

« ...les œuvres de Prokino, en dépit de leur immaturité technique... »*

Dans les années 1910-1920, la politisation progressive des travailleurs de l'industrie et des campagnes entraîna au Japon des grèves nombreuses (plus de deux mille en 1927), en même temps que la création de groupes d'intérêts et autres associations politiques de défense des droits sociaux. Cette effervescence impliquait également le monde artistique : au terme d'incessantes reconfigurations une Confédération générale japonaise des arts prolétariens (NAPF¹), d'obédience marxiste, vit ainsi le jour en mars 1928. Elle se subdivisait en « ligues » selon quatre domaines artistiques. La Ligue des auteurs (NARP) s'occupait de littérature, la Ligue des artistes (AR) des arts plastiques. S'y ajoutaient la Ligue des Musiciens (PM) et la Ligue de Théâtre (Purotto).

C'est au sein de cette dernière que se forma l'unité cinématographique du théâtre de gauche, autour du seul Genjû Sasa. Son expansion entraîna bientôt son émancipation de Purotto : la réunion inaugurale de la Ligue japonaise du cinéma prolétarien (dite Prokino) se tint donc le 2 février 1929. L'organisation compta jusqu'à 200 membres et ouvrit des antennes dans plus de dix villes.

Selon les témoignages d'anciens membres tels que Setsuo Nôtô, Shizuo Komori² et Shinsaku Namiki³, l'acte fondateur de Prokino peut néanmoins être daté de 1927, c'est-à-dire du moment où Genjû Sasa filma pour la première fois les manifestations du 1^{er} mai. *1927nen Tôkyô Mêdê (Les Manifestations du 1^{er} mai 1927 à Tokyo)* peut ainsi être considéré comme le premier des quarante-huit films tournés au sein de Prokino, jusqu'à son démantèlement en 1934.

Le même Shinsaku Namiki en dresse la typologie suivante :

- 11 bandes d'actualités (*Prokino news*), de sujets divers mais en grande majorité consacrées aux manifestations, grèves et luttes des ouvriers, des paysans et des étudiants. Le 1^{er} numéro s'attache également à critiquer le système impérial en montrant cérémonies et rassemblements officiels.

- 19 « reportages sur des événements contemporains », dont 12 documentent les manifestations du 1^{er} mai de 1927 à 1932, à Tokyo, Osaka, Kyoto, Kanazawa, Okayama et Sapporo. Trois autres sont consacrés aux funérailles de Senji Yamamoto, député et leader de gauche assassiné en 1929. Grèves et mouvements sociaux complètent cette liste.

- 12 documentaires ou semi-documentaires. De fait cette catégorisation reste sujette à caution⁴. « A côté de films d'information et d'analyse consacrés à des

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

¹ Les initiales NAPF (transcrites par ailleurs en japonais par l'acronyme Nappu) proviennent de son nom en esperanto : Nippona Artista Proleta Federacio. Au regard des dimensions réduites qui me sont imparties pour ce texte, je me permets d'éluder la question de la formation de la NAPF, et renvoie notamment à Shinsaku Namiki, « *Purokino* » *zenshi*, Gôdô Shuppan, Tokyo, 1986, p. 21 sq.

² Aaron Gerow, Mamoru Makino, « Prokino – Nihon no dokyumentarii sakka n°5 » (Interview de Shizuo Komori et Setsuo Nôtô).

³ Shinsaku Namiki, *Op. cit.*

⁴ La position de Namiki est on ne peut plus tendancieuse. Il se réfère à la définition de Stewart Legg : « Les documentaristes se doivent de prendre pour objet les contradictions de la société. Cherchant comment résoudre ces contradictions, ils doivent être des « propagandistes » menant le public sur la voie d'actions justes et correctes. » (Je me fie ici à la traduction japonaise qu'en propose Namiki. NB : Sauf indication contraire, tous les textes cités, anglais ou japonais, sont traduits en français par mes

questions sociales, on trouve des commentaires et des documentaires d'observation ressortissant aux sciences naturelles, à l'histoire naturelle ou à la physique ; des comptes-rendus et des récits de voyages ; des développements scientifiques ou ayant trait au commerce, etc., tous films de caractères et d'utilités diverses. »⁵ Citons également des « ciné-poèmes » (sic), films de montage dont *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walther Ruttmann semble fournir l'exemple le plus proche.

- 1 film d'animation (un deuxième reste inachevé), destiné à promouvoir la création de syndicats de consommateurs.

- 1 film d'enquête ou de commentaire, alliant images d'animation, images documentaires et données statistiques présentées sous forme de graphiques. Il condamne l'expansionnisme japonais en Chine en l'assimilant à une politique esclavagiste.

- 2 films d'agit-prop, que Namiki décrit également comme des films de « relations publiques » pour l'un et « publicitaire » pour l'autre. Tous deux en appellent à participer activement ou financièrement à la publication de *Senki (L'Etendard)*, organe de la NAPF.

- 2 films de fiction : dans le premier, les ouvriers d'une usine protestent contre un licenciement abusif et la pusillanimité des syndicats ; le second, un film à sketches, dénonce l'impérialisme des dirigeants japonais.

De la qualité très relative des films Prokino

Malheureusement seuls six d'entre eux nous sont parvenus, plus ou moins incomplets, au milieu d'autres fragments et de rares photogrammes⁶. *Yamasen kokubetsushiki*, tourné au mois de mars 1929, en est le plus ancien. En subsistent onze plans, d'une durée totale inférieure à deux minutes. Panoramiques en plongée sur la procession qui accompagne le cercueil, travellings tournés d'une automobile, plan fixe : ce document malgré sa durée déploie une gamme raisonnable de plans.

