



La littérature de guerre japonaise de 1937 à 1945

Guillaume Muller

► To cite this version:

Guillaume Muller. La littérature de guerre japonaise de 1937 à 1945. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCF031 . tel-02114447

HAL Id: tel-02114447

<https://theses.hal.science/tel-02114447>

Submitted on 29 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'Etudes Japonaises

THÈSE

présentée par

Guillaume MULLER

soutenue le 14 décembre 2018

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

en Langues, littératures et sociétés

La littérature de guerre japonaise de 1937 à 1945

Thèse dirigée par :

Madame Anne BAYARD-SAKAI

Professeure des universités, INALCO

RAPPORTEUSES :

Madame Laurence CAMPA

Professeure des universités, Université Paris Nanterre

Madame Gisèle SAPIRO

Directrice de recherche, CNRS

MEMBRES DU JURY :

Madame Laurence CAMPA

Professeure des universités, Université Paris Nanterre

Monsieur Emmanuel LOZERAND

Professeur des universités, INALCO

Monsieur Michael LUCKEN

Professeur des universités, INALCO

Madame Cécile SAKAI

Professeure des universités, Université Paris Diderot

Madame Gisèle SAPIRO

Directrice de recherche, CNRS

Remerciements

Tous mes remerciements vont à madame Anne Bayard-Sakai, qui me guida finement, parfois contre vents et marées, dans le dédale de la recherche. Elle m'ouvrit ainsi les portes d'un monde qui me paraissait n'exister que dans les livres.

Cette thèse doit beaucoup à l'équipe du Centre d'Études Japonaises qui m'a accueilli, particulièrement à monsieur Michael Lucken dont les lumières furent irremplaçables ; au département Japon de l'INALCO, et notamment à madame Abe Junko pour nos conversations, à madame Estelle Leggeri-Bauer pour sa prévenance, et à madame Marion Saucier pour sa patience envers l'enseignant novice que je tâche de cesser d'être.

Je remercie également les institutions qui m'offrirent les meilleures conditions de travail possibles : l'INALCO et son école doctorale, la *Japan Foundation*, l'université Waseda et son exceptionnelle bibliothèque où j'ai si souvent, quoiqu'avec délices, perdu mon chemin. Merci à monsieur Toeda Hirokazu, qui me permit d'y travailler.

Ces années de labeur auraient été trop pénibles sans mes camarades doctorantes et doctorants, docteurs et docteurs, dont la fréquentation est un plaisir chaque fois renouvelé ; une pensée particulière va à Sarah Terrail-Lormel, sœur d'armes jusque dans les derniers jours de ce périple.

J'adresse encore toute ma gratitude à ma famille qui m'a soutenu sans faillir et parfois au-delà du raisonnable, à mes amis qui persistent à me garder une place auprès d'eux, à Ismène, soyeuse créature et inoubliable compagne des nuits blanches, à ma moitié à qui je dois infiniment plus qu'elle ne veut bien l'admettre, à ma fille qui voulut bien patienter un peu avant que nous réalisions les mille projets qu'elle a en tête.

Avis au lecteur

1. La transcription des mots japonais est fondée sur le système Hepburn modifié :

- *e* se prononce « é »
- *u* est proche du « ou » français
- *g* est toujours dur
- *r* est proche du « l » français, correspond à un battement de langue du « r » italien
- *s* est toujours sourd
- *h* est une consonne aspirée
- *ch* est une consonne affriquée, et se prononce « tch ».

L'apostrophe en milieu de mot, toujours après un *n*, est utilisée pour marquer la limite entre deux syllabes.

Le macron signale une voyelle longue.

2. Pour les noms propres, l'usage japonais de placer le nom patronymique avant le prénom est respecté. À leur première occurrence dans chaque chapitre, ils sont donnés en transcription puis dans leur graphie originale.

3. Les titres des textes sont donnés lors de la première occurrence dans chaque chapitre selon l'ordre suivant : titre japonais transcrit, titre en écriture japonaise, titre en français entre parenthèses.

4. La graphie des mots japonais a été modernisée pour correspondre à l'usage éditorial actuel.

5. Toutes les traductions sont de l'auteur.

Introduction

Il est difficile de lire la littérature de guerre produite au Japon durant la Seconde Guerre mondiale. Pour des raisons pratiques d'abord : la grande majorité des milliers de récits qui parurent dans les médias et des centaines de livres qui furent publiés, parfois écrits par les plus célèbres écrivains de l'époque, n'ont jamais été réédités. Les anthologies de littérature de guerre compilées depuis¹ ont partiellement comblé ce vide, mais restent bien sûr — c'est leur principe même — lacunaires ; les œuvres complètes des auteurs concernés n'hésitent pas quant à elles à faire l'impasse sur cette sombre période². Surtout, lorsqu'il y a bien réédition, les textes qui nous sont proposés sont différents de ceux que purent lire les Japonais durant la guerre : les passages censurés à l'époque sont rétablis, au motif que la liberté d'expression acquise après-guerre permet de corriger les injustices subies à l'époque par des auteurs moins enthousiasmés par la guerre qu'ils n'étaient contraints à le paraître. Outre que ces éditions corrigées interdisent de fait d'accéder à ce que furent réellement les représentations de la guerre, elles sont au centre d'enjeux mémoriels qui les rendent *a minima* suspectes : il n'y a souvent aucune garantie que les passages supposément rétablis aient été effectivement écrits durant la guerre. La reconstitution de mémoire³ par Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1960) des passages qu'avaient refusés les autorités est ainsi contemporaine d'une stratégie éditoriale complexe⁴ visant à influencer la réception de ses

1 Il n'en exista longtemps qu'une seule, par ailleurs excellente, qui intégrait la production des années 1937-1945 à celle de l'après-guerre : AGAWA Hiroyuki 阿川弘之, ŌOKA Shōhei 大岡昇平, OKUNO Takeo 奥野健男, HASHIKAWA Bunsō 橋川文三 et MURAKAMI Hyōe 村上兵衛 (dir.), *Shōwa sensō bungaku zenshū* 昭和戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre de Shōwa), 16 volumes, Shūeisha 集英社, 1964-5. Ces dernières années ont vu naître une seconde anthologie, portant elle sur l'ensemble de la littérature de guerre moderne : ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 et NARITA Ryūichi 成田龍一 (dir.), *Sensō to bungaku* 戦争と文学 (Guerre et littérature), 20 volumes, Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2011-2013.

2 Ainsi *Hifū senri* 悲風千里 (Mille lieues de vents plaintifs) de Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964), l'un des premiers textes que nous évoquerons, est-il introuvable dans OZAKI Shirō, *Ozaki Shirō zenshū* 尾崎士郎全集 (Ozaki Shirō, œuvres complètes), 12 volumes, Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1965-1966. Les exemples de ce type d'omission sont innombrables.

3 HINO Ashihei 火野葦平, « Kaisetsu » 解説 (Commentaire), in *Hino Ashihei senshū* 火野葦平選集, (Anthologie de Hino Ashihei), vol. 2, Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1958, p. 399-442, p. 436.

4 Brillamment documentée dans ROSENFELD David M., *Unhappy soldier — Hino Ashihei and Japanese World War Literature*, Lanham, Lexington Books, 2002.

textes, en présentant le plus célèbre auteur de littérature de guerre de l'époque comme la victime malheureuse d'une instrumentalisation politique. À l'exception des rares cas où nous n'avons pas pu accéder aux sources d'époque pour des raisons pratiques, tous les textes sur lesquels se fonde ce travail ont été consultés dans leur première édition.

Cette difficulté d'accès au corpus s'explique par la place qu'il occupe dans l'histoire littéraire japonaise : vestige d'un âge où le monde des lettres soutint massivement la guerre d'agression menée par le Japon en Asie, il constitue une tache qu'il est tentant d'essayer d'effacer. Au cours du débat sur la responsabilité de guerre des écrivains⁵ qui occupa la critique japonaise après-guerre, la question de la valeur littéraire de ces textes fut balayée d'un revers de la main, au titre de la perte d'autonomie du monde littéraire durant cette période : que l'on considère le poids pris par les instances étatiques de contrôle du discours ou l'application des écrivains à soutenir l'effort de guerre au sein de leurs textes, la littérature était effectivement aux antipodes du pur geste créatif. Les récits de guerre publiés entre 1937 et 1945 furent ainsi considérés comme une « littérature zéro⁶ », résultat inévitable d'une « période non littéraire⁷ », et les effusions nationalistes qui le parcourent sont indéniablement peu enthousiasmantes. C'est là une autre difficulté que pose notre corpus : rien ne nous incite spontanément à le lire comme de la littérature, puisqu'il apparaît avant tout comme une pièce à conviction accablante dans l'examen de la collaboration du monde littéraire japonais à l'effort de guerre. Il n'y a rien d'évident à aller chercher ce qui peut être du domaine de l'art, du beau, dans la production homologuée d'un régime connu pour avoir perpétré massacres et crimes de guerre en masse, allié du Troisième Reich.

La troisième difficulté à laquelle ces textes nous confrontent est qu'ils sont fondamentalement déplaisants : si pour Antoine Compagnon la littérature de guerre doit générer chez son lecteur « un sursaut d'anxiété, du dégoût et de la haine⁸ » de par la nature

5 Voir par exemple MÜLLER Simone, « Le "champ littéraire" japonais en lutte : l'après-guerre et le discours sur la responsabilité des écrivains », *Ebisu*, n° 54, 2017, p. 79-111.

6 ゼロの文学 ; KOMATSU Shinroku 小松伸六, « Sensō bungaku no tenbō » 戦争文学の展望 (Perspectives de la littérature de guerre), in ARA Masahito 荒正人 (dir.), *Shōwa bungaku* 昭和文学 (La littérature de Shōwa), vol. 12, Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1950, p. 189-218, p. 194.

7 非文学時代 ; HIRANO Ken 平野謙, *Gendai Nihon bungaku nyūmon* 現代日本文学入門 (Introduction à la littérature japonaise contemporaine), Tōkyō, Kaname shobō 要書房, 1953, p. 50.

8 COMPAGNON Antoine, *La Grande Guerre des écrivains*, Paris, Gallimard, 2014, p. 8.

même de son objet, ce sentiment de rejet ne peut qu'être redoublé dans le cas de textes qui nous viennent du mauvais côté de l'Histoire. Avouons-le d'emblée, certains passages des récits qui nous occuperont dans cette thèse furent effectivement pénibles, mais ce dégoût est pour ainsi dire au second degré. La littérature de guerre produite entre 1937 et 1945 est née dans un contexte où le contrôle du discours par les autorités rendait de toute façon impossible de critiquer la conduite du conflit : au contraire, elle visait plutôt à susciter l'adhésion. Les scènes de massacre en sont absentes, mais les cadavres y foisonnent tout de même, et les victimes y subissent objectivement nombre d'atrocités. Or, si Lucrèce pouvait trouver qu'« Il est doux, sans péril, d'observer du rivage / Les efforts douloureux des tremblants matelots / Luttant contre la mort sur le gouffre des flots⁹ », comment imaginer que le lecteur japonais pris dans la guerre ne prenait pas de plaisir à lire la défaite des ennemis qui jonchent ces pages ? Il faut savoir gré à Vincent Platini d'avoir rappelé que l'on se détendait aussi dans l'Allemagne nazie, « en dépit des massacres et de la dictature¹⁰ » : la littérature de guerre japonaise n'aurait pas connu un tel succès (elle fut en tête des ventes presque sans discontinuer de 1938 à 1945) si elle n'avait que dégoûté ses contemporains. Voilà sans doute ce que notre corpus a de plus repoussant : on y lit des horreurs tout en sachant que celles-ci ne sont pas censées nous horrifier.

Pourquoi, dès lors, s'imposer la lecture de textes mauvais, repoussants, et qui plus est difficilement accessibles ? La littérature de la guerre constitue un point aveugle de l'histoire littéraire, pris entre deux périodes bien mieux documentées (la fin de la littérature prolétarienne et des libertés artistiques permises par l'ère Taishō d'une part, l'après-guerre qui constitue le point de départ par défaut des travaux sur la littérature contemporaine d'autre part) : il est intéressant en soi d'éclairer un peu l'abîme. Surtout, la valeur littéraire de la littérature de guerre n'est pas qu'un problème de l'après-guerre : il se posa à ceux-là mêmes qui la produisaient, en miroir de la déférence, sinon de la timidité, avec laquelle Compagnon lit les textes de la Première Guerre mondiale. Les récits de guerre tendent à humilier leurs lecteurs et à les contraindre à une lecture grave, comme s'il était obscène de les aborder en

9 LUCRÈCE, *De la nature des choses*, traduit par J.B.S. DE PONGERVILLE, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1823, p. 125.

10 PLATINI Vincent, *Lire, s'évader, résister. Essai sur la culture de masse sous le IIIe Reich*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2014, p. 7.

tant qu'objets littéraires, comme si l'aspect ludique de la lecture était trop léger pour les horreurs qu'ils décrivent, comme si en somme mettre le texte à distance signifiait être indifférent à ce qu'il décrit. Dans le Japon de la guerre, cette crainte d'une lecture obscène trouve son pendant chez des auteurs eux-mêmes humiliés par leur objet, qui affichent leur défiance envers une obscénité de l'écriture littéraire et valident voire construisent ainsi un modèle cliché de littérature repoussoir accusée d'être apprêtée, esthétisante, insincère, inconséquente. Parallèlement, c'est aussi la légitimité de l'écrivain à écrire la guerre qui est remise en question : relégué au rang de simple spectateur de l'expérience physique des soldats, il est toujours suspecté de dilettantisme.

L'opposition entre guerre et littérature est un tel lieu commun qu'elle nous vaut un dicton latin (*inter arma silent musae*, « les muses se taisent parmi les armes ») ; prise dans des termes généraux, elle peut difficilement mener à autre chose que des banalités. Ce que nous offre la littérature de guerre japonaise produite durant le conflit, c'est un cas concret de négociation de cette tension, à la fois au sein des textes et dans le monde extralittéraire. Les écrivains n'eurent de cesse, jusqu'à la fin du conflit, de tenter de pénétrer cette réalité qui leur échappait : des premiers envoyés spéciaux de la presse jusqu'aux réquisitionnés des équipes de propagande (*sendenhan* 宣伝班) en Birmanie, les modalités de leurs séjours sur le front changèrent à mesure que la guerre s'intensifiait, que l'appel à la mobilisation de la nation tout entière se faisait plus pressant. Cette histoire-là est celle d'un rêve irréalisable : pris eux-mêmes dans une défiance généralisée à l'endroit de la littérature en temps de guerre, toujours suspectée d'être superflue face aux morts qui s'amoncellent, ils auraient dû cesser d'être écrivains pour s'engager corps et âme dans la guerre, en tant que soldats. L'émergence en 1938 de la figure du soldat-écrivain (*heитай-sakka* 兵隊作家) sous les traits de Hino Ashihei et son succès fulgurant ne firent à cet égard que pointer l'évidence : malgré toute sa bonne volonté, l'écrivain de métier peinait à trouver sa place dans la guerre.

Il y eut pourtant des récits de guerre, il y en eut pour tout dire une quantité considérable : même parmi les auteurs les plus institutionnalisés, ils furent des dizaines à écrire ce qu'ils avaient vu et vécu en se rendant sur le front pour répondre à un désir croissant dans la population d'en savoir plus sur le conflit, pour apporter leur pierre à

l'édifice national. La période de la guerre relève d'une haine de la littérature¹¹, portée en grande partie par un monde littéraire qui appelle lui-même à sa purification par le combat, en même temps qu'elle témoigne d'un appétit insatiable pour ces textes qui paraissent sans discontinuer dans les grands médias jusqu'à la fin de la guerre. Ces textes rejouent en leur sein le soupçon qui pesait sur leurs auteurs : la littérature y semble toujours en procès, l'auteur obligé de justifier sa prise de parole. Dans le cas du Japon de 1937-1945, c'est précisément dans ces termes que nous serions tenté de poser une définition de la littérature de guerre, genre qui paraît souvent insaisissable : l'écrivain qui veut faire littérature avec la guerre se reconnaît et s'affiche au sein de son texte comme écrivain, et doit donc résoudre par l'écriture la tension dans laquelle le met son statut. Comme nous aurons l'occasion de le montrer, les soldats-écrivains n'échappent pas à cette règle, mais apportent une réponse différente à un problème qui est avant tout affaire de narration : celui qui raconte la guerre n'est pas en train de la faire. Arrivé à ce stade de la réflexion, il n'y a plus de sens à discuter de la littérature de guerre en termes généraux, et c'est un travail précis sur les textes qui s'impose : prise en ce sens, la littérature de guerre est avant tout une pratique, et l'étudier signifie donc analyser la façon dont cette tension se donne voir, et trouve une forme de résolution — sans laquelle il ne peut y avoir de récit —, dans le langage.

