, with

quality of secondary consideration and decidedly inferior to that of American and European productions. In spite of the large meterage of film produced, Japanese producers cannot make a sufficient quality feature film to supply the domestic market »⁵. Ce jugement de valeur qui tire à boulets rouges sur la production japonaise omet de préciser que la piètre qualité évoquée en ce qui concerne les productions japonaises peut aussi s'expliquer par la réalisation de très nombreux films d'actualités, moins artistiques qu'informatifs (même si l'information est généralement passée à la moulinette de la censure gouvernementale). En 1940, un autre rapport, du Ministère de l'Intérieur japonais cette fois-ci, donne des chiffres plus précis : là où le Japon a produit 580 films sur l'année écoulée, les Etats-Unis en ont produit 548, le Royaume-Uni en a réalisé 150, l'Allemagne nazie 125, la France 121, la Chine 75 et l'Italie seulement 37.

Une fois acquise l'image d'un pays résolument moderne qui se fait le champion de la cause asiatique, le Japon, afin de légitimer son entreprise impériale, va s'attacher à démontrer dans les films produit par les sociétés de production japonaises qu'il est à même de conduire les autres pays d'Asie, et notamment la Chine, sur le même chemin que lui-même a emprunté quelques décennies auparavant avec succès : celui de la modernisation. Pour les Japonais, le rapport à la Chine est conflictuel et paradoxal. D'un côté, ils ne peuvent nier l'importance capitale de l'influence culturelle que le pays a exercé sur le Japon durant des centaines d'années, notamment en adoptant son système d'écriture, littéralement les « caractères Han » (*hanzi* en mandarin, *kanji* en japonais), ainsi que son système légal ou encore la religion bouddhiste, qui sont autant d'institutions sur lesquelles le Japon s'est construit dans les premiers temps de « l'Empire du Soleil Levant » du Prince Shotoku. De même, il serait absurde d'occulter la centralité occupée par l'Etat chinois dans le rapport au monde extérieur à partir duquel le Japon s'est construit. Toutefois, au début du XXème siècle, l'ancien géant chinois jouit assez largement au Japon d'une mauvaise réputation qui le conçoit comme un pays immobiliste, tellement obnubilé par la perte de sa gloire passée qu'il en oublie de vivre dans le présent et de se moderniser à l'image du Japon. Celui-ci leur a d'ailleurs infligé une défaite militaire relativement facile lors de la première guerre sino-japonaise quelques années auparavant, ce qui a obligé l'Empire Qing à signer l'humiliant traité de Shimonoseki en 1895 qui cède notamment au Japon l'île de Formose (qui prend par la suite le nom de Taïwan) et oblige la Chine à abandonner toute velléité d'ingérence dans les affaires coréennes. La date de ce traité coïncidant avec l'invention du procédé cinématographique, l'île de Taïwan a donc vécu les débuts du cinéma depuis ses premiers balbutiements sous l'égide de l'Empire du Japon. Taïwan fut donc le premier espace de

5 Citation tirée de BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

culture sinisante à expérimenter la propagande culturelle impériale. Cependant, jusque dans les années 1920, les sociétés de production n'accordent que peu d'intérêt au marché taïwanais, considéré comme périphérique du fait des faibles potentialités économiques d'une éventuelle diffusion cinématographique sur ce territoire. L'argument de la modernité se retrouve donc dans la pratique plus que dans d'éventuels messages insérés dans des productions cinématographiques japonaises : ainsi, entre 1905 et la fin de la Première Guerre Mondiale, l'Empire entreprend une construction de salles de cinéma à grande échelle sur l'île, avec pas moins de 16 salles obscures permanentes pour la seule ville de Taipei.

Néanmoins, le véritable travail de propagande japonais concernant le progrès que l'Empire est en mesure d'offrir aux pays d'Asie n'intervient qu'après l'incident de Mukden en 1931 qui marque le début de l'occupation japonaise en Chine continentale et donc rend plus pressant l'impératif de l'approbation des populations locales, qui sont désormais des sujets de l'Empereur Hirohito. Ainsi, dans *Vow in the Desert* (*Nessa no chikai*) sorti en 1940 et réalisé par Watanabe Kunio, on assiste dès la première scène du film à une tentative de conciliation des deux visions paradoxales de la Chine par les Japonais. Dans cette scène, Sugiyama, un ingénieur japonais chargé de superviser la construction d'une route, discute avec l'un de ses collègues de travail, Yang, devant la Grande Muraille de Chine. Comme on le découvre très vite, Yang n'éprouve que peu de sympathie pour le monument. Etant présenté comme quelqu'un de très pragmatique, il déclare : « All in all, it is just a useless colossus », ou encore : « You can't drive a truck over it ». A cela, Sugiyama répond : « [...] why don't we build a Great Wall that you *could* drive a truck on ? A modern Great Wall that could stand up to this one... We'll build a new Great Wall at the foot of that mountain ! ». ⁶ On perçoit ici l'estime que Sugiyama, qui personnifie la nation japonaise, porte à la représentation de la gloire historique chinoise et aux réalisations de la Chine millénaire, il trouve de la valeur là où les Chinois, représentés par Yang, ne la reconnaissent pas. Ici, cette estime est tout à fait conciliable avec la dimension juste et inévitable de la Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale que dirigerait le Japon. En somme, le monument est la preuve de l'énorme potentiel de la nation chinoise, potentiel qui a été « gâché » et que le Japon se propose ici d'exploiter afin de refaire de la Chine une grande nation. Par ailleurs, on comprend en lisant entre les lignes que si le Japon (Sugiyama) dispose de la technologie nécessaire afin de moderniser la Chine, à l'instar des nations occidentales, son statut « oriental » fait qu'il reconnaît dans la Chine du passé de la valeur que les occidentaux ne reconnaîtraient pas, le Japon est donc ici présenté comme une alternative désirable.

6 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

Cet aspect est renforcé par le fait que Yang, qui est en demande de modernité technologique, n'envisage pas une seconde d'opposer la moindre résistance à l'occupation japonaise. Il symbolise une élite chinoise aspirant à une modernisation non pas par occidentalisation comme le Japon en a mis une en place quelques décennies auparavant, mais plutôt par « japonisation ».

Deux ans plus tard, dans *The Green Earth (Midori no Daichi)*, Shimazu Yasujiro aborde à nouveau le thème de la modernisation technologique de la Chine. Le film raconte ici l'histoire d'une société de construction japonaise basée à Qingdao qui se donne pour mission de construire en rase campagne un canal. Comme dans *Vow in the Desert*, le tracé de la construction tombe inmanquablement sur une partie de la vieille campagne qu'il faut alors détruire, un village chinois et son cimetière. Cependant, là où le conflit résidait dans *Vow in the Desert* dans l'ignorance des « véritables intentions » japonaises par les Chinois, les tensions sont ici représentées entre deux générations d'une même famille, le représentant envoyé par la société étant Chinois. Ici, deux visions s'affrontent. Le père, M. Yang, a reçu une éducation japonaise (il parle japonais couramment), est membre de l'administration qui dirige la société et est convaincu d'agir au nom des intérêts chinois en venant faire la médiation avec les locaux pour les pousser à se relocaliser. « I joined up with Japanese capital and technology *precisely because* I want China to prosper », dit-il à son fils, Ko Min. Celui-ci, présenté comme un fainéant suréduqué du fait de son statut de fils de bonne famille et souhaitant être artiste, rétorque à son père : « You only say that now because business is good. But China's at war, its culture is weak and in turmoil », l'accusant de collusion avec l'occupant japonais au mépris des intérêts chinois. Les deux visions étant personnifiées par le père, un cadre dynamique ayant réussi, et le fils, un artiste avec tout ce que le terme contient de péjoratif dans le contexte du film, le message est clair : la bonne solution est celle de M. Yang et la prospérité de la Chine ne pourra venir que de l'apport des capitaux et technologies japonaises. Il est logique pour les Japonais de penser ainsi puisque leur propre salut est venu des capitaux et technologies étrangers, qui ont permis au pays de s'épargner le gros des affres de la colonisation. M. Yang est parfaitement conscient de souffrir d'une mauvaise réputation au sein du village, mais il dépasse les préjugés et se concentre sur les bienfaits à long terme.

Le Japon impérial attache donc énormément d'importance au fait qu'il représente non seulement une alternative à la modernité occidentale, mais aussi que celle-ci est désirable car en tant que pays d'Orient, il est plus à même de comprendre la situation de ses pays « frères ». Néanmoins, à bien des égards, il se comporte comme une sorte de « deuxième Occident »

2 – Le Japon asiatique : un « autre Occident »

Comme on a pu le voir précédemment, dans la pensée japonaise du rapport à l'Occident et à l'Asie, on peut de manière schématique identifier deux lignes qui prévalent globalement. Celle de Fukuzawa Yukichi, qui estime que la modernisation du Japon par occidentalisation le placera au même niveau de puissance et d'importance sur la scène mondiale que les pays occidentaux, et celle de Nakae Chomin, qui pense une essence du Japon dont la nature profonde est de résister à l'Occident. Dans les deux cas, il s'agit de théoriser la manière dont le Japon pourra s'affirmer face à l'Occident. C'est dans ce contexte que naît la doctrine de l'asiatisme au Japon : il s'agit de penser une réaction globale de l'Asie face à une menace qu'incarneraient les pays occidentaux, une forme de solidarité asiatique. Celle-ci se conçoit comme une forme nouvelle de nationalisme, qui s'étendrait au-delà des frontières nationales pour adopter une dimension cosmopolite, à l'échelle de tout le continent, parfois même en se légitimant à l'aide d'arguments ouvertement racistes, à l'image de Tarui Tokichi, qui théorise la lutte des « Jaunes » contre ce que l'on pourrait nommer, non sans une pointe d'ironie, le « péril Blanc ». Cependant, l'asiatisme japonais étant d'abord un asiatisme de solidarité tant que le Japon se perçoit dans la même situation de pays opprimé par l'Occident que les autres pays d'Asie, celui-ci se change rapidement après les victoires militaires japonaises en 1895 et 1905 en une simple justification d'un impérialisme agressif et expansionniste. En effet, il estime désormais qu'étant le seul à pouvoir tenir tête à l'Occident du fait de sa nouvellement acquise supériorité économique et institutionnelle sur les autres pays de la région, c'est sous son égide que l'Asie sera libérée du joug occidental, ce qui justifie des interventions militaires en Asie afin d'« aider » les réformateurs, opprimés par des monarchies qui refusent le changement, à appliquer leurs réformes. Ainsi, le Japon reproduit l'attitude occidentale en se construisant son propre discours orientaliste, au sens où l'entend Edward Saïd, en revendiquant des objectifs moraux qui rendraient la guerre juste et en se plaçant du côté de la modernité et du progrès là où la Chine est présentée comme passéiste et immobiliste. La solidarité asiatique devient alors le prétexte à l'expansionnisme japonais, qui, du fait qu'il use et abuse de sa force militaire, convainc peu les autres peuples d'Asie de la justesse de l'entreprise. Dès le début des années 1930, les fils spirituels de Fukuzawa comme ceux de Nakae s'accordent sur le fait qu'il est nécessaire pour le Japon de dominer l'Asie.

Du fait de cette volonté hégémonique, le Japon se devait alors d'adopter une véritable politiques culturelle. En effet, dès les années 1920, l'Empire comprend à quel point le cinéma est une arme de premier choix s'il souhaite influencer les masses. On trouve par exemple une note interne du consul du Japon à New York qui demande au Ministère des Affaires étrangères japonais un prêt de films

présentant le Japon qui demande également un renforcement de la censure dans le domaine cinématographique afin d'éviter de donner une mauvaise image du pays.⁷ Par ailleurs, le cinéma étant largement considéré comme une forme privilégiée d'expression de la culture nationale, la période précédant la Première Guerre Mondiale a vu la mise en place dans tous les pays disposant d'une industrie cinématographique de politiques de soutien à la production nationale et de boycotts d'une certaine partie des productions étrangères, et le Japon n'échappe pas à la règle, ajoutant à tout cela une politique de quotas sur les films américains lorsque ceux-ci deviennent trop omniprésents sur le marché dans les années 1920. C'est ce nationalisme cinématographique, couplé à la montée en puissance de la doctrine asiatiste, qui a mené à la constitution de la communauté imaginée de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale. Concept extrêmement gazeux, très difficile à définir même pour ses inventeurs, il s'agit dans les grandes lignes d'un appel à exercer une forme de quarantaine du Marché cinématographique asiatique vis-à-vis des productions venant des industries cinématographiques extérieures, et surtout de l'Occident. Ils prétendent ainsi protéger l'Asie des influences néfastes de l'Occident colonisateur et permettre ainsi aux Nations de la Sphère de produire de meilleurs films, plus représentatifs d'un certain « esprit oriental » du fait de la relative consanguinité qui s'installerait alors dans les influences et les références mobilisées par les réalisateurs asiatiques de tous bords. Toutefois, cet espace a tout de même vocation à être géré, dirigé et contrôlé par les Japonais, supérieurs aussi bien technologiquement que « spirituellement », du fait de leur statut de nation « civilisée »⁸.

Fatalement, en se plaçant systématiquement dans une position de supériorité par rapport aux autres pays composant l'Asie, le Japon finit alors par développer une fâcheuse tendance à reproduire les comportements coloniaux des occidentaux, ceux-là même qu'il dénonce en tentant de faire intégrer aux peuples asiatiques qu'ils sont la raison pour laquelle il vaut mieux pour eux accepter un règne japonais « éclairé » plutôt qu'un joug occidental barbare, brutal et sans scrupule. On a déjà pu aborder le cas de l'expansionnisme militaire agressif, qui est déjà en soi un comportement colonial occidental, mais ce mimétisme se retrouve également dans le milieu cinématographique. En 1930

7 *Gaimusho shoyu firumu taiyo kata ni kansuru ken* (Modalités de prêt des films en possession du ministère des Affaires étrangères), 27 juillet 1926, archives du ministère des Affaires étrangères (A.3.3.0.2-2). Tiré de MISAWA, Mamie. «La réception du cinéma à Taiwan sous domination coloniale japonaise: une «assimilation par confrontation»», Ebisu [En ligne], 53 (2016), mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 19 octobre 2018.

8 Le terme de « civilisation » est déjà présent dans les écrits de Fukuzawa Yukichi. Celui-ci se lamente du fait que la Corée comme la Chine n'arrivent pas à se décider à opérer comme le Japon un mouvement radical vers la modernité occidentale du fait d'un trop fort attachement à leurs traditions, et considère donc qu'il convient de mener une politique de grande puissance à l'occidentale et « Laisser tomber l'Asie » afin de ne pas sombrer avec elle. Il pose ainsi les bases d'une justification de la future invasion de l'Asie et du sentiment de supériorité des Japonais vis-à-vis de leurs voisins. Voir SOUYRI, Pierre-François, « Moderne sans être occidental ; aux origines du Japon d'aujourd'hui », Ed Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 2016, 447p.

sort le film *The Chieftain's Daughter* (*Shucho no musume*), dont l'histoire est librement inspirée d'une chanson populaire japonaise du moment, que voici⁹ :

My lover is the chieftain's daughter,
She may be black, but in the South, that's a beauty.
Down below the equator in the Marshall Islands,
She dances under the shade of a palm tree
Dance, dance, drink raw sake,
You're happy that tomorrow's the headhunting festival.
Yesterday, I saw her on the beach,
Today she's fast asleep under a banana tree

On découvre ainsi que dans la représentation qui est faite de la périphérie impériale et surtout des sujets de l'Empereur qui y vivent, les Japonais ont recours à des stéréotypes pour « comprendre » la vie de ces populations. La scène décrite réactive ces stéréotypes, qui sont très occidentaux dans leur forme qui rappelle le « mythe du bon sauvage » européen. On a ainsi l'évocation de palmiers, de bananes, de plages, de la différence de couleur de peau. Quant à la fille du chef, elle ne parle pas et est décrite presque uniquement par ses actions, qui font d'elle une femme insouciant, passive et peu encline au travail. L'image globale obtenue alimente donc les fantasmes japonais de conquête, aussi bien impériale que sexuelle, la seconde étant ici une métaphore de la première. En l'occurrence, il s'agit des îles Marshall, alors sous occupation japonaise, mais ces stéréotypes s'appliquent également aux indigènes vivant sur l'île de Taïwan, également présentés de manière exotique et comme de « bons sauvages ».

Le Japon joue alors sur deux tableaux en usant d'un double discours. Le discours officiel s'adapte afin de défendre une ligne anti-chinoise ou anti-occidentale en fonction des besoins et de la situation, ce qui lui permet par exemple de se présenter comme allié naturel des leaders indépendantistes régionaux des colonies européennes en Asie et donc de s'attirer leur approbation, bien qu'ils exercent par la suite un contrôle relativement similaire sur ces espaces. Néanmoins, ce discours servant principalement à légitimer l'expansion militaire japonaise en Asie, il est principalement destiné aux Japonais eux-mêmes et les populations asiatiques ne sont pas convaincues. L'asiatisme japonais se heurte alors aux nationalismes.

9 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

B) Assimilationnisme et Nationalismes

En effet, le Japon ne pouvait raisonnablement pas constituer sa Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale tout seul, il lui fallait donc obtenir le soutien d'une certaine part des populations conquises, malgré les méthodes expéditives utilisées pendant la conquête. Pour ce faire, le gouvernement impérial considère que les populations colonisées doivent impérativement se sentir proches du Japon, faute de quoi les tensions nationalistes dans les marges de l'Empire ne s'apaiseront pas. C'est de ce constat simple que naît la mise en place d'une politique assimilationniste dans l'Empire. Certains théoriciens du nationalisme japonais tels que Kita Ikki défendent même une ligne radicale qui propose la standardisation du Droit et de la forme des administrations dans les colonies dans les 20 ans qui suivent leur conquête afin d'y appliquer les standards japonais, supprimant de fait les particularismes locaux, et ce toujours dans une perspective asiatiste d'union de l'Asie contre un ennemi commun : l'Occident. Dans cette tentative de rapprochement des autres pays d'Asie et d'imposition de la grille de lecture japonaise essentialiste (presque occidentale dans sa conception, comme on a pu le voir), globalisante et peu soucieuse des particularismes par le biais du concept de Sphère de Coprosperité, le Japon se heurte aux nationalismes. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne la Chine, les Chinois appréciant fort peu de voir leur culture reléguée au second rang derrière la culture japonaise malgré l'histoire de domination de la première sur la deuxième au moins aux débuts de l'Empire japonais, si ce n'est dans les siècles qui ont suivi. Dans ce contexte de tensions et de résurgence des pulsions nationalistes qui intervient surtout à partir des années 1930 et surtout en Chine, après que le Japon ait mis en place une politique d'invasion de l'Asie de l'Est à grande échelle, les idéologues japonais vont tenter d'imposer le nationalisme japonais dans les colonies en lui imaginant des formes inattendues. Cela inclut l'asiatisme, bien sûr, qui n'est autre qu'un nationalisme déguisé, mais la Chine étant la principale entité à convaincre (toujours dans le cadre de la triade asymétrique totalisante d'Iwabuchi Koichi), les idéologues japonais décident de réutiliser l'idée chinoise de Sun Yat-Sen de racialiser le débat sur une éventuelle union d'un ensemble plus vaste qu'une nation.

1- L'Harmonie entre les « races »

Sun Yat-Sen, le « père de la nation » chinois (même s'il n'est encore reconnu comme tel qu'à Taïwan), pense la nation chinoise à l'époque troublée et marquée par l'instabilité politique qui correspond à la chute de la dynastie Qing et à l'avènement de la République de Chine. A l'inverse

d'une grande partie des penseurs occidentaux qui considèrent que les nations naissent d'une forme de contrat politique au sein duquel les individus décident librement de s'associer en fonction de plusieurs critères tels que le partage d'une même culture, ou encore d'un même langage, Sun Yat-Sen considère que la délimitation des nations est d'abord et avant tout une affaire d'ethnies, de ce qu'il nomme alors « races ». Dans un premier temps, le climat anti-mandchou de la fin de l'Empire Qing le pousse à ne définir la Chine qu'au sein d'une seule ethnie : les Han. Toutefois, il se ravise rapidement, comprenant qu'une définition aussi restrictive de la nation chinoise poserait de graves problèmes territoriaux à la République de Chine naissante, et développe donc la théorie du creuset, selon laquelle la nation chinoise serait en réalité composée de cinq « races » : les Han, les Mandchous, les Mongols, les Hui et les Tibétains. Cette conception de la Nation est encore aujourd'hui appliquée en République Populaire de Chine, qui se définit constitutionnellement comme un « Etat multinational unitaire » où les cartes d'identité des citoyens comportent une mention concernant leur appartenance ethnique ou nationale, suivant une liste conçue par l'Etat chinois et le Parti Communiste Chinois en travail conjoint avec des anthropologues et des ethnologues dans les années 1950 et 1960. Elle est également toujours d'actualité, quoique de manière plus récente, sur l'île de Taïwan qui reconnaît depuis 1990 « quatre grands groupes ethniques » (*si da zuqun*) dans la composition de ses habitants, en l'occurrence les Holo et les Hakka, qui sont des regroupements de populations indigènes, les nouveaux habitants, qui étaient anciennement les Chinois Han ayant fui le continent après la défaite du Guomindang, ainsi que les natifs, qui étaient auparavant qualifiés d'insulaires et qui sont en réalité les populations chinoises Han qui vivaient déjà sur l'île avant la Guerre civile. Au regard de ces dispositions, on peut donc avancer l'hypothèse selon laquelle ce concept d'Etat « multiracial » est un concept propre aux institutions chinoises.¹⁰ Dès lors, il n'est pas étonnant de retrouver ce concept d'harmonie entre les races dans le Japon colonial des années 1930, à une époque où celui-ci cherche à se rapprocher de la Chine et des Chinois afin de leur faire accepter son contrôle politique.