Mais ces panoramiques n'en sont pas moins hésitants et gauches. Ils ne cessent d'aller et venir, et trahissent l'incapacité de l'opérateur à saisir son objet de manière raisonnée. Ce dernier, vraisemblablement seul, ne bénéficie pas de l'œil d'un assistant ni des directives d'un réalisateur pour orienter la prise de vue. De même, la caméra embarquée dans la voiture, gênée par les portières, avoue une certaine maladresse. Les cinq autres films partagent de fait ces mêmes défauts, malgré une construction narrative et des images de qualité parfois bien meilleures. Quarante ans plus tard, quel impact peuvent-ils encore conserver ?

1929 : les balbutiements des toutes premières prises de vue sont déjà loin. Le cinéma japonais a engagé depuis quelques années déjà une première période de maturité, dominée par les productions des studios Shochiku ou Nikkatsu. Kinugasa, Ozu et Mizoguchi, pour ne citer que les plus connus en France, démontrent alors dans le cadre du cinéma de fiction une remarquable maîtrise technique. Le « documentaire », que l'on n'appelle pas encore ainsi au Japon, n'en est pas lui non plus à ses premiers essais. Outre les films tournés dès 1897 pour le catalogue Lumière par les opérateurs Constant Girel, Gabriel Veyre, Tsunekichi Shibata et Katsutarô Inabata, le conflit russo-japonais de 1905 a favorisé l'apparition, épisodique il est vrai, de films d'actualités - d'une authenticité parfois douteuse. Dès l'incident de

soins.) L'étrécissement de cette définition le conduit par exemple à refuser aux films de Robert Flaherty le label documentaire. *Ibid.*, p. 272-273.

⁵ *Id.*

⁶ Voir filmographie.

Mandchourie et la création du Mandchoukouo en 1931, leur production connaît un essor considérable sous l'impulsion de la presse écrite.

On pourrait donc être surpris de lire, dans un article écrit en 1935 par le critique Yôji Matsuo pour la revue *Eiga to gijutsu (Film et technique)* : « nous sommes bien moins impressionnés par les films d'actualité d'aujourd'hui que par *Les Funérailles de Yamasen à Kyoto* [sic] et *1^{er} mai* [sic] de Prokino »⁷, films qui partagent pourtant, aux yeux du spectateur contemporain, les mêmes défauts que *Yamasen kokubetsushiki*. Leur innocuité apparente ne doit donc pas nous abuser. Car « en dépit de leur immaturité technique »⁸, ils répondent de lignes esthétiques et théoriques concertées, à défaut d'être clairement définies.

« Caméra – jouet/arme »

La piètre qualité de *Yamasen kokubetsushiki* s'explique en tout premier lieu par les limites de son format. Tout comme l'inaugural *1927 Nen Tôkyô Médê*, il a été tourné à l'aide d'une petite caméra, la Pathé Baby 9,5 mm.

« A l'époque les grandes compagnies de production telles que la Shochiku ou la Nikkatsu proposaient à l'usage familial des copies 9,5 mm de nombreux films, comme aujourd'hui les VHS et les DVD. Etant donné la large couverture publicitaire dont elles bénéficiaient dans les revues de cinéma, on peut supposer qu'il ne s'agissait pas simplement d'une dizaine de copies. [...] Fondamentalement la Pathé Baby 9,5 mm est un jouet. La pellicule n'est large que de 9,5 mm, et ressemble à un mince ruban de celluloid. Elle est rangée dans une légère boîte ronde de 10 cm de diamètre. »⁹

Lancée par la firme Pathé en 1923 (des projecteurs de même format étaient commercialisés depuis l'année précédente) cette caméra a été importée au Japon dès 1924. Elle a connu un relatif succès, comme en témoignent la fondation en 1926 du Baby Cinema Club à Tokyo et dans la région du Kansai (Kyoto, Osaka, Kobe).¹⁰

Il est aujourd'hui difficile de connaître la teneur de ces films. Abé Mark Nornes¹¹ leur fait crédit d'audaces expérimentales que l'émulation au sein des cercles amateurs comme la facilité d'utilisation du matériel pourraient effectivement justifier

⁷ Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film – the Meiji Era through Hiroshima*, University of Minnesota Press, « Visible Evidence Series » vol. 15, Minneapolis, 2003, p. 67. Les notations [sic] insérées par Nornes signalent l'imprécision de la transcription des titres dans l'article de Matsuo.

⁸ Akira Iwasaki, « Keikô eiga no mondai (Le problème des *keikô eiga*) », in *Eiga to shihonshugi*, Sekaisha, Tokyo, 1930, p. 250.

⁹ Sadao Yamane, « Ozu Yasujirô no hakken kara hakkutsu he (Yasujirô Ozu, de la découverte à l'exhumation) », in Shiguéhiko Hasumi, Kijû Yoshida, Sadao Yamane, *Ozu 2003 Program book – Ozu Yasujirô seitan 100nen kinen kokusai shinpojumu*, Tokyo, 2003, pp. 42-43. (Cette édition en comporte une traduction anglaise, pp. 66 sq.).

NB : on sait grâce aux fragments retrouvés de certains films d'Ozu quel sort leur était ainsi réservé. *Amis de combat* et *Un garçon honnête*, disponibles en DVD depuis 2006 en France et présentés par leur éditeur (Carlotta) comme des « courts-métrages », sont en fait des versions destinées à l'usage domestique et vendues sous format 9,5 mm. *Amis de combat*, long-métrage de 77 minutes, est devenu un divertissement de 15 minutes, quand le deuxième a réduit de 38 à 14 minutes. Ces *digests* cinématographiques ne sauraient être tenus pour des œuvres à part entière. Etant néanmoins les seules reliques de films originaux aujourd'hui disparus, leur valeur ne saurait être négligée.