La tension entre guerre et littérature ne se manifesta pas dans tous les récits de guerre, tant s'en faut : la littérature populaire n'eut aucun problème à raconter la bravoure des soldats japonais, sans doute justement parce qu'elle s'était construite dans la décennie précédente sur un refus assumé de la littérature pure (*junbungaku* 純文学), aussi ne l'évoquerons-nous que marginalement. De l'autre côté du spectre, c'est la poésie qui est exclue de notre corpus : la forme littéraire qui assume avec le plus de clarté sa littérarité ne peut, presque ontologiquement, se voir taxée d'être « trop littéraire » ; de même, il ne vint à notre connaissance à l'idée de personne de reprocher à l'auteur d'un poème sur la guerre de ne pas savoir de quoi il parlait. La littérature féminine ne sera elle aussi évoquée qu'exceptionnellement : le rôle assigné aux femmes dans la guerre étant particulièrement bien défini — à la périphérie, réconfortant¹² les soldats —, sa mise en récit ne posait de problème que lorsqu'il était transgressé (ce que fit allègrement Hayashi Fumiko 林芙美子

11 MARX William, *La haine de la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit, 2015.

(1903-1951)).

Malgré ces premières restrictions, le corpus qui s'offre à nous demeure vertigineux : de la dizaine d'écrivains envoyés spéciaux qui partirent en 1937 aux quelques quatre-vingts réquisitionnés des dernières années, le volume de la littérature de guerre est tel qu'il nous fallut évidemment opérer une sélection. À l'exception de quelques perles glanées au hasard de nos lectures, le critère fut celui du succès critique des textes. Pour saisir comment la littérature de guerre s'est constituée comme littérature durant les années de guerre, il est évidemment primordial de comprendre la façon dont le monde littéraire se formula à lui-même les enjeux du genre. Ce travail prit la forme d'une consultation systématique des mensuels japonais, lieu privilégié des débats du champ littéraire, depuis les grandes revues généralistes telles que *Chūō kōron* 中央公論 (Le débat central), *Kaizō* 改造 (La réforme), *Nippon hyōron* 日本評論 (Commentaire du Japon), jusqu'aux revues plus spécifiquement orientées vers la littérature comme *Bungei shunjū* 文芸春秋 (Les temps des lettres), *Shinchō* 新潮 (Nouvelle vague), *Bungei* 文芸 (Les lettres), *Bungakukai* 文学界 (Le monde de la littérature), *Mita bungaku* 三田文学 (Littérature de Mita), *Waseda bungaku* 早稲田文学 (Littérature de Waseda). Ces revues qui se répondent d'un numéro à l'autre attestent à la fois d'une circulation des idées entre le grand public et la littérature pure, et d'une exclusion de la littérature la plus populaire dont les supports ne sont jamais mentionnés. Les critiques, débats, points de vue sur la littérature de guerre qui furent publiés dans ces revues nous accompagneront à chaque étape de ce travail. Le recours à la presse quotidienne fut plus sporadique, pour des raisons très terre-à-terre : il nous parut impossible de lire les quelque dix mille numéros des trois grands quotidiens japonais qui concernent notre période, à la recherche d'articles concernant la littérature de guerre. Nous ne nous y sommes reporté que lorsque le réseau des débats qui se dessine à travers les revues mensuelles y faisait référence, ou pour des périodes précises dont le traitement médiatique nous intéressait particulièrement.

Ce travail sur le corpus critique produit durant la guerre nous a permis d'isoler six ouvrages, qui rendent compte des différents visages que prit la littérature de guerre : *Sensō*

12 Il ne s'agit pas d'un jeu de mots de très mauvais goût sur les « femmes de réconfort » (*ianfu* 慰安婦) victimes du système d'esclavage sexuel mis en place par l'armée japonaise, mais d'un effet de notre incapacité à trouver une traduction différente pour le terme *imon* 慰問.

no yokogao 戦争の横顔 (Profil de la guerre) de Hayashi Fusao 林房雄¹³, *Hifū senri* 悲風千里 (Mille lieues de vents plaintifs) de Ozaki Shirō 尾崎士郎¹⁴, *Mugi to heitai* 麦と兵隊 (Les blés et les soldats)¹⁵ et *Tsuchi to heitai* 土と兵隊 (La terre et les soldats)¹⁶ de Hino Ashihei, *Kaisen* 海戦 (Bataille navale) de Niwa Fumio 丹羽文雄 (1904-2005)¹⁷ et *Kōgun* 行軍 (La marche de l'armée) de Toyoda Saburō 豊田三郎 (1907-1959)¹⁸. Loin de l'image d'une littérature désespérément uniforme que peut suggérer l'idée d'une production massive sanctionnée par l'État dans un contexte de mobilisation générale, ces textes révèlent la ferveur avec laquelle les écrivains japonais s'appliquèrent à surmonter les difficultés auxquelles la guerre confrontait la littérature, et tâchèrent de trouver leur juste place dans l'effort national. Le fait qu'ils aient été reconnus par la critique témoigne lui de l'importance qu'eurent les critères strictement littéraires dans l'évaluation de cette production : la question ne fut jamais exactement de savoir qui criait le plus fort son patriotisme.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la dimension résolument littéraire de ces récits de guerre fut longtemps ignorée par ceux qui s'intéressèrent à cette période après-guerre¹⁹ ; les premiers qui se penchèrent sur notre corpus furent des intellectuels de gauche désireux d'examiner le rôle qu'avait joué la littérature dans l'effort de guerre, tels que Ara Masahito 荒 正人 (1913-1979)²⁰, Hirano Ken 平野謙 (1907-1978)²¹, Nakano Shigeharu 中野重治 (1902-1979)²², ou Odagiri Hideo 小田切秀雄 (1916-200) dès 1946 :

また、粗雑な人間主義やヒューマニズムによって今次戦争の本質をとりちがへ、そのことで侵略戦争を人間とかヒューマニティの名で飾り立て、世の柔軟なところをもつ若い人々を戦争へ駆り立てた文学者はいなかったか。そして更に、

13 HAYASHI Fusao, *Sensō no yokogao*, Tōkyō, Bungeisha 文芸社, 1937.

14 OZAKI Shirō, *Hifū senri*, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1937.

15 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1938.

16 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938.

17 NIWA Fumio, *Kaisen*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1942.

18 TOYODA Saburō, *Kōgun*, Tōkyō, Kokumin tosho kankōkai 国民図書刊行会, 1944.

19 À telle enseigne que les critiques parues durant la guerre sont souvent les plus fines sur ces questions.

20 ARA Masahito 荒 正人 (dir.), *Shōwa bungaku* 昭和文学 (La littérature de Shōwa), vol. 12, Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1950.

21 HIRANO Ken 平野謙, *Gendai Nihon bungaku nyūmon* 現代日本文学入門 (Introduction à la littérature japonaise contemporaine), Tōkyō, Kaname shobō 要書房, 1953.

22 NAKANO Shigeharu 中野重治, « Dai ni sekaisen ni okeru waga bungaku » 第二世界戦におけるわが文学 (Notre littérature dans la Seconde Guerre mondiale), in *Nakano Shigeharu Zenshū* 中野重治全集 (Œuvres complètes de Nakano Shigeharu), vol. 21, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 1978, p. 255-267.

たとへ戦争をおのづからな現実の動きだとしてやむなく肯定してしまったのであったとしても、その肯定したということで若い文学的世代を戦争肯定へ押しやるに力の大であったというような文学者はいなかったか。²³

Et n'y eut-il pas des lettrés qui, se fondant sur un humanisme grossier, se méprirent sur la nature de la guerre, qui enjolivèrent ainsi cette guerre d'invasion au nom de l'humanité, qui y envoyèrent de jeunes personnes à l'esprit influençable ? N'y eut-il pas de plus des lettrés qui finirent par accepter la guerre comme un mouvement du réel et qui, parce qu'ils l'acceptèrent, poussèrent par leur grande influence le jeune monde littéraire à la soutenir ?

Le débat dura jusqu'aux années soixante et s'orienta rapidement vers la question plus générale des relations entre politique et littérature, mais cette approche marqua durablement le rapport aux textes de cette période, en faisant de leur lecture un jeu de pistes dont l'objectif est de découvrir si tel auteur était ou non un partisan du régime²⁴. Le fait qu'il n'ait pas existé de figure héroïque d'écrivain résistant durant la guerre rendit d'autant plus tentante cette recherche entre les lignes d'une opposition voilée, capable de racheter l'honneur des lettres japonaises. Tout travail sur la littérature de la Deuxième Guerre mondiale doit cependant énormément à cette première période, car les intellectuels qui examinaient la compromission du monde culturel fixèrent à cette occasion leur connaissance souvent précise du système étatique de contrôle du discours qu'ils avaient subi : la destruction massive des archives militaires japonaises à la fin de la guerre fut ainsi au moins en partie pondérée par leurs témoignages.

Les années soixante-dix et quatre-vingt furent marquées par le travail titanesque de Takasaki Ryūji 高崎隆治 et Tsuzuki Hisayoshi 都筑久義 qui, à défaut de développer des thèses réellement saillantes sur la littérature de guerre, procédèrent à un inventaire complet et minutieux des événements déterminants de l'histoire du monde littéraire durant la guerre. C'est aussi grâce à l'histoire des conditions de production qu'ils écrivirent, et sur laquelle

23 ODAGIRI Hideo 小田切秀雄, « Bungaku ni okeru sensō sekinin no tsuikyū » 文学における戦争責任の追求 (La poursuite de la responsabilité de guerre dans la littérature), *Shin Nihon bungaku* 新日本文学, vol. 1 n°3, juin 1946, p. 45-46.

24 Voir par exemple TANAKA Sōtarō 田中壮太郎, *Hino Ashihei ron* 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), Tōkyō, Gogatsu shobō 五月書房, 1972, ou les articles des années soixante rassemblés dans YASUDA Takeshi 安田武, *Sensō bungaku ron* 戦争文学論 (Sur la littérature de guerre), Tōkyō, Chōbunsha 朝文社, 1994. Pour un exemple plus récent, voir encore LONG Jeff E., "The Japanese Literati and the 'China Incident': Hayashi Fusao Reporting the Battle of Shanghai", *Sino-Japanese Studies*, n° 15, avril 2003, p. 27-44.

nous ne cesserons de nous appuyer, que cette thèse a pu voir le jour. Une large partie de leurs travaux seront cités au fil des pages, mais *Sensō to sensō bungaku to* 戦争と戦争文学と (Guerre et littérature)²⁵ et *Senji taisei-ka no bungakusha* 戦時体制下の文学者 (Les écrivains sous le régime de la guerre)²⁶ seraient sans doute les titres à citer s'il fallait n'en retenir qu'un pour chacun. Les travaux de Kamiya Tadataka 神谷忠孝 et Kimura Kazuaki 木村一信²⁷ sur la réquisition des lettrés (*bunshi chōyō* 文士徴用) sont d'une nature semblable : d'une minutie vitale pour comprendre le déroulé des événements, ils ne proposent hélas pas de traitement littéraire des textes.

Plus récemment, la recherche a entamé un retour sur la littérature de guerre, principalement autour de la figure de Hino Ashihei, qui a fait l'objet des travaux de Ikeda Hiroshi 池田浩²⁸ et David M. Rosenfeld²⁹. L'enjeu y est moins d'examiner les récits de Hino que d'interroger le rapport qu'il entretint après-guerre avec eux, à l'aide de la notion de « responsabilité d'après-guerre » (*sengo sekinin* 戦後責任) :

課題は、戦後になされた火野葦平の自己凝視が、当然のことながら限界を持っていたことを、われわれが確認しなおすことである。そして、その限界が、火野葦平みずからによって、どこまで突破され、どこまで突破されようとしたかを、作品そのものにそくして明かにすることである。³⁰

Le problème est de réévaluer une évidence, le fait que le regard porté par Hino sur lui-même dans l'après-guerre était limité. Puis, en se fondant sur les textes, de mettre à jour à quel point il franchit ces limites, à quel point il tenta de les franchir.

Enfin, Kagoshima Takeshi 神子島健 publia en 2012 un ouvrage beaucoup plus proche de notre problématique : son travail met en regard ce que soixante-dix ans d'histoire nous ont appris de l'expérience des soldats japonais dans la guerre avec la représentation de cette expérience dans les textes de Ishikawa Tatsuzō 石川達三 (1905-1985), Hino Ashihei et

25 TAKASAKI Ryūji, *Sensō to sensō bungaku to*, Tōkyō, Nihon tosho sentā 日本図書センター, 1986.

26 TSUZUKI Hisayoshi, *Senji taisei-ka no bungakusha*, Tōkyō, Kasama shoin 笠間書院, 1976.

27 KAMIYA Tadataka 神谷忠孝 et KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Nanpō chōyō sakka* 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 1996.

28 IKEDA Hiroshi 池田浩士, *Hino Ashihei ron* 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 2000.

29 ROSENFELD David. M., *op. cit.*

30 IKEDA Hiroshi, *op. cit.*, p. 28.

Sakakiyama Jun 榊山潤 (1900-1980)³¹. En sortant d'une perspective strictement historique pour s'avancer vers une histoire des représentations de la guerre, Kagoshima a écrit ce qui nous semble être l'approche de la littérature de guerre la plus intéressante de ces dernières années. Ajoutons que cette thèse doit également beaucoup à des travaux récents qui, soit dans d'autres pays, soit dans d'autres disciplines, ont renouvelé notre compréhension des arts et lettres de la Seconde Guerre mondiale, en offrant des perspectives non manichéennes sur leur contexte de production, et en les constituant comme des objets accessibles à l'analyse³².

Des envoyés spéciaux aux réquisitionnés de l'armée en passant par les soldats-écrivains, le plan que nous avons adopté pour rendre compte de l'entrée des écrivains japonais dans la guerre distingue trois moments, qui correspondent à autant de modalités pratiques de présence sur le front. Il ne s'agira pas simplement de relever ces étapes : les visages que prit la littérature de guerre sont indéniablement liés à l'histoire de ses conditions de production, mais celle-ci n'épuise pas le sujet. En un sens, nous lisons les textes de la guerre à la fois avec et contre ces conditions : le *crescendo* de l'engagement physique du monde littéraire dans le conflit, qui apparaissait à l'époque comme une réponse à l'opposition établie entre guerre et littérature, entre écrivains et soldats, constitue bien plutôt du point de vue de la narration un problème, que les textes s'efforcent de résoudre.

La première partie de cette thèse correspond à la première année d'un conflit qui commence en juillet 1937 (pour la littérature de guerre, l'idée d'une « guerre de quinze ans » remontant à l'invasion de la Mandchourie en 1931 est inapplicable), dominée par le modèle de l'envoyé spécial. Dès les premières semaines, les médias japonais organisent les séjours sur le front, pour quelques semaines, d'écrivains renommés : cette période est marquée par un questionnement — qui prend parfois la forme de violentes polémiques — sur le rôle

31 KAGOSHIMA Takeshi, *Senjō e yuku, senjō kara kaeru* : Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō, Sakakiyama Jun *no egaita heishitachi* 戦場へ行く, 戦場から還る : 火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち (Aller sur le champ de bataille, en revenir : les soldats que décrivent Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō et Sakakiyama Jun), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012.

32 Pour ne citer que les plus marquants : SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999 ; PLATINI Vincent, *op. cit.* ; LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005 ; il faudrait encore ajouter SIGALAS Clément, *La guerre manquée. Représentations de la Seconde Guerre mondiale dans le roman français (1945-1960)*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel MURAT, Université Paris-Sorbonne, 2015, bien que son travail porte sur un corpus d'après-guerre.

social et politique des écrivains à l'heure des médias de masse. Le premier chapitre vise à établir ce que pouvaient être les attentes de lecture de la population japonaise envers les premiers récits qui leur parvinrent, en rappelant les conditions de production et les modalités de réception de la littérature de guerre des conflits précédents ; la crise de légitimité qui touche, dans les années trente, un monde littéraire dont la capacité à saisir le réel ne va plus de soi constitue un autre facteur d'importance.

Le deuxième chapitre examine comment deux de ces envoyés spéciaux, Hayashi Fusao et Ozaki Shirō, s'appliquèrent par des procédés littéraires différents à démontrer dans leurs textes les qualités spécifiques de l'expérience du front que vit l'écrivain, par opposition aux soldats et aux journalistes.

Ce premier temps se clôt sur la création par le gouvernement du célèbre « bataillon de la plume » (*penbutai* ペン部隊), traitée dans le troisième chapitre. L'opération nous apparaît moins comme le point culminant de la compromission du monde littéraire que comme une dernière tentative de faire naître une littérature de guerre en envoyant des célébrités faire de brefs séjours sur le front. La lecture des critiques contemporaines de l'opération révèle à quel point ce « bataillon » fut soupçonné de n'être qu'un spectacle de mauvais goût. Certains participants se démenèrent pour quitter le statut de spectateur auquel le dispositif les réduisait, et démontrer leur propre entrée en guerre ; ils révélaient par là même les limites de l'opération.