En effet, dans le discours officiel japonais comme dans l'imagerie populaire impériale, le continent asiatique est divisé en plusieurs régions classées par ordre d'importance pour l'archipel, ainsi qu'organisé en fonction d'une potentielle division du travail entre les ethnies, division du travail qui créerait par conséquent l'harmonie. Dès 1930, dans la droite ligne des théories asiatistes soutenant la nécessité d' « aider » les peuples de toute l'Asie, Ishiwara Kanji, l'un des architectes de l'incident de

¹⁰ À titre de comparaison, la Constitution japonaise ne reconnaît pas d'ethnies minoritaires, notamment l'ethnie Ainu qui continue de subir les politiques d'assimilation forcée longtemps menées par le Japon de l'ère Meiji jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle. Voir LOW, Morris, « Physical Anthropology in Japan: The Ainu and the Search for the Origins of the Japanese », *Current Anthropology*, vol. 53, n° 55, 2012, p. 557-568

Mukden qui marquera un an plus tard le début de l'invasion à grande échelle de la Chine par le Japon, déclare : « The four races [...] will share a common prosperity through a division of responsibilities. Japanese, political leadership and large industry ; Chinese, labor and small industry ; Koreans, rice ; and Manchus, animal husbandry »¹¹. C'est ainsi qu'en 1932, lorsqu'est créé l'Etat fantoche du Mandchoukouo afin de prouver au monde que l'entreprise japonaise en Asie ne vise pas à envahir d'autres pays pour satisfaire des objectifs purement Japonais, celui-ci est fondé sur la doctrine de l'harmonie entre cinq races que les Japonais nomment *gozoku kyowa*, ce qui peut globalement se traduire par « la coopération harmonieuse des cinq races ». Ils iront même jusqu'à reprendre à leur compte le concept du drapeau à cinq bandes de la République de Chine, abandonné par Tchang Kai-chek en 1928, afin d'appuyer encore plus cette idée de coopération raciale, chaque bande symbolisant traditionnellement une race (voir annexe 1). De fait, la fondation du Mandchoukouo fait donc émerger la Mandchourie comme un territoire important pour le Japon, si ce n'est le plus important. En effet, les Japonais sont attirés par les terres vastes, fertiles et apparemment vides du « Paradis royal » (*odo rakuen*) de coopération et de coprosperité présenté par le discours officiel. Dans le cinéma japonais de l'époque, cela se traduit généralement par un grand nombre de fins rendues heureuses par une émigration vers la Mandchourie. On peut notamment citer *Les Frères et Soeurs de la famille Toda* (*Toda-ke no kyodai*, 1941) d'Ozu Yasujiro, *Un Frère et sa petite Soeur* (*Ani to sono imoto*, 1939) de Shimazu Yasujiro, ou encore *La Nouvelle Terre* (*Atarashiki Tsuchi*, 1937) d'Arnold Franck et Mansaku Itami. A la fin de ce dernier, le héros s'installe en Mandchourie pour y vivre une vie de fermier et on l'y voit labourer son champ à l'aide d'un tracteur, innovation technologique encore rarissime à l'époque, ce qui est une manière assez malhonnête de suggérer aux Japonais que la technologie agricole est encore plus avancée en Mandchourie qu'elle ne l'est au Japon (ce qui est factuellement faux), toujours dans la perspective du Japon comme porteur de progrès.

Cependant, toutes ces représentations positives de la coopération entre les peuples sont pour la plupart adressées aux Japonais. Dans les films susmentionnés, le ou les héros sont toujours des Japonais qui décident d'aller s'installer en Mandchourie afin d'y vivre une vie meilleure, et on s'intéresse peu aux populations locales au delà du discours asiatiste officiel qui prétend que la présence du Japon sur place leur apporte la « civilisation ». Il en va de même pour la presse spécialisée dans le domaine du cinéma, dotée d'un nombre relativement important de titres mais écrite en langue japonaise et excluant donc de facto toutes les populations non-nipponophones. On

11 Citation tirée de IENAGA, Saburo, *The Pacific War, 1931-1945 : A critical perspective on Japan's Role in World War II by a leading Japanese scholar*. éd. Pantheon, 1979, p.12

peut penser notamment à *Eiga hyoron (Critique de cinéma)*, qui publie régulièrement à partir de 1940 des articles présentant des industries cinématographiques asiatiques « sœurs » au public japonais, beaucoup d'entre eux évoquant des stars coréennes ou mandchous, notamment Ri Koran, comme des produits d'une sphère séparée du Japon mais familière. De même, on peut citer *Eiga no tomo (L'Ami du Cinéma)*, qui s'adresse expressément aux lecteurs les plus jeunes ou les plus éduqués en utilisant des furigana conjointement avec les kanji afin que les lecteurs puissent avoir une transcription phonétique de ce qu'ils lisent, ce qui en fait une publication populaire, dans les deux sens du terme. Ils utilisent de plus des bandes dessinées, en s'inspirant des stratégies de la maison d'édition de magazines jeunesse Kodansha, cette fois-ci pour cibler précisément le lectorat jeune, démontrant que le cinéma aide les Japonais et les asiatiques à coexister. Cependant, si la description qui est faite des industries et du territoire est relativement élogieuse, force est de constater que les Chinois restent décrits de manière raciste et stéréotypée, à l'image de Mr Yang dans le film *La Terre Verte* déjà évoqué. En effet, s'il aide les Japonais à accomplir leur objectif, ce n'est pas en raison de motifs patriotiques ou par conviction, mais seulement parce qu'il est motivé par l'appât du gain, estimant que les Chinois et donc sa famille deviendront plus riches si le Japon parvient à terminer les grands travaux de construction routière et ferroviaire entrepris en Chine. Le film célèbre donc en réalité la cupidité de Mr Yang, qui est bonne puisqu'elle concorde avec les intérêts de tous ainsi que ceux de la Sphère de Coprosperité. Le film valide donc le stéréotype du Chinois cupide et intéressé et démontre aux Japonais comment il faut s'y prendre pour les convaincre : en s'adressant à leur porte-monnaie.

Il existe toutefois quelques réelles tentatives de gestes afin de susciter de l'empathie chez les Japonais à l'égard des Chinois, et ce même après le début de l'invasion. Kawakita Nagamasa, par exemple, par ailleurs président de l'entreprise d'importation cinématographique Towa et donc fortement ouvert sur l'extérieur, participe en 1939 à la demande du gouvernement impérial à l'établissement de la Chunghwa Dyan-ying, une société de production basée à Shanghai produisant des divertissements sans messages anti-japonais. La société a pour but de produire des films avec des acteurs et techniciens chinois afin de cibler des publics eux-mêmes chinois et de contrebalancer ainsi la surreprésentation des Japonais dans l'industrie cinématographique chinoise.¹² Kawakita contribue également à ce rapprochement en produisant le film *Le Chemin vers la paix en Orient* (*Toyo heiwa no michi*, Towa, 1938) de Suzuki Shigeyoshi qui ne brille pas par l'originalité de son scénario, une banale histoire propagandiste d'un couple de fermiers chinois fuyant la guerre et

12 Voir SHARP, Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Scarecrow Press, coll. Historical Dictionaries of Literature and the Arts, 2011, p.126

découvrant petit à petit au contact de soldats japonais la bienveillance de ce peuple, mais plutôt par l'utilisation dans les rôles des Chinois de véritables acteurs chinois amateurs, et pas d'acteurs japonais professionnels interprétant des Chinois comme il en était l'usage. Cependant, à sa sortie en Mars 1938, le film fait un énorme bide, qui peut s'expliquer par la période plus propice au Japon à la ferveur militaire qu'à la compréhension et au rapprochement entre les peuples. De plus, l'absence d'acteurs stars japonais empêche l'excitation et le battage médiatique de monter autour de ce film, dont l'intérêt pour les Japonais est achevé par le grand nombre de sous-titres, la plupart des acteurs ne parlant que chinois. Le problème sera rectifié lors de la sortie de *Nuits de Chine* (*Shina no Yoru*), qui comporte un personnage japonais avec lequel le public peut s'identifier et qui sera de fait un franc succès critique et commercial.

Toutefois, une autre raison explique l'échec retentissant du *Chemin vers la Paix en Orient* : sa mauvaise réception critique. En effet, dans le magazine *Nihon Eiga* (*Cinéma japonais*) de Juin 1938, le critique cinématographique Ueno Kozo qualifie le film de « little more than a travelogue »¹³, lui reprochant le fait d'être une banale publicité pour les sites touristiques chinois sur lesquels le couple partant vers le Sud en direction de Nankin peut s'arrêter afin de les admirer. Il met ici le doigt sur une forme très particulière et très propre au Japon de nationalisme que l'on pourrait qualifier de nationalisme territorial, ou naturaliste.

2 – Nationalisme territorial et difficultés d'adaptation

Vers la fin du XIX^{ème} siècle, alors que le Japon souffre toujours d'un complexe d'infériorité vis-à-vis de l'Occident, le journaliste et géographe Shiga Shigetaka invente une nouvelle forme de nationalisme propre au Japon fondé sur la beauté des sites naturels japonais. Il écrit son ouvrage *Paysages japonais* (*Nihon fukei ron*) paru en 1894 comme s'il entendait rédiger un manuel de géographie à l'usage des japonais.¹⁴ Il y compare les sites naturels japonais avec d'autres, principalement occidentaux, et assène une vérité qui ne souffre aucun doute : les paysages japonais sont bien plus beaux que les paysages occidentaux. Pour sa comparaison, il s'aide notamment d'un outil que l'on pourrait trouver plutôt incongru pour une étude géographique : la poésie. En effet, Shiga considère que même si les poètes occidentaux s'extasient sur la beauté naturelle de leurs pays, force est de constater qu'ils sont moins convaincants que les poètes japonais notamment car le vocabulaire utilisé par les occidentaux est moins riche. Shiga en déduit donc que si leur vocabulaire

13 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

14 De fait, il enseigne alors la géographie aux étudiants de l'École Spéciale de Tokyo, ancêtre de l'université de Waseda

est moins riche, c'est qu'ils ont moins besoin de nommer les éléments naturels et donc que leur nature est plus limitée que la nature japonaise. Il exhorte donc les Japonais à être fiers de leurs paysages diversifiés, de leur grand nombre de climats différents, de leurs mers, et utilise par exemple son livre afin de donner une description détaillée et parfois illustrée de volcans et de montagnes afin, tel un guide du routard avant l'heure, d'inciter les Japonais à aller les escalader en les conseillant même sur l'équipement à adopter pour leur ascension ainsi que sur les astuces à connaître pour faire du camping sauvage. Le but est d'utiliser la modernité, domaine de prédilection des occidentaux, contre eux en utilisant les sciences naturelles pour soutenir ses arguments et in fine décomplexer le peuple japonais, principalement les classes moyennes plus susceptibles de lire un tel ouvrage. La commercialisation du livre est un succès triomphal, ce qui peut aussi s'expliquer par la pénurie de livres concernant la géographie à l'époque. Cependant, Shiga ne s'arrête pas là : il « nationalise » le pays en prétendant que les particularités du territoire japonais ont engendré un génie national lié à sa culture et à son Histoire, et qu'il faut que les Japonais renouent avec ces deux éléments. Sans être xénophobe, le nationalisme de Shiga est une approche qui se veut objective et surtout pédagogique pour trier le bon grain de l'ivraie dans la modernité qu'apporte l'Occident.

Ce nationalisme territorial se répercute par la suite sur les territoires colonisés par l'Empire. En effet, l'un des enjeux majeurs de l'expansion d'un Empire est la maîtrise du territoire et dans cette perspective, de nombreux magazines cinéma orientés vers l'aspect technique de la profession fleurissent, comme *Eiga gijitsu (Technologie cinématographique)* afin d'évoquer les moyens d'adapter le matériel utilisé par l'industrie du cinéma aux conditions climatiques rencontrées hors de l'archipel, ce dernier faisant presque une obsession du fait de standardiser les technologies utilisées par les industries cinématographiques de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale afin de les remplacer par du matériel japonais. On y trouve aussi bien des articles indiquant la manière d'empêcher le matériel se dégrader dans la chaleur tropicale thaïlandaise, dont les conditions climatiques sont d'ailleurs proches de celles rencontrées à Taïwan, que dans les températures négatives de Mandchourie. En effet, le climat mandchou est peu adapté à la technologie cinématographique japonaise, comme le fait remarquer un article du Osaka Asahi publié le 6 Décembre 1931, au début de l'invasion du territoire, et évoquant les difficiles conditions de travail des équipes de tournage envoyées recueillir des images pour alimenter les films d'actualité : « All the impressive technical advances in cinematography made since the Great War were designed for peace time conditions. After lugging our equipment on foot for days at a stretch, through sandblasting winds and minus thirty or forty degrees temperatures, it's no wonder even the

best stuff breaks down ». ¹⁵ En effet, les combats se déplaçant toujours plus vers le Nord en plein hiver et emmenant avec eux les cameramen, de nombreux problèmes techniques surviennent : les bobines gèlent dans la caméra, les caméras sur pied gèlent sur place et doivent être abandonnées, les lentilles gèlent et deviennent opaques ... Les problèmes peuvent parfois trouver une solution de fortune, comme pour l'opacité des lentilles qui est empêchée par les équipes qui les enduisent de jus de tabac, mais les conditions restent difficiles.

Toujours dans cette optique de maîtrise du territoire, le travail de mise de la Mandchourie à la portée du public japonais par l'industrie cinématographique s'avère aussi très important, dans la mesure où le nationalisme plus grand que la nation japonaise que représente l'asiatisme englobe aussi le nationalisme territorial. Ainsi, le film *Vow in the Desert* justifie précisément l'invasion de la Chine par le fait que les chinois n'ont pas su mettre en valeur leur territoire. Les paysans, comparés à la terre qu'ils occupent, sont donc en attente d'être dominés et de fait, les ingénieurs travaillant sur la route qui est construite entre Pékin et Xi'an sont Japonais alors que les travailleurs sont Chinois. De même, *Le Village au Crépuscule* (*Yuhi no mura*) réalisé par Henry Kotani qui sort en 1921 a un rôle prépondérant dans le changement de la perception de la Mandchourie par les Japonais. Le scénario est relativement similaire au cinéma américain de l'époque ¹⁶ et évoque l'histoire d'un jeune japonais capturé par des bandits mais sauvé par le sacrifice de la fille du chef de ces bandits. Le film permet donc non seulement de changer l'image de no man's land et de zone de guerre que le territoire avait acquis du fait des films d'actualité qui y avaient été tournés lors de la guerre russo-japonaise en faisant adopter à l'imaginaire collectif japonais une vision plus romantique, mais aussi, de la même manière que des films comme *La Fille du Chef*, de projeter les fantasmes japonais, tant impériaux que sexuels, sur la Mandchourie. A la manière des Etats-Unis, les Japonais créent alors leur propre mythe de la frontière et à l'image de l'Ouest américain, la Mandchourie devient dès lors « l'Ouest japonais », à un point tel que les films de propagande conçus pour encourager l'émigration des Japonais vers la Mandchourie montrent alors intentionnellement le Japon sous un mauvais jour, opérant ainsi un virage à 180 degrés par rapport à la traditionnelle fierté nationale liée à la nature japonaise. *Le Village d'Ohinata* (*Ohinata mura*) notamment, sorti en 1940 et réalisé par Toyoda Shiro, raconte une fiction basée sur le fait réel de la délocalisation de la moitié des habitants du petit village japonais d'Ohinata en Mandchourie, qui a beaucoup défrayé la chronique à l'époque. Dès le début du film, un intertitre vient planter le décor de la vie misérable que mènent les habitants au

15 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

16 Cela s'explique par le fait qu'Henry Kotani s'est d'abord formé à la Paramount avant d'être engagé à la Shochiku en 1920 pour moderniser les films produits.

Japon : « The allotment of rice-growing land per person is surprisingly tiny. Because of the lack of fuel, the mountainsides are being denuded of trees, and a significant portion of the families are hopelessly in debt to the local oil merchant ».¹⁷ Le doyen du village part pour la Mandchourie (il est le seul membre du village à être montré sur place), et revient avec des étoiles dans les yeux, persuadant les habitants que la seule et unique solution au problème de surpopulation du village enclavé dans les montagnes est de délocaliser la moitié d'entre eux en Mandchourie. En effet, une bonne partie du film est consacrée à montrer les difficultés et les aspirations des villageois, qui ont tous une raison de vouloir quitter la vallée, de l'homme un peu timide qui est lourdement endetté auprès du marchand de pétrole, présenté comme un capitaliste stéréotypé, à la vieille femme qui souhaite pouvoir aller se recueillir sur la tombe de son fils aîné mort durant la guerre russo-japonaise. Vers la fin, une fille atteinte de tuberculose va même jusqu'à se suicider pour que sa mère et son frère puissent partir. Elle laisse une note qui, de la même manière que l'intertitre du début, incrimine directement la topographie japonaise montagneuse et la rend responsable de leurs malheurs : « I hear that if you move to Manchuria, you won't have to spend your entire life like us in this mountainside hell of eternal night ».¹⁸ Le film met également en évidence les contrastes qui font de la Mandchourie un endroit meilleur. Le territoire est une nouvelle fois faussement décrit comme plus avancé technologiquement et socialement, avec les rangées de maisons bien ordonnées et les tracteurs en marche dans les champs qui jurent avec le village japonais rempli de pauvres paysans exploités, endettés et malades. De même, là où le ciel ne prend au Japon qu'une faible place dans le plan, il en occupe souvent plus de la moitié en Mandchourie, ce qui donne l'impression d'un territoire plus vaste.

Ce vaste territoire cause toutefois bien des soucis à l'industrie cinématographique. En effet, la construction d'un mythe de la frontière n'est pas le seul élément qui rapproche la Mandchourie de l'Ouest américain, la topographie étant dans les deux cas composée de grandes plaines ininterrompues. Ainsi, Kurata Bunjin, le réalisateur du film *Une Terre vaste et fertile* (*Yokudo banri*) sorti en 1939 narre dans le magazine *Nihon eiga* d'août 1940 le désespoir de son équipe de tournage face au manque de relief du paysage filmé : « They were always complaining that these uninterrupted reaches of level land just weren't photogenic ».¹⁹ Il y a deux raisons à ce manque de « photogénie » décrié par les cameramen. D'une part, ceux-ci sont habitués aux paysages japonais, où il est plus que facile de trouver des sites mettant à disposition des équipes de tournage plusieurs

17 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

18 Ibid.

19 Ibid.

niveaux de plan dans le cadre, le Japon étant un pays naturellement très vallonné, et la norme de beauté du paysage selon les Japonais est par conséquent un arrière-plan avec une montagne et une mince bande de ciel, toujours dans la perspective du nationalisme territorial selon lequel la nature japonaise est plus belle que les autres. D'autre part, le critique cinématographique Shigeno Tatsuhiko identifie également une raison technologique à cette impression dans le magazine *Bungei* : « A camera provides a much narrower breadth of view than our eyes. So when you project it onscreen, a flat horizon actually gives a constricted feeling. Furthermore, footage of a broad plain without geographical variations emphasizes its vacancy rather than any powerful sense of vastness ».²⁰ Ce problème avait été réglé par les réalisateurs américains, notamment John Ford qui avait commencé à utiliser le massif de Monument Valley comme décor afin d'écraser ses personnages. Il y aura quelques tentatives du côté japonais, notamment le documentariste Akutagawa Mitsuzo dans *La Frontière secrète de Jehol (Mikkyo Nekka)* produit en 1936 pour le compte de la compagnie de chemin de fer Mantetsu, qui filme une caravane de chameaux sur plusieurs plans afin de créer l'impression d'un voyage interminable à travers de grands espaces quasiment vides, mais il ne s'agit pas là d'une solution pérenne et applicable à tous les films. Au final, l'impréparation et le manque de maîtrise des équipes de tournage japonaises les poussent à s'avouer vaincues et incapables de rendre compte des paysages de Mandchourie ainsi que de la Chine centrale. En désespoir de cause, ils se rabattent donc sur les rivières et sur les villes, délaissant les campagnes à l'exception de moments où l'emphase est mise sur l'aspect rude et monotone du territoire et quelques scènes de bataille filmées avec force gros plans.

Cet échec des Japonais à s'adapter au territoire où ils se trouvent et leur perpétuelle volonté de vouloir tout « japoniser », jusqu'au matériel utilisé par les autres industries cinématographiques de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale témoigne de l'échec, plus vaste encore, à comprendre les populations locales et à s'attacher leur sympathie. Ainsi, les autorités japonaises mettent en place tout au long de leur occupation des territoires colonisés des stratégies afin d'assimiler les locaux et surtout de faire taire les pulsions nationales des nouveaux sujets de l'Empereur. Taïwan, notamment, du fait de sa spécificité au sein même des territoires de culture chinoise, a vu fleurir sur son sol de nombreuses stratégies et politiques d'assimilation mises en place par le Gouvernement colonial, et ce durant un laps de temps plus long que celui des territoires colonisés par le Japon en Chine continentale, les populations vivant en Mandchourie ayant carrément été invisibilisées par l'industrie cinématographique japonaise qui tenait à présenter le

20 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

territoire comme une terre vierge à conquérir. Malgré l'existence avérée d'un fort sentiment anti-japonais en Chine dont les Japonais sont conscients²¹, de véritables politiques d'assimilation de la Chine à grande échelle n'ont pas pu être mises en place par manque de temps, outre la diffusion de films de propagande. On s'attardera donc ici plus sur le cas de Taïwan, plus symptomatique d'une véritable politique d'assimilation, voire d'acculturation.

3 – La lutte contre le nationalisme local : le cas de Taïwan

En effet, lorsque l'Empire du Japon fait l'acquisition de l'île de Formose suite au traité de Shimonoseki en 1895, le Gouvernement colonial met immédiatement en place une politique de *kominka*, c'est-à-dire d'« impérialisation » comprenant des mesures telles que l'obligation d'apprendre le japonais à l'école, qui conduira près des deux tiers de la population taïwanaise à parler le japonais en 1943, ou encore le *kaiseimei*, le programme de changement des noms des habitants afin d'adopter des noms japonais. Le but est de détourner les Taïwanais de la culture chinoise, très forte sur l'île en raison de sa longue appartenance à la dynastie Qing afin qu'ils soient « transformés en sujets de l'empereur » (ce qui est la signification littérale du terme *kominka*). Cependant, comme le théorise bien plus tard Ichikawa Sai dans son livre *Création et édification du cinéma asiatique* (*Ajia eiga no sozo oyobi kensetsu*, 1941), si cette préférence taïwanaise pour la culture chinoise est le résultat logique de sa colonisation par les chinois (notamment les Han en provenance des régions du Fujian et du Guangdong), le peu d'intérêt porté au territoire par les Qing, qui résulte en un quasi délaissement administratif jusqu'à ce que la France et le Japon s'y intéressent vers les années 1880, délégitime les prétentions de la Chine sur le territoire et valident au contraire l'entreprise japonaise modernisatrice, toujours dans une perspective asiatiste, d'autant plus que cette colonisation par les Chinois s'est surtout faite pour échapper aux mauvaises récoltes et sans plan global d'assimilation par l'Empire Qing. Selon la thèse d'Ichikawa, il est donc impensable que les habitants de l'île continuent de préférer la culture chinoise à long terme. Dans le cadre de la politique d'assimilation menée par le Japon, le cinéma est un outil de choix d'autant plus intéressant que dans ce domaine, le Japon Meiji dispose d'une longueur d'avance sur la Chine, qui ne commence à produire ses premiers films qu'en 1905, près de 10 ans après le Japon. Ainsi, lorsque le japonais Takamatsu Yujiro se rendit à Taïwan en 1901 accompagné de nombreux représentants du monde artistique et culturel japonais et y établit entre autres la première société cinématographique de l'île à Taipei dans le but de montrer quelques films, il y eut parmi les habitants un regain d'intérêt

21 Kawakita Nagamasa a par exemple dû promettre aux acteurs chinois ayant tourné dans *Le Chemin vers la paix en Orient* de les protéger ainsi que leurs familles, eux-mêmes craignant d'être mis en danger du fait de leur collaboration avec les japonais, et ce malgré leur statut d'acteurs amateurs et donc peu connus du grand public.

pour la culture japonaise. Par ailleurs, même l'Association pour la culture de Taïwan (Taiwan wenhua xiehui) fondée en 1921 et pourtant logiquement plus anti-japonaise que l'industrie japonaise elle-même²², en situation de quasi-monopole sur le marché cinématographique de l'île à l'époque, commence par réaliser des films en langue japonaise.