¹⁰ Sur le développement du cinéma amateur au Japon dans les années 20, voir notamment Mamoru Makino, « Rethinking the emergence of the Proletarian Film League in Japan (Prokino) », in Abé Mark Nornes, Aaron Gerow (dir.), *In praise of film studies : essays in honour to Makino Mamoru*, Trafford/Kinema Club, Victoria, BC, 2001, pp. 15-45.

¹¹ Nornes, *Op. Cit.*, p. 23.

– sans parler, bien entendu, de la probable influence des avant-gardes dadaïstes et surréalistes. Plus sûrement, la scène centrale de *Umarete ha mita keredo* (*Gosses de Tokyo*) d'Ozu, au moment où les deux gamins voient sur l'écran leur père se ridiculiser dans le film de son employeur, renseigne une pratique familiale bien moins aventureuse.

En tout état de cause les premiers essais de Genjû Sasa seraient sûrement passés inaperçus s'ils n'avaient été accompagnés d'un manifeste que le critique Akira Iwasaki, principal théoricien de Prokino, décrit bien plus tard comme une « révolution copernicienne »¹². Condamnant uniment cinéastes et critiques, Sasa y appelle, en des termes hérités pour partie de la rhétorique marxiste, à la radicalisation offensive de la pratique cinématographique.

« *Gangu/buki – satsueiki* (Caméra – jouet/arme) » parut en juin 1928 dans la revue *Senki*. Il comporte trois parties : « Rôle et réalité des cinéastes », « Nouvelles considérations sur l'activité cinématographique » et « La caméra et son 'importation dans le quotidien' ».

Dans la première partie les « cinéastes » en question sont en l'occurrence les critiques de cinéma proches des mouvements marxistes.

« D'abord, laissons de côté les *cinémaniaques* à l'ancienne – ces fans à l'ancienne du temps où le cinéma était ce « cinéma théâtral » qui a vu le jour ou qu'on a importé au Japon, cette bande de parasites des sociétés d'importation et des studios, ces plumitifs hommes-sandwichs et leur revues bariolées, laissons également de côté les *cinéastes modernes* – ceux pour qui le *Cinéma* est un art, qui se croient eux-mêmes *cinéastes* et en tirent une fierté sans limites, ces bandes haineuses style dix-neuvième siècle qui inondent de médiocres cinémathèques, laissons encore de côté les archéologues, les bouffons, les mandarins, les pessimistes et les libertins de ce royaume, et considérons le rôle et la réalité des *cinéastes* d'aujourd'hui. »¹³

« En vérité nous avons entendu un certain nombre de critiques et de théories correctes de la part de ces soi-disant *cinéastes*. Mais je trouve regrettable qu'ils se bornent à rester derrière leur bureau – car ainsi se caractérisent ces *cinéastes* ; c'est le cercle vicieux de l'abstraction – ni plus ni moins que penser pour penser. Après tout, leur critique de serre chaude ne fait que se conformer au dogme de la gauche, ils sont les rédacteurs des 'torchons' et 'absurdités' de leur propre camp.

Vous les véritables critiques cinématographiques de classe ! Votre stylo doit être de bout en bout une arme affûtée.

Sans cette lutte, si vous vous contentez d'être les énumérateurs inutiles des préceptes 'de gauche', alors vous n'êtes que des clowns ignobles sévissant sur le dos du prolétariat. Vous n'êtes que de gros traîtres immondes. »

La deuxième partie « ajoute deux ou trois faits dont il convient de se réjouir », à savoir « la création de syndicats d'employés des studios de cinéma, la parution de l'organe de presse de la Fédération japonaise du cinéma prolétarien [à ne pas confondre avec Prokino, NdT], et la fondation du Département de cinéma du théâtre de gauche ». Mais c'est dans la troisième partie que Sasa énonce enfin les grands principes d'un activisme cinématographique véritable, fondé sur l'utilisation de caméras de petit format.

¹² Akira Iwasaki, *Nihon eiga shishi*, cité par Namiki, *Op. Cit.*, p. 33.

¹³ *Id.* Dans la suite de son ouvrage Namiki prend la liberté de gloser le texte de Sasa en rhabillant simplement les expressions clés dans un résumé de son cru. Malheureusement le texte original se voit ainsi atomisé et dénervé. N'y ayant pas eu accès directement, je me fie par la suite au texte de Makino, *Op. Cit.* pp. 23 et 24, qui en cite de larges extraits, comme à celui de Nornes, *Op. Cit.* p. 22. Dans un cas comme dans l'autre, ce dernier assure la traduction en langue anglaise. Lorsque cela est possible, je m'appuie également sur les expressions disséminées dans le texte de Namiki, *Op. Cit.* p. 33-35.