La deuxième partie, qui couvre les années 1938 à 1941, est consacrée à ce que l'on dénomma alors l'« ère Hino » (*Hino jidai* 火野時代). Le quatrième chapitre aborde en détail les textes qui permirent à ce caporal d'infanterie et jeune lauréat du prestigieux prix Akutagawa de bouleverser le champ naissant de la littérature de guerre en faisant de son expérience du combat une valeur symbolique. L'histoire de Hino, en effet, ne s'arrête pas à la coïncidence de ses deux identités de soldat et d'écrivain : s'il put incarner durant la guerre un modèle de purification de la littérature par le feu, c'est au moyen d'une écriture particulièrement élaborée qui lui permit de trouver un équilibre inédit entre l'expérience de la guerre et sa narration. L'image de simple soldat qui colla longtemps à Hino est avant tout une construction littéraire, analysable en tant que telle.

Le cinquième chapitre aborde les effets qu’eurent les textes de Hino sur les écritures de la guerre postérieures : en finissant de disqualifier des écrivains de métier sans cesse assignés à la périphérie de la guerre, il engendra une vague de soldats-écrivains (*heитай-sakka* 兵隊作家) d’une médiocrité désormais activement recherchée par une partie du monde littéraire. Cette massification de l’écriture de la guerre s’inscrit dans le sillage d’une littérature amateur (*shirōto bungaku* 素人文学) qui fait de tout un chacun un sujet et un objet légitimes d’écriture. Le moment de la démobilisation met cependant un terme à l’idylle, en défaisant la communauté guerrière qui s’était construite sur le front : Hino et ses homologues « écrivains démobilisés » (*kikan sakka* 帰還作家), désormais confrontés au risque de n’être « que » des écrivains, entreprennent de narrer un retour au pays qui peine à les dépasser.

La dernière partie de cette thèse porte sur la « réquisition des lettrés » entre 1941 et 1944. Notre première tâche est d’examiner les détails méconnus de cette opération militaire qui contraignit plus de quatre-vingts écrivains à intégrer des équipes de propagande aux quatre coins de l’empire, pour tenter de comprendre la place qu’avait la littérature de guerre dans le projet des autorités. Nous montrerons qu’elle n’en eut à peu près aucune, du moins à l’origine : la réquisition répondait à des objectifs de propagande précis qui impliquaient de mettre *réellement* les écrivains au travail, et témoigne du mépris de l’armée pour une littérature jugée incapable de participer activement à l’effort de guerre. Ce faisant, la réquisition des lettrés illustre à sa façon la tension entre guerre et littérature qui nous occupe : les écrivains entrèrent dans la guerre lorsqu’on cessa d’attendre d’eux qu’ils écrivent.

Le septième et dernier chapitre porte sur les deux succès critiques nés de la réquisition, sous la plume de Niwa Fumio puis de Toyoda Saburō : ces textes démontrent eux aussi que l’implication concrète dans l’effort de guerre ne résout en rien la question de sa littérarisation. Niwa et Toyoda s’appliquent tous deux, encore une fois dans des modalités différentes, à concilier leur volonté — et leur devoir — de prendre part à l’effort national avec un statut d’écrivain qui ne cesse de remettre en question leur capacité à comprendre ce qu’ils vivent.

Les derniers temps de la guerre ne seront discutés qu'en conclusion, car ils signent en pratique la dissolution de notre objet dans la défaite qui s'annonce : les restrictions sur la distribution du papier et la disparition des revues réduisent de fait la littérature à quelques pages, tandis que la guerre, qui est finalement arrivée jusqu'au Japon, infuse totalement le peu de littérature qui continue à paraître. Tous font désormais l'expérience du conflit, tout est désormais littérature de guerre, jusqu'à la capitulation finale.

La question de la censure et plus généralement du contrôle du discours durant la guerre sera quant à elle traitée en avant-propos : ce choix permet à la fois de rappeler que cette ombre plane sur tous les textes que nous évoquerons, et de poser un propos général sur un enjeu auquel nous serions sinon continuellement obligé de revenir.

Avant-propos : La littérature sous contrôle

Au cours du débat sur la responsabilité de guerre (*sensō sekinin* 戦争責任) des écrivains qui occupa le milieu intellectuel japonais après la défaite, l'auteur et critique Nakano Shigeharu 中野重治 (1902-1979) résuma ainsi la situation dans laquelle avaient vécu les écrivains :

一口にいえば、日本を世界から切りはなし、日本を政府と軍との検閲で許される範囲に縮めて、そのなかで言っているかぎりは通用しても、一歩その外へ踏みだせばたちまち通用しなくなる世界に作者と日本文学とが閉じこめられたということである¹。

En un mot, le Japon s'étant retrouvé coupé du monde et réduit au champ que leur laissait la censure de l'État et de l'armée, les auteurs et la littérature japonaise furent enfermés dans un monde tel que leurs discours demeuraient valables tant qu'ils se cantonnaient à ce champ, mais devenaient nuls dès le premier pas posé en dehors.

En donnant un rôle actif aux écrivains, l'image propose une répartition des rôles qui évite l'écueil de la dichotomie simpliste entre censeurs-bourreaux et auteurs-victimes ; elle est toutefois incomplète dans la mesure où elle passe sous silence les rapports de force entre écrivains et autorités, qui participèrent à la définition et à l'acceptation des limites de ce « monde restreint ». Notre ambition ne sera pas ici de décrire exhaustivement le système de censure japonais, qui a déjà été discuté dans plusieurs ouvrages de référence² bien qu'il reste peu abordé en français³, même dans des ouvrages où il aurait eu toute sa place⁴. Cet avant-propos vise plus simplement à définir d'emblée les limites de ce monde restreint, pour nous éviter par la suite de revenir systématiquement sur une censure qui de fait traverse tous les textes de notre corpus. Pour filer la métaphore, ce n'est pas tant la restriction du monde qui nous intéresse, que ce qui s'y déroula.

-
- 1 NAKANO Shigeharu 中野重治, « Dai ni sekaisen ni okeru waga bungaku » 第二世界戦におけるわが文学 (Notre littérature dans la Seconde Guerre mondiale), *Zenshū* 全集 (Œuvres complètes), vol. 21, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 1978, p. 255-267, p. 265.
 - 2 Notamment les travaux de Kuroda Hidetoshi 黒田秀俊, Sakuramoto Tomio 櫻本富雄, Richard H. Mitchell et Greg J. Kasza qui nous accompagneront dans les prochaines pages.
 - 3 À l'exception notable de Michael Lucken et plus récemment Brice Fauconnier.
 - 4 MURAKAMI-GIROUX Sakae, SÉGUY Christiane et SCHAAL Sandra (dir.) *Censure, autocensure et tabous, Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg*, Paris, Picquier, 2011.

I] Formes et usages de la censure

Le contrôle du discours pendant la guerre relève de deux temporalités différentes : il trouve ses fondements légaux dans des lois mises en place entre le début du siècle et les années vingt, tandis que les institutions qui le décident et l'appliquent se développent principalement à partir de la fin des années trente. Dans le cas de la littérature, l'organisation de la censure remonte à l'ère Meiji, mais le pouvoir développe au début de la guerre des dispositifs extra-légaux pour assurer une orientation unifiée de la production. Dans d'autres domaines de la production culturelle cependant, la centralisation du contrôle commença plus tôt : pour le cinéma par exemple, dont les capacités de propagande intéressèrent particulièrement le pouvoir, la création dès 1934 du Comité de contrôle du cinéma (映画統制委員会 *Eiga tōsei iinkai*) et de la Société de cinéma du grand Japon (大日本映画協会 *Dainippon eiga kyōkai*)⁵ permit à un seul organe étatique de commencer à organiser la production avec un unique interlocuteur. En fait, ces deux temporalités se superposent l'une à l'autre :

Par ailleurs, la fièvre législative des années 1937-1940 n'a pas balayé et remplacé ce qui existait au préalable. Dans bien des cas, les dispositions antérieures, dont la plupart remontaient à l'ère Meiji, ont constitué une base suffisante pour les besoins du gouvernement. [...] Le dispositif légal a été durci par amendement, mais il n'y a pas eu de rupture sur le plan juridique⁶.

Les évolutions notables durant ces années concernent plutôt les formes d'organisation du pouvoir, qui ne cessent de gagner en puissance. La fin de l'année 1940 marque ainsi une stabilisation des dispositifs de contrôle du discours, car les moyens désormais à disposition du gouvernement ont rendu les rapports de force avec la sphère culturelle totalement déséquilibrés. Le cas de l'Allemagne nazie, avec son modèle de

5 MITCHELL Richard H., *Censorship in imperial Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 259. Le cinéma japonais a fait l'objet d'une étude particulièrement approfondie : HIGH Peter B., *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003.

6 LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre, 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013, p. 42.

contrôle du discours centralisé et hiérarchisé, régi par le fameux ministère de la Propagande de Goebbels, ne relève pas d'un modèle analogue, même si le Japon afficha parfois notamment sa volonté de s'inspirer de la propagande du régime nazi⁷. Outre que les travaux les plus récents remettent en question le caractère systématique et implacable des dispositifs de censure et de propagande nazis⁸, le Japon n'a pas possédé de système aussi centralisé que son allié :

Le renforcement de la censure est l'émanation d'un système parlementaire qui, bien qu'au service du gouvernement, n'a jamais cessé de fonctionner légalement. De sorte qu'il est difficile d'attribuer telle mesure ou telle loi à un responsable politique en particulier, ou même à une faction. Il n'y a pas l'équivalent d'un Goebbels au Japon⁹.

A] La structure légale

Lorsque la guerre éclate en juillet 1937, le Japon dispose déjà depuis plusieurs années d'un ensemble de textes de loi qui encadrent la production de discours, et d'institutions en charge d'appliquer ce contrôle. La *Loi sur le maintien de l'ordre* (治安維持法 *Chian iji hō*), promulguée en 1925 dans un contexte où le pouvoir considère les communistes comme une menace à abattre en priorité, a joué un rôle central durant la guerre : son premier article condamne le fait d'œuvrer à « modifier le corps national » (国体ヲ変革スル¹⁰). Le texte reste globalement le même jusqu'à son abrogation en 1945, malgré des modifications mineures en 1928 et 1930, et une réécriture en 1941 qui élargit le champ d'application et durcit les peines (jusqu'à la peine de mort). Dès les débats à la Diète,

7 Voir chapitre 6, p. 276-280.

8 Ainsi le dernier ouvrage de Vincent Platini démontre-t-il l'existence de « subversions camouflées » dans la littérature populaire. PLATINI Vincent, *Lire, s'évader, résister. Essai sur la culture de masse sous le III^e Reich*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2014, p. 13.

9 LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 42.

10 *Chian iji hō* 治安維持法 (Loi sur le maintien de l'ordre), 1925, article 1. Dans la première version du texte, l'article interdit aussi de critiquer le système de propriété privée ; cette interdiction est renvoyée à l'article 2 en 1933, puis à l'article 10 en 1941.

certaines parlementaires avaient émis des doutes sur les termes de la formulation, laissés flous à dessein, arguant qu'« une telle loi pourrait être utilisée pour réduire la liberté d'expression¹¹ ». C'est effectivement ce qu'il advint : bien que la loi ait eu pour cible d'origine les communistes, les possibilités qu'elle offrait au gouvernement furent rapidement exploitées pour mettre au banc des universitaires considérés comme radicaux, ou exclure tout questionnement sur la figure de l'empereur. En décembre 1937 et en février 1938, alors même que le cadre légal demeurait identique, une interprétation extensive de la *Loi sur le maintien de l'ordre* permit par exemple l'arrestation de centaines d'intellectuels, présentant peu ou pas de lien avec les organisations communistes. De 1928 à 1945, la loi permit vraisemblablement 68 274 arrestations, mais ce chiffre doit être comparé au nombre relativement faible de poursuites subséquentes (6550, soit donc environ 10 %¹²) : elle fut clairement utilisée comme une menace et un moyen de pression omniprésent, mais n'occasionna pas à proprement parler de vague massive de longs emprisonnements durant la guerre (le nombre de poursuites oscille entre 100 et 250 par an entre 1937 et 1945).

Il ne s'agissait pas directement d'une loi de censure dans la mesure où elle ne visait pas à donner un cadre législatif au contrôle des publications — il n'était par exemple pas interdit de publier des auteurs emprisonnés pour avoir enfreint la loi¹³ — mais bien à condamner des individus ou des groupements *agissant* pour une « modification du corps national ». Il arriva bien sûr que des auteurs, éditeurs, ou imprimeurs soient condamnés pour l'avoir enfreinte, mais les textes en cause n'étaient que des pièces à conviction lors des procès¹⁴ ; n'étant pas condamnables en soi, ces textes ne pouvaient donc être interdits au titre de cette même loi¹⁵. Il faudra en réalité attendre 1941 pour que la *Loi sur le maintien de l'ordre* punisse la seule « promotion » (宣伝 *senden*) des actes qu'elle interdisait¹⁶, toujours

11 MITCHELL Richard H., *op. cit.*, p. 198.

12 FAUCONNIER Brice, *Tenkô : va-et-vient, convergences et changements idéologiques dans le Japon des années 1920-1950*, thèse de doctorat, sous la direction de François MACÉ, Inalco, 2012, p. 664.

13 KASZA Gregory J., *The State and the Mass Media in Japan, 1918—1945*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 182.

14 *Ibid.* p. 41.

15 Dès 1937, le ministère de l'Intérieur (内務省 *Naimushō*) interdit officiellement (au cours de ses « consultations » avec les médias) de publier des textes de personnes emprisonnées.

16 *Chian iji hō* 治安維持法 (Loi sur le maintien de l'ordre), 1941, article 5.

sans statuer sur ce qu'il devait advenir des textes en cause. Nous aurons bientôt l'occasion d'illustrer ces subtilités à travers une étude du cas, mais il est déjà possible de relever que la *Loi sur le maintien de l'ordre*, qui apparaît souvent comme le pilier du système de contrôle de discours pendant la guerre, eut surtout pour effet dans le domaine littéraire d'inciter auteurs et éditeurs à l'autocensure. Jusqu'à son abrogation en 1945, tout texte était susceptible de devenir une preuve de dissidence — d'autant plus que ses formules vagues laissaient difficilement deviner ce qui tombait ou non sous le coup de la loi. La figure de l'empereur, sujet sensible par excellence, finit paradoxalement par tenir du tabou : « la maison impériale devint si sacrée qu'écrire sur le sujet était une invitation publique à la censure¹⁷ », ce qui explique sa remarquable absence dans notre corpus.

Malgré des évolutions institutionnelles notables au cours de la guerre, ni l'armée ni le gouvernement ne se dotèrent de structures à même d'assurer une censure systématique de l'écrit comme ce fut le cas en Europe durant les deux guerres mondiales : au Japon, la loi servait avant tout à faire des exemples¹⁸. La censure à proprement parler était assurée au niveau légal par un cadre mis en place plusieurs décennies auparavant : les deux textes codifiant le contrôle des publications, la *Loi sur les publications* (*shuppan hō* 出版法) et la *Loi sur les périodiques* (*Shinbunshi hō* 新聞紙法) datent respectivement de 1893 et 1909 ; bien qu'elles connaissent quelques révisions au cours de leur histoire, ce sont ces mêmes lois qui continuent d'être appliquées jusqu'en 1945¹⁹. Le caractère périodique ou non d'une publication décidait de quelle loi s'appliquait : toute parution régulière et numérotée relevait

17 MITCHELL Richard H., *op. cit.*, p. 223. On se rappellera par exemple que la première traduction moderne du *Genji monogatari* 源氏物語 (Le dit du Genji) par Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎, qui date de 1939, fut expurgée des parties susceptibles d'avilir la figure de l'empereur. BAYARD-SAKAI Anne, « Jishō to shite no ken'etsu to gensō to shite no dokusho — Tanizaki Jun'ichirō o megutte » 事象としての検閲と幻想としての読書——谷崎潤一郎をめぐる (La censure comme phénomène et la lecture comme illusion — Autour de Tanizaki Jun'ichirō), in SUZUKI Tomi 鈴木登美, TOEDA Hirokazu 十重田裕一, HORI Hikari 堀ひかり et MUNAKATA Kazushige 宗像和重 (dir.), *Ken'etsu, media, bungaku — Edo kara sengo made* 検閲・メディア・文学——江戸から戦後まで (Censure, médias, littérature — de Edo à l'après-guerre), Tōkyō, Shin'yōsha, 2012, p. 102-109, p. 104.