Cependant, les années 1920 voient une résurgence du sentiment national chinois à Taïwan. Ceci est partiellement dû à l'émergence tardive d'une culture cinématographique chinoise sur le continent suite à la structuration de l'industrie. Les Japonais présents sur l'île peuvent d'ailleurs directement et concrètement en vérifier l'impact sur la population Han, dont le style vestimentaire se sinise vers la fin des années 1920. De plus, les projections de films chinois à Taïwan remettaient régulièrement en question l'ordre japonais ainsi que l'efficacité de la politique d'assimilation, en témoigne l'accueil triomphal fait par le public taïwanais à un film de 1928 qui ne parlait pourtant que du mariage de Tchang Kai-chek, figure du nationalisme chinois, relaté dans le journal *Taiwan minbao* en ces termes : « les différences de psychologie des peuples conduisent tout naturellement à des divergences dans les centres d'intérêt et de divertissement. Ces différences dans les goûts cinématographiques démontrent ainsi amplement l'impossibilité des buts poursuivis par les politiques d'assimilation »²³. On peut ici constater que tous les Taïwanais pouvaient ainsi utiliser les images diffusées afin de s'identifier à la communauté imaginée de leur « patrie » chinoise. L'historien Lü Sushang rapporte également que lors de la projection du film *Chronique de la Conquête du Nord* (*Chiang Jeshi beifa ji*, 1928), « le succès populaire fut tel que, craignant que la familiarité de Taïwan avec la Chine ne stimule trop le patriotisme des masses, le pouvoir japonais fit couper la scène du film dans laquelle apparaissait le Père de la nation [Sun Yat-Sen] ».²⁴ Cette résurgence du nationalisme à Taïwan et le rôle prépondérant qu'y joue le cinéma pousse même Cai Peihuo, l'un des leaders du mouvement de résistance à Taïwan, à organiser des projections ambulantes de films éducatifs étrangers et notamment chinois en tentant tant bien que mal d'esquiver la censure du Gouvernement général, avant de devoir arrêter l'entreprise en 1927 pour causes de tensions internes à son mouvement. Ces tensions étaient probablement en lien avec la division du nationalisme taïwanais mise en évidence par Wakabayashi Masahiro et reprise par Misawa Mamie entre les « patriotes » en faveur d'une unification de l'île et de la Chine continentale et les « révolutionnaires » ou « réformateurs insulaires » pro-autonomie, deux tendances qui n'étaient jusque-là unies que par leur sentiment anti-japonais. Dès lors, les autorités coloniales

22 Cai Peihuo, l'un des leaders du mouvement de résistance taïwanais, en fait partie.

23 Traduction de NANTA, Arnaud et NESPOULOUS, Laurent dans l'article de MISAWA, Mamie. «La réception du cinéma à Taiwan sous domination coloniale japonaise: une «assimilation par confrontation»», Ebisu [En ligne], 53 (2016), mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 19 octobre 2018.

24 Ibid.

portent une attention toute particulière à la réception des films chinois, considérée comme un indicateur relativement fiable de l'intérêt que les Taïwanais portent à la culture chinoise.

Ce revirement pousse alors le Gouvernement général à durcir sa politique vis-à-vis du cinéma à Taïwan. Tout d'abord, il organise un système d'aide publique au cinéma, outil d'éducation et de socialisation des masses par excellence, notamment du fait que l'illettrisme n'est pas une barrière à l'entrée de la sphère cinématographique, d'autant plus à l'époque du cinéma muet qui, au Japon, s'accompagne de *benshi*, des bonimenteurs dont le rôle est de raconter l'histoire, dialogues inclus, et dont la prestation influe sur la qualité des films, et qui étaient autorisés à Taïwan à travailler en langue chinoise. De plus, par le biais du décret n°58 émis en 1926 par le Gouvernement général de Taïwan, la régulation de la diffusion de films chinois et des projections à but non commercial organisées par les Taïwanais et notamment l'Association pour la culture de Taïwan est désormais calquée sur la législation de la métropole japonaise. En effet, les années 1920 voient s'opérer un changement de conception des territoires coloniaux, qui doivent désormais être le prolongement de la métropole. On passe d'une « impérialisation » (*kominka*) à une « japonisation » (*nihonka*). Du fait de cette régulation, la censure sur les films chinois et même sur les films en général augmente. Par ailleurs, après l'incident de Moukden en 1931 mais surtout après celui de Shanghai en 1932, qui entourent l'invasion de la Mandchourie et préfigurent l'invasion de la Chine, les films chinois se radicalisent dans leur positionnement anti-japonais. Les autorités taïwanaises, voyant arriver de tels films sur leur marché, mettent donc le holà en réduisant drastiquement le nombre de films chinois disponibles à l'importation jusqu'à leur suppression pure et simple en 1937, au moment du début de l'invasion de la Chine à grande échelle. De plus, les importateurs de ces films durent subir un programme de « rééducation » obligatoire et le Gouvernement général mit en place un système de trafic d'influence, afin d'étouffer toute publicité éventuelle dont les rares films chinois qui avaient réussi par miracle à entrer sur le marché auraient pu bénéficier, et augmenta également les lourdeurs administratives ainsi que les frais liés à la censure afin de désinciter les diffuseurs à montrer ces films. On voit donc bien que les mesures contre le cinéma chinois à Taïwan étaient extrêmement fortes, alors même qu'à titre comparatif, les films en provenance de l'Occident, « véritable ennemi » du Japon dans la rhétorique asiatiste, diffusés à Taïwan étaient bien plus nombreux (voir annexe 2). Le Gouvernement général montre ainsi sa conscience du fait que les habitants de l'île avaient une forte sympathie à l'égard de la Chine qui a perduré même après que le cinéma chinois soit officiellement devenu un « cinéma ennemi » dans les années 1930. Dans la « Guerre des films » qui en a résulté, rien n'indique que la préférence taïwanaise pour les films chinois était corrélée à une meilleure qualité du côté chinois, il est donc tout à fait possible que ce phénomène soit tout

bonnement lié au langage utilisé, le Gouvernement général ayant décidé après l'arrivée du parlant de projeter tous les films en japonais sans sous-titres en espérant que la frustration ressentie par les publics taïwanais stimulerait leur apprentissage de la langue japonaise.

Ce conflit permanent entre les nationalismes taïwanais pro-Chine et pro-autonomie d'une part et l'assimilationnisme japonais de l'autre omettent pourtant un point fondamental de l'entreprise coloniale japonaise. En effet, dans sa rhétorique asiatiste, elle avait désespérément besoin d'avoir le soutien d'au moins une partie de la population locale afin de se prévaloir de la légitimité de celui qui apporte la modernisation aux populations qui la réclament à cors et à cris en faisant fi des vieux Etats asiatiques immobilistes et passéistes, et dont les intentions ne sont pas intéressées mais bel et bien altruistes. C'est la raison même de l'existence de la Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale, et la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale se voulant comme une vitrine de son concept frère, il convenait d'en donner une bonne image, notamment en investissant dedans. Les investissements des studios de production japonais sur l'île de Taïwan résultaient plus d'une réaction à la menace représentée par l'industrie cinématographique chinoise dans la construction de l'identité japonaise des habitants de l'île par la politique du *nihonka* que percevaient donc non seulement le Gouvernement général, mais aussi les industriels du cinéma. Au contraire, l'investissement dans le domaine du cinéma en Mandchourie ayant un plus fort potentiel économique, les Japonais tentèrent de le rendre plus rentable financièrement. Dans les deux cas, le but de la manœuvre était de s'attirer les faveurs des asiatiques en leurs donnant un sentiment d'inclusion dans un espace plus grand avec un objectif plus grand.

C) Une Communauté imaginée : la Grande Asie Orientale

Comme évoqué précédemment, la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale se conçoit comme la vitrine de son concept-frère plus connu, la Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale. L'audience de la Sphère existe d'une manière qui se veut similaire à la « Communauté imaginée » telle que définie par Benedict Anderson : « [...]Each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion ». ²⁵ Cependant, les Japonais sont pleinement conscients des grandes et nombreuses disparités qui existent entre les sujets de l'Empire, notamment au niveau du langage, de l'ethnie

²⁵ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, éd. Verso (révisée), 1991, p.35

voire de l'Histoire et de la culture. La Sphère Cinématographique est donc un concept nécessaire pour les idéologues japonais asiatistes afin de prouver leur « bonne foi » en mettant l'accent sur la modernité et la rupture avec le passé. Toutefois, il ne souffre pas la confrontation aux actes réels, car malgré la prétendue fraternité que le Japon souhaite mettre en évidence dans son rapport aux autres industries cinématographiques de la Sphère, il n'en revendique pas moins le contrôle comme on a pu le voir avec l'exemple d'*Eiga gijitsu* qui appelait de ses vœux un monopole japonais sur les matériels cinématographiques utilisés dans toute la Sphère. L'Empire tente de se présenter comme un « despote éclairé », à même de prendre des décisions dont les peuples asiatiques, s'ils ne les comprennent pas aujourd'hui, se féliciteront dans un futur plus ou moins proche. La supériorité et la désirabilité de l'entreprise japonaise ne souffrant aucun doute ni aucune remise en cause, les peuples asiatiques sont donc invités à soutenir l'occupant, dans un objectif de bien commun, qui est souvent assimilé au progrès technologique et par conséquent au progrès économique. C'est précisément pour soutenir cet argument qu'a vu le jour le genre cinématographique du « film de construction » japonais, dont font notamment partie *Vow in the Desert* et *La Terre Verte*, deux films évoqués précédemment. Ce genre se caractérise par une emphase mise sur les bienfaits de l'occupation japonaise et va parfois même jusqu'à présenter le Japon comme le rempart qui protégera les Chinois vis-à-vis non seulement de l'Occident, mais aussi d'eux-mêmes. Dans *Vow in the Desert*, de nombreuses images documentaires sont utilisées, notamment dans la première partie où l'accent est mis sur le fait de montrer que la construction de la « Nouvelle Asie » bat son plein. Toutefois, dans la dernière partie du film, le spectateur a droit à une séquence semi-documentaire montrant des Japonais s'affairant à contenir une inondation provoquée par des guérilleros communistes ayant tenté de saboter la construction de la route entre Pékin et Xi'an, qui est au cœur du film. Ainsi, la symbolique est double : non seulement le film montre que le Japon favorise l'unité et le rassemblement des peuples d'Asie, avec l'ingénieur Sugiyama qui se montre pédagogue auprès des travailleurs chinois et avec le fait que le Japon vient construire des routes afin de littéralement et physiquement relier les peuples asiatiques entre eux, mais il montre aussi que les communistes chinois, voire les chinois récalcitrants en général favorisent par conséquent la division et il convient donc pour les Japonais comme pour les Chinois qui « savent où se trouve leur intérêt » de faire front commun contre cette menace.

1 – La mise à contribution des peuples asiatiques

Cependant, dans ce front commun, les Japonais ne conçoivent pas la participation comme ayant parts égales. Afin de s'attirer la bénédiction des populations chinoises occupées pour l'entreprise

japonaise coloniale, les Japonais invoquent plutôt un nationalisme chinois plutôt que d'user de propagande japonaise classique et exhortent les Chinois à « faire plus » pour la Chine que les Japonais car, après tout, les Japonais ne viennent que pour aider la Chine à emprunter la voie de la modernité. Les colonisateurs présentent donc les Chinois qui collaborent avec l'occupant comme de véritables patriotes, aimant la Chine et aidant donc par conséquent le Japon à aider la Chine, et inversement, ceux qui s'opposent au Japon sont des ignorants des intérêts de leur propre pays et réfractaires à la modernité. Ainsi, dans *La Terre Verte*, le personnage d'Izawa Kozo membre du département administratif de la société chargée de construire le canal rétorque à un groupe de Chinois mécontents du projet : « I know you're worried about rising prices and the scarcity of goods. But who do you think is responsible for that ? I tell you it's those who oppose the construction of the canal. Who do you think has been trying to keep prices down ? We have, the Canal Construction Committee ! What the devil can you say that you've done for China ? Nothing ! Except unproductive opposition ! »²⁶. Le film démontre donc que si les Japonais apportent la modernité aux Chinois, le problème de la modernisation n'en reste pas moins Chinois et les Chinois ne doivent donc pas attendre passivement que le travail soit fait mais bien faire preuve d'une participation active dans sa mise en œuvre. A l'image d'Izawa Kozo, les personnages présents dans les films de construction japonais calculent le fait que si les Chinois estiment que les Japonais les surpassent en termes d'investissement pour l'enrichissement collectif de la nation chinoise, la honte les pousserait à s'impliquer davantage dans la construction de la « Nouvelle Asie ». Comme on l'a vu, les Japonais tentent ainsi maladroitement, en mettant en avant l'aspect modernisateur de l'entreprise japonaise, de combler les écarts existants entre les différentes audiences de la Sphère afin de parvenir à une véritable communauté imaginée. L'existence de cette communauté imaginée n'est d'ailleurs pas chose aisée à concevoir pour les Japonais eux-mêmes, la culture cinématographique impériale comme la culture impériale en règle générale usant et abusant de stéréotypes négatifs issus de la culture populaire concernant les peuples asiatiques, qu'il convient dès lors de remplacer par une image positive qui passerait par une coopération des peuples japonais et asiatiques, principalement Chinois.

C'est dans cette optique de coopération asymétrique entre des Japonais décideurs et des Chinois exécutants dans le but de cultiver l'image de la Sphère de Coprospérité que l'Association cinématographique du Mandchoukouo, aussi connue sous le nom de Man'ei qui est une contraction de son nom japonais *Manshu eiga kyokai*, a été fondée en Août 1937. L'objectif est plus

26 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

précisément de mettre en valeur l'image du Mandchoukouo mais dans les faits, la Man'ei dirige et contrôle l'intégralité de la production et de la diffusion cinématographique en Chine occupée. Une brochure officielle imprimée en anglais présente en effet la mission de la Man'ei comme consistant à « control the exportation, importation and distribution of motion picture films and to carry on enterprises relating to the production of educational , cultural and entertainment films, with a view to contributing to the exaltation of the national spirit and to the promotion of national education »²⁷. Le but est donc clairement de monter un réseau de propagande efficace pour l'Etat du Mandchoukouo, et par extension pour l'Empire japonais. Toutefois, même si l'objectif principal reste la propagande, les impératifs de rentabilité de l'industrie cinématographique afin d'assurer sa viabilité poussent tout de même la Man'ei à chercher à plaire aux populations locales d'une manière plus classique relevant du simple divertissement. C'est là que le bât blesse : la direction de la Man'ei estime que malgré l'utilisation de la langue chinoise ainsi que d'acteurs chinois, des films réalisés par des Japonais à l'aide de scénarios écrits par des Japonais restent des films japonais, or elle considère que le cinéma japonais traditionnel a un impact plus que limité sur les populations chinoises. Amakasu Masahiko, qui devient directeur de la Man'ei à partir de 1939, fait donc le choix d'augmenter le nombre de Chinois travaillant à la Man'ei, ainsi que leurs salaires qui grimpent au même niveau que celui des Japonais. De plus, il fait le choix de former les Chinois ainsi recrutés sans aucune discrimination sur les postes que ceux-ci ont le droit d'occuper. C'est dans ce contexte que nombre d'assistants non-japonais de l'époque partent alors étudier dans des studios japonais et se forment aux métiers de scénariste, réalisateur, chef opérateur ainsi qu'acteur, bien entendu. Ainsi, vers la fin de la guerre en 1945, beaucoup des films de la Man'ei impliquent des Chinois dans le processus de production. Malgré tout, l'aspect propagandiste de l'entreprise reste très prégnant jusqu'au bout puisque sur les 11 films produits par la Man'ei pour la seule année 1943, si 9 d'entre eux sont réalisés par des réalisateurs chinois, seulement 4 le sont à partir d'un scénario écrit par un Chinois, ceux-ci n'occupant même jamais ce poste pour les films dits « culturels », c'est-à-dire les films documentaires. Le Japon se réserve donc non seulement le droit d'insérer à loisir de la propagande dans les films à destination du public chinois, mais aussi de déterminer seul quels aspects de l'Empire il convient de promouvoir au cinéma.

2 – Une « coprospérité » à deux vitesses

En effet, si le terme de « coprospérité » semble indiquer une participation à parts égales et une

²⁷ Cité dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

reconnaissance équivalente pour toutes les nations asiatiques, la réalité est tout autre, ainsi que l'énonce Iijima Tadashi, le critique de cinéma japonais le plus en vue à l'époque : « The East Asian Film Sphere consists of elements that are at once foreign and domestic and must not be considered independent. Japanese films should be distributed widely throughout the Greater East Asian Film Sphere, but only on the primary condition that it is 'Japanese' film »²⁸. Iijima développe ensuite un peu plus loin ce qu'il entend par le « Film japonais » : « Japanese film must project Japanese reality [and] Japanese reality cannot simply be understood domestically. It goes without saying that the Japanese reality is the Greater East Asia Coprosperity Sphere's reality. Communicating that reality through film is a domestic issue : one that specifically involves film production »²⁹. Selon Iijima, non seulement le cinéma japonais est supérieur et doit donc être la norme au sein de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale, mais il doit également gommer les particularismes dans l'Empire. Toutefois, si le Japon désire atteindre l'hégémonie voire le monopole de la production cinématographique de la Sphère, la question des moyens japonais de répondre à la demande du marché asiatique se pose alors, la production domestique japonaise n'étant pas suffisante. Cette question est d'autant plus pressante au fur et à mesure que le Japon s'enfonce dans la guerre, surtout après que les autorités japonaises se soient mises à réquisitionner les bobines afin de soutenir l'effort de guerre, la nitrocellulose composant principalement les bobines pouvant aussi entrer dans la composition de la poudre à canon. Par ailleurs, vers 1939, les autorités commandent à la Shochiku le film *Nouveau Continent* (Shin tairiku) qui doit tâcher d'illustrer la dimension positive du nouvel ordre japonais. Cependant, le film échoue à convaincre le public chinois. Le critique Imamura Taihei revient sur cet échec dans un article de Juin 1941 : « The camera starts with the front of a Chinese movie theater that is already back in business and pans left, taking in a long row of dwellings blasted to pieces in the shelling. The sign of a ruined tailoring shop creaks in the breeze. Already blades of grass are poking through the pavement. The sight is ghastly. Just as appalling are the faces of the refugees crammed into the Concessions. Their expressions reveal utter hostility and contempt »³⁰. Le problème est donc parfaitement visible dans le plan et résulte du non respect de l'ordre des priorités chinois au profit de celui des Japonais, préférant reconstruire d'abord les cinémas avant tous les autres commerces plus importants. L'un des cameramen ayant travaillé sur le film, Yoshida Shigeru, reviendra également sur ce point en énonçant le fait que l'opposition entre le message recherché et celui transmis provient de couvrir un thème à la fois flou et vaste (autant que peut l'être la Sphère de Coprospérité) avec des images concrètes. Par ailleurs, dans *Vow*

28 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

29 Ibid.

30 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

in the Desert, si la route en construction est présentée aux Chinois comme dans leur intérêt propre, les seuls véhicules qu'on voit l'emprunter à la fin du film sont des véhicules militaires japonais, ce qui laisse donc à penser que les propriétaires terriens chinois ont laissé la route passer sur leur terrain pour l'unique bénéfice de l'armée japonaise.

Le principal problème rencontré par les Japonais dans leur entreprise de séduction se trouve donc bel et bien dans l'absence de prise en compte du point de vue chinois, à commencer par le langage. En effet, Ri Koran, actrice japonaise bilingue fait remarquer dans un article paru dans le *Eiga hyoron* de Novembre 1941 : « I probably should not say so, but the Chinese spoken by Japanese actors is not good. The audience cannot understand what they are saying most of the time. I imagine it is the equivalent of Wang Yang's³¹ Japanese »³². Ce n'est pas la dernière fois que Ri Koran se fait la voix des Chinois de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale, puisqu'elle déclare lors d'une table ronde retranscrite dans le *Eiga no tomo* de Janvier 1942 : « I went with a Manchurian actress who became very upset. She said Japan only make themselves look good and showed absolutely no understanding of the good side of China and its people. [...] Japanese are certain that all they have to do is put on a Chinese long-sleeved gown, and immediately they are transformed into Chinese. Yet the gowns that they choose are not at all Chinese-like, and they only make the Japanese look badly out of place »³³. Ainsi, les représentations faites des Chinois dans les films japonais étaient souvent composées de force mimiques et costumes extravagants. Cependant, malgré les quelques dénonciations de cet état de fait de la part notamment de Ri Koran, on observe peu de changements, les critiques japonais rédigeant toujours des articles dithyrambiques sur la manière dont les acteurs japonais parviennent à se faire passer pour Chinois. Ce manque de maîtrise de la culture chinoise s'illustre également dans *Vow in the Desert*, où Ri Koran qui joue une femme chinoise pro-japonaise est vêtue à la mode du moment, de telle sorte que les spectateurs chinois l'assimilent immédiatement à la classe favorisée chinoise à laquelle la plupart d'entre eux ne s'identifient pas. Par ailleurs, les Japonais vont jusqu'à organiser un système de ségrégation spatiale dans les cinémas. Ainsi, un Taïwanais du nom de Zhang Mingde raconte au sujet de projections ayant lieu dans les locaux d'usines sucrières : « La ségrégation était terrible entre Japonais et insulaires. On plaçait un tapis, ou bien un tatami ou un coussin de sol à l'endroit le mieux situé, au

31 Wang Yang est une actrice chinoise ayant joué dans plusieurs films japonais ayant pour thème la démonstration des bonnes intentions japonaises. Ayant appris le japonais phonétiquement pour les besoins des tournages, sa prononciation est donc plus qu'imparfaite. Voir BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

32 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

33 Ibid.

milieu de la salle. C'était la place réservée aux Japonais, tandis que les ouvriers insulaires s'asseyaient sur des chaises disposées derrière »³⁴.

De nombreux moyens mis en œuvre pour que les Chinois développent une préférence pour les films japonais sinon en valeur absolue, comparativement aux films américains. Les films japonais étaient au moins sous-titrés en chinois et même les unités de projection mobiles qui circulaient dans les zones les plus reculées (notamment chez les aborigènes taïwanais) disposaient de diapositives avec des sous-titres. Cependant, c'est l'ignorance des attentes du public chinois qui a empêché le cinéma japonais de réellement atteindre l'objectif de promotion de la Sphère de Coprosperité.