« l'activisme cinématographique revêt différents aspects dans l'état actuel de notre pays, mais en règle générale aucun n'est suffisamment pris en compte en dehors de la critique cinématographique de classe. Car tous ces aspects sont à un stade germinal et rudimentaire. Notre Unité cinématographique du théâtre de gauche tente actuellement de proposer un plan pour hâter cette germination. Ce plan repose sur des prises de vue réalisées à l'aide de caméras de petit format et sur leur importation dans le quotidien ~~des ouvriers et des paysans~~. Ceux qui n'ont pour ces caméras amateurs qu'un sourire méprisant trahissent leur appartenance à ces soi-disant *cinéastes* rêvant seulement de pénétrer le temple du cinéma. A moins qu'ils ne soient qu'enfants arriérés sans perspective aucune sur leur propre niveau de développement, ou de lâches petits-bourgeois. [...] Ainsi, nous commençons finalement, au sein de l'Unité cinématographique du théâtre de gauche, à produire des films et à les importer dans la vie quotidienne. Et, avec l'aide des autres cinéastes de classes, nous travaillons à l'assujettissement par la critique de tous les arts bourgeois, et nous opposons à la pression tyrannique et despotique à l'œuvre dans le cinéma. Parallèlement à cette coopération, et dans l'optique de son importation dans le quotidien, nous en appelons à la collaboration pour une production organisée et une distribution unifiée des films afin de libérer le prolétariat... Plus que tout, nos films doivent être de ceux qui éveillent une conscience de classe, révèlent les ressorts de la société actuelle et en creusent les différentes contradictions. Les masses inorganisées deviendront des participants conscients ; les masses organisées comprendront et assumeront la volonté de lutter qui les anime ; les films eux-mêmes doivent être les fruits d'efforts incessants. Aujourd'hui, les conditions économiques objectives ne peuvent nous conduire qu'à un réalisme documentaire radical. C'est-à-dire à une forme de Surréalisme (sic). Ensuite tous les matériaux devront être agencés et transférés en accord avec les désirs de la classe ouvrière. Par conséquent le 'montage' de ces films documentaires constitue le point le plus important pour l'accomplissement de notre mission. »¹⁴

Ce texte eut pour vertu première de rassembler les cinéastes amateurs et les critiques de sensibilité marxiste apparus au cours de la décennie, qui pour beaucoup intervenaient déjà au sein de revues ou de cercles. Peut-être ne faut-il pas exagérer son importance : sans l'existence de ces cercles critiques, sans la NAPF, son impact eut peut-être été fort réduit. Mais Sasa y offrait des solutions pour « déniaiser » l'activité critique et appliquer au domaine cinématographique ce que le théâtre pratiquait d'ores et déjà¹⁵. Son pragmatisme allait en outre dans le sens du komintern de 1927, qui avait signé la disgrâce d'une tendance soucieuse de théorie plus que de pratique¹⁶.

Il suscita également l'intérêt des techniciens des studios, récemment syndiqués ou inquiets de leurs conditions de travail (certains participèrent directement aux activités de Prokino, d'autres comme Daisuke Itô, Teinosuke Kinugasa ou Kenji Mizoguchi y contribuèrent financièrement : en 1930, les « Amis de Prokino » comptaient cinquante-cinq membres, cinéastes, écrivains, philosophes et dramaturges, entre autres¹⁷).

Les activités de Prokino

¹⁴ La quasi-totalité des textes publiés par les membres de Prokino portent les marques de la censure d'Etat, sous la forme de *fuseji*, petites croix (xxx) substituées aux caractères d'origine. Bien qu'il soit aujourd'hui impossible de savoir quels étaient ceux-ci, Mamoru Makino en suggère une probable version, mais biffée de manière à rappeler à la fois leur caractère hypothétique et ce dont ils ont été victimes.

¹⁵ Sasa a d'abord fait partie du « Théâtre-valise », qui investissait les usines en grève pour y représenter de courtes pièces destinées à encourager les ouvriers, etc. La totalité du matériel qu'ils utilisaient tenait dans une valise, d'où leur nom.

¹⁶ Cette concurrence était portée au sein du Parti communiste japonais par Kazuo Fukumoto (versant théorique) et Hitoshi Yamakawa (versant pragmatique). Cf Fabrice Abbad, *Histoire du Japon 1868-1945*, Armand Colin coll. « Cursus », p. 104 ; Nornes, *Op. Cit.*, p. 20 sq.

¹⁷ Nornes, *Op. Cit.*, p. 35.

Les mots d'ordre qui présidèrent à la première réunion de Prokino¹⁸ prolongent les principes énoncés dans « Caméra – jouet/arme » :

Lutte pour la production du cinéma prolétarien.
Lutte pour le renversement critique du cinéma réactionnaire dans sa totalité.
Lutte pour la suppression de l'oppression politique à l'œuvre dans le cinéma.
Renforcement et élargissement de la Ligue japonaise du cinéma prolétarien.

Critiqués au sein de la NAPF pour l'insuffisance de leur production, les membres de Prokino modifient leurs slogans à l'occasion de leur deuxième congrès en avril 1930¹⁹ :

Pour le cinéma prolétarien dans les usines et les villages !
Renforcement et élargissement de l'organisation Prokino !
Banalisation de la production du cinéma prolétarien et création d'une organisation en charge des projections !
Obtention d'une liberté totale pour la projection du cinéma prolétarien !

Ces slogans et manifeste, loin de n'être que mots creux, résument assez fidèlement quel fut le cœur de l'activité de Prokino : production, diffusion et critique.

- Production (principalement de 1930 à 1931) : l'utilisation de ces jouets pour familles aisées qu'étaient jusque là les caméras « de poche » permettait de réaliser en principe l'exigence marxienne de l'appropriation des moyens de production. Si la Pathé-Baby reste l'outil historique de cette « révolution copernicienne », tous les films Prokino ne furent pas tournés en 9,5 mm, loin s'en faut. La Ciné-Kodak est une caméra 16 mm, format qui de fait fut le plus largement utilisé. En témoignent encore *Yamasei rônôsô*, *Tochi*, *Zensen*. *Dai jûnikai Tôkyô mède* a quant à lui été tourné à la fois en 16 et en 35 mm.