18 MITCHELL Richard H., *op. cit.*, p. 245

19 L'occupation américaine (GHQ) met alors un terme à leur utilisation, mais elles ne sont formellement abrogées qu'en 1949. OBINATA Sumio 大日方純夫, « Naimushō no ken'estu to dai ni ji sekai taisen nihon no shuppan bunka » 内務省の検閲と第二次世界大戦日本の出版文化 (La censure du ministère de l'Intérieur et la culture éditoriale du Japon de la Seconde Guerre mondiale), in SUZUKI Tomi, TOEDA Hirokazu, HORI Hikari et MUNAKATA Kazushige (dir.), *op. cit.*, p. 69-77, p. 70.

de la *Loi sur les périodiques*, les autres de la *Loi sur les publications*. La distinction est d'importance puisque, comme nous le verrons, les textes de littérature de guerre avaient avant toute chose vocation à paraître dans la presse. C'est ici un point intéressant à relever : le statut *a priori* problématique de nombre de récits de guerre, à cheval entre littérature et information, trouvait un miroir dans le statut juridique de ces mêmes textes, formellement soumis aux mêmes règles que les articles des journaux. La *Loi sur les publications*, qui régissait les non-périodiques et dont on pourrait donc attendre qu'elle s'appliquât à la littérature, ne concernait en fait que les textes parus sous forme de livre, beaucoup moins nombreux et souvent publiés au préalable dans une presse soumise à la *Loi sur les périodiques*.

Le ministère de l'Intérieur était chargé de la gestion administrative de la censure. La législation prévoyait que plusieurs exemplaires de tout texte à paraître soient remis aux autorités : en 1937, les copies des non-périodiques, qui ne requéraient pas que le délai entre production et diffusion soit particulièrement court, devaient arriver au ministère trois jours avant la parution. Les copies des périodiques, dont la pertinence aux yeux du public dépendait en partie de leur actualité, étaient soumises le jour même de la parution. Celles-ci étaient également envoyées aux préfetures locales, afin que les publications non nationales puissent être traitées sans alourdir les services centraux. Dans les faits, les préfetures n'avaient qu'un pouvoir très limité, recevaient leurs ordres du ministère et s'y référaient au moindre doute²⁰. Les lois ne permettaient ainsi d'agir sur les textes qu'après leur publication. La mesure la plus brutale était une interdiction totale de diffusion : le ministère de l'Intérieur contactait alors les commissariats de tout le pays, qui envoyaient leurs agents saisir les copies disponibles dans les points de vente locaux. La suppression de certains passages seulement pouvait également être demandée, dans les cas où un texte ne posait que ponctuellement problème. À partir de 1927, les éditeurs qui en faisaient la demande purent ainsi récupérer les copies saisies auprès de la police et les remettre en circulation après suppression des passages concernés. Une dernière possibilité consistait à autoriser la diffusion des premiers exemplaires imprimés, à condition que les suivants soient rectifiés²¹.

²⁰ *Ibid.*, p. 71

²¹ *Ibid.*, p. 73

Au sein du ministère, c'est le Bureau des livres de la Direction de la police et de la sécurité (内務省警保局図書課 *Keihokyoku toshoka*) (renommé Bureau de la censure (*ken'etsuka* 検閲課) en décembre 1940) qui était chargé d'examiner ces copies afin d'en valider ou non la diffusion, avec des effectifs loin d'être pléthoriques : le service réunissait 25 personnes en 1924, 105 en 1937 et 111 en 1940²², ce qui ne laissait guère de temps pour un travail minutieux — les censeurs faisaient dans l'abattage. Ces prérogatives furent partiellement transférées à la Direction de l'information du Cabinet (内閣情報局 *Naikaku jōhōkyoku*) au moment de sa création en 1940, dont le Bureau de la censure employait en pratique les mêmes personnes que son équivalent au ministère de l'Intérieur (le maintien formel des deux structures est une conséquence des rivalités entre les différentes administrations²³).

Formellement, les *Loi sur les publications* et *Loi sur les périodiques* ne prévoyaient de sanctions que pour les « troubles à l'ordre public » (安寧秩序 *antei chitsujo*) et les « atteintes aux bonnes mœurs » (風俗を壊乱 *fūzoku o kairan*)²⁴, sans offrir davantage de précisions — là encore, ce flou dans les formulations légales paraît être une caractéristique des textes officiels sur la censure. Les censeurs avaient, eux, des documents de référence listant plus rigoureusement ce à quoi ils devaient être attentifs : pour les troubles à l'ordre public, les critères généraux concernaient par exemple le manque de respect envers l'empereur, la critique du système impérial, la promotion du communisme, l'appel à l'indépendance des territoires colonisés, la remise en cause de l'existence d'une armée nationale, ou la divulgation de secrets militaires²⁵. Par ailleurs, la *Loi sur les périodiques* prévoyait que le ministère des Affaires étrangères (外務省 *Gaimushō*), l'Armée de terre et la Marine puissent directement demander des interdictions de parutions²⁶ ; c'est notamment ce

22 À titre de comparaison, dans la France de 1914, le Bureau de la presse employait environ 140 personnes (FORCADE Olivier, *La censure en France pendant la Grande Guerre*, Paris, 2016, p. 85) ; dans l'Allemagne de 1941, le « bureau du délégué du Führer pour l'éducation spirituelle et idéologique du NSDAP » comptait plus de 1400 lecteurs (PLATINI Vincent, *op. cit.*, p. 50).

23 En l'espèce, sans doute parce que l'enjeu était trop important, ces rivalités n'entravèrent pas « le fonctionnement de la machine bureaucratique » (LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 64).

24 *Shuppan hō* 出版法 (Loi sur les publications), 1893, article 19 ; *Shinbunshi hō* 新聞紙法 (Loi sur les périodiques), 1909, article 23.

25 OBINATA Sumio, *op. cit.*, p. 72. L'interdiction de divulguer des secrets militaires figurait d'ailleurs déjà dans la *Loi sur les publications* (articles 18 et 21).

26 *Shinbunshi hō*, 1909, article 27.

que fit le ministère de l'Armée de terre (陸軍省 *Rikugunshō*) dès le 31 juillet 1937, par un décret interdisant d'informer sur les mouvements de troupes et les stratégies militaires sans autorisation²⁷. Ces interdictions concernèrent aussi très tôt des thématiques plus générales sur la représentation du Japon en guerre, comme l'interdiction de produire des « discours pacifistes ou antimilitaristes » (反戦又ハ反軍的言説), de « séparer l'armée et le peuple » (軍民離間ヲ招来), de « donner de la nation l'image d'une nation belliqueuse » (国民ヲ好戦的国民ナリト印象) ou « expansionniste » (侵略主義的)²⁸.

B] Le rôle des éditeurs : bourreaux et victimes

Schématiquement, le système de censure présentait ainsi une structure pyramidale où la base (les écrivains) était séparée du sommet (le ministère de l'Intérieur) par un étage intermédiaire au rôle ambigu : les éditeurs. Directement mis en danger par les interdictions de vente, qui représentaient un coût substantiel susceptible de conduire même les revues les mieux installées à la banqueroute, ils furent amenés à censurer eux-mêmes les textes qu'ils publiaient, afin de présenter des épreuves acceptables pour le ministère de l'Intérieur. Le pouvoir ne s'y trompa d'ailleurs pas, et exploita cette occasion d'alléger la charge de travail des censeurs en faisant des éditeurs ses interlocuteurs privilégiés à travers un système officieux de « conseils », rendus d'autant plus nécessaires que nombre de grands médias (à commencer par les revues *Kaizō* 改造 (La réforme) et *Chūō kōron* 中央公論 (Le débat central)) étaient historiquement de tendance libérale et se réclamaient d'une tradition d'indépendance journalistique. Les critères précis de censure que nous avons pu évoquer plus haut n'avaient pas vocation à être directement transmis aux éditeurs : ces indications étaient adressées aux services du ministère de l'Intérieur, pour qu'ils puissent décider de ce

27 UCHIKAWA Yoshimi 内川 芳美 (dir.), *Gendaishi shiryō* 現代史資料 (Documents d'histoire contemporaine), vol. 41, *Masu media tōsei* マスメディア統制 (Contrôle des médias de masse), n° 2, Tōkyō, Misuzu shobō みすず書房, 1973, document 1, p.1.

28 *Ibid.*, document 2, p. 3.

qui devait être ou non interdit de diffusion. En somme, les éditeurs étaient au moins partiellement maintenus dans l'incertitude quant à la réaction des autorités à ce qu'ils publiaient, et contraints de se censurer eux-mêmes en tentant de percer les mystères de normes dont ils constataient les effets (interdictions, procès) sans connaître les ressorts.

Un système d'avertissements pré-publication, né en dehors de tout cadre légal probablement à la fin des années dix²⁹, et généralisé à partir de 1931-1932³⁰ profitait aux deux parties : les censeurs avaient un moyen d'affiner le contrôle du discours en transmettant des consignes spécifiques, et les éditeurs une possibilité d'éviter des interdictions de diffusion coûteuses. Le caractère secret du système permettait également de maintenir l'apparence d'un monde éditorial consensuel, puisque la censure n'avait officiellement pas lieu — tandis qu'une interdiction de diffusion était par définition publique. Ce système visant à une « orientation interne positive » des éditeurs comportait trois degrés. Les « instructions » (*shitatsu* したつ) menaçaient d'interdire tout texte portant sur un sujet donné ; les « remontrances » (*keikoku* 警告) prévenaient d'une probable interdiction ; les « préconisations » (*kondan* 懇談) donnaient des recommandations qui ne déboucheraient pas nécessairement sur une interdiction si elles n'étaient pas suivies³¹. Pour autant, ces instructions ne mirent pas un terme à l'incertitude que devaient gérer les éditeurs, ni donc aux interdictions de diffusion édictées par le ministère, car les avertissements n'avaient aucune valeur légale : ils n'engageaient jamais le pouvoir à ne pas censurer *a posteriori*, de même que les éditeurs pouvaient éventuellement choisir de les ignorer ; s'y conformer ne faisait qu'augmenter leurs chances de n'être pas interdits de diffusion³².

Le procédé prit un tour encore plus insidieux à partir de 1936-1937 avec la généralisation des « conseils » aux éditeurs, sous la forme de réunions informelles régulières entre les autorités et les responsables des publications. Bien évidemment, ces réunions sont

29 La date exacte de mise en place de ce système demeure inconnue.

30 FAUCONNIER Brice, *op. cit.*, p. 249.

31 *Ibid.*, p. 248 ; nous reprenons ici les traductions proposées par l'auteur, à l'exception de « consultations » pour *kondan*, que nous préférons réserver à la pratique des *kondankai* 懇談会 abordées au prochain paragraphe.

32 Parmi les articles ayant fait l'objet d'avertissements pré-publication, 487 furent interdits en 1931, et 1080 en 1932. WILSON Sandra, *The Manchurian Crisis and Japanese Society, 1931-33*, Londres, Routledge, 2002, p. 34.

avant tout le signe d'une pression croissante exercée par des censeurs désireux de maîtriser autant que possible les représentations de la guerre : les « conseils » étaient en réalité des menaces à peine voilées, et l'atmosphère y était parfois très tendue³³. À la fin de l'année 1937, les directeurs des grands magazines tokyoïtes assistaient chaque mois à des réunions avec des représentants du gouvernement et de l'armée, et le procédé ne fit que gagner en efficacité à mesure que la « consolidation » de la presse, principalement à partir de 1941, réduisait le nombre des publications pour en assurer un contrôle plus aisé. Dans un contexte où la censure se manifestait par des avertissements laconiques ou des interdictions de vente tombant comme autant de couperets, la perspective de pouvoir échanger avec les décideurs pour tenter de comprendre (et hypothétiquement négocier) leurs critères constituait une forme de progrès. Cependant, ces rencontres non officielles eurent aussi pour effet de brouiller encore davantage les frontières « entre les standards habituels de censure et les requêtes informelles³⁴ ». Parce qu'elles étaient toutes communiquées dans un même cadre, les diverses requêtes prenaient valeur d'ordres — quasi systématiquement acceptés, parfois à la surprise des censeurs. Poussant leur avantage, les autorités commencèrent à transmettre aux médias des listes noires d'auteurs à ne pas publier : la première (si l'on exclut les recommandations de ne pas publier les personnes emprisonnées au titre de la *Loi sur le maintien de l'ordre*³⁵), qui date de mars 1938, ciblait sept auteurs identifiés comme libéraux et fit l'objet de protestations de la part des éditeurs³⁶.

En ce qui concerne les intellectuels et les écrivains, c'est principalement dans une perspective d'orientation de la production que le gouvernement développa ses propres services d'information, qui se stabilisèrent en décembre 1940 sous la forme de la Direction de l'information du Cabinet. Signe d'une volonté croissante du pouvoir de proposer un discours de propagande unifié à la population, ainsi que des difficultés auxquelles celle-ci se heurta, cette mission avait été entre 1931 et 1940 successivement attribuée à quatre organes

33 Kasza rapporte par exemple qu'un membre de la Direction de l'information du Cabinet entra dans une colère noire après qu'un éditeur « eut conseillé à ses interlocuteurs de laisser son magazine, qui avait plus d'expérience dans le domaine, s'occuper des intellectuels ». KASZA Gregory J., *op. cit.*, p. 187.

34 KASZA Gregory J., *op. cit.*, p. 185.

35 KURODA Hidetoshi, *Chishikijin — genron dan'atsu no kiroku* 知識人・言論弾圧の記録 (Mémoires de l'oppression du discours et des intellectuels), Tōkyō, Shiraishi shoten 白石書店, 1976, p. 86.

36 MITCHELL Richard H., *op. cit.* 294

différents, chacun remplaçant le précédent. Contrairement à ce que l'on peut observer dans d'autres sphères de l'administration, il ne s'agit pas ici d'un simple changement de nom cosmétique : à chaque fois, le pouvoir dont jouissait cet organe s'accrut significativement, de même que le nombre de ses missions et celui des personnes impliquées. Réunissant des représentants de divers services d'information et de propagande ministériels (y compris des ministères de l'Armée de terre et de la Marine), « son rôle était de contrôler et d'orienter tout ce qui relevait du domaine de l'information et des médias en fonction de la politique du gouvernement³⁷ ». Le système des consultations se développa ainsi sous l'égide d'un service central, particulièrement puissant. Durant la même période, le rationnement du papier, qui était devenu une possibilité légale dès septembre 1937 pour des raisons économiques, devint un moyen de pression supplémentaire : en mai 1940, la création auprès de la Direction de l'information du Cabinet d'un Comité de contrôle du papier de journaux et revues (*Shinbun zasshi yōshi tōsei iinkai* 新聞雑誌用紙統制委員会) qui là encore réunissait des représentants de divers ministères donna à ceux-là mêmes qui décidaient des orientations de la propagande le pouvoir de mettre un terme aux publications de leur choix.

Dans son rapport de force avec les censeurs, la presse ne fut pas toujours démunie : même lorsqu'ils ne diffusaient pas telle quelle la propagande officielle, les médias étaient un rouage indispensable de la « militarisation de l'arrière » tant qu'ils parlaient de la guerre. Par ailleurs, les interdictions de vente ne présentaient pas que des avantages du point de vue de l'État, puisqu'un lectorat fidélisé tendait mécaniquement à se méfier du pouvoir lorsqu'il muselait ostensiblement un média pour imposer son propre discours. Il y avait donc un intérêt à laisser une marge de manœuvre aux médias, et la censure procéda, du moins dans les premiers temps, plus par interventions ponctuelles et progressives que par vagues massives et brutales. Les décisions résultaient donc d'un calcul, dont les termes pouvaient changer en fonction des acteurs : la revue *Kaizō* put malgré la censure faire paraître en août et septembre 1942 une série d'articles où le journaliste politique Hosokawa Karoku 細川嘉六 (1888-1962) suggérait que l'URSS pourrait constituer un modèle pour l'Empire. La thèse déplut à l'armée, qui déclencha en réponse l'enquête à l'origine de l'« incident de

37 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 63.

Yokohama » (横浜事件 *Yokohama jiken*), conclu en juillet 1944 par l'« autodissolution » des revues *Kaizō* et *Chūō kōron*³⁸. Surtout, la censure se fit de plus en plus stricte avec les années, les critères pour évaluer l'intérêt d'une marge de liberté d'expression de plus en plus sévères. Le cas de *Sasameyuki* 細雪 (Bruine de neige), fiction de Tanizaki Jun'ichirō censurée en 1943 au motif qu'elle représentait la vie quotidienne de femmes jugées insuffisamment préoccupées par la guerre³⁹, est à ce titre édifiant : il était possible encore possible quelques années plus tôt (en 1936) de publier des articles interrogeant la possibilité d'un front populaire japonais en opposition au fascisme et à la guerre⁴⁰.

L'exemple par excellence des rapports de force que pouvaient engager les médias avec les censeurs est celui des *fuseji* 伏字, qui se généralisèrent à mesure que la censure se faisait plus sévère. Le terme désigne une pratique éditoriale, visiblement née au début des années 1870⁴¹, qui consiste à remplacer des mots susceptibles d'être censurés par des symboles typographiques neutres tels que ○○ ou ××. Il s'agissait en somme d'une astuce mise au point par les éditeurs pour éviter les interdictions sans pour autant avoir à réécrire les articles problématiques. Mieux encore, la pratique développa une connivence entre les médias, qui déployaient parfois des trésors d'ingéniosité, et un lectorat toujours plus compétent dans le déchiffrement⁴². Au milieu des années trente, les autorités commencèrent à vouloir mettre un terme à ces contournements pour limiter l'utilisation des *fuseji* au secret militaire⁴³. Au-delà même du fait qu'ils étaient devenus largement lisibles, les *fuseji* posaient un autre problème : plaies mal cicatrisées à la surface des textes, ils mettaient en exergue la

38 L'enquête sur Hosokawa mena à la découverte d'une photographie de celui-ci en compagnie des directeurs de *Kaizō* et *Chūō kōron* ; les autorités en prirent prétexte pour dénoncer un complot communiste et procéder à une vague d'arrestations dans le monde éditorial. Voir par exemple OGINO Fujio 荻野富士夫, *Yokohama jiken to chian iji hō* 横浜事件と治安維持法 (L'incident de Yokohama et la loi sur le maintien de l'ordre), Tōkyō, Kinohanasha 樹花舎, 2006.