II - Divertissement et Propagande : une conciliation difficile

En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, si l'objectif principal des autorités japonaises dans leur soutien au cinéma est la propagande, celle-ci ne se suffit pas à elle-même. De fait, une industrie cinématographique ne peut pas fonctionner si elle ne réalise pas un minimum de profits, ce qui implique de fidéliser un certain public. Or, avec les prétentions hégémoniques du cinéma japonais sur l'intégralité des pays de la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale, la production cinématographique doit augmenter afin de calquer l'offre sur la demande, ce qui explique partiellement la première place occupée par le Japon en termes du nombre de films produits par an dans les dernières années de la guerre du Pacifique. Les organisations japonaises ayant trait de près ou de loin au monde du cinéma réalisent donc de formidables dépenses d'investissement, que ce soient les studios de production qui construisent par exemple de nombreuses salles de cinéma à Taïwan, ou encore la puissance publique. En effet, le Gouvernement général à Taïwan organise des projections publiques gratuites dans les zones rurales reculées de l'île sous couvert d'« éduquer » les populations notamment aborigènes et scolaires, et va même jusqu'à collaborer avec les distributeurs afin de produire des films dits éducatifs à partir des années 1904-1905 sous l'ère du gouverneur Goto Shinpei dans le cadre de la politique de *kominka*. Bien plus tard, vers la fin des années 1930, ce sont les capitaux conjoints de l'Etat du Mandchoukouo et de la Mantetsu, l'entreprise publique des chemins de fer de Mandchourie et le plus grand établissement public du territoire, qui permettront à la Man'ei de voir le jour. Néanmoins, plus important encore afin de rentabiliser les lourds investissements consentis notamment par les pouvoirs publics,

34 Tiré de MISAWA, Mamie. «La réception du cinéma à Taiwan sous domination coloniale japonaise: une «assimilation par confrontation», Ebisu [En ligne], 53 (2016), mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 19 octobre 2018.

l'industrie cinématographique japonaise et les industries apparentées car appartenant à la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale comme la Man'ei ont cruellement besoin de fidéliser un public. En effet, si les Japonais ont très rapidement acquis ce que l'on pourrait qualifier d'un « habitus du spectateur », ce n'est pas le cas des Chinois. Très tôt, les classes moyennes et aisées urbaines et les critiques japonais sont d'ores et déjà capables de surpasser l'aspect du cinéma en tant que curiosité amusante qu'ils recevraient passivement afin de critiquer ce qu'ils voient à l'écran. Ainsi, un article du *Osaka Mainichi* déclarait déjà, parlant de reconstitutions de batailles terrestres ayant eu lieu lors de la guerre russo-japonaise : « A steady stream of spurious foreign concoctions, using Frenchmen or Americans as Japanese soldiers, has been entering the country of late. Only a few of them actually fool audiences into believing they are authentic. Such fare insults the intelligence of the viewer »³⁵. A l'inverse, comme nous l'avons déjà évoqué, le cinéma chinois ne s'est constitué et institutionnalisé que très tard, ce qui a retardé l'apparition de véritables « consommateurs » de films en Chine. De plus, le Japon ne faisant que peu de cas des préférences chinoises, la rentabilisation des films japonais en Chine n'est pas chose aisée, d'autant plus lorsque les spectateurs ne sont pas encore pleinement conscients de leurs souhaits en tant que spectateurs. L'industrie cinématographique japonaise doit donc faire face à deux défis : l'intensification de sa production cinématographique au niveau impérial, les sujets non-japonais de l'Empereur n'accordant que peu d'importance aux événements se passant dans l'archipel japonais, ainsi que la réponse à une demande cinématographique non-japonaise qui se précise avec le temps.

A) Le Film d'actualité : une première projection impérialiste

Dans cette course à la production de masse, les films dits d'actualité sont un genre très important. En effet, ceux-ci sont très faciles à produire en masse et ne nécessitent que quelques prises de vue réelles et relativement peu de montage. C'est principalement la production de ces films qui font du Japon l'un des pays les plus prolifiques d'avant-guerre en matière de cinéma, notamment du fait du peu d'intérêt qu'il y a à projeter de nouveau ces films sur le long terme, ce qui pousse les sociétés de production à en réaliser toujours plus. Ainsi, dès l'an 1900, des cameramen japonais accompagnent l'armée japonaise afin de filmer les images de la révolte des Boxers. De même, lors de la guerre russo-japonaise, ils sont une nouvelle fois envoyés pour filmer des images de la guerre et, plus important, du Japon qui est en train de défaire une puissance occidentale grâce à la modernité de son armée et de sa marine. Dans cette guerre, les cameramen filment également des images

35 *Osaka Mainichi* du 17 Mars 1905. Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

destinées à l'export en dehors de l'Empire, les pays étrangers étant en demande de telles prises de vue. Déjà à l'époque, celles-ci sont utiles afin de convaincre les sujets de l'Empereur vivant dans les zones les plus reculées comme les zones rurales et surtout les indigènes taïwanais que les informations relatant les victoires militaires du Japon étaient bel et bien vraies. C'est d'ailleurs le principal objet des films d'actualité : informer les populations les plus en marge de l'Empire. Le film est pour ce faire un outil de choix : non seulement il est facile à censurer par les autorités impériales, mais il peut également être produit en masse. De plus, son aspect de curiosité et de nouveauté mentionné précédemment poussent les ruraux à aller massivement voir ces films lorsqu'ils se présentent, surtout à Taïwan, la plus ancienne colonie japonaise. Plusieurs entretiens réalisés par Misawa Mamie semblent aller dans ce sens. He Jiming, responsable de « l'éducation par le cinéma » au bureau des Affaires Intérieures de la province de Taichuu (actuelle Taizhong), déclare dans une interview du 3 Juin 1993 que les contenus proposés aux aborigènes sont surtout des films d'actualité dont la nature propagandiste est évidente, mais que malgré cela, les villageois « venaient dès le matin sur la place [du hameau] pour attendre le début du film en fumant des cigarettes »³⁶. Deux autres entretiens abondent dans ce sens et semblent indiquer que cet aspect festif qui poussait les habitants à aller voir les films affectait indifféremment les aborigènes et les Taïwanais Han. Li Maosong, une chinoise Han, se rappelle le 2 Juin 1998 que « Les gens s'habillaient avec de beaux vêtements, comme pour le jour de l'An, et on accrochait des lanternes en papier depuis l'entrée de l'école. C'était vraiment comme une fête, tout cela pour voir ces images animées. Quel moment de joie quand on était petits ! », alors que de son côté, une aborigène du peuple Atayal du nom d'Iwali Piho indique le 28 Mars 1999 que les aborigènes allaient assister aux quelques projections annuelles organisées dans la cour de l'école publique japonaise car « Les occasions de voir des films étaient rares » et que « Les projections étaient gratuites »³⁷. Ainsi, ces projections de films d'actualités répondaient donc à l'enjeu fondamental de transmettre les informations aux quatre coins de l'Empire et donc de tenter de former une communauté imaginée avec l'intégralité des sujets de l'Empereur.

1 - Le film pédagogique : l'enjeu de la maîtrise du territoire

Nous avons pu voir à quel point le territoire est un élément important dans l'imaginaire collectif japonais lorsque nous avons évoqué les travaux de Shiga Shigetaka, notamment le *Nihon fukei ron*.

36 Traduction de NANTA, Arnaud et NESPOULOUS, Laurent dans l'article de MISAWA, Mamie. «La réception du cinéma à Taiwan sous domination coloniale japonaise: une «assimilation par confrontation»», Ebisu [En ligne], 53 (2016), mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 19 octobre 2018.

37 Ibid.

De fait, dans un pays qui tire sa fierté nationale en partie de la glorification de ses sites naturels et de ses paysages, il est normal de devoir s'appropriier les territoires conquis, en ce qu'ils deviennent automatiquement des sources de fierté potentielles pour la nation japonaise. La mise en valeur de territoires impériaux nouvellement acquis par le cinéma arrive très tôt au Japon puisque le Japonais Takamatsu Yujiro réalise en 1901 le film d'actualité *En direct de Taïwan*. Il s'agit du tout premier film jamais réalisé sur l'île, d'une durée relativement courte, et d'un documentaire d'actualités traitant de la situation de Taïwan alors même que le peuple taïwanais, cédé seulement 6 ans plus tôt par l'Empire Qing au Japon par le biais du traité de Shimonoseki, résiste à la mise en place du nouvel ordre japonais. Le film, d'abord et avant tout destiné à la Diète japonaise³⁸, sert deux objectifs. Il y a dans un premier temps un enjeu simplement politique, celui de montrer que le Japon développe sa présence sur l'île et de convaincre les parlementaires japonais qu'ils doivent tout de même renforcer le contrôle sur ce territoire pas encore pacifié en périphérie de l'Empire. Le second est plus général, il s'agit de montrer l'île comme un territoire exotique de par sa nature mais aussi et surtout de par ses habitants, représentés en majorité comme de « bons sauvages » au sens occidental du terme. Le but est ainsi de montrer que même s'ils sont « arriérés », ils accueillent tout de même à bras ouverts la modernité apportée par les Japonais, notamment en ce qui concerne les infrastructures routières et ferroviaires, et s'engagent toujours plus avant dans la reproduction des comportements du colonisateur. A la suite de cette réalisation, Takamatsu Yujiro met en place avec le gouverneur Goto Shinpei un système de collaboration entre les diffuseurs privés et le Gouvernement général de Taïwan voué à la réalisation de films pédagogiques suivant deux axes principaux, qui correspondent aux deux aspects de la politique coloniale japonaise. D'un côté, les films promeuvent la valorisation de la culture japonaise, dans l'esthétique cinématographique bien sûr, mais aussi dans des modalités de diffusion qui sont propres aux Japonais, notamment l'utilisation de *benshi* ou encore le *rensageki*, qui est une forme hybride de cinéma et de théâtre. De l'autre, ils identifient clairement le Japon comme la première puissance asiatique et la seule apte à protéger tout ce qui deviendra la Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale des ambitions coloniales occidentales. Il faut protéger tout aussi bien la nature de l'île, présentée comme exotique et fragile, ce qui réveille le nationalisme territorial impérial, que les populations, qui sont majoritairement assimilées à des « sauvages ». Même si ce sont de « bons sauvages », ils ont tout de même un aspect barbare qui justifie l'occupation aux yeux des japonais. De plus, ces derniers voient en eux le reflet du Japon de l'ère Yamato, époque très ancienne qui a notamment vu la constitution du Japon en tant qu'Empire. Pour les Japonais, c'est une confirmation sans équivoque de la thèse évolutionniste, qui les pousse à « aider » le peuple de Taïwan dans sa transition de l'état primitif

38 La Diète est le nom du parlement japonais institué par la Constitution Meiji de 1889

vers la civilisation.

Pour répondre à ce besoin de démontrer que le Japon n'occupait les territoires qu'il avait conquis que pour le bien des colonisés, le film pédagogique était un outil extrêmement efficace. En effet, la facilité avec laquelle le producteur, ici l'Empire japonais, peut les produire et les diffuser partout jusque dans les zones les plus reculées en fait un outil de propagande de choix. Ainsi, lesdits films réalisés à la demande des autorités publiques japonaises traitent généralement de la vie quotidienne dans les colonies, afin de normaliser la présence de l'occupant japonais et de le présenter comme une force civilisatrice plutôt qu'occupante. Ces films sont construits selon un fond et une forme qui ne sont pas sans rappeler les films traitant des colonies réalisés par les pays occidentaux, avec une esthétique relativement similaire aux premiers films des frères Lumière, dont la simplicité rend le message compréhensible même par des populations ne parlant pas la langue du colonisateur. La différence fondamentale avec les films coloniaux occidentaux réside dans le traitement de l'occupant. En effet, la dimension raciste qui est centrale dans l'idéologie impériale des pays occidentaux est totalement absente des films pédagogiques japonais, où le seul objectif est de présenter le Japon comme porteur de modernité afin de légitimer son entreprise coloniale aux yeux des colonisés. Ainsi, sous la direction du Gouvernement général sont réalisés des films tels que *La Police japonaise supervise un village Taïwanais* (*Nihon keikan no hansha shisatsu*) en 1935, qui s'inscrit précisément dans cet objectif de montrer les apports en termes de confort de vie permis par les Japonais. De même, la Man'ei réalisera pour le compte de l'Etat du Mandchoukouo de nombreux films documentaires traitant de la vie quotidienne et mettant l'accent jusque dans les titres sur les éléments de modernité délivrés au peuple Chinois par le Japon. On peut citer, pêle-mêle : *Ouvrières* (*Kinroteki jousei*) et *Des citoyens en bonne santé* (*Kenkoteiki shokokumin*) en 1942, *Les conserves de légumes* (*Yasai no chozo*) et *Le Chauffage* (*Danbo no takikata*) en 1943, ou encore *Un Jardin chez soi* (*shitsunai engei*) en 1944. Un autre type de film pédagogique relativement courant dans la filmographie de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale est le film géographique, dans la droite ligne des travaux de mise en valeur de la nature par Shiga Shigetaka. Ainsi, après s'être formé à la Jujiya, une société de production spécialisée dans les films pédagogiques, He Jiming retourne à Taïwan et profite des fonds débloqués par le Gouvernement général dans le domaine de l'éducation par le cinéma pour réaliser des films traitant par exemple du mont Yushan, point culminant de l'île.

Toutefois, un autre genre de film d'actualité est bien plus populaire auprès des spectateurs impériaux : les films d'actualités concernant la guerre. Bien que bénéficiant d'une popularité plus

ponctuelle du fait que le Japon n'est pas toujours en guerre, ladite popularité est indéniable chez tous les sujets de l'Empereur. En cause notamment, la volonté des Japonais de voir la « vraie situation » des endroits éloignés où parents et amis ont été envoyés faire la guerre. Les peuples non-japonais de l'Empire, quant à eux, apprécient l'aspect festif des projections publiques résultant de leur rareté, comme nous l'avons vu plus haut. Relevant d'abord du simple film d'actualité, leur production se rationalise au moment de l'invasion de la Mandchourie pour devenir ce que les critiques japonais appelleront des *kiwamono*.

2 - L'avènement des *kiwamono*

Les films d'actualité traitant des événements militaires en cours voient le jour au Japon au moment de la guerre russo-japonaise, en 1904, et s'inscrivent dans la tradition déjà éprouvée par les pays occidentaux d'entretien d'une certaine ferveur patriotique. En effet, que ce soient les documentaires et les reconstitutions traitant de l'explosion du cuirassé Maine dans la guerre hispano-américaine pour les Etats-Unis, de la guerre des boers pour l'Empire colonial anglais ou encore la couverture des événements de la révolte des Boxers par les soldats des puissances occidentales présentes sur place, le but était déjà de montrer la puissance et la modernité du pays concerné et de le montrer sous un jour favorable à sa population. Pour l'Empire japonais, la guerre russo-japonaise est le premier événement d'envergure qui justifie d'un tel traitement médiatique et de fait, la fonction de propagande de ces films d'actualité est déjà présente à ce moment-là. En effet, dès le 4 Octobre 1904, en plein milieu de la guerre, le *Asahi shinbun* en appelle déjà dans ses colonnes à ce que les cameramen japonais « imbue the minds of the young with a military spirit and a true appreciation of what the nation requires of them in its hour of need »³⁹. Ainsi, le patriotisme et la ferveur militaire sont d'ores et déjà des valeurs-clé dans la conception de ces films. On constate d'ailleurs, dans les colonnes du *Kobe shinbun* cette fois-ci, que le patriotisme est non seulement mis en exergue dans les contenus du film, mais également à l'extérieur du Daikokuza Theatre où a lieu la projection et où des drapeaux impériaux sont disposés, croisés, au-dessus de l'entrée. Le patriotisme est d'ailleurs entretenu jusqu'à l'intérieur de la salle, le *benshi* en charge de commenter la représentation annonçant en préambule : « the films you are about to see are not filled with the eight hundred lies of charlatans and fortune hunters. Every foot was shot at the actual places sanctified by the blood of our countrymen. Therefore, when you see our soldiers marching into battle, I want you to shout « banzai » to cheer them on ! »⁴⁰.

39 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

40 *Kobe Shinbun* du 7 Décembre 1904. Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the*

On remarque ici qu'en plus du patriotisme, une autre constante fondamentale régissant l'appréciation du public vis-à-vis de ce genre de film est le réalisme supposé. La valeur de ces films résulte uniquement de ce qu'ils utilisent des images tournées sur les lieux des combats et qu'elles sont parvenues de manière transparentes jusqu'à l'écran de la salle de projection, les spectateurs n'attendant rien de moins que la vérité au cinéma. Ainsi, les nombreuses images de canons avec servants ou encore de « batailles navales »⁴¹ conservées jusqu'à aujourd'hui étaient extrêmement mal reçues par le public lorsque la réalisation avait opté pour le choix de la reconstitution via l'utilisation de trucages et de bateaux de modélisme. Même si les audiences rurales, peu habituées au médium filmique, ne sont pas choquées, les urbains, eux, ont déjà acquis un certain « habitus du spectateur » et le *Asahi shinbun* décrit l'échec d'un tel film dans son édition du 4 Août 1904 comme suit : « Childish film-flammy of the sort convinces no one, and so the show had a bad reputation »⁴². Ces Japonais urbains, ayant déjà atteint le stade de « consommateurs » de films, savent ce qu'ils attendent du cinéma sans toutefois avoir la précision d'un critique cinématographique, et considèrent que les effets spéciaux sont bons pour les enfants, voire carrément une imposture. Ces spectateurs vont même jusqu'à se méfier de la pratique du montage en séquences en soi, l'un des concepts de base de la cinématographie, ainsi que le rapporte le *Kobe shinbun* du 4 Juin 1904 : « The fact that it isn't organized in any clear sequence, like the phony footage, makes it all the more moving. A real battlefield seethes with confusion and is apparently without any logic. »⁴³. Les producteurs de films d'actualité qui montent leurs films à outrance afin d'offrir aux spectateurs une expérience agréable et compréhensible sont donc bien mal inspirés de le faire, le public réclamant une sensation de vérité brute, de réalité non altérée par quelque artifice que ce soit.

La pratique du tournage d'images directement filmées dans les zones de combat prend une toute autre ampleur au moment de l'invasion de la Mandchourie par les forces armées japonaises. En effet, toujours dans une optique d'exacerbation de la ferveur patriotique, ces films sont produits dans des quantités toujours plus importantes afin d'amplifier le rôle de diffusion de la propagande à l'échelon local, et surtout rural, de l'Empire japonais. De plus, la violence de ce nouveau conflit

fifteen years war, 1931-1945, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

41 Ces images n'ont pas été filmées lors de véritables batailles navales, la marine japonaise n'acceptant pas d'embarquer de cameramen sur des cuirassés en direction d'un théâtre d'opérations. Elles proviennent surtout de manœuvres d'entraînement, les cameramen étant ponctuellement autorisés à les filmer.

42 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

43 Ibid.

pousse à la surenchère et à une bataille féroce entre les studios de production japonais. C'est à qui saura le mieux rapporter de Mandchourie les images les plus sensationnelles. Par conséquent, lesdits studios maintiennent tous sur place des équipes de tournage professionnelles afin de documenter au mieux les événements par l'image. Ce dispositif est complété par des entretiens journalistiques réalisés avec des cameramen narrant les conditions de leur travail ainsi que les risques pris afin de ramener ces images. En effet, dans les entretiens susmentionnés, les cameramen aiment généralement à se décrire comme des *swashbucklers*⁴⁴ des temps modernes, ainsi que le fait le réalisateur Ide Kinnosuke dans le *Osaka Asahi* du 13 Décembre 1931 : « We grab our equipment in one hand and our lives in the other, and plunge in on the very heels of the troops »⁴⁵. De même, le cameraman Higashi Kenju rapporte également dans le *Osaka Asahi* du 6 Décembre 1931 : « It's a common belief here that less than forty percent of our number will return from assignment alive »⁴⁶. Il semble que ce soit là un mensonge éhonté, les cameramen étant relativement peu présent à l'endroit même des zones de combat. En effet, ceux-ci filment le plus souvent des manœuvres de cuirassés, des canons avec servants ou encore des colonnes de militaires en marche. Toutefois, ce prétendu risque de rencontrer la mort à n'importe quel moment qui entoure l'image de ces films d'actualité participe de leur créer la dimension réaliste et véritable que recherche le public.

Par ailleurs, alors même que l'incident de Mukden qui marque le début de l'invasion de la Mandchourie a lieu le 18 Septembre 1931, le montage des bobines fraîchement arrivées du front commence dès la fin du même mois, à peine une à deux semaines plus tard. Les films qui en résultent, eux aussi montés extrêmement vite afin de pouvoir les projeter en salle le plus rapidement possible, sont appelés des *kiwamono*, littéralement des « choses saisonnières ». Il s'agit d'un terme généralement employés dans les industries culturelles japonaises afin de définir des biens culturels commercialisés uniquement pendant une saison ou une courte période temporelle, ensuite de quoi ils passent de mode. Le terme *kiwamono* sert donc ici à caractériser les nombreux films de guerre peu inspirés et parfois bâclés produits dans les quelques années qui suivent l'invasion de la Mandchourie pour surfer sur la vague de cette mode passagère. En effet, ces films d'actualité sur la guerre en Mandchourie sont produits le plus vite possible tant que l'excitation du moment existe encore, et sortent en seulement quelques semaines, voire parfois quelques jours. Louise Young décrit ainsi comment les industries culturelles impériales ont tenté de faire du profit grâce à la

44 Il n'existe pas de traduction transparente en français. Ce terme sert à désigner des bretteurs intrépides tels que les pirates ou les mousquetaires, qui feraient preuve de hardiesse et de bravoure en recherchant continuellement l'aventure au péril de leurs vies.

45 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

46 Ibid.

guerre, qui était un sujet relativement populaire car détournant l'attention des japonais de leurs principales sources d'anxiété liées à des problèmes domestiques, comme l'économie en berne par exemple. Elle évoque le fait que chaque nouvel événement notable provoquait l'apparition d'une vague de films et de chansons que le public s'empressait d'aller consommer en masse comme si cela représentait en soi un acte de patriotisme et de démonstration de leur soutien à leur nation. Elle cite ainsi l'exemple des *Bakudan sanyushi* (les trois bombes humaines), trois soldats dont la propagande officielle a longtemps martelé qu'ils avaient donné leur vie afin de détruire une infrastructure occupée par l'armée chinoise, et des myriades de chansons et de films commémoratifs qui ont vu le jour dans les semaines qui ont suivi⁴⁷. Toutefois, les *kiwamono* sont très rapidement critiqués pour leur médiocrité et le terme devient péjoratif. Ainsi, le *Kinema junpo* qui assenait dans son édition du 10 Juin 1932 « If it isn't showing a Three Human Bomb Patriots film, it just isn't a movie theater »⁴⁸, adresse une critique virulente de ce genre dans l'édition du 8 Mars 1933, moins d'un an plus tard. De la surenchère des premiers temps, les images de guerre sont donc reconverties en étant désormais intégrées au cinéma de fiction. Ainsi, les films de Tasaka Tomotaka *Les Cinq Eclaireurs* (*Gonin no sekkohei*) de 1937 ou encore *Terre et Soldats* (*Tsuchi to heitai*) de 1939 intègrent dans leur narration des plans de soldats en marche ou de batailles tournés sur le front chinois d'alors.