Toutefois le coût de ces équipements²⁰ condamnait de fait leur généralisation auprès des classes défavorisées. Les membres de Prokino eux-mêmes ne disposaient pas toujours des moyens suffisants :

« Pour ce qui est du 16 mm, les caméras comme les projecteurs étaient fabriqués aux Etats-Unis. Il y avait la CinéKodak, et le projecteur Victor. Mais à cette époque aucun de ces appareils n'était fabriqué au Japon. Se procurer ces armes était déjà problématique. Personne dans le mouvement n'avait d'argent. Mais il y avait des personnes bien intentionnées et progressistes dans le monde du cinéma qui ont coopéré avec nous. Des citoyens et des travailleurs de classe moyenne avaient également compris Prokino et nous ont apporté leur soutien. »²¹.

A Tokyo Prokino parvint aussi à établir son propre atelier en août 1930. Consacré d'abord à la préparation du matériel de tournage, il accueillit après quelques mois et la rénovation de sa salle de bain les premiers travaux de développement. Selon Namiki la plupart des films Prokino y transitèrent. Ce studio fut cependant démantelé par la police dès septembre 1932.

¹⁸ Namiki, *Op. Cit.*, p. 45 et 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 76, C'est également au cours de cette réunion que la Ligue japonaise du cinéma prolétarien se choisit le surnom de Prokino, toujours à partir de l'esperanto.

²⁰ En octobre 1929 une caméra Pathé-Baby coûtait 72 yens, un projecteur 90 yens, sommes considérables pour l'époque. Cf Makino, *Op. Cit.*, p. 25.

²¹ Témoignage de Setsuo Nôtô, in Aaron Gerow, Mamoru Makino, *Op. Cit.*

En complément d'une activité tokyoïte majoritaire, les branches de Kyoto, Okayama, Yokohama, Kanazawa, Sapporo et Osaka, dans la mesure de moyens bien plus réduits, produisirent en tout dix films (deux *newsreels* et huit « reportages sur des événements contemporains »).

- Diffusion : la Première soirée du cinéma prolétarien eut lieu le 31 mai 1930 à Tokyo, au Yomiuri Hall, devant 225 spectateurs. On rapporte cependant que plus d'un millier de personnes avaient été refoulées par la police à l'entrée de la salle. L'audience de ces manifestations alla croissant : en 1931 la quatrième soirée accueillit à Tokyo 2400 spectateurs. Mais ces rassemblements ne concernaient pas que la capitale. Cette même année, Prokino organisait dans tout le pays de deux à sept séances par mois.

L'absence de moyens des antennes régionales, qui pour certaines ne comptaient qu'un seul membre, les cantonnait de fait dans un rôle exclusif de relais et de diffusion (ainsi dans les préfectures de Kôchi, Yamagata, Okayama, Niigata, Wakayama ; à Sapporo, Kanazawa ou encore Nagoya). Mais dans l'optique de l'« importation dans le quotidien », cette activité était de première importance. Y répondirent également dès 1930 la création d' « équipes de tournage mobiles », et d'un « département d'actualités » en charge de la production des *Prokino news*.

« Mais ces *news* s'entendent en un sens complètement différent de celles que distillent les bourgeois, qui avec acharnement dissimulent au yeux du public les actions xx menées par les ouvriers et les paysans, ou tout événement de cet ordre, et font état au moment voulu de ce qui leur est ostensiblement favorable. »²²

La croyance, légitime, en l'existence d'un discours étatique partisan rendait plus nécessaire encore l'activité de diffusion dans les campagnes, là où ne parvenait aucune information dissidente ou simplement alternative. Les projections offraient également l'occasion de former des groupes de réflexion, d'exhorter les spectateurs à se rassembler, à se syndiquer ou à faire grève.

En 1925, le gouvernement de Takaaki Katô avait promulgué la « Loi de préservation de la paix », dont les cibles se situaient clairement à la gauche du spectre politique. Effective jusqu'en 1945, elle condamnait toute forme de pensée critique envers l'« essence nationale » (*kokutai*) ou la propriété privée, et instaurait des peines allant jusqu'à dix ans d'emprisonnement. Elle entraîna l'aggravation de la pression policière, et la création d'une police politique (ou plutôt, d'une « police de la pensée »). L'activisme de Prokino s'inscrivait ainsi dans une dynamique subversive, à la limite de légalité – quand il n'était pas clandestin :

« On tirait une copie, et on la soumettait à la censure du Ministère de l'Intérieur. Tout ce qui était défavorable à l'Empereur, à la famille impériale ou au gouvernement était invariablement supprimé.

On récupérait ce qui restait et on le montrait dans les cercles de cinéma, dans les mouvements culturels ouvriers – toutes sortes d'endroits. On faisait se rassembler les gens qui aimaient le cinéma, et on leur montrait. En termes d'agitation, projeter nos films sur le 1^{er} mai était le plus efficace [...]. On les montrait aux travailleurs ruraux, ou simplement à des citoyens de classe moyenne, et grâce au mouvement des images le film fonctionnait

²² Shûkichi Kamimura, « Purokino niusuriil han no katsudô (l'activité du département newreel de Prokino) », in Keiji Matsuzaki (dir.) *Puroretaria eiga undô no tenbô*, Daihokoku, Tokyo, 1930, pp. 164-171. Les *fuseji* peuvent vraisemblablement être remplacés par *kakumeiteki*, « révolutionnaires ».

comme une arme, comme le peuvent aujourd'hui la télévision et la radio. Il était donc important de faire un film – pas une fiction, mais un documentaire – et de montrer la scène telle quelle : les ouvriers luttent, les fermiers luttent [...].