39 BAYARD-SAKAI Anne, *op cit.*, p. 105.

40 KITAGAWA Senzō 北河賢三, *Sensō to chishikijin* 戦争と知識人 (La guerre et les intellectuels), Tōkyō, Yamakawa shuppansha 山川出版社, 2003, p. 7.

41 MAKI Yoshiyuki 牧義之, « Kindai nihon no gensetsu ni okeru <fuseji> no kisoteki kōsatsu — sono yakuwari, keitai ni tsuite » 近代日本の言説における<伏字>の基礎的考察—その役割、形態について (Considérations élémentaires sur les *fuseji* dans les discours japonais modernes — de leur rôle et de leur forme), *Chūkyō kokubungaku* 中京国文学, n° 29, 2010, p. 19-40, p. 20.

42 L'article de Maki Yoshiyuki est à ce sujet passionnant : on y découvre par exemple que l'utilisation de mots en langue étrangère, ou encore de véritables méthodes de codage des textes permettaient aux lecteurs de totalement passer outre les restrictions.

43 MITCHELL Richard H., *op. cit.* 250

censure, rappelaient constamment au lecteur que tout ne lui était pas dit et mettaient à mal l'image d'un consensus national sur la guerre à laquelle les autorités aspiraient. L'utilisation des *fuseji* constituait en soi le signe d'une négociation des éditeurs avec la censure, mais le fait qu'ils n'aient fini par disparaître qu'à la fin des années trente (on n'en retrouve effectivement plus à partir de 1939-1940) montre que les autorités ne parvinrent pas immédiatement à faire appliquer leurs désirs, probablement parce qu'elles n'étaient pas prêtes à assumer des interdictions de publication sur ce seul motif. Toutefois, même en ce qui concerne les *fuseji*, il faut se garder de ne voir chez les éditeurs que des résistants à l'oppression : le jeu du chat et de la souris auquel ils se livraient impliquait en retour qu'ils assurent eux-mêmes une censure, certes hypocrite, aux textes qu'ils publiaient.

Le recours au rationnement du papier finit par assurer la mise sous tutelle complète du monde éditorial, en donnant aux bureaucrates les moyens de faire disparaître les revues qui leur déplaisaient sans passer par leur suppression formelle. Comparativement, les débuts de la guerre constituent ainsi une période particulière de flottement durant laquelle les revues, à la fois parce ce qu'elles ne maîtrisaient objectivement pas les critères mouvants des censeurs, et parce que le rapport de force n'était pas totalement à leur désavantage, furent en capacité d'offrir une certaine diversité des points de vue. Pour autant, si certains médias exprimèrent des doutes quant à l'entrée en guerre, la majorité se conforma à une demande de lecteurs qui n'y étaient eux-mêmes pas opposés⁴⁴ : le rapport des médias à la guerre ne saurait être réduit ni aux tendances libérales de leurs rédactions, ni à l'effet de la censure, car des questions purement économiques étaient également en jeu.

44 KAGOSHIMA Takeshi 神子島健, *Senjō e yuku, senjō kara kaeru : Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō, Sakakiyama Jun no egaita heishitachi* 戦場へ行く, 戦場から還る : 火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち (Aller sur le champ de bataille, en revenir : les soldats que décrivirent Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō et Sakakiyama Jun), Tōkyō, Shin'yōsha, 2012, p. 125.

C] L'affaire Ishikawa

Le cas le plus connu de censure d'un récit de guerre concerne le roman *Ikiteiru heitai* 生きている兵隊 (Soldats vivants) de Ishikawa Tatsuzō 石川達三 (1905-1985), qui faillit paraître dans le numéro de mars 1938 de la revue *Chūō kōron*. Il illustre très concrètement les différentes étapes du processus de censure, et le flou dans lequel évoluait le monde éditorial durant les premiers temps de la guerre. La genèse du texte est en tout point semblable à celle des récits parus durant la première année du conflit, que nous aborderons dans le prochain chapitre : Ishikawa, encore jeune lauréat de la première édition du prix Akutagawa 芥川 (1935) part pour Nankin comme envoyé spécial de *Chūō kōron* en janvier 1938 (soit durant, soit peu après les massacres), et écrit à son retour un texte qu'il soumet à son employeur. *Ikiteiru heitai* est le récit de l'avancée vers Nankin des membres d'un bataillon de l'armée japonaise, dont le lecteur suit à la fois les actes et les mouvements intérieurs. Les personnages viennent de tous horizons (Kasahara 笠原 est fermier, Katayama 片山 bonze, Kurata 倉田 instituteur, Kondō 近藤 étudiant en médecine, et Hirao 平尾 relecteur-correcteur) mais s'uniformisent à mesure que les plus éduqués s'habituent à la violence de la guerre. Cette « soldification » des personnages passe entre autres par l'exécution de prisonniers de guerre et de civils soupçonnés d'être de mèche avec l'ennemi et se conclut avec la réintégration de son unité par Kondō, qui attend une sanction suite au meurtre d'une *geisha* japonaise dont les propos lui avaient déplu, dans la confusion d'une soirée alcoolisée⁴⁵.

Au sein de la revue, décision est prise de passablement caviarder le texte afin d'en proposer une version acceptable par les autorités ; des dizaines de pages en sont retranchées, avec les modifications suivantes : les désignations précises des unités militaires sont remplacées par le terme plus général d'« unité » (*butai* 部隊), le toponyme Dalian (大連) par des *fuseji* ; des références aux désirs sexuels des soldats, des scènes d'exécutions de civiles

45 ISHIKAWA Tatsuzō, *Ikiteiru heitai* 生きている兵隊 (Soldats vivants), in AGAWA Hiroyuki 阿川弘之, ŌOKA Shōhei 大岡昇平, OKUNO Takeo 奥野健男, HASHIKAWA Bunsō 橋川文三 et MURAKAMI Hyōe 村上兵衛 (dir.), *Shōwa sensō bungaku zenshū* 昭和戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre de Shōwa), vol. 3, Shūeisha 集英社, 1965, p. 7-108.

et de prisonniers, des scènes de pillage, des expressions de mépris ou d'attachement particulier envers la vie, et les derniers chapitres (la mort de la *geisha* et ses conséquences) sont supprimés⁴⁶. Comme toujours, l'usage des *fuseji* rend tout à fait possible de deviner au moins une partie de ce qui a disparu.

C'était donc un texte déjà largement balaféré que prévoyait de publier la revue *Chūō kōron*. Le numéro de mars fut ensuite transmis le 17 février aux services du ministère de l'Intérieur, pour une mise en vente le 19 au matin, mais la nouvelle de l'interdiction parvint à l'équipe éditoriale le 18 au soir ; ses membres passèrent alors la nuit dans les diverses antennes de police où étaient stockés avant distribution les exemplaires déjà imprimés, afin d'en retirer les pages contenant le roman. Fait rare, l'interdiction de diffusion fut suivie en août d'un procès où comparurent Ishikawa, le directeur de la revue Amemiya Yōzō 雨宮庸蔵 (1903-1999) et Makino Takeo 牧野武夫 (1896-1965) alors à la tête du département publication. Ishikawa et Amemiya furent condamnés à quatre mois de prison avec sursis tandis que Makino écopa d'une amende. Ces sentences furent prononcées au titre de la *Loi sur les périodiques*, Ishikawa se voyant reprocher de « troubler l'ordre public en décrivant des scènes de meurtre de civils, de pillage, de transgression des règlements militaires, de la part de soldats de l'armée impériale⁴⁷ ».

La défense de Ishikawa Tatsuzō durant son procès consista à expliquer qu'il avait voulu dépeindre de façon réaliste la guerre et les soldats afin de sensibiliser un arrière qu'il estimait trop insouciant⁴⁸, mais il y avait peut-être davantage en jeu. Pour le critique Hirano Ken 平野謙 (1907-1978), les proportions que prit l'affaire s'expliquent moins par les exactions des soldats décrites que par les multiples mentions de Nankin dans le texte, dans un contexte où l'armée verrouillait tout ce qui avait trait au massacre qu'elle y avait réalisé⁴⁹.

46 La liste est établie par COOK Haruko Taya, « The Many Lives of Living Soldiers: Ishikawa Tatsuzo and Japan's War in Asia », in MAYO Marlene J., RIMER J. Thomas et KERKHAM H. Eleanor (dir.), *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, p. 149-175, p. 157-159.

47 皇軍兵士ノ非戦闘員ノ殺戮、略奪、軍規弛緩ノ状況ヲ記述シタル安定秩序ヲ紊乱スル ; cité par YASUNAGA Taketo 安永武人, *Senji ka no sakka to sakuhin* 戦時下の作家と作品 (Écrivains et œuvres en temps de guerre), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1983, p. 40.

48 *Ibid.*, p. 43.

49 HIRANO Ken, *Shōwa bungaku shiron* 昭和文学私論 (Essais personnels sur la littérature de Shōwa), Tōkyō, Mainichi shuppansha 毎日出版社, 1977, p. 352.

Selon toute vraisemblance, Ishikawa et la rédaction n'auraient pas publié *Ikiteiru heitai* s'ils avaient été certains que le texte serait refusé, et probablement pas même s'ils avaient soupçonné la possibilité d'un procès. C'est sans doute là le véritable sujet d'étonnement de l'affaire *Ikiteiru heitai* : en 1938, le monde éditorial était dans une telle confusion quant à ce qu'il avait ou non le droit de publier sur la guerre que *Chūō kōron*, l'une des revues les plus lues du pays et donc aussi l'une des plus souvent confrontées à la censure, crut pouvoir faire passer des scènes d'exécutions de civils et de prisonniers.

Ikiteiru heitai est un texte dont à peu près tout (et son contraire) a déjà été dit, dans un extrême (« *Soldats vivants* était le rapport de l'État-major, version "incident de Chine" »⁵⁰) comme dans l'autre (« In addition to the theme of wartime atrocities, it is thus also a powerful and deeply disturbing work on the costs of war to soldiers in combat and on the decivilizing impact of the battlefield⁵¹ »). La grande majorité des chercheurs ayant sérieusement traité le sujet sont parvenus à la conclusion que le texte ne saurait être considéré comme antimilitariste, et qu'il relève plus simplement d'une volonté de décrire la guerre de façon réaliste. Le rapport qu'entretient le lecteur avec le texte dépend largement de ce que lui-même pense la guerre : pour qui accepte les meurtres de civils comme faisant partie des règles (il y en eut, et il y en a toujours⁵²), *Ikiteiru heitai* ne pose en réalité pas vraiment problème. Le texte est en ce sens un véritable monument à la liberté d'interprétation.

Dans l'ensemble, les représentations de la guerre durant la période qui nous occupe furent souvent beaucoup plus réalistes (et donc sombres) que l'on pourrait l'imaginer : pas

50 「生きている兵隊」は「支那事変」版の大本営発表であった ; l'argument renvoie au fait que dans le texte, la responsabilité des crimes de guerre n'incombe jamais à l'armée, mais apparaît plutôt comme un effet naturel de la fréquentation des champs de bataille. TSUZUKI Hisayoshi 都筑久義, *Senji taisei-ka no bungakusha* 戦時体制下の文学者 (Les écrivains sous le régime de la guerre), Tōkyō, Kasama shoin 笠間書院, 1976, p. 18.

51 ASKEW David, « Living Soldiers/Dying Soldiers: War and Decivilization in Ishikawa Tatsuzo's *Soldiers Alive* », *Japan Focus*, vol. 3 n°9, septembre 2005. L'article fut écrit à l'occasion de la traduction en anglais de *Ikiteiru heitai* : ISHIKAWA Tatsuzō, *Soldiers alive*, trad. Željko Cipriš, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003.

52 Un film hollywoodien sorti ces dernières années en a encore donné une illustration : *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) est le récit glorifié de la traque de Oussama ben Laden par les forces spéciales ; durant l'assaut final, une scène montre cliniquement le meurtre d'une civile paniquée, les mains en l'air, par un soldat américain — sans qu'aucun des défenseurs du film ne s'en soit ému. À la guerre comme à la guerre.

un seul des textes que nous évoquerons dans cette thèse ne cherche à donner du champ de bataille l'image d'un lieu sans peines. Le problème résidait dans le degré d'aseptisation de la représentation : il fallait pour que celle-ci reste crédible sans être repoussante en faire ni trop ni trop peu, mais les limites du représentable semblent avoir été continuellement mises à l'épreuve jusqu'à la fin la défaite. La littérature semble ici jouer un rôle particulier, dans la mesure où elle met systématiquement en exergue une noirceur que les autres arts abordent plus rarement. Même si la plupart des tableaux de guerre d'avant 1941 représentaient « le rôle civil ou les fonctions de police des soldats⁵³ » pour illustrer la nécessité de l'intervention japonaise en Chine et ses bienfaits pour la population locale, d'autres visaient à montrer à la population les difficultés auxquelles les soldats étaient confrontés et, partant, la valeur des efforts et des sacrifices qu'ils faisaient. Ce discours prend de plus en plus d'importance avec l'intensification des combats et aboutit à des œuvres picturales telles que *La faim et la soif* (Kikatsu 飢渴, 1943) de Miyamoto Saburō 宮本三郎 (1905-1974) ou *Combat sanglant à Guadalcanal* (Kessen Gadarukanaru 血戦ガダルカナル, 1944) de Fujita Tsuguji 藤田嗣治 qui frappent par leur violence. De la même façon, dans le domaine des chansons populaires, le discours glorieux fut loin d'être le seul : Hirose Midori rapporte par exemple le cas d'un concours de chansons organisé par les journaux *Tōkyō Nichinichi shinbun* 東京日日新聞 et *Ōsaka Mainichi shinbun* 大阪毎日新聞 en 1937 dont le premier prix fut attribué à « une chanson militaire de facture classique, aux accents martiaux et héroïques » qui eut moins de succès que le deuxième prix, *Roei no uta* (Chanson du bivouac) de Koseki Yūji 古関裕而 et 薮内喜一郎 Yabuchi Kiichirō, dont les paroles étaient « moins triomphales, plus humaines et presque mélancoliques⁵⁴ ».

Ishikawa Tatsuzō repartit en Chine en septembre 1938, toujours à la demande de *Chūō kōron* ; il avait cette fois dû demander une autorisation auprès des militaires pour se rendre sur le front (la pratique est exceptionnelle, en l'occurrence due à un procès en appel qui ne s'était pas encore tenu). Le récit qu'il rapporta de ce second séjour ne lui valut aucun

53 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p.145.

54 HIROSE Midori, « Les chansons populaires des années 30, de l'inquiétude à la résistance ? », in TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme — Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007, p. 149-164, p. 159.

ennui avec les autorités — il avait d'ailleurs fait amende honorable : « La fois précédente, j'étais parti en tâchant d'étudier les individus dans la guerre. Cette fois, j'ai évité autant que possible les individus pour essayer de voir les mouvements d'ensemble⁵⁵. » Au contraire, ce second texte le confirma dans un rôle d'auteur de littérature de guerre puisqu'il continua de traiter le sujet les années suivantes, sans plus jamais être inquiété. Toutefois, et bien que la spécificité de l'affaire lui ait attiré une attention particulière de la part des chercheurs, les récits de guerre de Ishikawa Tatsuzō sont les loin d'être les plus intéressants littérairement parlant de l'époque — la critique se montra d'ailleurs indifférente à la majorité d'entre eux.

D] Éléments pour une esthétique du secret militaire

La censure militaire *stricto sensu* (celle qui répond à des impératifs spécifiquement militaires, par opposition à des objectifs plus généraux tels que le maintien du moral de la population) est souvent ignorée par les chercheurs, sans doute parce qu'elle paraît à la fois évidente et anecdotique au regard des enjeux globaux du contrôle du discours pendant la guerre. Pourtant, bien qu'il puisse sembler naturel que la littérature de guerre ait été soumise au secret militaire, il est important de mesurer la portée qu'eut ce secret sur les textes littéraires. Légalement parlant, les toponymes, les dates, les noms (des officiers, des soldats, des bataillons), les déplacements, les stratégies, les infrastructures, l'équipement militaire, même les conscriptions étaient ainsi soumis aux décisions des militaires⁵⁶ — ce qui ne veut pas nécessairement dire que les informations ainsi cachées étaient dangereuses, mais en tout cas qu'elles en prenaient l'apparence. Comme le relève Petra Rau, le contrôle des

55 前回は戦場にある個人を研究しようとして筆禍に問われた。今回はなるべく個人を避けて全般の動きを見ようとした。; ISHIKAWA Tatsuzō, *Bukan sakusen — senshi no ichibu to shite* 武漢作戦一戦史の一部として (L'opération de Wuhan — en tant que partie de l'histoire militaire), *Chūō kōron*, vol. 54 n° 1, janvier 1939, p. 2-148, p. 148.