B) Le cinéma japonais en Chine occupée : une industrie rentable ?

Le cas des *kiwamono* pose donc la question de la rentabilité et donc de l'aspect plus industriel de l'industrie cinématographique japonaise. En effet, comme toutes les industries, celle-ci n'échappe pas à la règle de la recherche de profits. Ce sont ces mêmes profits qui ont présidé pour une part non négligeable à l'avènement du genre cinématographique *kiwamono*. Et c'est pour cette même raison que, là où les Japonais de Mandchourie ont décidé de créer la Man'ei en Août 1937 afin d'orchestrer plus facilement et plus efficacement la production et la diffusion de films en Chine occupée, il ne s'est trouvé personne à Taïwan pour y constituer un équivalent. En effet, si les principaux studios de production japonais ont installé sur place des bureaux afin de créer une branche taïwanaise, la production de films à Taïwan n'a jamais dépassé le stade embryonnaire durant toute la période coloniale de l'île. Kobayashi Katsu écrit dans le *Eiga junpo* du 1er Mai 1942 que la raison en tient au fait que Taïwan est trop proche du Japon, tant géographiquement (c'est une île relativement vallonnée et montagneuse) que culturellement (l'île ayant subi plusieurs décennies de politique

47 Voir YOUNG, Louise, *Japan's Total Empire, Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*, University of California Press, 1999, 504p.

48 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

culturelle assimilationniste de la part du Gouvernement général). Son article *Taiwan eigakai no insho* (Impressions de l'industrie du film de Taïwan) formule donc l'hypothèse que les vastes plaines mandchoues symbolisent peut-être mieux l'aventure chinoise et l'exotisme aux yeux des japonais des années 1940. Par ailleurs, un autre critère relativement fondamental entre en ligne de compte dans la poursuite de la rentabilité par l'industrie cinématographique japonaise : la notion de taille critique du marché. L'île de Taïwan étant à l'époque relativement peu peuplée, elle ne représente alors qu'un petit marché relativement négligeable pour les grosses sociétés de production japonaises, au contraire de la Chine continentale. De plus, nous aurons l'occasion d'observer que les industries culturelles japonaises dont le cinéma fait partie mettent en place des stratégies afin de générer des profits, et misent notamment sur la transivité des médias, espérant qu'elle participe d'une transivité des publics.

1 - L'industrie cinématographique japonaise : un objet protéiforme

En effet, il serait faux de considérer que la culture cinématographique impériale est simplement caractérisée par la production de films dans des lieux exotiques. De fait, il existe dans l'Empire japonais, puis dans la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale un vaste réseau culturel incluant magazines, journaux, publicités, chansons et films. Tous ces mediums culturels sont alors orientés vers une certaine manière de présenter l'Empire japonais, sous le prisme du mythe soutenu par les idéologues gouvernementaux de l'impérialisme japonais en tant qu'alternative attrayante au colonialisme occidental. Ainsi, comme on a déjà pu l'évoquer, il y a tout d'abord l'essor des magazines spécialisés dans le cinéma, dont le premier voit le jour en 1909. Ce type de publications connaissent une véritable explosion durant l'ère Taisho, jusqu'à atteindre leur point culminant en 1931 avec pas moins de 65 titres très diversifiés. On y trouve des magazines concernant la technique, les scénarios, les critiques ... avant que les restrictions en termes de papier et le besoin toujours plus pressant de couvrir les événements de la guerre ne réduisent drastiquement le nombre de ces publications. L'industrie cinématographique fait également bon usage de ses stars dans sa constante recherche de profits. C'est ainsi par exemple que Tanaka Kinuyo ou encore Suzuki Denmei deviennent les égéries de plusieurs campagnes publicitaires à grande échelle pour des produits cosmétiques, des boissons, des vêtements ... En effet, les visages de ces acteurs phares des années 1930 sont connus de tous et les annonceurs ne s'y trompent pas, insérant leur portrait dans de nombreux encarts publicitaires dans des magazines ou encore sur des affiches là encore publicitaires. De plus, ils respectent parfaitement les standards de beauté de l'époque : Suzuki Denmei est un homme athlétique aux traits fins mais doux alors que Tanaka

Kinuyo est une femme avec une petite bouche, de grands yeux expressifs et un large front, signe d'intelligence. Par ailleurs, Tanaka Kinuyo et Suzuki Denmei jouent tous les deux dans le film *L'armée avance (shingun)*, produit par la Shochiku en 1930, et qui est de fait un film montrant la capacité des grandes sociétés de production telles que la Shochiku de toucher un grand nombre de public afin d'engranger plus de recettes. Ainsi, les *mobo* et les *moga*⁴⁹ viennent plutôt voir le film pour la partie narrant la romance vécue par les personnages interprétés par Tanaka et Suzuki ainsi que pour s'identifier à ces personnages qui sont des vitrines vivantes témoignant de la mode du moment. À l'inverse, les jeunes adolescents férus de modélisme viennent plutôt voir leurs avions préférés en action sur grand écran et juger de l'authenticité des séquences de combats aériens.

Toutefois, la principale industrie culturelle sur laquelle appuient les studios de production japonais se trouve être la musique. En effet, avant même l'avènement du cinéma parlant, celle-ci est déjà un élément très important de la production d'un film, en témoigne le réalisateur américain King Vidor : « I would roughly say that [it accounted for] forty or fifty percent of the [total emotional] value for the person watching »⁵⁰. De fait, si les *benshi* ont beaucoup focalisé l'attention du fait de leur caractère propre au cinéma japonais, les orchestres de *gakushi* (musiciens d'intérieur) sont également très importants, ne serait-ce que parce qu'ils accompagnent les films, principalement dépourvus de bandes sonores lors de leur envoi aux distributeurs, dans les salles des grands centres urbains. Ils constituent donc longtemps la seule source de musique des salles de cinéma. Par ailleurs, ils possèdent le deuxième plus gros syndicat de l'industrie cinématographique, ne le cédant qu'aux *benshi*. De plus, eux peuvent assez facilement se reconvertir après l'arrivée du parlant en tant que musiciens pour les grands studios. Pour ce qui est de l'aspect trans-médiatique du cinéma et de la musique, les studios japonais se rendent compte dès l'époque du cinéma muet qu'ils peuvent augmenter leurs profits en insérant des chansons populaires dans leurs films, appelées *sonyu-uta* (littéralement : des chansons à insérer). En effet, les chanteurs apparaissant dans les films projetés étaient également engagés pour se rendre physiquement dans la salle durant la projection afin d'y interpréter leur titre. Ainsi, le *benshi* Tokugawa Musei exprime la peur qu'il a ressentie lorsqu'il arrive sur scène pour le remplacer le chanteur Nakayama Utako lors d'une représentation du film *Avant la lumière de l'aube (asahi sasu mae)* en 1919 seulement⁵¹. De fait, la présence dans les salles obscures de chanteurs à succès pousse leurs fans à se rendre aux projections, augmentant le nombre de billets

49 *Mobo* et *moga* sont des abréviations qui signifient *modern boy* et *modern girl*. Ces termes se réfèrent à l'attitude moderniste des classes urbaines japonaises relativement jeunes des années 1920 qui adoptaient entre autres un style vestimentaire et des idées plus occidentaux.

50 Citation tirée du film *Hollywood : a celebration of the american silent film*, réalisé par Kevin Brownlow et David Gill, 1980

51 TOKUGAWA, Musei, *Musei Handaiki* [Récit de la vie de Musei], Shibundo 1929

vendus. De même, les maisons de disques auxquelles appartiennent les droits des chansons utilisées enregistrent également les performances des benshi durant les représentations, ce qui pousse de l'autre côté les férus de cinéma à acheter leurs disques, dans un coup de marketing magistral. C'est par exemple ce qui arrive avec *La Fille du Chef*. D'abord une chanson, on en fait un film qui attire aussi bien cinéphiles que mélomanes dans les salles obscures. La popularité des films explose donc dans les années 1930 grâce à leur dimension multimédia nouvellement acquise avec le parlant ainsi que par l'utilisation de chansons populaires.

De plus, la musique est également une partie du cinéma privilégiée afin de toucher les populations non-nipponophones de l'Empire. De fait, les idéologues gouvernementaux profitent de l'avènement du parlant pour mettre en place une politique de la musique de film dans les années 1930 comptant sur la supposée valeur universelle de la musique afin de diffuser des messages. On retrouve cette idée lors une table ronde impliquant plusieurs personnalités du monde du cinéma japonais intitulée *Ongaku eiga ni kokyo nashi* (les films musicaux n'ont pas de frontières) retranscrite dans le *Eiga no tomo* de Juillet 1942. A cette occasion, le réalisateur Shima Koji dit à Ri Koran : « I imagine nearly 80 percent of all the films people in the South [Pacific] watch are musicals. It's no exaggeration to say that true friendship between ethnicities begin with music. Even cultural types who have gone down there will tell you that music can communicate when words cannot. I think you'd do better to take some good musicals down South rather than a bunch of films full of difficult logic »⁵². Ainsi, pour les participants, film et musique ont ceci de commun qu'ils n'ont pas de frontière. Les plus ardents défenseurs de cette thèse de la musique et a fortiori de la musique de film comme langage universel arguent même du fait qu'en associant ces deux arts, on parviendra à accomplir l'harmonie entre les races. De fait, si le Gouvernement japonais utilise cette théorie du langage universel afin de transmettre son message aux non-japonais, les Japonais trouvent également leur compte dans la musique de film, qui répond à leur besoin naissant d'écouter les films, en plus de les voir. Par ailleurs, le fait de chanter dans la salle accompagné par les autres spectateurs participe de créer une communauté imaginée, non seulement entre spectateurs, mais incluant aussi la personne qui chante à l'écran, dont la nationalité n'est pas toujours japonaise. C'est donc un moyen extrêmement pratique afin de définir une identité impériale. Cependant, comme le fait remarquer le critique musical Hosokawa Shuhei, « the ideology of artistic universality was born of and deeply tied to nineteenth century colonialism »⁵³.

52 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

53 HOSOKAWA Shuhei, *Seiyo ongaku no nihonka-taishubunka* [Japonisation/Popularisation de la musique occidentale, Continent chinois], *Myujikku magajin*, Oct. 1992. Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

On retrouve donc une nouvelle fois l'influence de l'Occident sur l'impérialisme japonais, cette fois-ci dans l'idée que la puissance de l'art peut surmonter les frontières économiques et surtout politiques. Ce besoin des idéologues japonais d'un langage universel résulte d'une prise de conscience progressive dans les années 1930 de l'étendue de la sphère d'influence japonaise, celle qui deviendra la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale. De plus en plus, des films d'animation japonais sont projetés à Taïwan, des magazines cinématographiques sont vendus en Mandchourie ... L'industrie cinématographique japonaise et à travers elle le Gouvernement japonais ont donc besoin de rallier des audiences impériales jusqu'ici inexploitées, voire inexistantes. C'est notamment ce besoin de trouver le moyen de créer une image attractive d'une Grande Asie sous la houlette du Japon qui participe de la création de la Man'ei.

2 – La Man'ei : une industrie rationalisée

La *Manshu Eiga Kyokai* voit le jour en Août 1937 dans la capitale nouvellement fondée du Mandchoukouo située à Xinjing (actuelle Changchun), principalement dans le but de véhiculer une bonne image de l'Empire du Japon dans les territoires chinois occupés. Dès le départ, l'entreprise est conçue pour rechercher le monopole de diffusion et de commercialisation, voire de production des films dans toute la Chine continentale sous contrôle japonais. Toutefois, la Man'ei part de relativement loin. En effet, à sa création, elle se compose pour grande partie de membres issus d'organes gouvernementaux tels que le Ministère de l'Information mandchou, ou encore le monde de la presse. Seuls quelques techniciens sont présents afin de représenter le monde du cinéma dans les premiers temps de l'organisation. Ainsi, le premier film produit par la Man'ei est *Un idéal qui embrase le ciel* (*Soshi Shokuten*) en 1938, un film de propagande sur l'armée mandchoue. Le scénario est écrit par Zhong Xianli, un ancien fonctionnaire du Ministère de l'Information mandchou, et on doit le travail de réalisation à Atsu Tsuboi, un ancien journaliste du quotidien *Manshu-Nippo*. Les deux hommes n'ont donc aucune expérience du cinéma quelle qu'elle soit, et le seul cinéaste expérimenté travaillant sur le projet est le chef opérateur Ihachi Omori des studios *Makino eiga*, les acteurs étant recrutés à la va-vite afin de commencer le tournage. Toutefois, le fait que le film ne soit projeté que dans les cinémas itinérants et pas dans les salles permanentes des grandes villes incite à croire que ce premier film est conçu comme un essai par les dirigeants de la société, qui font donc preuve de prudence. Cependant, les dirigeants de la société prennent une décision qui va faire venir de nombreux professionnels du cinéma reconnus par leurs pairs. En effet, ils recrutent en Juin 1938 Negishi Kanichi, le directeur des studios Tamagawa de la grande société

de production Nikkatsu, ainsi que son bras droit Makino Mitsuo, fils du célèbre réalisateur Makino Shozo et frère du non moins célèbre Makino Masahiro. Deux grands noms du cinéma japonais qui deviennent administrateurs chargés de la production, et qui attirent dans leur sillage d'autres personnalités connues de l'industrie cinématographique japonaise. Une deuxième vague de sommités du monde du cinéma japonais des années 1940 arrive à la Man'ei vers 1942 pour trouver du travail, après que le Gouvernement japonais les ait mis au chômage technique en décidant de la diminution de la quantité de pellicule produite afin de soutenir l'effort de guerre, comme nous l'avons évoqué précédemment. On peut ainsi citer Yagi Yasutaro, qui quitte son poste de scénariste pour la Nikkatsu-Tamagawa afin de devenir directeur des films de fiction de la Man'ei, Hara Kenichiro, Kimura Sotoji, Sugiyama Kohei et même Sakane Tazuko, élève de Mizoguchi Kenji et première femme réalisatrice japonaise.

En effet, dans leur course afin de siphonner les talents présents dans l'industrie cinématographique japonaise, les dirigeants de la Man'ei montrent une remarquable ouverture d'esprit dans leur recrutement. Des figures cinématographiques victimes des purges anticomunistes du début des années 1930 telles que Uchida Tomu ou Iwasaki Akira sont embauchées sans aucun problème malgré leur implication dans le *Prokino*⁵⁴ durant les années 1920. De plus, il n'existe aucune preuve démontrant que ces réalisateurs ont subi des discriminations à cause de leur passé d'« élément subversif » durant leur séjour à la Man'ei, où ils travaillaient cependant à réaliser des films de propagande aux côtés d'ultranationalistes japonais tels qu'Amakasu Masahiko. Ce dernier, nommé dirigeant de la Man'ei en Novembre 1939, ne fait pourtant pas partie de la frange modérée des ultranationalistes japonais et est même connu comme étant « le monstre de l'ère Showa ». En effet, il est tristement célèbre pour avoir été à l'origine de « l'incident d'Amakasu » qui a eu lieu durant le grand tremblement de terre du Kanto de 1923 et au cours duquel il a conduit l'arrestation qui a résulté en l'assassinat de Ito Noe et Sakae Osugi, un couple de leaders anarchistes, ainsi que du neveu de ce dernier, âgé de 6 ans. Il s'avère toutefois être un dirigeant surprenamment compétent et rationnel, et c'est principalement de son fait si la Man'ei adopte un mode de fonctionnement tellement efficace qu'elle en vient à son apogée à concurrencer les studios japonais et même Hollywood. En effet, sous sa houlette, la Man'ei devient le symbole de l'industrie à la pointe de la technologie en Chine. De plus, elle devient la plus grosse industrie d'Asie, employant des talents d'une dimension parfois internationale et expérimentés, publiant des magazines et de nombreux produits dérivés. C'est Amakasu qui arrête notamment la pratique de « fournir » des actrices à des

54 *Prokino* est l'abréviation de la *Nihon puroretaria eiga domei* (ligue du cinéma prolétarien du Japon), une organisation cinématographique de gauche influente durant les années 1920 avant d'être dissoute de force par les autorités japonaises.

officiels en voyage en Mandchourie, leur rétorquant que « les actrices ne sont pas des *geishas* »⁵⁵. Il tente également de réduire les différences de traitement entre les employés chinois et japonais de la société, notamment en ce qui concerne les salaires, qu'il parvient à maintenir à un niveau relativement élevé.

Toutefois, le véritable cheval de bataille d'Amakasu se trouve être son obsession à atteindre l'auto-suffisance. Citons une nouvelle fois l'exemple du rationnement décidé par les autorités japonaises en 1938 en termes de bobines afin d'en utiliser la nitrocellulose. Ce rationnement est encore plus marqué après Pearl Harbor, qui marque l'arrêt des importations de bobines en provenance de l'entreprise américaine Eastman Kodak, les sociétés japonaises comme Fuji n'étant clairement pas de taille suffisante pour satisfaire la demande intérieure des grands studios. Cependant, alors que Taïwan souffre également d'une restriction mise en place par le Gouvernement général, ce n'est pas le cas de la Man'ei. En effet, dans un article de journal intitulé « Produire des films pour les mandchous » (*Manjin no tame ni eiga o tsukuru*), Amakasu déclare que la société a pu trouver un substitut : « Thankfully Manchuria is blessed with a bountiful soy crop and from this we happened to find a way to create film stock. Together with our successful experiments in producing gelatin, we are well on our way to being able to supply enough product for all of our needs by ourselves »⁵⁶. On ne sait pas si c'est la vérité, mais c'est une annonce symboliquement puissante, non seulement parce qu'elle implique que l'industrie cinématographique mandchoue se porte mieux que son alter ego japonaise, mais en plus parce que les travailleurs de l'industrie du cinéma japonais peuvent lire avec stupeur qu'en Mandchourie, ils font littéralement « pousser » leurs films. Cette auto-suffisance ainsi que la bonne situation des employés renforce l'image de la Mandchourie romantique idéalisée comme une terre d'abondance et un havre d'accueil pour les professionnels du cinéma japonais, qui s'empressent de gagner le continent. Ils sont également rejoints en Mandchourie par des professionnels du cinéma chinois, en provenance du Shanghai occupé, et la Man'ei devient un véritable *melting pot*.

Amakasu fait de cette situation d'indépendance vis-à-vis des structures cinématographiques japonaises sa force. Grâce à sa politique agressive de captation des talents, la Man'ei devient une entreprise prospère. Cette recherche de l'indépendance le pousse à demander aux réalisateurs japonais d'abandonner leurs habitudes, prises au Japon, de fabriquer des films de propagande

55 Voir HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

56 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

éhontés. Cela peut paraître surprenant quand on connaît ses positions ultranationalistes, mais en bon chef d'entreprise du divertissement, il ne sait qu'une chose : ses profits proviennent principalement des mandchous, il faut donc faire des films pour les mandchous.

3 - « We must not forget that our focus is the Manchurians »

En effet, toujours dans l'article « Produire des films pour les mandchous », Amakasu Masahiko déclare : « All Man'ei must do is to make films that the Manchurians will enjoy. There is absolutely no need to make films that exoticize Manchukuo for Japan. Japan will probably make films that get it wrong anyhow, vulgarizing the unusual aspects of Manchuria. We must not forget that our focus is the Manchurians and, after we make headway, nothing should keep us from producing films for Japan »⁵⁷. Ainsi, en tant que directeur de la Man'ei, Amakasu est un fervent défenseur de l'indépendance du studio vis-à-vis de l'industrie cinématographique japonaise, voire vis-à-vis des autorités japonaises en règle générale. Le fait qu'il parvienne ainsi à assurer l'indépendance du studio dans la production des films en tant que membre de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale « separate but equal » tout en étant ouvertement critique de l'industrie japonaise ainsi qu'on peut le voir ci-dessus est pourtant étrange. En effet, à la création de la Man'ei, les pourvoyeurs de capitaux majoritaires sont l'Etat du Mandchoukouo et la Mantetsu, la compagnie de chemin de fer japonaise en Mandchourie et le plus grand établissement public du territoire. La Man'ei voit donc le jour intégralement grâce à des fonds publics. Cependant, deux éléments permettent à Amakasu de préserver son indépendance. Tout d'abord, lorsqu'il est nommé directeur de la Man'ei en 1939, il ne dispose d'aucune forme d'expérience dans le milieu du cinéma. En effet, il n'est pas nommé pour une quelconque volonté artistique qu'il pourrait apporter mais bien en tant que chef d'entreprise chargé du développement de la bonne image du Japon dans les territoires colonisés en Chine. Ce parachutage dans le monde du cinéma sans aucune prédestination ni atomes crochus préexistants entre lui et cet univers font que lorsqu'il prend ses fonctions, il n'est pas affilié à une quelconque « faction », et n'a par exemple aucun lien particulier avec l'un des grands studios de production japonais qui pourrait biaiser son jugement. De plus, Amakasu provient du milieu militaire. Lorsqu'il se rend responsable de l'incident d'Amakasu en 1923, il est encore lieutenant de police militaire à Tokyo et de fait, l'armée est divisée sur la peine à lui donner, certains estimant qu'il n'a fait que son devoir et qu'il l'a bien fait. Condamné à dix années de prison, il est libéré au bout de trois, puis intègre un programme d'éducation pour les futurs officiers et part étudier en

⁵⁷ Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

France pendant trois ans. Ce voyage est tous frais payés par l'armée japonaise, qui bénéficie alors depuis des années d'un budget en hausse constante. De fait, le soutien dont il dispose de la part de la frange la plus réactionnaire de l'armée japonaise ainsi que l'absence de liens préexistants avec le monde du cinéma japonais lui assurent l'indépendance. Cette indépendance se vérifie par exemple toujours dans l'article « Produire des films pour les mandchous », où il se permet d'adresser de virulentes critiques à l'industrie cinématographique japonaise : « There is not the slightest reason why Man'ei should have to report on any of its activities to the Japanese film industry. Nor should it have been necessary for Man'ei to build a film school or similar facilities. If the Japanese film industry had bothered to build these in the first place, we never would have had to. But because Japan did not build these facilities, we were left with no alternative »⁵⁸.