A cette époque dès que vous faisiez le moindre mouvement la police vous attrapait. Lors des projections légales la police ne nous touchait pas – mais, par exemple, dès qu'on entendait parler d'un mouvement ou d'une grève on prenait un projecteur et on bondissait là-bas. On leur projetait des films sur les luttes des fermiers, les manifestations du 1^{er} mai, nos *Prokino news*, on les encourageait à tenir bon et à poursuivre la grève. On leur donnait de l'énergie. Mais on était obligés de le faire en secret ; si vous vous faisiez attraper c'était terrible. A cette époque il y avait une loi incroyablement cruelle, la Loi de préservation de la paix : si trois personnes étaient ensemble, ils disaient que c'était un rassemblement, et si vous traîniez vous pouviez être interpellé. Ils vous demandaient où vous alliez et si vous deveniez nerveux ils vous arrêtaient pour comportement suspect. Prokino agissait aussi à découvert, en toute légalité, mais la plus grande part de notre action était clandestine et illégale. On organisait bien sûr des projections dans de grandes villes comme Tokyo, Osaka et Sapporo, mais aussi dans les campagnes. Dans ces cas-là une seule personne devait transporter elle-même projecteur, film et écran. Parfois une autre personne, un opérateur, venait pour tourner et on parcourait le pays par paire. Il filmait les luttes des ouvriers et des paysans pour *Prokino news*. »²³

Outre le harcèlement policier, certaines données techniques limitaient également les possibilités de diffusion. Les films Prokino utilisaient en effet des pellicules inversibles, dont la copie positive s'obtient sans tirer de négatif. Cet allègement logistique empêchait en revanche de produire plusieurs exemplaires d'un même film²⁴.

- Critique : avant que le Deuxième congrès de 1930 ne voit les membres de Prokino mettre l'accent sur la production, la publication de textes critiques constituait leur principale activité. Leur première revue, *Shinkô eiga (Cinéma de progrès)*, s'inscrivait dans l'ère de *Senki*, et témoignait d'une remarquable amplitude théorique. L'accompagnèrent d'importants recueils : *Puroretaria eiga no chishiki (Connaissances du cinéma prolétarien)*, *Puroretaria eiga undô no tenbô (Perspectives du Mouvement du cinéma prolétarien)*, *Puroretaria eiga undô no riron (Théorie du Mouvement du cinéma prolétarien)*²⁵, entre autres. On peut résumer avec Abé Mark Nornes les principaux thèmes abordés : aspects techniques et pratiques du cinéma ; réinterprétation de l'histoire du cinéma ; essais pour la réorientation du monde du cinéma en conformité avec les exigences du cinéma prolétarien ; analyse de la situation du cinéma japonais ; traductions de textes de critiques étrangers, comptes-rendus de voyage, critiques et descriptions des cinématographies étrangères ; combat contre la censure²⁶. Notons que ces revues servaient également à publier projets et scénarios.

²³ Setsuo Noto, in Aaron Gerow, Mamoru Makino, *Op. Cit.* Notons tout de même, malgré ce témoignage quelques peu alarmiste, qu'Akira Iwasaki s'était procuré une caméra CinéKodak, et participé à l'achat d'une caméra Palbo L 35 mm grâce à son activité de critique.

²⁴ S'explique ainsi en partie qu'il reste aujourd'hui si peu de films : ceux-ci étaient projetés de villes en villes jusqu'à usure complète, avant d'être remplacés par d'autres.

²⁵ Voir bibliographie

²⁶ Cf Nornes, *Op. Cit.*, p. 31. Je renvoie également au site internet suivant, où le lecteur pourra trouver les fac-similés des revues produites par Prokino ou apparentés :

<http://www.umich.edu/~iinet/cjs/publications/cjsfaculty/filmprojournals.html>

Le contenu des publications évolua sensiblement avec la bolchévisation du mouvement, les lecteurs y prenant une part de plus en plus active à partir de 1932. L'activité éditoriale devint cependant épisodique sous l'intensification du harcèlement policier. En 1933 seuls quelques feuillets furent produits.

Shinkô eiga se changea en 1930 en *Puroretaria eiga* (Cinéma prolétarien), *Purokino* (Prokino), puis à nouveau *Puroretaria eiga*. En 1933 Prokino créa enfin un « fanzine », *kinema kurabu* (Cinema club), dont le volume total ne dépassa pas quelques pages. Cette onomastique témoigne de remaniements nombreux autant que du tarissement progressif de l'activité critique.

L'art comme fonction : prolongements théoriques et esthétiques des films Prokino

Pauvreté de moyens, réactivité, clandestinité expliquent donc la qualité médiocre des films tournés par les membres de Prokino, ou plutôt, les en dédouanent. D'une voix unanime les commentateurs successifs les décrivent en termes négatifs ou soustractifs, plaçant chaque effort sur la voie d'un mûrissement inabouti, nous invitant simplement à imaginer l'hypothétique chef-d'œuvre du cinéma prolétarien d'avant-guerre. Or cette rhétorique de la belle œuvre, présente par exemple dans le discours récent de Shinsaku Namiki et même d'Akira Iwasaki, surprend dans la mesure où elle fut étrangère sinon opposée à la pensée qui les animait alors. On peut ainsi lire sous la plume de ce dernier :

« Tous les arts sont les récipients de l'idéologie [...].