56 HIRAKUSHI Takashi 平櫛孝, *Daihon'ei Hōdōbu : genron tōsei to sen'i kōyō no jissai* 大本営報道部：言論統制と戦意昂揚の実際 (Le Service d'information de l'État-major : la réalité de la stimulation du moral et du contrôle du discours), Tōkyō, Kōjinsha 光人社, 2006, p. 89.

représentations de la guerre participe en fait à la dichotomie entre combattants et non-combattants⁵⁷ en imposant à l'arrière l'idée qu'il ne peut pas, qu'il ne doit pas tout savoir. La fiction — qui aurait, elle, permis de contourner le problème — demeurerait l'exception, tandis que l'immense majorité des textes reposait sur un contrat de lecture impliquant leur véridicité : on attendait des écrivains qu'ils voient, et disent ce qu'ils voyaient. Leur accès au front était certes limité, mais les chances que les auteurs sur place viennent à connaître des éléments effectivement soumis au secret militaire, tels que des déplacements de l'armée ou des informations sur les effectifs, étaient bien réelles. De fait, on rencontre fréquemment — sans pour autant que le procédé soit systématique⁵⁸ — des noms propres et des nombres remplacés par des *fuseji* pour cette raison.

Quel effet ce type spécifique de censure a-t-il sur la lecture ? Le secret militaire est ici un dispositif de privatisation de la guerre, qui en exclut *a priori* tous ceux qui ne la font pas ; à chaque fois qu'un texte est caviardé en son nom, il vient rappeler au lecteur l'existence d'une frontière entre civils et militaires, lui répéter qu'il ne peut pas connaître la guerre. Parallèlement, c'est pour l'auteur l'accès à un statut transgressif et valorisant, puisque le texte devient la preuve qu'il est au moins partiellement passé de l'autre côté, qu'il est entré dans la confidence en obtenant la confiance de ceux qui font la guerre, et a lui aussi acquis un pouvoir de vie ou de mort⁵⁹. Notons au passage que cinéma et photographies (en illustration d'articles de presse ou de textes littéraires) étaient soumis aux mêmes critères, par ailleurs également appliqués à la peinture : alors même que la Seconde Guerre mondiale entérinait la suprématie des modes de reproduction mécanique du réel⁶⁰, la censure militaire

57 RAU Petra, « Introduction: Between Absence and Ubiquity — on the Meanings of the Body- at-War », in RAU Petra (dir.), *Conflict, nationhood and corporeality in modern literature: bodies-at-war*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-25, p. 4.

58 Sans quoi les journaux n'auraient jamais rien eu à rapporter. Par ailleurs, le secret militaire est également soumis au temps : s'il peut être justifié lors d'une opération donnée, il tombe souvent après coup.

59 Du point de vue historique, cette ouverture aux écrivains illustre également chez les militaires une volonté manifeste de faire abstraction du passé des prolétariens repentis (rappelons qu'ils furent nombreux à se rendre sur le front), de faire confiance à ceux qui veulent se racheter, qui nous paraît confirmer l'analyse proposée par Michael Lucken d'un totalitarisme japonais « naturel, organique, sentimental, en adéquation avec les circonstances historiques » ; LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre, 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013, p. 68.

60 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 130-134.

accordait à tous les types de représentation de la guerre un pouvoir de figuration, et donc de nuisance, équivalent. Dans le cas de la littérature, par ricochet, le lecteur accorde d'autant plus de crédit au texte que celui-ci porte physiquement, sous la forme des *fuseji*, les traces de la transgression. Pour dire autrement cet effet pervers du secret affiché : un texte non censuré apparaît comme un texte inoffensif dans tous les sens du terme, sans danger et sans enjeu.

Ces caviardages ponctuels ont également un effet plus large, qui se révèle d'autant plus nettement que l'on multiplie les lectures : l'espace et le temps mis en scène dans la littérature de guerre sont souvent flous, lorsqu'ils échouent à proposer ces points de repère, ces « champs d'aimantation des sèmes⁶¹ » pour reprendre Roland Barthes, que sont les noms. Le lecteur se retrouve ainsi parfois perdu dans un espace et un temps flottants, avec lesquels les écrivains durent apprendre à jouer — en rendant moins importantes les questions du qui, du où, du quand. Le secret militaire en vient alors à constituer un élément du code esthétique du récit de guerre : l'appliquer à la littérature, publier des textes littéraires qui y sont soumis, c'est affirmer que l'information qui compte n'est pas là, que ces « détails » n'empêchent pas l'écrivain de faire vivre la réalité du front à son lectorat. Du reste, il est permis de douter que la censure des noms propres ait été systématiquement motivée par le secret militaire. Tout d'abord, on ne saurait exclure que des écrivains aient volontairement effacé des noms pour obtenir un effet de réel et afficher une transgression de leur propre statut. Surtout, Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1960) mentionna après-guerre que, dans les consignes qui lui avaient été données en 1938 par les militaires, « les soldats ne [pouvaient] pas s'exprimer en tant qu'êtres humains⁶² ». Il ne s'agit donc pas dans ce cas de secret militaire, mais d'un enjeu esthétique plus large, d'une volonté consciente d'anonymiser l'armée, dans le cadre d'une propagande promouvant l'unité nationale et la dissolution des intérêts particuliers dans le bien commun.

L'idée défendue récemment par Robert Darnton⁶³, selon qui censeurs et auteurs ne

61 BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 68.

62 軍人の人間としての表現を許さない ; HINO Ashihei, « Kaisetsu » 解説 (Commentaire), in *Hino Ashihei senshū* 火野葦平選集 (Anthologie de Hino Ashihei), vol. 2, Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1958, p. 399-440, p. 408

63 DARNTON Robert, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 2014.

doivent pas être appréhendés comme les éléments d'une opposition binaire, mais plutôt comme les coproducteurs des textes, trouve ici une illustration frappante : même sans interactions entre censeurs et écrivains (la relation est à sens unique), la censure a effectivement produit, de concert avec les écrivains qui acceptaient d'en jouer le jeu, une esthétique propre. Dès lors qu'il cesse de parler de lui-même, l'écrivain soumis à de tels codes ne peut évoquer l'armée que comme une masse anonyme, expurgée de ses individualités, qui s'étend sans fin dans toutes les directions. La privatisation de la guerre au moyen du secret militaire donne de celle-ci des allures de brouillard opacifiant : les villes, les régions deviennent invisibles, perdent leur droit à être nommées et donc à exister publiquement, dès lors que l'armée en fait des objectifs militaires ; sitôt qu'elles sont conquises, elles intègrent l'espace commun de l'Empire sous la forme de zones pacifiées. Le processus par lequel une zone donnée se transforme, passe d'un ailleurs pas-encore-à-conquérir à un ici paisible, ce processus même que l'on nomme guerre et que les écrivains portaient décrire, est *a priori* soustrait au langage : seul l'avant et l'après jouissent de la possibilité d'être nommés sans autorisation préalable.

II] Orienter la production

Le contrôle du discours durant la guerre ne prit pas uniquement la forme d'une gestion en aval des textes, que les effectifs dévolus à la censure n'auraient de toute façon pas pu assurer dans son intégralité. Le système des consultations et l'incitation à l'autocensure l'indiquaient déjà : il ne faut pas se figurer la production culturelle de l'époque comme un navire fuyant de toutes parts, dont le pouvoir se serait continuellement efforcé de colmater les brèches ; malgré quelques cahots, la coque du « monde restreint » tint bon jusqu'à la défaite. Ce sont bien davantage les acteurs culturels eux-mêmes qui produisirent les conditions de leur participation à l'effort de guerre ; la majorité des tentatives de l'armée de s'impliquer en amont dans la production culturelle se soldèrent par un échec, et le monde

littéraire dans l'ensemble se montra assez méfiant sinon hostile envers les initiatives qui mettaient ostensiblement en péril son autonomie.

A] L'armée prend la plume

La procédure standard pour les articles écrits depuis le front était de les faire relire une première fois sur place par les membres des services d'information (報道部 *hōdōbu*) en campagne avant leur envoi au Japon, où ils suivaient ensuite les voies habituelles de publication. Les mouvements des envoyés spéciaux étaient par ailleurs largement dépendants de la volonté de l'armée : outre qu'ils étaient de toute façon encadrés dans leurs déplacements⁶⁴, les militaires leur indiquaient où auraient lieu les prochaines batailles importantes, et pouvaient donc en pratique dicter les prochaines unes des journaux. Par ailleurs, la principale source d'information sur la conduite de l'armée était les rapports officiels (発表 *happyō*) fournis quotidiennement par les officiers. L'ensemble de ce dispositif avait d'abord été pensé pour contrôler les journalistes, mais les premiers écrivains partirent sur le front dans les mêmes conditions : tous avaient à ce titre un accès semblable — extrêmement surveillé — au front. Cette forme basique d'orientation de la production littéraire sur la guerre est ainsi une conséquence indirecte du contrôle de l'information, qui ne se limitait pas à une « censure négative » ; l'examen des activités des services d'information militaires révèle par ailleurs chez les militaires une volonté nette de participer très directement à la production de l'image de la guerre, y compris parfois au moyen de la littérature. Cette forme de « censure positive » est sinon empruntée, du moins semblable à ce qu'avait mis en place Goebbels pour l'Allemagne nazie à partir de 1934 : compléter le contrôle *a posteriori* des productions culturelles par une implication dès le processus de

64 « Rikugun gunjin gunzoku chosaku kisoku » 陸軍軍人軍属著作規則 (Règlement pour les écrits relevant des militaires de l'Armée de terre), Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Réf. C13070822600, 22 mars 1937. Il s'agissait *a minima* d'une question de sécurité : on n'imagine pas plus à l'époque qu'aujourd'hui des journalistes se déplaçant de façon totalement autonome dans des zones en guerre.

création⁶⁵.

Les militaires japonais avaient pris acte de la nécessité de maîtriser leur communication dans la foulée de la Première Guerre mondiale, ce qui s'était manifesté par la création à la fin des années dix, dans les ministères de l'Armée de terre et de la Marine, de services dévolus à la question⁶⁶. En 1937, il s'agissait pour l'Armée de terre de l'Équipe des journaux (*Rikugunshō shinbunhan* 陸軍省新聞班)⁶⁷ et pour la Marine du Service de diffusion des affaires militaires de la Marine (*Kaigunshō Kaigun gunji fukyūbu* 海軍省海軍軍事普及部)⁶⁸. La majorité de leurs activités éditoriales durant la guerre consiste en la publication de petits ouvrages d'« information » au public sur l'avancée de la guerre et le rôle de l'armée, c'est-à-dire donc une forme de propagande assez pauvre. On relève cependant des exceptions dignes d'intérêt, en ce qu'elles signalent une volonté précoce d'avoir recours à un langage non exclusivement informatif, à défaut d'être proprement littéraire, pour assurer la propagande. À partir d'octobre 1937, le Service de diffusion des affaires militaires de la Marine fait paraître une série en dix volumes d'« histoires édifiantes » de soldats de la marine, intitulée *Kagaykau chūsei : Shina jihen hōkoku bidan* 輝く忠誠：支那事変報国美談 (Brillante loyauté : Édifiantes histoires patriotiques de l'incident de Chine)⁶⁹. Ces volumes sont des compilations de récits sans auteur (on ne trouve nulle part mention de qui a écrit ces textes), visant à mettre en valeur par l'exemple des comportements héroïques. L'héroïsme ici vanté recouvre bien sûr les moments de bravoure, y compris sacrificiels, au combat, mais pas exclusivement : le premier volume comporte par exemple une rubrique « Mères de la patrie » (*Gunkoku no haha* 軍国の母) qui décrit le soutien qu'offrirent des mères de soldat à leur progéniture partie combattre, ou encore une rubrique « Les méritants méconnus » (隠れたる殊勲者) qui met en valeur l'action de membres

65 KALLIS Aristotle A., *Nazi Propaganda and the Second World War*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 21-22.

66 SATOMI Shū 里見脩, *Shinbun tōgō : senjiki ni okeru media to kokka* 新聞統合：戦時期におけるメディアと国家 (L'intégration des journaux : Nation et médias en temps de guerre), Tōkyō, Keisō shobō 勁草書房, 2011, p.32-33

67 Renommé Service d'information *Rikugunshō jōhōbu* 陸軍省情報部 en 1938 puis Service des informations *Rikugunshō jōhōbu* 陸軍省報道部 en 1940.

68 Renommé Service des informations (*Kaigunshō jōhōbu* 海軍省報道部) en 1940.

69 KAIGUNSHŌ KAIGUN GUNJI FUKYŪBU, *Kagaykau chūsei : Shina jihen hōkoku bidan*, 10 volumes, Tōkyō, Kaigun kyōkai 海軍協会, 1937-1941.

d'unités moins sensationnelles telles que les chauffeurs ou les mécaniciens. D'ailleurs, la préface de l'ouvrage se fait elle-même porteuse d'une certaine défiance à l'égard des journaux, implicitement jugés incapables de conserver la mémoire des actes de bravoure :

今次事変を巡る各種報国美談は、その都度当部報道班より新聞などに発表して国民精神作興の資料としたが、その散逸を防ぐため取り敢えず第一輯を発行するとした。⁷⁰

Toutes sortes d'histoires édifiantes patriotiques autour de l'événement ont paru dans les journaux grâce à ce service d'information, et servi de pièces pour la promotion de l'esprit national ; afin d'éviter qu'elles ne se perdent à force de dispersion, il a été décidé d'en publier une première compilation.

L'ensemble se veut par ailleurs extrêmement ancré dans le réel, les textes étant systématiquement ornés de photographies des héros qui y sont décrits. Malgré quelques thématiques qui inscrivent résolument ces « histoires édifiantes » dans la représentation japonaise contemporaine de la guerre, telles que l'insistance sur l'importance de toutes les composantes de l'armée (qui en dernière instance signifie que chacun a un rôle à jouer au service de son pays), le caractère extrêmement apologétique de ces récits tranche avec la fin du héros guerrier comme personnage littéraire, actée avec la Première Guerre mondiale. Ces livres n'ont à notre connaissance jamais été étudiés, et il nous est impossible de trouver des informations sur leurs chiffres de vente, mais le fait même qu'ils soient tombés dans l'oubli n'augure pas d'un grand succès — ils nous semblent plutôt avoir été le fruit d'une initiative discrète des services de la Marine, en dehors des réseaux de promotion dont pouvait disposer le pouvoir.

La question de la capacité des militaires à promouvoir des textes sans passer par leurs contacts avec les écrivains établis se pose encore plus nettement dans le cas de Ijichi Susumu 伊地知進 (1904-1966). Militaire de carrière passé par une école d'officier, il était déjà au front lors de la deuxième guerre sino-japonaise en 1931 : il tira de cette première expérience un livre intitulé *Kasen ni chiru* 火線に散る (Périr sur la ligne de feu)⁷¹ passé totalement inaperçu, publié par un éditeur obscur auquel on ne connaît pas d'autres réalisations. Le conflit de 1937 lui offre une nouvelle opportunité, plus durable, de prendre la

70 KAIGUNSHŌ KAIGUN GUNJI FUKYŪBU, *Kagaykau chūsei : Shina jihen hōkoku bidan*, vol. 1, Tōkyō, Kaigun kyōkai, 1937, page non numérotée.