De fait, l'industrie cinématographique japonaise lui rend bien cette animosité. En effet, les films de la Man'ei souffrent d'une très mauvaise réputation dans le monde du cinéma japonais. Les Japonais voient d'un mauvais œil la recherche de distanciation, tant matériellement qu'esthétiquement, de l'industrie cinématographique mandchoue vis-à-vis des codes établis par le cinéma japonais. Ainsi, les critiques de cinéma japonais se montrent ouvertement méprisants envers les films produits par la Man'ei, qu'ils considèrent tout au plus comme un studio produisant à la chaîne des films de série B. Le critique Mitsukichi Kaya écrit ainsi après avoir visionné un film de la Man'ei, dans un article de Janvier 1943 : « It was one of those Man'ei films where the director, cameraman, etc. are supervised by Japanese, but the actors are Manchurians. The acting was poor and the film insipid. But what was even more mystifying was how [the Manchurians] roared out loud in belly-laugh at all of the most absurd parts of the film. Of course, I never felt the slightest inclination to laugh »⁵⁹. Il admet donc que les rires sont bien réels et qu'étant lui-même japonais, il n'est vraisemblablement pas le public cible du film. Cependant, sûr de son fait et plutôt que de considérer qu'il est confronté à une forme d'humour différente qu'il ne comprend pas, il en tire la conclusion que les mandchous doivent certainement être déficients pour rire aux blagues incluses dans le film. Cette perception des mandchous comme des « sous-consommateurs », tout juste bons à regarder la lie de ce que la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale a à leur offrir, est renforcée par la description que Mitsukichi fait de la salle de cinéma et des mandchous eux-mêmes, l'endroit étant décrit comme un « suffocatingly dirty and dusty [theater] filled with the distinctive stench of Manchurians »⁶⁰. Amakasu en revanche, ne prête aucune attention aux portraits au vitriol dépeignant

58 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

59 Ibid.

60 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

l'horrible expérience qu'ont vécu les critiques japonais en allant voir un film de la Man'ei : il a gagné son pari, celui de faire des films qui plaisent aux mandchous et qui sont donc économiquement viables en dehors du Japon. Il va même réussir à infiltrer le marché japonais par le biais de ses acteurs, le meilleur exemple restant encore Ri Koran. Celle-ci est impliquée dans un si grand nombre de coproductions de la Man'ei avec les grands studios japonais, la Toho et la Shochiku notamment, qu'elle n'a plus le temps de jouer dans des films produits uniquement par la Man'ei. Cependant, elle est indéniablement une star au Japon et ces coproductions à répétition impliquent que de nombreux réalisateurs japonais de la Toho et de la Shochiku viennent par conséquent travailler dans les studios de Shinkyo⁶¹.

Cependant, l'article de Mitsukichi Kaya met le doigt sur une incohérence fondamentale concernant la vision japonaise de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale : le mépris vis-à-vis des productions issues d'autres endroits que le Japon. En effet, sûrs de leur fait, les Japonais sont prompts à juger non seulement les productions issues des territoires colonisés mais également les populations qui s'y trouvent. Leur insistance sur le thème de l'incompréhension entre Chinois et Japonais procède ainsi beaucoup moins d'une tentative de rapprochement mutuel que de faire comprendre aux populations chinoises le véritable sens du fait d'« être japonais ». C'est donc finalement au mépris des Chinois, dont les représentations sont généralement peu flatteuses, que les Japonais tentent donc d'imposer leur agenda politique en utilisant le cinéma pour diffuser l'idéologie officielle.

III - Représentations et Incompréhensions

Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, le cinéma japonais d'avant 1945 participe d'un sentiment d'appartenance à une entité commune plus grande que le Japon, l'Orient, qui chercherait à se rendre indépendante du joug occidental. C'est ce prétexte que donne le pays du Soleil levant afin d'assouvir ses pulsions impérialistes et colonialistes par le biais d'outils comme la Sphère de la Grande Asie Orientale. On l'a vu, les idéologues japonais appellent de leurs vœux le rassemblement des audiences de cette sphère au sein d'une communauté imaginée telle que définie par Benedict Anderson. Cependant, malgré les prises de position de personnalités du monde du cinéma très en vue telles qu'Iijima Tadashi, force est de constater pour les idéologues japonais que la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale et a fortiori la Sphère Cinématographique de la Grande

⁶¹ Shinkyo est le nom japonais de la ville de Xinjing, actuelle Changchun, ancienne capitale de l'Etat du Mandchoukouo où fut fondée la Man'ei.

Asie Orientale sont fortement divisées. En effet, de nombreuses peuplades disparates vivent dans l'Empire, qui sont séparées notamment par leurs langages, leurs ethnies ou tout simplement par l'Histoire. L'enjeu majeur de la culture cinématographique impériale reste donc tout au long de la période de présenter la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie Orientale comme attrayante, non seulement pour les populations asiatiques, mais également pour les sujets japonais eux-mêmes. En effet, la culture populaire japonaise a convoyé de nombreux stéréotypes négatifs sur l'Asie et les asiatiques, qui ont provoqué l'apparition d'un sentiment de supériorité japonais, comme on peut le retrouver chez Fukuzawa Yukichi. De plus, si le cinéma japonais se complaît dans la représentation d'un Japon idéalisé comme pétri de bonnes intentions et ayant vocation à diriger l'Asie pour le bien de tous, force est de constater que ce n'est qu'une façade. Les Japonais parviennent difficilement à cacher leur sentiment de peur lié à l'interaction et à la confrontation directe avec un autre peuple et sa culture, qui doivent pourtant être assimilés en tant que nouveaux sujets de l'Empereur. Cette peur transparaît parfois au cinéma dans de courts passages, ainsi dans le film *La Terre Verte* la conversation suivante entre deux Japonais, Mine et Kozo⁶² :

Kozo : Do you think Yang genuinely likes [us] Japanese ? I never know if those people truly mean what they say.

Mine : I really couldn't say, I've never associated with any.

Kozo : You mean you've been here all this time and you still can't speak Chinese ?

Mine : Well then, let's see you speak Chinese with that waiter. Excuse me, Boy !

Kozo : No wait ! ... you know that I...

Mine : ... can't speak ? (laughs) That's why you don't know what they think...

Cette appréhension dans la confrontation directe des Japonais avec l'Asie se traduit donc fatalement par des incompréhensions, causées par de mauvaises représentations. Ainsi, les films japonais compilent plus les attentes et les idées reçues des spectateurs de l'archipel au sujet de l'Asie qu'ils ne cherchent à en donner une représentation exacte. Sans toutefois chercher à effacer toute forme de différence, les cinéastes impériaux s'évertuent donc à trouver le niveau adéquat d'« asiaticité » à montrer aux spectateurs afin de ne pas froisser leur sensibilité. L'« incompréhension », thème cinématographique japonais colonial s'il en est, ne se trouve pas forcément là où on le croit.

62 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

A) La Personnalisation des idéologies : « l'esprit japonais »

« L'esprit japonais » est un motif relativement récurrent dans les industries culturelles japonaises et surtout en tant que thème de la propagande qui entoure celles-ci. Le concept est censé témoigner de la nature patriote des Japonais, durs à la tâche et prêts à mettre de côté leurs intérêts individuels afin d'œuvrer pour le bien commun, non seulement de tous les Japonais, mais aussi de tous les orientaux. Ainsi, dans le film *A Vast and Fertile Land* (*Yokudo manri*) de 1940, l'intrigue repose intégralement sur le développement personnel du personnage principal, ancien meneur de grève dans une usine japonaise ayant réalisé un *tenko*⁶³. Il est d'abord sceptique quant à la faisabilité de l'irrigation des terres arides entourant le village mandchou où il s'est installé, ce qui lui cause d'être fustigé par les autres membres du village pour son manque d'« esprit du fermier », qui continuent de l'appeler « le Général rouge ». Découragé, il quitte le village mais rencontre en chemin un groupe de japonaises qui arrivent afin d'épouser des colons, sans jamais les avoir rencontrés, sacrifiant leur bonheur personnel pour une cause plus grande : la colonisation de la Mandchourie. Impressionné par leur détermination, il réalise enfin ce que signifie « être japonais » et retourne au village. Le motif de l'esprit japonais est également présent dans le film *Song of the White Orchid* (*Byakuran no uta*) de 1939 où le frère du héros interprété par Hasegawa Kazuo, parti pour la Mandchourie avec un groupe de pionniers, est infecté par l'hédonisme qui l'empêche de réaliser sa « vraie nature » de Japonais. Il ne se lève plus pour le lever de drapeau quotidien, feint la maladie pour fainéanter dans le champ pendant que les autres travaillent et va même jusqu'à voler de l'argent à son frère. Lui aussi finit par « reprendre ses esprits » (son esprit en l'occurrence, l'esprit japonais) et, réalisant son lien avec les autres Japonais, il revient défendre le village lors d'une attaque de « bandits » chinois communistes.

Cette omniprésence de l'esprit japonais est telle et ne souffre tellement aucun doute que son absence dans les biens culturels devient un véritable problème. Ainsi, le censeur musical Ogawa Chikagoro écrit dans son livre *Popular songs and the Time* (*Ryukoka to sesho*) en 1941 : « With each victory we are expanding and occupying China's major cities. After each victory come songs that portray the charm of a « Canton Flower Girl » or the exoticism of a « South Sea Island Girl ». Fine. But songs must also make us feel the pulse of New China, they must beat with the trials and hopes of

63 Le *tenko* (littéralement « changement de direction ») désigne le processus de conversion des socialistes japonais. Il était, globalement entre 1925 et 1945, la condition sine qua non de la libération des japonais arrêtés pour cause de militantisme ou de politisation de gauche, et consistait en le reniement de leur idéologie afin d'en adopter une qui s'inscrirait dans un cadre défini par le Gouvernement.

the construction of a New Asia. »⁶⁴. Il reproche ainsi le manque d' « esprit » dans les chansons, sous-entendu : celui qui rappellerait aux japonais pourquoi les militaires se battent en Chine, qui transmettrait et diffuserait l'idéologie officielle. Il dénonce une certaine irresponsabilité dans le manque de soutien à la construction de la « Nouvelle Asie » de la part de certains acteurs des industries culturelles nationales. Cette conception des biens culturels comme outils afin de construire et diffuser la culture de la Nouvelle Asie passe par la diffusion des valeurs culturelles japonaises, puisque c'est bien elles qui doivent constituer le terreau culturel de la Nouvelle Asie. Ces valeurs, telles que l'esprit japonais, sont immanquablement illustrées par des exemples de personnalités fictives, à l'image du « Général rouge » ou du frère d'Hasegawa, mais également réels en la personne de Ri Koran par exemple, outil de propagande du seul fait de son existence.

1 - Un Star system de propagande

Ri Koran est née Yamaguchi Yoshiko en 1920 dans l'actuelle province de Liaoning, en Mandchourie, de deux parents japonais. Cette proximité avec les Chinois dès son plus jeune âge lui permet d'apprendre leur langue. En 1938, elle débute sa carrière de chanteuse sur un programme radiophonique mandchou. Le succès de ce programme lui permet d'être repérée par la Man'ei, qui l'invite alors à passer une audition pour l'obtention d'un poste en tant que chanteuse de doublage. Cependant, à son arrivée, les recruteurs de la Man'ei découvrent une femme qui présente bien et qui s'inscrit dans les standards de beauté de l'époque, en plus d'avoir une belle voix et d'être bilingue. Elle est donc recrutée en tant qu'actrice. Durant les trois premières années de sa carrière d'actrice, les producteurs de la Man'ei s'évertuent à cacher son identité japonaise au grand public, si bien que celui-ci est convaincu qu'elle est chinoise, et même si la nouvelle de son identité japonaise fuite par la suite, elle sera peu diffusée, peu d'articles y faisant référence. De fait, la seule existence de Ri Koran en fait une véritable allégorie de l'Empire tel qu'il est conçu par l'idéologie officielle japonaise. En effet, sa maîtrise de plusieurs langues fait apparaître facile et d'autant plus attirant l'objectif de compréhension mutuelle des peuples chinois et japonais. Elle estompe quelque peu la peur de ces derniers d'entrer en contact avec l'étranger, et elle est donc une actrice très appréciée par le public japonais. Ainsi, on peut lire dans un article du *Eiga no tomo* de Juin 1941 la réaction d'un fan telle que retranscrite par l'auteur à propos de Ri Koran : « Beautiful, skillful at Japanese, why wouldn't fans love her ? »⁶⁵. De plus, en la présentant comme une actrice chinoise et pas japonaise, la Man'ei a eu le nez creux car même les Chinois peuvent s'identifier à elle, alors qu'elle aurait été

64 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

65 Ibid.

beaucoup moins convaincante pour inspirer les asiatiques à se rallier au projet japonais en tant que japonaise. C'est pour cette raison qu'elle a dû en premier lieu adopter le nom chinois de Li Xianglan, qui sera japonisé en Ri Koran afin d'illustrer la politique assimilationniste du Japon dans ses colonies. De fait, les Chinois vont voir ses films, achètent ses disques et consomment les produits auxquels elle prête son image dans un but promotionnel. Les producteurs de la Man'ei utilisent sa bonne image auprès des spectateurs chinois en l'associant à l'acteur star Hasegawa Kazuo au cours de trois films qui seront plus tard désignés sous le nom de « trilogie continentale »⁶⁶. Le scénario de ces films est réduit à sa plus simple expression : ce sont des mélodrames romantiques où un japonais fort et bienveillant (Hasegawa) rencontre une femme chinoise fougueuse (Ri Koran) et ils tombent amoureux malgré leurs différences. La particularité de ces films réside dans le fait que, si les mélodrames proposent généralement des mésententes romantiques sous forme de quiproquos par exemple, ceux-ci montrent des mésententes idéologiques entre les deux amants, qui sont résolues par un biais romantique. Ainsi, le personnage interprété par Ri Koran, qui n'est autre qu'une allégorie de la Chine elle-même, résiste au Japonais, mais il est possible pour lui de « l'obtenir » avec de la persévérance et des efforts pour lui faire comprendre ses « véritables intentions ».

Par la suite, avec le début de la Guerre du Pacifique, les films dits continentaux disparaissent, les victoires écrasantes sur les Etats-Unis du début de la guerre détournant l'intérêt populaire japonais de la Chine pour le recentrer sur les possessions de l'Empire dans l'Océan Pacifique. C'est à ce moment que Ri Koran révèle son plein potentiel puisque, les films à propos de personnages civils en Chine ne faisant plus recette, elle se « reconvertit » en aborigène Takasago de Taïwan avec le film *La Cloche de Sayon* (*Sayon no kane*) de 1943. Plus qu'une icône représentant la Chine japonaise, elle démontre alors sa capacité à être une véritable icône d'Empire, en capacité de susciter l'identification de tous les sujets de l'Empereur confrontés à ses films. Par ailleurs, au-delà de ses apparitions dans les productions cinématographiques impériales, les producteurs de la Man'ei vont jusqu'à utiliser son image à des fins de propagande directe. Ainsi, en 1940 paraît une série de photos publiée par le *Manshu eiga* (*Cinéma mandchou*), un magazine affilié à la Man'ei. Ri Koran apparaît dans cinq d'entre elles arborant dans chacune un accoutrement différent avec une légende correspondant à l'ethnie représentée : Japonaise, Coréenne, Chinoise, Russe et Mongole. L'actrice représente ainsi visuellement et de manière relativement peu subtile l'idéologie de l'harmonie des cinq races à la base de la création de l'Etat du Mandchoukouo. On constate donc que Ri Koran incarne littéralement l'idéologie panasiatique en ce qu'elle permet aux sujets de l'Empereur de voir

66 Voir HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

au cinéma une émanation physique concrète de l'Asie unifiée sous l'Empire japonaise. Etant en capacité de transporter le public japonais aux quatre coins de l'Empire pourvu qu'on lui fournisse les vêtements appropriés ainsi que quelques notions de la langue et des coutumes locales, Ri Koran n'est ni plus ni moins que du pain béni pour les idéologues comme pour les réalisateurs.

Bien qu'elle soit un cas d'école de ce procédé, Ri Koran n'est toutefois pas la seule personnalité dont l'image est utilisée à des fins de propagande. On peut par exemple citer les superstars du cinéma comique d'avant-guerre Enoken et Roppa, qui ont pu reprendre dans une grosse production de la société Toho les personnages de Yaji et Kita⁶⁷ dans le film de 1939 *Yaji et Kita en route vers le continent* (*Yaji Kita tairiku dochu*). Ainsi, les acteurs comme les personnages fictifs servent l'idée selon laquelle le continent est la chasse gardée de l'Empire du Japon, dont il peut disposer à sa guise dans le cadre de la Coprospérité. Cette idée du continent en tant qu'espace japonais se retrouve également dans un type de film beaucoup plus courant dans les années 1930 et 1940 : les films de guerre.

2 - Films-hommages et de conscription : l'exacerbation du patriotisme

L'appréciation des films de guerre par les spectateurs japonais, qui reste plus ou moins constante tout au long de la période d'avant 1945, trouve ses racines dans la victoire « amputée » de l'Empire japonais à la fin de la guerre russo-japonaise. En effet, en 1905, le Japon sort clairement vainqueur du conflit mais les troupes terrestres russes reçoivent chaque jour des renforts et l'armée japonaise sur le front mandchou, en sous-nombre toujours plus évident, est au bord de la rupture. Seuls les troubles internes à l'Empire russe poussent celui-ci à la table des négociations et ils arrivent donc, contrairement à ce que les rapports de bataille de la guerre pourraient laisser croire, en position de force. Les diplomates du Japon Meiji, peu expérimentés, subissent les négociations et ne reviennent chez eux qu'avec une série de territoires relativement inutiles, en lieu et place de réparations de guerre en monnaie sonnante et trébuchante. Par conséquent, la société japonaise se sent dépossédée de sa victoire par ces hommes « médiocres », et réagit par ce que Peter B. High appelle le « steeling », c'est-à-dire la préparation de la population à un nouveau conflit, qui est présenté à la fois comme inévitable et décisif. Ce steeling résulte en un culte de l'héroïsme, principalement à destination des plus jeunes. Ainsi, le magazine pour garçons *Boken no sekai* (*Monde d'aventures*) écrit dans son édition de Décembre 1908 : « In our recent war with Russia, were we not crowned

⁶⁷ Yaji et Kita sont deux personnages du *Hizakurige*, une œuvre comique littéraire de l'ère Edo. Elle dépeint les aventures vécues par ces deux personnages sur la route du *Tokaido*, qui reliait les villes d'Edo et de Kyoto.

with victory through the superhuman efforts of such heroes as Admiral Tougou and General Nogi ? Youthful readers ! Know that those who curse our glorious heroes or fail to reverence them curse the very nation itself. At this time our country has more need for a single man of resolve than a thousand mediocrities. Only the single man of heroism can establish Japan's place among the first-class nations »⁶⁸.

Néanmoins, dans le cinéma de l'ère Taisho, on trouve peu de scènes de guerre moderne, le sang et les larmes étant principalement réservés au genre *jidaigeki*⁶⁹, dans lequel on fait plutôt l'éloge de la valeur individuelle de héros justiciers et redresseurs de torts se battant contre des méchants dans un mode plutôt manichéen. En témoignent les nombreuses adaptations cinématographiques de l'histoire de *Chushingura*⁷⁰ durant la période d'avant-guerre. En effet, dans les années qui suivent la guerre, la ferveur militaire s'estompe un peu dans le monde du cinéma, et la raison pour laquelle le genre perdure entre 1905 et 1931 se trouve paradoxalement dans le pacifisme. A la veille de l'invasion de la Mandchourie, les meilleurs films de guerre sont toujours considérés comme ceux qui la condamnent. On trouve ainsi dans le Kinema junpo du 11 Septembre 1930 le passage suivant : « One grows weary at such empty heroics. Self-adulating military features no longer have the power to pull in large audiences as they once did. It's a new era. »⁷¹. Par ailleurs, le même magazine sacre la même année le film anti-guerre *A l'Ouest, rien de nouveau* « meilleur film étranger de l'année ». Le peuple japonais arrive tout à fait à concilier le fait de désirer un monde sans guerre tout en considérant celle-ci comme inévitable et parfois même enrichissante, ceux-ci n'ayant pas connu la défaite depuis longtemps ni la destruction de masse de la Première Guerre Mondiale. Ainsi le film *L'Armée avance* (*Shingun*) remplace la légèreté de sa situation initiale par des tensions provoquées par un ennemi qui n'est pas nommé mais qui est subtilement identifié comme étant la Chine. Sorti un an seulement avant l'invasion de la Mandchourie, ce film habitue les spectateurs à voir l'armée japonaise affronter des soldats arborant l'uniforme du Guomindang, et présente ainsi la guerre contre la Chine comme imminente. Il est toutefois intéressant de noter que la censure officielle permet encore de montrer la tristesse de la famille dont le fils part à la guerre, ce qui n'est pas le cas

68 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

69 Le *jidaigeki* (littéralement, «Théâtre d'époque») est un genre cinématographique japonais très vaste qui recoupe tous les films dont l'intrigue se déroule dans le Japon du passé, remontant au minimum à l'ère Edo.

70 *Chushingura* ou les 47 ronins en Occident, est un épisode connu de l'Histoire japonaise ayant eu lieu durant l'ère Edo. Lorsqu'un seigneur du nom d'Asano tira le sabre contre un autre dénommé Kira dans des circonstances peu claires au sein même de la cour impériale, il fut condamné à se faire *seppuku* sans que Kira soit inquiété de son côté. Les samouraï aux ordres d'Asano attendirent alors deux ans, endormant ainsi la méfiance de Kira, avant de se rendre à son domicile, de lui trancher la tête et de ramener celle-ci sur la tombe d'Asano. Ils furent ensuite condamnés à se faire *seppuku*.

71 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

pour le film *L'Armée (Rikugun)* de 1944. La scène finale de ce dernier, montrant une mère éplorée bien que fière de voir son fils partir pour la guerre, vaudra en effet quelques déboires au réalisateur auprès de la censure officielle, celui-ci ne pouvant plus produire aucun film jusqu'à la fin de la guerre en 1945. De fait, l'entrée en guerre du Japon en 1931 marque le début d'une standardisation des films de guerre. S'ils oscillaient auparavant entre recherche d'un monde en paix et célébration d'un « esprit japonais » militaire relativement ancien, toute évocation de sortie pacifique et heureuse du conflit disparaît après cette période. La fin typique devient la démonstration de la fierté de la mère sur la tombe de son fils, et le message du film fait comprendre aux spectateurs qu'il y a toujours une autre bataille, contrairement à la préparation au début du siècle à un conflit décisif duquel on pourrait dire non sans une pointe d'ironie qu'il s'agirait d'une « der des ders ». La paix devient une simple phase de transition entre deux guerres. Les scènes de mort dans les films de guerre deviennent également ritualisées. Le mourant s'excuse d'abord de ne pas pouvoir continuer, puis on lui allume une cigarette dont il tire une seule bouffée. Ses camarades lui disent alors que ses blessures sont légères, ce à quoi il répond qu'il sent sa fin arriver. Enfin, alors que ses camarades le calent sur son lit, il crie « *Tenno heika banzai !* » (10,000 ans pour l'Empereur !) et meurt. Ici, la mort n'est plus individuelle, on pleure moins sur la perte d'un ami que sur une mort magnifiquement réalisée (si tant est que ce soit possible) et digne d'un soldat de l'Empereur.