Il y a dix ans le cinéma était 'un divertissement populaire' [...]. Il y a cinq ans c'était un commerce. C'était une industrie, au même titre que la parfumerie, l'industrie pharmaceutique, les filatures, la sidérurgie. Qui plus est, un commerce très lucratif.

Mais il y a trois ans, le cinéma est devenu un art. Les pâles amateurs d'art à force de parler de son charme, de sa vitesse, de son rythme, ont fini par laisser refroidir le café.

Aujourd'hui, enfin, le cinéma est un *obi* d'idéologie d'une largeur de 35 mm. »²⁷

Cette dernière chronologie, sans repères véritables, ne parvient guère à dissimuler le jugement de valeur qui la fonde. Iwasaki dénonce ensuite la mainmise des capitalistes et des impérialistes sur un médium cinématographique utilisé à des fins de propagande. Mais loin de condamner cet usage, il appelle le prolétariat à s'armer lui aussi de caméras pour les retourner contre leurs ennemis bourgeois. Le cinéma prolétarien doit donc lui aussi advenir sous les espèces d'un cinéma idéologique, de propagande et d'agitation. Aussi insiste-t-il sur l'ineptie que constitue un cinéma dit « artistique » ou, en l'occurrence, d'avant-garde :

« Il s'agit d'une *intelligentsia* tremblante, dont les membres pour mieux se soustraire au vent de la révolte se réfugient à dessein dans leurs propres émotions. Ils se cachent dans leur tour de celluloïd, faute d'ivoire, sous la protection bienveillante de « l'art ».

Ces techniques dont les réalisateurs et les techniciens des films d'avant-garde sont si fiers n'ont aucune assise sociale, ni ne se rapportent à aucune classe. Elles ne sont qu'un simple catalogue, ni plus ni moins que d'ingénieux échantillons commerciaux.

²⁷ Akira Iwasaki, « Eiga/ideorogii (Cinéma/idéologie) », in Keiji Matsuzaki (dir.) *Puroretaria eiga undô no tenbô*, p. 129. NB : l'*obi* est une longue et large ceinture de soie qui surmonte le kimono traditionnel.

Il nous faut connaître leur rôle avec clarté, le mettre au jour et le condamner : ce genre de films, ces techniciens, dans le contexte d'une société de classes, en promouvant un système petit-bourgeois fondé sur l'esclavage, assurent en fait la protection de la bourgeoisie. »²⁸

L'anathème que Sasa lançait contre les critiques, accusés de « penser pour penser », se prolonge ici sous la forme d'une attaque contre « l'art pour l'art ». Iwasaki en cela est le contemporain de penseurs marxistes comme Hatsunosuke Hirabayashi ou Jun Tosaka²⁹, mais aussi du Walter Benjamin de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Notons également la présence au sein de Prokino de Tomoyoshi Murayama : celui-ci, bien connu des historiens de l'art pour avoir été au début des années 1920 le principal animateur du groupe dadaïste Mavo, milite lui aussi pour la destruction de « l'art pur » comme expression de l'art bourgeois. L'identité de l'art et de la vie ouvre pour lui sur une nécessaire fonctionnalité de l'art, qui doit se dépouiller de toute marque de subjectivité individuelle, affirmer grâce au communisme son caractère social, tributaire en ce sens d'une nouvelle forme de subjectivité que la mécanisation récente de la vie situe désormais « quelque part entre la collectivité sociale, représentée par les masses indéterminées, et la machine »³⁰.

Les membres de Prokino envisagent donc le cinéma avant tout comme *fonction* : fonction de communication, d'exemple, d'agitation et de propagande, donc, au détriment de la forme ou du style. C'est pourquoi ils situent le cœur de leur action dans la diffusion, l'échange de vues, l'organisation et la syndicalisation. C'est pourquoi encore on ne trouve jamais, à la question « Quel film faire ? », de réponse précise si ce n'est concernant son mode de production (en fait de théorie le mouvement dialectique apparaît lui aussi en tant que principe, sans jamais pour autant fonder aucune méthode)³¹.

Dans ce contexte qu'advient-il de l'idée de montage, que Sasa place à plusieurs reprises au cœur du cinéma prolétarien ? Tous les films existants apparaissent plutôt comme des bout-à-bout, au service d'un discours simple et linéaire. C'est dans les textes, encore une fois, que l'on trouve les traces d'un questionnement. « Montāju no hanashi (La question du montage) » (Akira Iwasaki) ou « Dziga Vertov » (Norihiko Takahashi)³² témoignent ainsi d'une certaine méfiance : parce que le montage est essentiellement attaché à l'acte cinématographique, on ne saurait nier son importance ni l'exagérer. Takahashi reproche ainsi à *L'Homme à la caméra*, qu'il n'a pourtant pas vu, de s'abîmer dans un esthétisme oublieux de la fonction éminemment transitive du cinéma prolétarien. C'est également ce que l'on reproche à *Asufaruto no michi*, réalisé par Iwasaki en 1930. Le film, aujourd'hui perdu, est l'un des ciné-poèmes évoqués plus haut, dont *Berlin* de Ruttmann et *Kino-glaz* de Vertov auraient fourni les modèles. Aujourd'hui les témoins y réfèrent comme à l'un des films Prokino les plus aboutis - un jalon de ce cinéma d'avant-garde pourtant décrié la même année par Iwasaki lui-même.

Maladresse et immaturité font toujours figure de pis-aller, mais se nourrissent de manière plus ou moins consciente de théorie. L'absence d'esthétique, le refus du style, sont conformes au souci d'abattre les critères de « l'art pour l'art », de soumettre

²⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁹ Cf Harry Harootunian, *Overcome by Modernity – History, Culture and Community in Interwar Japan*, Princeton University Press, Princeton, 2000, pp. 106-149 ; Cf Nornes, *Op. Cit.*, pp. 130-136.