71 IJICHI Susumu, *Kasen ni chiru*, Tōkyō, Kin'eikaku 欽英閣, 1932.

plume, et on lui doit quatre ouvrages dans les années suivantes : *Danpen ni saku hana* 弾片に咲く花 (Les fleurs qui éclosent dans les shrapnels)⁷², *Tsuigeki* 追撃 (L'assaut)⁷³, *Daichi no ishi* 大地の意志 (La volonté de la terre)⁷⁴ et *Ichiban nori* 一番乗り (Arrivée en première ligne)⁷⁵. En deux ans et demi, Ijichi est ainsi passé d'un éditeur mineur sous contrôle de l'armée (Mantetsushaikai)⁷⁶ à l'une des plus grandes maisons d'édition de l'époque (Kaizōsha). Entre juillet 1937 et août 1938 (à une date qu'il ne nous a pas été possible de définir plus précisément), Ijichi est en fait devenu membre du service d'informations de l'armée expéditionnaire de Chine centrale (*Chūshina haken gun* 中支那派遣軍), sous les ordres d'un personnage que nous retrouverons plus loin, Mabuchi Itsuo 馬淵逸雄 (1896-1973). Celui-ci réussissait au même moment un coup de maître en recrutant Hino Ashihei⁷⁷, alors caporal d'infanterie et dernier lauréat du prix Akutagawa (1937), qui n'allait pas tarder à devenir le plus célèbre auteur de littérature de guerre de l'époque. On peut déjà soupçonner que la publication chez Mantetsushaikai était une conséquence des relations dont put jouir Ijichi au sein de l'armée ou même un premier effet de l'influence de Mabuchi, mais il est impossible de ne pas voir la patte de ce dernier derrière le passage en 1939 à Kaizōsha, qui avait déjà accepté de publier le premier récit de guerre de Hino, et publia Mabuchi lui-même en 1941⁷⁸. Bien entendu, l'attrait croissant du public pour les récits de guerre pourrait ne pas être étranger à ce changement d'éditeur, mais Ijichi ne connut jamais le succès : en termes commerciaux, l'éditer ne fut jamais une bonne affaire. Il fit partie des concurrents malheureux aux 12^e (1940) et 16^e (1942) prix Naoki 直木, malgré la présence au jury des

72 IJICHI Susumu, *Danpen ni saku hana*, Dalian, Mantetsushaikai 満鉄社員会, 1937.

73 IJICHI Susumu, *Tsuigeki*, Tōkyō, Kaizōsha, 1939.

74 IJICHI Susumu, *Daichi no ishi*, Tōkyō, Shun'yōdō 春陽堂書店, 1939.

75 IJICHI Susumu, *Ichiban nori*, Tōkyō, Kaizōsha, 1940.

76 Pour en savoir plus sur l'éditeur *Mantetsushaikai*, on pourra se reporter à HIRAYAMA Tsutomu 平山勉, « Mantetsushaikai no setsuritu to katsudō : kaisha keiei e no sankaku mondai », 満鉄社員会の設立と活動 : 会社経営への参画問題を中心に (La fondation et les activités de la *Mantetsushaikai* : sur le problème de la participation à la gestion d'entreprise), *Mita gakkai zasshi* 三田学会雑誌, vol. 93 n° 2, juillet 2000, p. 387-413.

77 NISHIOKA Kaori 西岡香織, *Hōdōsensen kara mita « nitchū sensō » — Rikugun hōdōbuchō Mabuchi Itsuo no ashiato* 報道戦線から見た「日中戦争」—陸軍報道部長馬淵逸雄の足跡 (La « Guerre sino-japonaise » vue depuis le front de l'information — Les traces de Mabuchi Itsuo, directeur du service d'information de l'Armée de terre), Tōkyō, Fuyō shobō 芙蓉書房, 1999, p. 144. Les intéressés ne firent jamais mystère des conditions de leur rencontre.

78 MABUCHI Itsuo, *Hōdōsensen* 報道戦線 (Le front de l'information), Tōkyō, Kaizōsha, 1941.

écrivains les plus compromis avec le pouvoir (Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948), Yoshikawa Eiji 吉川英治 (1892-1962), Shirai Kyōji 白井喬二 (1889-1980), Kume Masao 久米正雄 (1891-1952), pour n'en citer que quelques-uns) ; le fait même qu'il ait pu prétendre à un prix censé récompenser des auteurs nouveaux ou inconnus en dit long sur son succès réel, puisqu'il avait déjà à ces deux occasions cinq livres publiés à son actif. Notons qu'il fut également ignoré des anthologies de littérature de guerre et des premières ébauches d'histoire littéraire du genre parues entre 1937 et 1945.

Mabuchi lui-même finit par prendre acte de cet échec dans une périphrase éloquente : « Il ne prend pas des airs d'écrivain⁷⁹ ». Le second ouvrage de Ijichi, par ailleurs tout premier livre de littérature de guerre japonaise de la Deuxième Guerre mondiale, prouvait le contraire dès son titre (Les fleurs qui éclosent dans les shrapnels) : la volonté de faire littérature y était ostensible, sinon caricaturale. Les prétentions littéraires étaient également affichées dans la préface de l'auteur :

勇ましいことはみんな語り盡された今日、戦の合間の煤けたボロのような感情を、泥に塗れた弾片を、弾片に咲く花を、それ等忘れられたるものを拾ってみた。これが本書の記録である。

言わば、事実小説だろう。事実そのままのものもある。⁸⁰

Alors qu'on a épuisé les récits d'actes de bravoure, j'ai recueilli des choses qui ont été oubliées, des émotions comme les loques charbonneuses d'une trêve, des éclats d'obus souillés par la boue, une fleur éclore parmi ces éclats.

Ceci en est la chronique.

Pour ainsi dire, c'est un roman-réalité. Certaines parties sont la réalité telle quelle.

Comme tous les livres des premiers mois de la guerre, *Danpen ni saku hana* réunit plusieurs textes — bien qu'en l'occurrence aucun d'entre eux ne soit paru préalablement dans la presse. La « réalité telle quelle » renvoie aux quelques essais ponctués d'anecdotes (par exemple sur les tranchées), le « roman-réalité » aux fictions (de la prise d'un village à l'histoire d'espionnage) qui composent la majorité de l'ouvrage. L'absence totale d'écho dans les médias concernant ce livre (comme les suivants, d'ailleurs) empêche de savoir précisément pour quelle raison Ijichi ne parvint pas à percer : à la lecture, ses textes ne

79 彼は決して文士を気取らぬ ; MABUCHI Itsuo, *Hōdōsensen*, Tōkyō, Kaizōsha, 1941, p. 442.

80 IJICHI Susumu, *Danpen ni saku hana*, Dalian, Mantetsushinkai, 1937, page non numérotée.

brillent certes pas par leurs qualités littéraires, mais ils ne nous paraissent pas non plus bien pires que nombre de textes plus connus que nous avons pu consulter. En tout état de cause, l'idée que Ijichi n'aurait jamais été reconnu comme écrivain parce que lui-même ne le désirait pas est pour le moins contestable. Il nous semble plutôt que ce cas constitue un exemple de greffe insistante (comme le révèlent ses différents éditeurs) qui ne prit jamais : il est la preuve qu'un auteur entreprenant (en moyenne un livre par an entre 1937 et 1940, sans compter les quelques nouvelles parues dans la presse), un soutien appuyé de l'armée et même une caution littéraire (Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964), qui ne fut certes jamais vraiment en position de force au sein du monde littéraire, lui signa plusieurs préfaces) ne suffisaient pas à emporter l'adhésion du monde littéraire ni du public.

Ces exemples montrent en tout cas que les vellétés de l'armée de maîtriser de bout en bout la production de son image eurent des résultats médiocres, et donc que les militaires n'étaient pas tout-puissants dans le monde littéraire — il est en tout cas clair que certains paramètres leur échappaient. De fait, si les deux cas cités datent plutôt du début de la guerre, c'est qu'on ne retrouve plus par la suite de tentatives aussi marquées d'utilisation *ex nihilo* ou presque de la forme littéraire. Bien qu'elles soient des cas d'école, nous ne saurions classer de façon univoque sous le signe de la « censure positive » les opérations d'utilisation formelle des écrivains au service de la guerre que constituèrent le bataillon de la plume (*penbutai* ペン部隊, voir chapitre 3), l'émergence des soldats-écrivains (*heитай-sakka* 兵隊作家, voir chapitre 4) en 1938 et la réquisition des lettrés (*bunshi chōyō* 文士徴用, voir chapitre 6) à la fin de l'année 1941 : le rôle qu'y joua le pouvoir est incontestable et nous aurons l'occasion de l'aborder dans les parties consacrées à ces événements, mais les méthodes d'orientation effective de la production reposèrent moins sur des « coups » de ce type que sur la mise en place de structures spécifiques.

B] Les associations littéraires patriotiques

L'administration de la censure ne fut certes pas confiée à des écrivains comme ce put être le cas en Europe durant les deux guerres mondiales (encore que certains aient bel et bien rejoint l'administration pour gagner leur vie), mais ils jouèrent effectivement différents rôles dans le système de contrôle de leur propre discours. Le cas le plus brutal, mais sujet à caution, consiste en une hypothétique liste noire transmise au ministère de l'Intérieur non par des bureaucrates ou des militaires mais par un écrivain, que Hirano Ken rapporte avoir vue en 1941 alors qu'il travaillait à la Direction de l'information du Cabinet⁸¹. Sans que son existence ait jamais pu être confirmée⁸² — notamment parce que son auteur présumé, Nakagawa Yoichi 中河与一 (1897-1994) a toujours nié l'avoir rédigée —, l'affaire donna libre cours aux spéculations aussi bien pendant qu'après la guerre⁸³. Ce n'est évidemment pas l'existence en soi d'une liste noire, usage qui ne surprenait plus grand monde en 1941, qui agita le monde littéraire, mais bien le fait qu'elle puisse venir d'un collègue. Réelle ou fantasmée, l'affaire inspire deux observations : d'abord, que la compromission des écrivains dans le soutien au pouvoir avait rendu une telle rumeur crédible ; ensuite, que le sentiment de cohésion du monde littéraire face à une censure oppressive était suffisamment fort pour que certains s'indignent — en privé — d'une telle trahison.

Les méthodes moins directes de régulation des écrivains par eux-mêmes eurent davantage de succès. La constitution d'associations d'écrivains parrainées d'une manière ou d'une autre par le pouvoir, qui trouva son point culminant dans l'Association patriotique de

81 HIRANO Ken, « Nippon bungaku hōkoku kai no seiritsu » 日本文学報国会の成立 (La fondation de l'association patriotique de littérature du Japon), *Bungaku* 文学, vol. 29 n° 5, mai 1961, p. 443-450, p. 448.

82 Il ne nous appartient pas ici de trancher la question ; pour approfondir la sujet, on pourra se rapporter à MORISHITA Setsu 森下 節, *Hitorippochi no tataikai — Nakagawa Yoichi no hikari to kage* ひとりぼっちの戦い — 中河与一の光と影 (Un combat solitaire — ombre et lumière de Nakagawa Yoichi), Tōkyō, Kongō shuppan 金剛出版, 1981, pour qui l'affaire n'est pas vraisemblable, ou à SAKURAMOTO Tomio, *Nippon bungaku hōkoku kai — Daitōa sensō ka no bungakushatachi* 日本文学報国会一大東亜戦争下の文学者たち (L'association patriotique de littérature du Japon — Les écrivains durant la guerre de la Grande Asie), Tōkyō, Aoki shoten 青木書店, 1995, qui présente des éléments à charge troublants.

83 Sans pour autant le nommer, Iwaya Daishi 巖谷大四 (qui fut éditeur avant de devenir écrivain) affirme ainsi avoir refusé à plusieurs reprises, après guerre, des manuscrits envoyés par l'auteur de cette liste. IWAYA Daishi, (*Shihan*) *Shōwa bundan shi* (私版) 昭和文壇史 ((Édition privée) Histoire du monde littéraire de Shōwa), Tōkyō, Torami shobō 虎見書房, 1968, p. 17.

littérature (*Bungaku hōkoku kai* 文学報国会) en 1942, joua un rôle majeur dans l'encadrement de la production littéraire. Là encore, on est face à un processus graduel dont les origines remontent aux années vingt ou trente, et l'entrée en guerre ne marque pas en soi un moment décisif dans le développement de cette pratique. Historiquement, l'Association patriotique de littérature est héritière de l'Amicale des lettres (*Bungei konwakai* 文芸懇話会), fondée dès 1934 à l'instigation de Matsumoto Gaku 松本学 (1887-1974, alors chef de la division des affaires policières 警保局 du ministère de l'Intérieur) avec le soutien massif de l'écrivain de littérature populaire Naoki Sanjūgo 直木三十五 (1891-1934, il mourut donc avant sa concrétisation), dans le prolongement d'un plan gouvernemental pour une « Alliance de la culture japonaise » (*Nippon bunka renmei soshiki* 日本文化連盟組織)⁸⁴. Formellement, l'idée d'origine était d'offrir aux écrivains une institution officielle, signe du soutien de l'État aux lettres, comme pouvait l'être l'Académie française ; il était cependant clair pour tous que l'objectif était de constituer un organisme pour le contrôle de la pensée des écrivains⁸⁵. La première réunion de l'association rassembla des représentants du ministère de l'Intérieur et onze écrivains volontaires qui revendiquaient leur patriotisme : Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943), Tokuda Shūsei 徳田秋声 (1872-1943), Chikamatsu Shūkō 近松秋江 (1876-1944), Yamamoto Yūzō 山本有三 (1887-1974), Hirotsu Kazuo 広津和郎 (1891-1968), Katō Takeo 加藤武雄 (1888-1956), Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886-1949), Toyoshima Yoshio 豊島与志雄 (1890-1955), Mikami Otokichi 三上於菟吉 (1891-1944), Shirai Kyōji et Yoshikawa Eiji. Outre ces derniers, l'association comptait en 1935 parmi ses membres Kamitsukasa Shōken 上司小剣 (1874-1947), Kishida Kunio 岸田國士 (1890-1954), Satomi Ton 里見弴 (1888-1983), Masamune Hakuchō 正宗白鳥 (1879-1962), Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1968), Murō Saisei 室生犀星 (1889-1962), Hasegawa Shin 長谷川伸 (1884-1963), Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947), Uno Kōji 宇野浩二 (1891-1961) et Kikuchi Kan ; Kishida, Chikamatsu, Shirai et Yamamoto étaient à sa tête. Le succès ne fut cependant pas immédiat, car les tenants de la littérature pure, notamment Shimazaki et Tokuda, exprimèrent dans la presse leur opposition

84 UNNO Fukuju 海野福寿 « Senkyūhyakusanjūnendai no bungei tōsei — Matsumoto Gaku to Bungei konwakai » 一九三〇年代の文芸統制—松本学と文芸懇話会 (Les années 1930 et le contrôle des lettres — Matsumoto Gaku et l'Amicale des lettres), *Sundaishigaku* 駿台史學, n° 52, mars 1981, p. 1-38, p. 11.

85 YOSHINO Takao 吉野孝雄, *Bungaku hōkoku kai no jidai* 文学報国会の時代 (L'ère de l'Association patriotique de littérature), Tōkyō, Kawade shobō 河出書房, 2008, p. 153.

à la constitution d'une « maison des lettres » (*bungei-in* 文芸院) qui constituerait un obstacle sur la voie d'un art pur⁸⁶. À défaut d'y occuper des postes à responsabilité, ils prirent malgré tout part à l'association, démontrant au passage l'incapacité croissante du pôle autonome du champ littéraire à remplir ses missions. Le piège paraissait-il inoffensif ? En 1934, la pression n'était sans doute pas suffisante pour contraindre les écrivains à afficher un patriotisme de façade (ce dont témoigne d'ailleurs le nombre peu élevé de participants), et malgré les doutes qu'ils purent émettre, les membres de l'Amicale des lettres manifestaient un désir sincère d'apporter leur pierre à l'édifice. Le soutien du ministère assurait en tout cas une sécurité économique et une reconnaissance par l'État qui durent paraître séduisantes. Avant d'être dissoute en 1937, l'association poursuivit ses activités en créant une revue et un prix littéraire, sur lesquels Matsumoto avait un pouvoir décisionnaire.

L'initiative dura donc peu de temps, et n'eut pas en soi un impact majeur sur l'histoire littéraire japonaise, mais elle constitua pour le pouvoir un véritable laboratoire permettant l'élaboration du dispositif qui orienterait quelques années plus tard la quasi-totalité du monde des lettres japonaises. En seulement trois ans, Matsumoto réussit à vaincre les réticences des défenseurs de l'autonomie (Tokuda fut d'ailleurs l'un des lauréats du prix) parce qu'il parvint à proposer une structure certes dépendant de l'État, mais que les écrivains purent remplir par eux-mêmes. L'expérience permit également d'identifier les auteurs les plus zélés et influents, et de leur attribuer des responsabilités renforçant encore leur pouvoir : ce fut notamment le cas de Kishida Kunio, qui finit quelques années plus tard à la tête du département culture de l'Association de soutien au trône (*Taisei yokusan-kai* 大政翼賛会) l'Association patriotique de littérature. Après sa dissolution, l'Amicale des lettres renaquit immédiatement sous le nom d'Association pour la nouvelle culture japonaise (*Shin nippon bunka-kai* 新日本文化の会) pour permettre la participation de poètes, de critiques ou d'intellectuels, et non plus exclusivement de romanciers⁸⁷, et poursuivit ses activités d'encadrement de la production littéraire. En deux ans (de 1937 à 1939), ses effectifs passèrent de 43 à 78 membres. Du milieu des années trente au début des années quarante, le Japon vit ainsi naître et croître les associations patriotiques dans le domaine culturel sur le

86 UNNO Fukuju, *op. cit.*, p. 15.

87 *Ibid.*, p. 25.

même modèle de relative autogestion surveillée et financée par l'État, qui finirent par constituer une constellation regroupant la quasi-intégralité des lettrés de l'époque. En ce sens, la création de l'Association patriotique de littérature ne fut qu'un mouvement de centralisation et de supervision de structures préexistantes, une superstructure qui absorba et relia ces différents foyers.