La fin de l'ère Taisho voit également apparaître les films portant sur les héros de guerre tels que le général Nogi, alors que le cinéma est de plus en plus utilisé pour promouvoir un esprit militaire japonais. Ainsi, le film *Souvenez-vous du général Nogi ! (Omoi okoseyo ! Nogi shogun)* de 1934 glorifie cette figure militaire emblématique de l'ère Meiji. Il est dépeint comme mortifié d'avoir causé la mort de nombreux japonais lors de la prise de Port Arthur. Pris de remords, il tente d'aider les familles des victimes à travers tout le pays en masquant son identité, alors que les familles maudissent le nom du général Nogi. Cependant, lorsqu'ils découvrent son identité et le fait que lui-même a perdu des fils dans l'assaut, le général gagne leur respect en tant que *gunshin*, le terme signifiant à la fois « héros de guerre » et « dieu de la guerre ». Toujours dans le même registre que les morts ritualisées, le général Nogi est également une figure impliquée dans les films abordant le sujet du *junshi*, le suicide par loyauté suite à la mort du maître. En effet, suite à la guerre russo-japonaise, le général Nogi avait demandé à l'Empereur Meiji de l'autoriser à se suicider afin d'expier sa responsabilité dans le lourd tribut payé par l'armée japonaise dans la bataille de Port Arthur. Celui-ci ayant refusé, Nogi a donc dû attendre la mort de l'Empereur en 1912 afin de mettre fin à ses jours dans la foulée. La femme du général Nogi est aussi une figure d'héroïsme féminin, d'abord parce qu'elle l'a suivi dans la mort au moment de son suicide. Mais plus encore, les réalisateurs de

films de guerre japonais ont utilisé cette personnalité afin de créer la figure de la femme dont le mari doit partir à la guerre et qui se suicide à la veille de son départ afin de lui insuffler le courage et la volonté de mourir au combat. Ce thème récurrent se retrouve dans le genre du film de conscription dont on peut citer des exemples tels que *Avis de conscription* (*Shoshuurei*) d'Ishiyama Minoru en 1931, le film du même nom de Watanabe Kunio en 1935 ou encore *Ordres de mobilisation* (*Doinrei*) de Kumagai Hisatora en 1932. Ces films se déroulent généralement au moment de la guerre russo-japonaise et mettent souvent en scène un fermier pauvre appelé à la guerre dont la femme, malade, se tue avant son départ afin qu'il ne s'inquiète pas pour elle et que son attention toute entière soit focalisée sur le fait de servir l'Empereur en étant un bon soldat. Le fermier tente alors de « trouver la force » de tuer son fils, qui resterait sinon seul sans personne pour veiller sur lui, mais qui finit par être pris en charge par un gentil policier. Le fermier revient généralement de la guerre en vie et décoré pour ses hauts faits d'armes. On constate dans ces films que le fait de devoir se sacrifier pour son pays n'est à aucun moment questionné voire même expliqué, il est considéré comme normal pour un sujet de l'Empereur de donner sa vie pour servir son pays. On voit aussi que les problèmes sont toujours résolus par un Deus ex machina impliquant souvent une forme d'autorité officielle (ici, le policier), ce qui est là encore un moyen de propagande afin de raffermir le soutien populaire à l'Empire. Vers les années 1940, on trouve également des films de propagande ayant pour but la conscription des populations vivant au marges de l'Empire. Ainsi, on peut trouver un tel message sous-jacent dans l'intrigue du film *La Cloche de Sayon* (*Sayon no kane*), inspiré de l'histoire vraie de l'aborigène de Taïwan Sayun Hayun morte en aidant son professeur appelé à la guerre à porter ses bagages. Le film dépeint un charmant petit village taïwanais, toujours dans la même veine de la simplicité des « bons sauvages » qui y vivent, où Sayon, interprétée par Ri Koran, élève des cochons et s'occupe des enfants du village. Elle aime un homme revenu du Japon appelé ici *Naichi*⁷², où il était parti se former aux arts militaires. L'homme et quelques autres habitants du village reçoivent alors leur affectation. Ceux qui ne sont pas appelés sont montrés aux spectateurs comme tristes mais se consolent en se disant que la leur arrivera bientôt. Cette réception donne lieu à une scène caricaturale du loyalisme japonais tel que défini par l'idéologie officielle d'une cérémonie de départ. Certains dansent joyeusement et on peut voir une femme avec un bébé dans les bras déclarer ceci à son mari : « These are the final words to you from me, your wife. When you have gone into battle please do not concern yourself with my welfare. Do not think of your child. Put all your heart and soul into the fight. From this day, you are

72 Terme utilisé pendant la Seconde Guerre Mondiale par le Japon afin de désigner l'archipel en lui-même par opposition aux territoires colonisés, et s'apparente à une dénomination de l'ordre de la « mère patrie ». Il est donc intéressant de constater qu'ici, le terme étant utilisé par des taïwanais, ceux-ci ressentent un attachement national plus fort envers le Japon qu'envers l'île de Taïwan elle-même.

not my husband. Nor are you the father of this child. Become an outstanding soldier in the Japanese Army »⁷³. A la fin du film, Sayon suit de loin son amour qui part pour la guerre, emprunte un pont branlant mais glisse et tombe dans la rivière qu'il enjambait. Le film est d'ailleurs plutôt modéré en comparaison du scénario donné dans les grandes lignes par la production au Bureau de l'Information du Gouvernement général, paru dans un article du *Eiga junpo* du 12 Mai 1943 : « The film is based on a true, exemplary incident in which a native girl threw herself into a river as she saw off her lover into the army. The film will stress the purity of spirit and the depth of the loyalty of the native Takasago peoples to His Majesty the Emperor »⁷⁴. La fameuse cloche qui donne son titre au film est une construction réalisée par les autorités japonaises afin de rendre hommage au « sacrifice » de Sayon pour le Japon. Le but du film est ici double. Tout d'abord, il s'agit de réaffirmer le pouvoir japonais sur l'île et le fait que les aborigènes sont désormais de véritables sujets de l'Empire, une dizaine d'années seulement après l'incident de Wushe de 1930 où des aborigènes se sont révoltés contre le Gouvernement général. Le deuxième objectif est de convaincre les natifs de combattre pour le Japon en leur donnant un exemple d'héroïne à laquelle il peuvent s'identifier et surtout en leur montrant que les martyrs taïwanais seraient honorés comme des martyrs japonais. Cependant, ce dernier point est crucial. Il seraient honorés « comme » des martyrs japonais et non pas « en tant que » martyrs japonais. Cette différenciation opérée par le Japon lui-même et toujours persistante entre les Japonais et les autres continue donc de poser des problèmes pour la politique d'intégration et d'assimilation des colonies à l'Empire.

B) Les « films continentaux » : des films insulaires ?

Dans ce contexte de différenciation des Japonais vis-à-vis des Chinois, il paraît normal de se demander si les films dits continentaux ne sont pas en réalité des films plutôt insulaires, c'est-à-dire principalement à destination des Japonais eux-mêmes. Comme on a pu le voir, les représentations japonaises des Chinois qu'ils soient de Taïwan ou du continent sont loin d'être exactes, voire parfois même proches de la réalité. Pire, les réalisateurs attachent plus d'importance au fait de montrer les Chinois tels que les Japonais se les figurent que de les dépeindre dans une version proche de la réalité. On peut ainsi trouver dans le magazine *Eiga* (Cinéma) de Mars 1942 une remarque de Shimazu Yasujiro qui déplore le manque toujours flagrant de représentations exactes de la Chine et des Chinois dans les films continentaux : « In order to make true continent films that will go straight to the Chinese people's hearts, we as filmmakers must stick our neck right into the lives of

73 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

74 Ibid.

everyday Chinese, directly experiencing life on the continent for ourselves, firsthand »⁷⁵. Les Japonais, qui usent et abusent du thème d'une supposée incompréhension de leurs intentions véritables dans les films continentaux partent du principe qu'une entreprise d'éducation à grande échelle des populations chinoises permettra la mise en place de la Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale, une fois les mésententes derrières les peuples d'Asie. Cependant, eux-mêmes ne sont pas prêts à consentir un effort de compréhension des peuples qu'ils ont colonisé similaire à celui qu'ils demandent à ces mêmes peuples, et restent donc engoncés dans une vision étriquée notamment de la Chine et des Chinois, la leur.

1 - Le thème de l'incompréhension : une nécessaire éducation

En effet, le thème de l'incompréhension entre les peuples est un thème central et récurrent dans les films dits continentaux. Même s'il n'existe pas de preuve formelle que ces films aient été massivement diffusés aux publics sinophones de l'Empire japonais, il semble que les réalisateurs nippons éprouaient le besoin d'expliquer à ces derniers les motivations de l'impérialisme japonais. On retrouve généralement l'entreprise japonaise en Asie présentée comme le pendant de la colonisation occidentale exploitant les peuples et relevant d'une tentative de vaincre « l'ignorance chinoise » par l'éducation, suivant la mission civilisatrice que le Japon s'est donné. On retrouve par exemple dans le film *Serment dans le désert* un monologue déclamé par l'ingénieur japonais Sugiyama à l'attention d'un vieux chinois rural du nom de M. Li, qui représente la Chine conservatrice et non modernisée. Sugiyama se lance à corps perdu dans un plaidoyer ardent afin que M. Li le laisse utiliser une portion de son terrain afin de construire la grande route qui se trouve au cœur de l'intrigue du film. L'argumentaire de l'ingénieur se déroule comme suit : « I would like to ask you for part of your land for the construction of a road... Everyone working for the construction of a new East Asia is prepared to die for it. [...] Think how the average people here suffer for the lack of proper roads ! When it rains, the path turns to muddy swamps that neither carts nor mules can cross. Because of that transportation grinds to halt and no one can move their crops. All the crops everyone worked so hard to prepare must be sent back. [...] Think how convenient it would be if only you had finished roads ? »⁷⁶.

On voit ici que Sugiyama utilise des arguments qu'il considère compréhensibles par le vieux M. Li, en l'occurrence la meilleure circulation de la production agricole, et par conséquent sa vente et le profit pour les agriculteurs tels que M. Li. Ce passage se place donc dans la droite ligne de l'aspect

75 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

76 Ibid.

du cinéma japonais qui célèbre la cupidité des Chinois en ce qu'elle donne au premier un argument de choix afin de convaincre les seconds que la mise en place de la Sphère de Coprospérité est un objectif souhaitable pour tous. Ici, le film se conçoit d'ailleurs presque comme un mode d'emploi à l'usage des Japonais émigrant dans les colonies, leur donnant des billes afin de faire face à d'éventuels contradicteurs chinois. On remarque également que la compréhension entre les peuples est possible par-delà la barrière du langage. Bien que M. Li ne parle pas un mot de japonais, il comprend tout de même les arguments de Sugiyama pour peu que celui-ci fasse un effort de pédagogie et lui-même un effort d'écoute.

Ce besoin d'éducation et de pédagogie ressenti par les Japonais à l'égard des peuples asiatiques et notamment Chinois se traduit par l'utilisation de programmes cinématographiques éducatifs à destination des locaux afin de les assimiler et de combattre l'influence chinoise. Le Gouvernement général de Taïwan notamment utilise cet outil privilégié dans sa politique de *kominka*. En effet, celui-ci considère le cinéma comme le moyen le plus efficace de transformer les habitants de l'île en sujets de l'Empire. Les films éducatifs et les films en général présentent l'avantage d'être reproduits en grand nombre et diffusés dans autant d'endroits reculés en même temps, pour peu qu'une unité de projection mobile soit installée. De plus, la diffusion du message contenu dans le film n'a pas forcément besoin d'un niveau d'éducation poussé ni même d'une compréhension du japonais du fait de l'utilisation d'images. Le cinéma apparaît comme le moyen idéal de diffusion de masse de l'idéologie impériale et le Gouvernement général finance de nombreuses projections dans des écoles notamment. Il s'associe aux distributeurs cinématographiques de l'île afin d'éduquer les populations locales à la modernité japonaise par la production et la diffusion de courts films éducatifs. Takamatsu Yujiro, pionnier de la distribution cinématographique à Taïwan du côté des distributeurs et le Gouverneur général Goto Shinpei sont les premiers à monter cette collaboration visant à faire de Taïwan une « extension du Japon » (*Naichi encho-shugi*)⁷⁷. Par ailleurs, les comités d'éducation de l'île, chargés de la composition des programmes scolaires, sont incités à inclure des films dans le cursus des élèves taïwanais. Cette fois-ci, ce sont les directeurs des établissements scolaires qui construisent des partenariats avec le Gouvernement général afin de tenir dans les plus grandes salles de cours de leurs écoles des projections relativement standardisées. Elles commencent généralement par un film éducatif sur des sujets aussi divers et variés que la géographie, la morale, la grammaire et plus encore, sans toutefois jamais se départir du point de vue japonais. La géographie étudiée est par exemple celle de Kamakura et Enoshima, de Tokyo ou de Nara, et l'un de ces films traite même

77 Voir BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

de l'hymne national japonais (*Kokka*). La séance se poursuivait par un film à l'usage pratique des spectateurs (*jitsuyo eiga*) pour se terminer par un film dans l'acception plus générale du terme. Le contrôle exercé par les autorités officielles sur la nature des films ainsi montrés est un moyen de protéger les plus jeunes de « the harmful influences of vulgar films and the film theater environment »⁷⁸. Connaissant le rôle de diffuseur dans toute la Chine occupée de la Man'ei, on peut se demander si on n'est pas ici face à un cas d'opposition flagrante des deux conceptions du cinéma japonais en Chine, celle de la Man'ei et celle du cinéma japonais traditionnel et surtout officiel. Ces projections éducatives n'ont pas seulement lieu à l'école, les projections-conférences organisées en utilisant du matériel de projection mobile étant monnaie courante dans le Taïwan colonial. De courtes présentations destinées à donner aux spectateurs les clés d'interprétation du film qu'ils s'apprêtent à visionner sont tenues, puis des discussions sont organisées par les officiels employés par le Gouvernement général afin de jauger les réactions de l'audience et de vérifier si le film a bien été compris. Cette vérification de la bonne diffusion du message impérial en amont et en aval de la projection permet ainsi de supprimer toute forme d'ambiguïté. Cet accent mis sur les projections publiques ou scolaires résulte quant à lui tout simplement du fait qu'elles sont considérées comme le moyen d'atteindre les publics qui n'iraient pas ou ne pourrait pas aller au cinéma d'eux-mêmes. En 1939, la Loi sur le Cinéma japonais s'assure dans tout l'Empire de la standardisation d'une partie du programme établi pour une séance. Cette loi rend obligatoire la projection d'un film d'actualité, d'un film dit « culturel » (*bunka eiga*) qui relève en réalité du documentaire, d'un court et d'un long métrages. Les films d'animation intègrent également le cercle très fermé des programmes suite à la promulgation de cette loi et s'insèrent généralement dans une séquence de 5 à 10 minutes entre le court et le long métrage.

L'Empire consent donc à de gros efforts en termes d'éducation populaire des peuples asiatiques, notamment dans les territoires colonisés depuis longtemps comme Taïwan, où l'assimilation a pu prendre forme et se rationaliser sur plusieurs décennies. Toutefois, on l'a vu, les Japonais ne tiennent pas compte des populations colonisées dans les représentations qu'ils en font, et gommement complètement les particularismes en tentant de les fondre dans la culture japonaise, géographique entre autres.

78 Shimizu Kogakko Eiga Kenkyubu, ed., *Eiga kyoiku no jissai* (Tokyo: self-published, 1941), 19–27. Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

Cet essentialisme vis-à-vis des populations chinoises colonisées se répercute dans le cinéma impérial. On l'a vu, les personnages chinois des films japonais sont généralement très stéréotypés et réduits à l'acception qu'en comprennent les Japonais. De cette manière, la prétendue cupidité des Chinois est célébrée comme étant un moyen pour l'Empire japonais de mettre en place une Sphère de Coprosperité durable. Dès les premiers balbutiements de l'impérialisme japonais, les représentations japonaises des colonies sont complètement biaisées et négativement connotées. Lorsque Takamatsu Yujiro arrive à Taïwan, l'île est perçue par les Japonais comme un vaste marais infesté d'indigènes sanguinaires et de maladies tropicales. La peur de ce territoire périphérique est entretenue par des films d'actualité tels que *L'Avancement de la pacification des natifs rebelles de Taïwan* (*Taiwan doshi seibatsu no jikyo*) ou encore *Les Héros de l'escouade d'extermination de Taïwan* (*Taiwan tobatsutai no yushi*), tous deux sortis dans les salles obscures japonaises en 1910. Certains distributeurs, Takamatsu en tête, tentent tout de même de présenter l'île comme une colonie modèle, un franc succès de la politique de *kominka* puis de *nihonka* menées par les autorités. Leur tentative de racheter Taïwan aux yeux des spectateurs japonais n'aura pourtant que peu de succès. L'acteur Sawamura Kunitaro arrive à Taïwan pour tourner le film *Le Clan de la mer* (*Umi no gozoku*) qui sort en 1942. Le témoignage qu'il fournit au magazine *Eiga* dans son édition d'Avril 1942 au sujet de l'appréhension ressentie à l'approche du voyage est accablant : « Shooting on location during a time of crisis caused considerable worry. Everyone of our stereotypes about Taiwan—the aborigines, poisonous snakes, malaria, etc.—all came rushing before our eyes as if in a big close-up. We made sure to fill our suitcases with medicine. We filmed mostly in the mountains of Garanbi on the southern part of the island—the sort of a place that made you think that *something bad is going to happen* »⁷⁹. Même en 1942, Taïwan est toujours plus considéré comme un lieu étranger et exotique que comme une partie de l'Empire à proprement parler. À son arrivée, Sawamura est même étonné de voir que les taïwanais sont compétents dans le domaine technique du cinéma, capables de suivre des directives et surtout de parler japonais. Cependant, malgré quelques rares articles mentionnant implicitement que les japonais devaient changer leur manière de percevoir les taïwanais, la plupart des articles de journaux et autres magazines affirmaient encore dans les années 1940 que les taïwanais devaient être assimilés et qu'il relevait du devoir du Gouvernement général de le faire le plus rapidement et efficacement possible. Les taïwanais eux-mêmes sont donc perçus comme passifs, recevant sans broncher la bonne parole de l'occupant.

79 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

Dans les années 1930, il n'est pas rare que les héros japonais de bande dessinée doivent affronter des Chinois surnois et fourbes ou de sauvages natifs des îles des mers du Sud. Si ces histoires déclinent avec l'apparition de la rhétorique panasiatique de la Coprospérité, ces représentations négatives participent de créer dans l'esprit des petits japonais des habitudes comportementales, vestimentaires et langagières à ces populations impériales périphériques. Ils prennent pour argent comptant ces histoires comme une notice à l'usage des Japonais pour interagir avec le reste de l'Empire. Il est en effet crucial d'étiqueter les autres peuples asiatiques comme « sauvages » afin que le Japon puisse être « civilisé ». Michael Baskett évoque notamment la bande dessinée *Daring Dankichi* (*Boken Dankichi*) où le héros, un petit garçon japonais échoué sur une île du Pacifique, est naturellement supérieur aux locaux de par sa modernité et devient rapidement le roi de l'île. Ce que Michael Baskett appelle le « Syndrome de Dankichi » est la croyance inébranlable des Japonais dans le développement linéaire des cultures qui légitime la colonisation afin que le Japon puisse, comme dans ces histoires, aider des peuples qui ne le souhaitent pas. Du côté de la Chine continentale, l'industrie cinématographique japonaise s'attache à en féminiser les représentations, suivant la comparaison opérée par l'historien japonais Yamaji Aizan qui décrit la Chine en ces termes en 1911 : « not a powerless country like a single woman, but an infelicitous one like a prostitute »⁸⁰. Ainsi, dans *Nuits de Chine*, le personnage interprété par Ri Koran peut être compris comme une métaphore de la Chine comme « femme de mauvaise vie », ayant besoin de la rédemption que peut lui procurer le personnage d'Hasegawa Kazuo, qui incarne lui le Japon. De même, le film *le Roi-singe* (*Son Goku*) de 1940 offre une représentation à la fois féminisée et frêle de la Chine, où se déroule l'intrigue. En effet, les seuls personnages à se faire passer pour Chinois alors même qu'ils sont interprétés par des Japonais sont des femmes, qui sont souvent dépeintes comme des demoiselles en détresse, enfermées dans des palais ou dans des cabanes, ou comme des menaces. Ainsi, le personnage de Shuka interprété par Hattori Tomiko est retenue prisonnière par Tonhakkai, le monstre-cochon, alors que la chanteuse Mimasu Aiko interprète l'un des antagonistes du film, la reine avide de sexe qui tente de détourner les héros du droit chemin. Hosokawa Shuhei nous permet de faire le lien entre ces représentations japonaises d'une Chine féminine et des femmes des îles du Pacifique dans des œuvres comme *La Fille du Chef* : « Just as there were Manchurian Nyannyan Festivals, and *guniang* (Chinese « maidens ») on the continent, the south was full of girls who loved to dance. Native women were the only women who made good songs. This is where we can see a deep relationship between colonial domination and male domination.

80 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

Whether in a China dress or a grass skirt, exoticism and eroticism intersect turning the colony into a metaphor (*rabaa*) of unfulfilled desire on the part of the mainland »⁸¹. Ainsi, on retrouve la métaphore de la conquête sexuelle qui s'apparente à la conquête impériale. Ce constat est renforcé par le fait que des chansons populaires comme *La Fille du Chef*, *Banana Maiden* ou encore *South Seas Maiden* offrent le même traitement de l'image de la femme que *Manchurian Lover*, *Little Miss China* et *Manchurian Maiden*, malgré l'éloignement géographique et culturel de ces deux espaces. Ce qui les réunit, c'est le regard de l'homme japonais.

Un autre point commun que l'on peut trouver à ces deux groupes de chansons est l'indéniable influence exercée par l'Occident. On retrouve par exemple dans *La Fille du Chef* comme dans *Manchurian Lover* le terme *rabaa*, emprunté à l'anglais *lover*. De même, dans la bande dessinée *Daring Dankichi*, le personnage de Dankichi présenté comme moderne au lecteur se caractérise par le fait qu'il porte une montre, des chaussures en cuir, une casquette ... Il est donc peu représentatif des garçons japonais en général et beaucoup plus d'une forme occidentale de la modernité. *Le Roi-singe* est également un film bourré d'influences occidentales, ne serait-ce que dans la forme de la comédie musicale qu'il prend, plutôt l'apanage de l'industrie hollywoodienne en règle générale. Par ailleurs, les stéréotypes visuels et auditifs de la Chine vue par les Japonais se mélangent volontiers à la perception orientaliste de l'Occident qui fantasme tout à la fois Chine, Inde et Moyen-Orient. Dès le début du film, on entend des gongs, cymbales, marimbas et luths, instruments typiquement chinois dans l'imaginaire japonais. Apparaît ensuite une salle remplie de femmes en costumes pseudo-indien et chinois dansant sur une musique qui se veut moyen-orientale. De même, la « femme de l'Orient », l'un des personnages du film, est interprétée par Ri Koran, qui est supposément chinoise. C'est une actrice connue du grand public, qui l'identifie automatiquement à la Chine et qui la pense encore Chinoise à l'époque. Cependant, elle apparaît vêtue à la moyen-orientale et chante le blues en japonais sans aucun accent. On ne sait plus quel Orient est représenté, ce qui donne à cette représentation un caractère résolument occidental. Enfin, Wang Yang, la seule actrice chinoise du film, interprète un personnage dénommé « la poupée chinoise ». Il s'agit littéralement d'une poupée mécanique amenée devant les invités de la reine pour l'actionner afin qu'elle leur délivre une performance. Son traitement en tant qu'actrice est donc le même qu'à l'écran puisque la chanson qu'elle interprète est chantée en chinois non traduit, comme si le simple fait de la voir danser et chanter en « faisant la chinoise » suffisait.