³⁰ Harootunian, *Op. Cit.*, p. 103.

³¹ Cf Keiji Matsuzaki, « Donna eiga wo tsukuru ka ? », in Keiji Matsuzaki (dir.) *Puroretaria eiga undô no tenbô*, p. 175-180.

³² *Ibid.*, pp. 63-77 et 316-322.

la forme à la fonction. Mais ils fondent eux-mêmes par conséquent une sorte d'esthétique négative. Reconnaissons ici un vide théorique : aucun des membres de Prokino n'a jamais reconnu à cette « désesthétisation » la force d'une esthétique – et pour cause, dirait-on si les quelques films restants n'attestaient l'intégration progressive des normes d'un cinéma classique, ou en termes marxistes, bourgeois. *Zensen* par exemple trahit le soin apporté à la lisibilité du récit. L'impact visuel non plus n'est pas négligé : on y relève certains effets spéciaux, des incrustations par exemple. Le générique détaille également les rôles attribués à chacun, réalisateur, monteur, etc. à la place de la simple mention : « une production Prokino », des films les plus anciens. Sans nul doute les films Prokino peu à peu ont pris formellement la voie du cinéma des studios.

Quelles raisons avancer à cette évolution ? A mesure que se développait un certain savoir-faire le souci paradoxal du beau film a peut-être grandi. Plus sûrement l'expliquent l'absence théorique de considérations esthétiques, de questionnement sur la nature fondamentale du cinéma, désormais réduit à la condition de « récipient », ou la place à jamais préservée du récit (« le scénario aussi est une arme », proclame-t-on dès 1929), modifié en son contenu mais à aucun moment en ses principes³³.

En 1932, *Zensen* tire un bilan pessimiste des actions entreprises jusqu'alors. Les manifestations de 1927 puis de 1929 ont été réprimées par la police. « Jusqu'ici nous avons toujours perdu. Pourquoi ? Parce que nous étions loin de notre lieu de travail - », avance l'un des premiers cartons. Haro donc sur l'oisiveté (suivent des plans de pêcheurs à la ligne) : vers la maîtrise du lieu de travail, la syndicalisation et la grève ! S'organiser est primordial, comme l'enseignent ici les leaders syndicaux, comme le sous-entend la valorisation du sport collectif au détriment des sports individuels bourgeois (*Supotsu*), ou encore la formation de files ordonnées lors des manifestations du 1^{er} mai (*Dai jûni kai Tôkyô Mèdê*).

Cela semble vrai des films eux-mêmes – si tant est que l'on puisse tirer aucune conclusion des quelques minutes qui constituent aujourd'hui l'héritage cinématographique de Prokino. Mais de *Yamasen kokubetsushiki* et *Yamasen rônôsô à Tochi* et surtout *Zensen*, on décèle la volonté de tracer une ligne narrative toujours plus pleine et régulière. Disparaissent alors les gros plans des visages de *Dai jûni kai Tôkyô Mèdê* – visages mutiques, protestant simplement de leur individualité, résistant à leur arraisonnement par le récit. Disparaissent également, en accord avec la bolchévisation de Prokino, les attroupements de *Yamasen rônôsô*, ouvriers et paysans libérés du signe de leur condition ou de leur classe. Envisager le cinéma comme fonction induit que l'on supprime ce qui ne saurait être fonctionnel, ce qui, « loin de son lieu de travail », porte en lui l'échec de la mobilisation.

On retrouve des visages similaires un peu plus tard, en 1939 et 1940, dans *Tatakau heitai* et *Kobayashi Issa*, de Fumio Kamei. Ces films, jugés contraires à l'effort de guerre, ne sont pas distribués à l'époque. En 1941 Kamei est arrêté et reste enfermé pendant presque deux ans. Akira Iwasaki lui aussi est emprisonné pendant

³³ A l'époque les studios produisaient bon nombre de *keikô eiga*, « films de tendance » (c'est-à-dire gauchisant), critiques sociales qui décrivait les conditions de vie des plus pauvres (Cf Tadao Sato, *Le Cinéma japonais*, vol. 1, Ed. du Centre Pompidou, 1997, pp. 143-144.) Ces *keikô eiga* étaient parmi les cibles privilégiées des membres de Prokino, qui ne voyaient en eux que de tièdes essais au service, finalement, de l'ordre bourgeois. Leurs arguments sont pourtant excessivement minces : ils leur reproche d'être produits dans des studios, d'être en ce sens inféodés au capital, sans connexion aucune avec le peuple qu'ils prétendent défendre. Mais à aucun moment ils n'entreprennent la critique de leur dispositif narratif, ni n'interrogent leur parti pris esthétique. Il suffit visiblement, pour faire un film marxiste, de filmer une grève avec ses propres moyens ou d'inciter à la syndicalisation...

plusieurs mois, sans aucune forme de procès. Après le démantèlement de Prokino il reste le seul à continuer son activité critique. En 1936, il retrouve beaucoup de ses anciens camarades et le philosophe Jun Tosaka au sein de la revue *Eiga sôzô*. En 1939, il est l'un des rares, sinon le seul, à protester contre la Loi sur le Cinéma, qui réorganise la totalité de la production cinématographique en fonction de la politique et du discours militaristes. La plupart des membres de Prokino, globalement, intègrent en revanche différents studios de production, cessent toute activité dissidente et collaborent comme beaucoup d'autres à l'effort de guerre.