81 HOSOKAWA Shuhei, *Seiyo ongaku no nihonka-taishubunka* [Japonisation/Popularisation de la musique occidentale, Continent chinois], *Myujikku magajin*, Oct. 1992. Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

On constate donc que les représentations des Chinois vus par les Japonais sont extrêmement essentialistes à un point tel que les premiers sont assimilés par les seconds aux populations des îles du Pacifique. La voix des Chinois reste donc totalement inaudible au milieu des stéréotypes racisants des Japonais, qui se contentent très bien d'acteurs qui « font les Chinois » et qui n'ont donc absolument pas besoin d'être Chinois eux-mêmes. Malgré les efforts consentis par la Man'ei notamment, les Chinois restent absents du cinéma impérial japonais, ce qui correspond à l'image que le Japon souhaite renvoyer d'un territoire à conquérir, soit qu'il soit vierge, soit que cette conquête soit légitimée par une supposée mission civilisatrice.

C) La Chine sans les Chinois

Ainsi, au moment de la seconde guerre sino-japonaise qui démarre en 1937, l'imagerie populaire des Japonais concernant les Chinois reste très négative. Ils sont considérés comme hostiles, et comme des raz-de-marée humains fuyant vers nulle part devant l'avancée inexorable de l'armée japonaise. Les personnages chinois dans les œuvres de fiction japonaises sont généralement stéréotypés, représentant la prétendue fainéantise du caractère national chinois ou déblatérant des platitudes pro-japonaises dans chacune de leurs lignes de dialogue. Ainsi, l'écrivain Ueda Hiroshi se demande dans un article du *Kinema junpo* d'août 1940 : « Too many of our propaganda films look down on the Chinese while pandering to the self-image of Japanese. What kind of 'propaganda' is that ? »⁸². De plus, ce n'est pas un hasard si la plupart des films suivant la motif de propagande de l'amitié et de la coopération sino-japonaise sont des œuvres de fiction. Le faible nombre de Chinois favorables à l'entreprise japonaise en Chine rend difficile la réalisation d'un éventuel documentaire par les équipes de tournage de films d'actualité dépêchés sur place, ainsi que le rapporte un article du *Bungei shunju* de Mars 1940 : « When our camera crew arrived, a gnarled old farmer who seemed to have pro-japanese sentiments was selected to be interviewed out in the restored fields. The idea was to have him tell a few anecdotes about the Japanese efforts at restoration. But every time he was on mike with the cameras rolling, he would launch into encomiums about how it was Chiang Kai Shek who had transformed the swamps into rice fields and that the fighting had destroyed them. His narration implied that the Japanese forces had simply destroyed all the good work Chiang had done for the region. Blithely ignorant of Chinese and therefore without the least notion of what he was actually saying, we shot several hundred feet of film (at a cost of 20 sen per foot!) »⁸³. Il paraît donc plus facile d'utiliser des films traditionnels, pas seulement militaires mais

82 Traduit dans HIGH, Peter B., *The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.

83 Ibid.

aussi civils, afin de montrer au public japonais notamment leurs concitoyens prendre un rôle important dans les affaires continentales.

1 - Une industrie conçue par et pour les japonais

Avec l'apparition des films civils en Chine, dits « continentaux », l'image du territoire chinois change. Là où la Chine des films militaires était plutôt une terre peu peuplée, dévastée où les soldats apprenaient surtout la noblesse de la mort, les films continentaux mettent l'accent sur la construction de la Nouvelle Asie et la fraternité sino-japonaise. Ces films font toutefois la différence entre la Chine et la Mandchourie. Dans la « Nouvelle Chine », le principal enjeu pour les Japonais est de se confronter aux hordes de Chinois hostiles en obtenant leur compréhension sinon leur amitié. A l'inverse, la Mandchourie est dépeinte comme quasiment vide et il ne fait aucun doute dans les films de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale sur le fait que le territoire soit japonais et pas chinois, tout comme le prétend l'idéologie officielle. Les principaux enjeux sont donc généralement en lien direct avec le Japon, « importés » par les personnages. De fait, le succès de ces films s'explique en partie par le fait que le cinéma est l'un des rares moyens pour les Japonais ruraux de s'informer sur la Chine et les Chinois, outre la presse papier et radiophonique. Les films continentaux proposent aux populations reculées du Japon des représentations exotiques qui satisfont leur curiosité, en témoigne un spectateur interviewé dans le *Eiga no tomo* de Juin 1941 : « We can learn about history, economics, and culture from books, but it's very hard to learn about how [Chinese] people think and live, which is what we really want to know. That's why we are so delighted that we can find out a little more about them through the movies »⁸⁴. Toutefois, on l'a vu, si le public japonais accepte volontiers de voir des intrigues tourner autour de personnages chinois, il ne souhaite en aucun cas voir de films sur la Chine depuis le point de vue chinois. En témoigne l'échec retentissant du film *Le Chemin vers la paix en Orient* produit par Kawakita Nagamasa en 1938. Selon Kawakita, le film a trois objectifs, autant que le nombre de publics que ce dernier vise : « Showing this film to the Japanese people teaches them about the land, feelings and customs of their neighbors on the Chinese continent, helping them understand China. Showing this film to the Chinese people teaches them the truth of the [China] incident and shows them the way they must go in the future. Showing this film widely in other nations corrects mistaken assumptions about our true intentions in this incident, by (a) explaining the meaning behind the battle and (b) giving foreign countries a true picture of the Orient »⁸⁵. Le problème

84 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

85 Ibid.

rencontré par le film est que le public japonais ne souhaite pas voir une représentation réaliste de la Chine mais plutôt familière. De plus, Kawakita lui-même ajoute : « No matter how much you publicized it, [Japanese] audiences then just weren't interested in no-name Chinese actors »⁸⁶. On constate bien ici l'importance du Star system de l'industrie cinématographique japonaise, par ailleurs relevée par Peter B. High, qui pose l'hypothèse selon laquelle l'absence de star japonaise et le grand nombre de dialogues en mandarin qui rendait le film lourd en textes ont pu lui porter préjudice⁸⁷. Cet argument ne convainc pas Kawakita, car le public japonais de l'époque n'avait aucun mal à accepter de lire les sous-titres de films occidentaux, mais la politique d'assimilation menée par l'Empire faisait que les Japonais acceptaient mal de devoir faire l'effort de comprendre du mandarin. L'échec de Kawakita est donc clairement dû à son manque de considération pour le confort des Japonais consommateurs de cinéma.

A ce stade, il faut se rendre à l'évidence : les films réalisés dans le cadre de la Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale sont principalement, sinon uniquement, à destination d'un public japonais. De fait, les stéréotypes négatifs concernant les Chinois précédemment évoqués font que dans les grands studios de production japonais, producteurs comme réalisateurs sont absolument convaincus qu'il est très difficile de trouver des acteurs chinois talentueux, voire corrects, prêts à jouer dans des films japonais. De plus, même dans les territoires colonisés par le Japon depuis des décennies comme Taïwan ou la Corée, les chances de trouver des acteurs compétents sachant s'exprimer en japonais sont faibles. Le plus souvent, ce sont donc des acteurs japonais qui tiennent le rôle des protagonistes chinois. On l'a vu, cela ne gêne pas le public japonais qui se contente de personnages qui paraissent Chinois selon sa propre grille de lecture. Cependant, le public Chinois n'est pas convaincu car les ficelles sont grosses et les résultats mauvais. Parfois, l'acteur japonais est doublé en post-production, telle Hara Setsuko dans *L'Escouade des parachutistes de Shanghai* (*Shanghai rikusentai*) de 1938, pour un résultat proche de la proverbiale série *Les Feux de l'amour* et d'une qualité similaire. Mais le plus souvent, les acteurs mémorisent phonétiquement leurs lignes de dialogues pour un résultat encore plus désastreux, comme la prestation de Yamada Isuzu dans le film de 1941 *La Lune de Shanghai* (*Shanghai no tsuki*). Ri Koran décrit cette prestation en ces termes dans le *Eiga no tomo* de Janvier 1942 : « I could catch simple words commonly used, but anything resembling dialogue that linked together more than a few words was incomprehensible... her pronunciation was good, but her intonation,

86 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

87 Voir HIGH, Peter B., *Teikoku no ginmaku*, Nagoya Daigaku Shuppan, 1995.

which is crucial, was not »⁸⁸. Un autre exemple criant qui démontre le fait que même la Man'ei faisait in fine des films japonais, voire à destination d'un public japonais, est un motif récurrent dans le cinéma d'amour japonais d'avant-guerre : celui du *ai no muchi* (littéralement, le « fouet de l'amour »). Il consiste en l'élément de résolution des malentendus et quiproquos propres au romantisme cinématographique par le biais d'un coup physique porté par l'homme sur la femme. Celle-ci interprète alors le geste de l'homme comme une preuve d'amour puisque s'il se fichait d'elle, il serait tout simplement parti, et le couple se forme ainsi. Ce motif devient également récurrent dans les films continentaux tels que *Nuits de Chine*, *Nuits de Suzhou* (*Soshu no yoru*) ou encore *l'Escouade des parachutistes de Shanghai*. Cependant, comme l'explique Ri Koran dans son autobiographie : « Average Chinese regarded women who fell in love with men who hit them as doubly shameful. Far from arousing any respect for or understanding of the sincerity of Japanese emotions, seeing this type of behavior enshrined on screen served only to inspire Chinese hatred, causing them to strike back against the daily injustices they incurred under the Japanese »⁸⁹. Ainsi, cette coutume étant purement japonaise, on comprend que les maris chinois goûtaient assez peu le fait que les Japonais soient venus jusqu'en Chine pour frapper leurs femmes, ce qui est un facteur explicatif du faible succès des films continentaux en Chine. Ainsi, l'objectif de montrer que l'invasion brutale et violente du Japon sur la Chine n'était qu'une variante du *ai no muchi* s'est avérée être un échec fracassant et on comprend pourquoi le critique Tsuji Hisaichi, chargé de la censure pour le Bureau d'Information de l'Armée de Shanghai a tenté par tous les moyens de ne pas montrer la trilogie continentale au public de Shanghai. Il s'explique en ces termes : « Even though there is no intention to insult the Chinese, none of the films succeeds in portraying a living, breathing Chinese. To put it bluntly, the inability to portray the real mind of a Chinese is bound to arouse an unpleasant backlash among audiences there »⁹⁰.

2 - Une guerre sans antagonistes : les « bandits » chinois

Cette tentative ratée d'utilisation de la métaphore du *ai no muchi* pour faire passer l'agression violente et impérialiste pour un acte de fraternité sino-japonaise dans l'intérêt strict de la Coprosperité et donc des Chinois nécessite obligatoirement l'abandon de toute représentation négative de ces mêmes Chinois. En effet, le risque est d'échouer à convaincre les sujets japonais de

88 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

89 Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

90 TSUJI, Hisaichi, *Chuka denei shiwa 1939-1945*, Gaifusha, 1987, Traduit dans BASKETT, Michael. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press, 2008, 224p.

l'Empire eux-mêmes du bien-fondé de la Sphère de Coprospérité, ce qui serait dramatique pour sa mise en place et donc pour l'impérialisme japonais. Ce besoin d'images positives des Chinois demande de fait des images positives de l'armée chinoise, les deux courant le risque d'être haïs par les spectateurs japonais s'ils voient des Chinois, ou pire, des Japonais massacrés dans les films d'actualité. De plus, on peut juger de la réaction de Lu Xun à la décapitation d'un soldat chinois par un soldat japonais dans un film d'actualité de l'impact de telles images sur les populations chinoises : « People of a weak and backward country, however strong and healthy they may be, can only serve to be made examples of ... »⁹¹. L'industrie cinématographique impériale ne doit donc surtout pas montrer de scènes de combat avec l'armée chinoise. Le Japon étant en état de guerre avec la Chine, cela revient à ne pas montrer l'armée adverse du tout et de se focaliser uniquement sur la grandeur de l'armée japonaise dans les films de guerre ou d'actualité. La particularité du nationalisme japonais est donc longtemps de ne pas mettre l'accent sur une éventuelle haine d'un ennemi national qu'il faudrait combattre, haine qui n'arrive qu'avec la guerre contre les Etats-Unis. Les origines de cette fascination dans l'auto-contemplation peuvent se trouver dans la guerre russo-japonaise, où l'ennemi, le « Démon russe », est déjà une abstraction, un procédé rhétorique principalement utilisé pour mettre l'emphasis sur l'aspect exotique de l'expérience des soldats japonais. Les films d'actualité japonais de cette guerre insistent également sur le bon traitement des prisonniers de guerre russes, dans l'optique de se faire bien voir des puissances occidentales. L'absence d'images de combattants russes couplée à l'habitude prise par les spectateurs de films japonais de consommer des images vantant la grandeur de leur armée ne laisse que peu de champ à l'exacerbation de la haine vis-à-vis de l'ennemi dans la propagande cinématographique.

Ainsi, même si on observe dans les années 1930 quelques références à « l'ennemi chinois », les cinéastes évitent généralement de le montrer directement après l'incident de 1937 qui débute la seconde guerre sino-japonaise. Les films *Les Cinq éclaireurs* (*Gonin no sekkohei*) et 1938 et *Terre et soldats* (*Tsuchi to heitai*) de 1939, des films de guerre à succès de cette période, ne montrent pas de soldats chinois. Dès lors, les Chinois qui résistent à l'occupation japonaise en Chine sont qualifiés de « bandits » (*bazoku*). Ce terme existait déjà dans des productions précédant l'invasion de la Mandchourie, telles que *Le Village au crépuscule* d'Henry Kotani en 1921. L'intrigue tourne en effet autour d'un jeune japonais enlevé par des bandits mandchous et sauvé par la fille du chef de ces bandits, reprenant par là-même le motif de la conquête sexuelle comme conquête impériale. Cependant, le terme *bazoku* se démocratise dans les années 1930. Il présente l'avantage de présenter

91 LU, Xun, « Préface de *L'Appel aux armes* », in *Lu Xun : Selected works*, vol. 1 (Pékin : Editions en langues étrangères, 1956), 35p.

les résistants communistes comme peu nombreux et désorganisés, alors même que leur présence sur le territoire mandchou forçait les équipes de tournage à voyager sous la protection de l'armée japonaise. De plus, il permet de donner un exutoire à tous les stéréotypes négatifs de l'imaginaire japonais au sujet des Chinois à une période où la propagande panasiatiste tente de les faire oublier. Ces bandits communistes sont donc fort opportunément sales, puérils, superstitieux et même stupides car ignorants le véritable intérêt de la nation chinoise. Ainsi, dans *La Chanson de l'orchidée blanche* de 1939, si le personnage interprété par Ri Koran rejoint un temps les guérilleros communistes que son frère dirige, elle se rend compte grâce à l'action du personnage d'Hasegawa Kazuo que ce n'est pas sérieux et qu'il s'agirait de « grandir ». Elle revient donc du « bon côté » afin de combattre son frère, qui se fourvoie dans une voie sans issue pour la Chine.

Conclusion :

Le projet impérial japonais a donc tenté d'utiliser le cinéma comme outil de propagande envers les habitants des marges de l'Empire, qu'ils soient Japonais ou non. C'est l'objectif de la mise en place d'une Sphère Cinématographique de la Grande Asie Orientale qui n'est théorisée qu'en 1941 mais dont le processus de construction démarre bien avant, dès les premiers balbutiements du cinéma à Taïwan. Cette Sphère, petite sœur idéologique de la plus connue Sphère de Coprospérité de la Grande Asie Orientale, est clairement au service de cette ambition impérialiste qui ne dit pas son nom, la Sphère de Coprospérité ayant vocation à être dirigée par l'Empire du Soleil levant. En atteste l'obsession dans les milieux liés à l'industrie cinématographique japonaise pour l'hégémonie de cette même industrie partout dans la Sphère, et ce jusque dans le matériel utilisé par les pays soi-disant « frères ». De même, la politique étrangère agressive du Japon s'accompagne d'une stratégie non moins agressive dans les politiques d'assimilation menées par les autorités impériales. Cette politique d'assimilation agressive se répercute elle-même dans les industries culturelles japonaises dont le cinéma fait partie à un point tel que les Chinois colonisés sont tout bonnement mis à l'écart. Malgré les tentatives de la Man'ei pour inclure des Chinois dans le processus de production de leurs films, leur place reste très limitée et encore dans les années 1940, ce sont bel et bien des acteurs japonais qui campent la plupart des rôles de personnages chinois sur des scénarios généralement écrits par des Japonais. La Chine finit donc par devenir le dindon de la farce de la « triade asymétrique totalisante » d'Iwabuchi Koichi, enrôlée de force dans la croisade japonaise pour un panasiatisme sous contrôle nippon, au cinéma tout du moins.

Contre toute attente, l'entreprise coloniale japonaise dans les territoires de culture chinoise finira par être profitable à ceux-ci. Avec l'arrivée de l'Armée rouge en Mandchourie, la Man'ei est réorganisée et renommée « Société Cinématographique du Nord-Est », le premier studio de production cinématographique du Parti Communiste Chinois. Dans un virage à 180° par rapport à la situation précédente, le studio est désormais dirigé par les anciens cinéastes chinois formés à la Man'ei, qui sont assistés par les techniciens japonais. De plus, les réalisateurs japonais présents sur place ne rentrent que très tard au Japon, la faute notamment à l'absence de relations diplomatiques entre le Japon et le Parti Communiste Chinois, qui ne va pas en s'arrangeant après le début de la guerre de Corée. Certains anciens de la Man'ei prennent donc une part active à l'implantation du nouveau régime communiste chinois. Ainsi, Mochinaga Tadahito réalise jusqu'en 1953 des films d'animation pour le compte du Parti communiste et est acclamé par les habitants de Shanghai lors de son départ la même année. Kimura Sotoji occupe de 1951 à 1953 un poste d'enseignant à l'académie littéraire Lu Xun du Nord-Est, où il apprend à des étudiants chinois l'art des décors de théâtre. Quand à Uchida Tomu, l'ancien du mouvement cinématographique du *Prokino*, il renoue avec ses anciennes influences pour étudier le maoïsme et ne retourne au Japon qu'en 1954. Du côté Taïwanais, le Guomindang fait également bon usage du matériel laissé par le Japon et entame un travail d'homogénéisation culturelle similaire à celui mis en œuvre par l'ancien occupant, notamment en imposant le mandarin dans les productions cinématographiques taïwanaises au détriment des langues aborigènes telles que le hakka. Les deux entités qui se revendiquent donc de la Chine bénéficient largement de l'entreprise japonaise coloniale, que ce soit par les enseignements qu'elle leur aura apporté ou plus concrètement par le matériel et la main d'œuvre qualifiée que l'Empire a laissé derrière lui en partant sans fermer la porte. C'est donc après son départ que le Japon est réellement parvenu à la coprospérité et à la coopération sino-japonaise en permettant à chacune des deux Chine de construire leur propre industrie cinématographique sur les vestiges de son Empire. Le cinéma japonais impérial a donc joué un rôle clé dans la construction de ces deux cinémas nationaux, et pourrait non sans une pointe d'ironie s'adresser à chacun d'eux en déclarant « Je suis ton père ».

Bibliographie :

- SATO, Tadao. Le Cinéma Japonais, Tome 1. Editions du Centre Pompidou, coll. «Cinéma pluriel», 1998, 264p.
- BASKETT, Michael. The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan. University of Hawaii Press, 2008, 224p.
- MISAWA, Mamie. «La réception du cinéma à Taiwan sous domination coloniale japonaise: une «assimilation par confrontation»», Ebisu [En ligne], 53 (2016), mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 19 octobre 2018. URL: <http://journals.openedition.org/ebisu/1923>; DOI: 10.4000/ebisu.1923
- MONVOISIN, Frédéric. Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui: Chine, Hong Kong, Taïwan, Japon, Corée du Sud. éd. Armand Colin, coll. «Focus cinéma», 2015, 160p.
- BITTINGER, Nathalie (dir.). Les Cinémas d'Asie: Nouveaux regards. Presses Universitaires de Strasbourg, coll. «Formes cinématographiques», 2016, 317p.
- HIGH, Peter B., The imperial screen, Japanese Film culture in the fifteen years war, 1931-1945, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, 586p.
- SOUYRI, Pierre-François, « Moderne sans être occidental ; aux origines du Japon d'aujourd'hui », Ed Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 2016, 447p.
- PELLETIER, Philippe. L'Extrême-Orient, l'invention d'une histoire et d'une géographie, Folio Histoire, Paris, 2011, 880p.
- REISCHAUER, Edwin O., Histoire du Japon et des Japonais, vol. 1 : Des origines à 1945. Ed. Points, Coll. Points Histoire, 2014, 256p.

Annexes :

Annexe 1 :



Drapeau de la République de Chine, de 1912 à 1928. Les cinq bandes représentent les ethnies des Han (en rouge), les Mandchous (en jaune), les Mongols (en bleu), les Hui (en blanc) et les Tibétains (en noir). Il symbolise la « République des cinq races » théorisée par Sun Yat-Sen, le « père de la nation chinoise ».



Drapeau de l'Etat du Mandchoukouo de 1932 à 1945. Le fond jaune représente l'ethnie mandchoue. Les quatre bandes représentent les ethnies des Japonais (en rouge), les Han (en bleu), les Mongols (en blanc) et les Coréens (en noir). Il symbolise la théorie du gozoku kyowa, la « coopération harmonieuse des cinq races » qui émule la théorie de la République des cinq races de Sun Yat-Sen

Annexe 2 :

Source des films projetés à Taïwan (1925 – 1935)

Année	Pourcentage de films japonais	Pourcentage de films américains	Pourcentage de films chinois
1925-1928	70	25	4
1929	80	14	4
1930	78	10	10
1931	83	10	5
1932	78	10	10
1933	75	15	8
1934	70	19	9
1935	63	18	6
Total %	Plus de 60	Moins de 30	Moins de 10

HUNG, Ya-Wen, *Taiwan sotokufu niyoru eiga seisaku*, Eiga gaku, n°12 (1998) : 135. Traduction de NANTA, Arnaud et NESPOULOUS, Laurent dans l'article de MISAWA, Mamie. «La réception du cinéma à Taïwan sous domination coloniale japonaise: une «assimilation par confrontation»», Ebisu [En ligne], 53 (2016), mis en ligne le 10 décembre 2016, consulté le 19 octobre 2018.