Yoshino Takao propose une autre histoire des origines de cette association, qui remonte au début des années vingt et à la consolidation du métier d'écrivain⁸⁸. En effet, la création par les écrivains d'associations formelles, au-delà donc des groupes librement constitués autour de courants esthétiques, se fit à cette époque, d'abord sur le modèle de la corporation⁸⁹. La Société des romanciers (*shōsetsuka kyōkai* 小説家協会), fondée en 1921 dans l'objectif assumé d'aider les écrivains à vivre de leur plume, marque ainsi les débuts d'un rapport institutionnalisé du métier d'écrivain à la société civile, et de la volonté d'écrivains constitués comme groupe d'influencer les politiques publiques. Les diverses associations littéraires patriotiques des années 1930-1940 sont en ce sens tributaires du modèle d'association qui les précédait — ce qui explique la prédominance des écrivains de littérature populaire, premiers bénéficiaires de la professionnalisation, dans celles-ci. De fait, on retrouve dans un cas comme dans l'autre les mêmes acteurs, au rang desquels Kikuchi Kan fait figure de grand patron : président de la Société des romanciers puis de la Société des écrivains (*bungeika kyōkai* 文芸家協会) qui lui succéda, il fut présent à toutes les étapes de la constitution de l'Association patriotique de littérature — sans compter son implication dans le *penbutai* que nous évoquerons plus tard. C'est encore Kikuchi Kan qui lança au début de l'année 1940, en tant que président de la Société des écrivains, un « mouvement de l'arrière littéraire » (*Bungei jūgo undō* 文芸銃後運動) : une conférence itinérante qui sillonna métropole comme zones conquises afin notamment d'établir des relais locaux aux initiatives nationales de l'association (au total, une centaine d'écrivains participèrent à 72

88 YOSHINO Takao, *op. cit.*, p. 72.

89 Des cénacles existent certes depuis l'ère Meiji (SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise — faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 252), mais c'est bien durant l'ère Taishō que les écrivains, surtout de littérature populaire, prennent collectivement suffisamment d'importance pour devenir des acteurs, et non plus de simples collaborateurs, du monde éditorial.

conférences⁹⁰).

L'instauration en juillet 1940 du deuxième cabinet Konoe marqua une nouvelle étape dans la constitution d'un organe central réunissant tous les acteurs du monde littéraire. Konoe Fujimaro 近衛文麿 (1891-1945) se fit le promoteur d'un « nouvel ordre » (*shin taisei* 新体制) qui « avait pour objectif de rétablir le lien entre la population et les dirigeants et de rassembler la Nation divisée autour d'une structure politique unique⁹¹ », l'Association de soutien au trône. Le projet politique fit long feu, mais l'association fut récupérée par la Direction de l'information du Cabinet et convertie en une structure chapeautant les associations du pays, regroupées par secteur d'activité⁹². En 1941, l'Association de soutien au trône fédéra l'ensemble des associations patriotiques littéraires qui avaient éclos sur le territoire, dans le but de promouvoir une approche des lettres fondée sur la tradition et la culture provinciale⁹³. Afin de pousser à son maximum la centralisation et de limiter le nombre d'interlocuteurs, nécessairement élevé en raison de la structure en « toile d'araignée » qui prévalait dans le « nouvel ordre », la direction des affaires culturelles de l'Association de soutien au trône et la Direction de l'information du Cabinet poussèrent en 1942 à la création d'une nouvelle structure, l'Association patriotique de littérature. Cette association marque par son ampleur le point culminant du processus d'orientation du monde littéraire. On retrouve à la tête de celle-ci les premiers membres de l'Amicale des lettrés : son président est Tokuda Shūsei, son directeur Kikuchi Kan, son secrétaire général Shirai Kyōji. Elle réunit environ 3000 femmes et hommes de lettres, et sa section romans regroupait à elle seule 462 écrivains⁹⁴ — autant dire que la quasi-intégralité du monde littéraire se voit intégrée à l'association. Cette hégémonie s'explique en partie par le succès de la propagande visant à militariser l'arrière, aidée en cela par l'intensification du conflit et des privations qui y sont liées : l'entrée en guerre avec les États-Unis fait naître à la fois un

90 TSUZUKI Hisayoshi, « Nippon bungaku hōkoku kai e no michi : senjika no bungaku undō » 日本文学報国会への道：戦時下の文学運動 (La voie vers l'Association patriotique de littérature : les mouvements littéraires en temps de guerre), *Aichi shukutoku daigaku ronshū* 愛知淑徳大学論集, n° 13, novembre 1988, p. 7-18, p. 10.

91 FAUCONNIER Brice, *op. cit.*, p. 85.

92 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 72.

93 TSUZUKI Hisayoshi, *op. cit.*, p. 100.

94 YOSHINO Takao, *op. cit.*, p. 96-97.

sentiment de danger et un espoir qui grisent même les écrivains auparavant peu zélés. De plus, les liens entre politique et littérature, qui pouvaient comme on l’a vu causer des réticences au début de la guerre, ont fini par devenir un fait établi ; il n’est de toute façon à peu près plus possible en 1942 d’être publié sans les accepter. L’aspect corporatif de l’Association patriotique de littérature joue sur ce point un grand rôle, puisque celle-ci devient une interlocutrice non seulement des éditeurs, mais aussi du gouvernement qui régule la distribution du papier : être membre devient une condition *sine qua non* de l’accès aux conditions matérielles de publication, sans lesquelles il est impossible de vivre de sa plume. Comme le relevait le critique Nakamura Mitsuo 中村光夫 (1911-1988) après-guerre, c’est l’existence même de cette association (ainsi que, serait-on tenté d’ajouter, sa structure), et non les activités développées en son sein, qui en fit un dispositif de contrôle efficace⁹⁵.

En pratique, elle assura la promotion et surtout la mise en scène de l’implication des écrivains dans l’effort de guerre. L’exemple aujourd’hui le plus célèbre de ce type d’activités est sans aucun doute le colloque intitulé « Le dépassement de la modernité » (*Kindai no chōkoku* 近代の超克) qui se tint en juillet 1942 et réunit 13 intellectuels reconnus. Les participants y débattirent, pour le dire rapidement, de la façon dont le Japon pouvait s’ériger comme le porteur d’une alternative à la modernité occidentale, définie par le triptyque démocratie, capitalisme et libéralisme. La valeur symbolique de l’événement (un colloque triomphal de grands intellectuels japonais développant ensemble des thèses nationalistes et réactionnaires) a attiré la recherche d’après-guerre, mais ni les propos qui y furent tenus ni la compromission des intellectuels qu’il signale ne paraissent vraiment originaux en 1942 ; quant à son impact sur le monde intellectuel, rien ne nous dit qu’il fut majeur⁹⁶ — le colloque nous semble surtout avoir été un symptôme. Deux colloques semblables furent organisés par la suite, en août 1943 à Tōkyō puis en novembre 1944 à Nankin⁹⁷, auxquels

95 *Ibid.*, p. 122.

96 Malgré l’affirmation (hélas non sourcée) de Araki, selon qui il « eut une grande influence sur les jeunes intellectuels » (ARAKI Tōru, « Tōkyō, 1942 ; Le colloque maudit : Dépassement de la modernité », *Ebisu*, vol. 6 n° 1, 1994, p. 75-95, p. 76). Richard F. Calichman, qui en publia une traduction en anglais, relève au contraire qu’il y eut « un consensus général sur le fait que le colloque avait échoué à atteindre les objectifs qu’il s’était fixés ». CALICHMAN Richard F., *Overcoming Modernity: Cultural Identity in Wartime Japan*, New York, Columbia University Press, 2008, p. XII.

97 SHILLONY Ben-Ami, *Politics and culture in wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 118

l'historiographie accorde beaucoup moins d'importance. Du côté des activités proprement littéraires, la récolte de l'association est assez pauvre : on dénombre en tout et pour tout 26 ouvrages publiés en son nom par l'association (12 en 1943, 10 en 1944, 4 en 1945). Ce sont très majoritairement des recueils de poèmes, dont le public cible est vague : le plus célèbre d'entre eux, intitulé *Aikoku hyakunin isschu* 愛国百人一首 (Poèmes de cent patriotes), date de 1942 et parut en partie dans la presse avant d'être distribué dans les écoles. Il finit par être diffusé sous forme de jeu de cartes dont les différentes éditions (y compris des traductions en chinois et en anglais) atteignirent tout de même le million de ventes⁹⁸. Dans l'ensemble cependant, les quelque vingt-six livres de l'association amènent à relativiser son omnipotence supposée et l'enthousiasme prêté à ses membres, si l'on songe qu'ils étaient plus de 3000 et que le soutien du pouvoir assurait une force de frappe éditoriale colossale.

Il faut en somme distinguer deux aspects de l'Association patriotique de littérature pour évaluer ses effets sur le contrôle du discours durant la guerre. Il s'agit d'une part d'une structure centralisée et hiérarchisée, assurant sous le regard du pouvoir la régulation des écrivains par eux-mêmes. Notons qu'à ce titre, elle signe une forme de démission des auteurs de littérature pure, censés incarner et défendre l'autonomie du champ littéraire, qui cessent de remplir leur rôle en acceptant de plus en plus les règles imposées par le pouvoir — démission qui n'est d'ailleurs sans doute pas étrangère à l'effacement progressif de la distinction entre littérature pure et littérature populaire puisqu'il n'existe plus, de fait, de pôle autonome⁹⁹. D'autre part, l'Association patriotique de littérature est une étiquette apposée à plusieurs initiatives qui firent l'objet d'une publicité massive, parce qu'elles constituaient en soi un récit de propagande vantant l'implication des écrivains, mais dont l'ampleur et l'impact réels mériteraient selon nous des recherches historiques plus poussées. En effet, il convient de se méfier d'une sorte d'effet miroir des études sur le sujet, qui consiste à accorder sans en avoir conscience de l'importance précisément à ce que la propagande voulait mettre en exergue. De fait, le piège est difficilement évitable : les médias sous contrôle, qui constituent la principale source sur le sujet, ne pouvaient que surexposer un événement comme le colloque du « Dépassement de la modernité ». En d'autres termes, il

98 YOSHINO Takao, *op. cit.*, p. 124-126

99 Ou, pour être plus précis : le pôle autonome est justement constitué des auteurs qui ne publient plus.

y a encore aujourd'hui un risque d'être victime de la propagande de guerre, en considérant à tort que ce qui paraissait à l'époque décrivait le réel et non l'image que voulait en donner le pouvoir.

C] Le « changement intérieur » des écrivains

Du point de vue des auteurs, l'importance croissante de la censure avait sans nul doute convaincu chacun qu'il fallait évoluer dans le « monde restreint » qu'évoquait Nakano, alors même que les frontières de ce monde étaient maintenues dans un brouillard entêtant. Lois ambiguës, diversité des acteurs, variabilité des critères dans le temps : hormis les cas extrêmes (panégyrique au gouvernement, brûlot contre l'armée), savoir ce qu'il adviendrait d'un texte présentait de réelles difficultés pour les auteurs non-initiés aux arcanes de la censure. Les membres éminents des associations patriotiques rencontraient parfois des responsables de la Direction de l'information du Cabinet, mais ils avaient obtenu ces titres justement parce qu'ils étaient les plus zélés, aussi les questions de censure ne les concernaient-ils guère ; malgré la dimension corporatiste de ces associations, nous n'avons pas de sources faisant état d'informations diffusées en leur sein sur le sujet. À certaines exceptions près (lors des procès, c'est-à-dire donc trop tard pour qu'une quelconque négociation puisse avoir lieu, ou lorsque des textes écrits depuis le front devaient être envoyés en métropole), la majorité des écrivains n'entrait en fait jamais en contact direct avec leurs censeurs. Loin de dégager des espaces de négociations, ce flou était plutôt le garant d'une autocensure pointilleuse : les frontières du « monde restreint » étaient souvent posées par les écrivains eux-mêmes. Plongés dans le noir et prévenus qu'un pas pourrait les jeter dans le vide, ils tendaient naturellement à rester immobiles. La censure n'est pas qu'une pratique de gestion bureaucratique de la diffusion des textes hétérodoxes : elle est en puissance derrière chaque texte pensé pour être public, tous sont produits en tant qu'ils sont sous l'œil du censeur.

Pour trouver des écrits opposés à la guerre, c'est vers les journaux intimes tenus pendant la guerre et publiés *a posteriori* par certains écrivains tels que Kiyosawa Kiyoshi 清沢洌 (1890-1945) ou Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959) qu'il faut principalement se tourner. Pour la littérature de guerre à proprement parler, Ōoka Shōhei 大岡昇平 (1909-1988) ou Shimao Toshio 島尾敏雄 (1917-1986) sont des exemples d'auteurs pour qui la fin de la guerre a effectivement constitué une libération de la parole permettant la publication de récits de première main antimilitaristes. Par ailleurs, les revues à très faible tirage (*kojin zasshi* 個人雑誌) étaient soumises à une censure moins stricte que les revues grand public, aussi pouvait-on y lire çà et là des articles irrévérencieux qui surprendraient le lecteur contemporain¹⁰⁰. L'existence de listes noires émises par les autorités et les divers cas de censure effective de textes contribuent également à nuancer le tableau du « tous coupables » que la critique japonaise de l'immédiat après-guerre, à dominante marxiste, avait voulu peindre. Pour autant, insister sur ces cas n'est pas non plus neutre : ils permettent de retrouver au Japon la figure rassurante de l'intellectuel résistant, et plus généralement de fissurer le constat accablant imposé aux intellectuels par la Seconde Guerre mondiale, à savoir que la culture n'était pas un rempart contre la barbarie.

Dans l'ensemble, le monde littéraire affirma un soutien clair à la conduite de la guerre ; le principe de la censure était non seulement accepté, mais même bien souvent jugé bénéfique par des auteurs pour qui toute mesure pouvant participer à la victoire — y compris donc le contrôle du discours, garant du moral des troupes et de l'arrière — était justifiée. Un tel consensus pourrait surprendre aujourd'hui, mais la censure n'est souvent perçue et dénoncée pour ce qu'elle est qu'*a posteriori*, lorsque l'État qui l'imposait a cessé d'exister et perdu sa légitimité ; inversement, tant qu'un État est considéré comme légitime, la censure qu'il impose l'est également¹⁰¹. C'est ainsi que l'on voit le critique Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983), qui pourtant déclarait quelques mois plus tôt que « la littérature existe pour

100 SHILLONY Ben-Ami, *op. cit.*, p. 131-133.

101 On pourra s'en convaincre en songeant aux différentes interdictions (négarion de génocides, incitation à la haine...), très largement consensuelles, qui pèsent actuellement sur les discours en France, sans que le terme de censure ne soit évoqué à leur propos — sinon par les militants d'extrême-droite. Plus encore : la censure ne porte aujourd'hui ce nom que lorsqu'elle est le fait de puissances étrangères, ou des désormais omniprésents réseaux sociaux — l'actualité regorge d'affaires de ce type — qui sont autant d'entreprises privées et n'ont par définition pas accès à la légitimité offerte par le contrat social.

la paix, et non pas pour la guerre¹⁰² » évoquer avec indifférence la disparition de chroniques écrites lors de son séjour en Chine, et admettre sans ciller que l'on caviarde ses textes lors qu'il « laisse trop filer sa plume », c'est-à-dire donc lors qu'il cesse de prendre garde aux enjeux politiques de son écriture :

「文藝春秋」に掲載した僕の通信文が削除された。これは僕が無邪気に筆を走らせ過ぎたため、理由を聞かされ成る程と思い、別に不服には思わなかった¹⁰³。

Les billets que j'avais envoyés à *Bungei shunjū* ont été supprimés. Naïvement, j'avais trop laissé filer ma plume : quand on m'expliqua que c'était la cause [de cette suppression], je me dis que c'était attendu, et n'en fus pas particulièrement mécontent.

Il y eut pourtant bel et bien un débat parmi les auteurs, certains protestant qu'ils évaluaient mieux les enjeux de leurs écrits que les censeurs. Une table ronde d'octobre 1938 sur le rôle de la littérature en temps de guerre, d'ailleurs elle-même partiellement censurée, aborde longuement la question :

杉山。[……] 自分の評論を見ても弱点が生ずるのが誰よりも自分でわかる。つまりこれはいろいろの国策の線に沿う、都合のいい分析は出来るけれども、都合の悪い部分はかけない。その都合の悪い部分というのも本当は決して悪くないのだが、皮相な読者を眼中におく近視眼的政策から禁止されてしまう。¹⁰⁴

Sugiyama : En me lisant, je comprends mieux que personne qu'il y a des points faibles. En somme je peux proposer une analyse appropriée, qui suive les différentes orientations de la politique nationale, mais il y a des parties inappropriées que je ne peux pas écrire. Je dis inappropriées mais en fait elles ne le sont pas du tout, seulement elles sont interdites à cause de règles myopes qui tiennent compte des lecteurs inconséquents.

Le fait que certaines choses ne doivent pas être écrites n'est absolument pas remis en cause par le critique Sugiyama Heisuke 杉山平助 (1895-1946), qui met plutôt en exergue des questions de calibrage de la censure : elle l'empêche de prendre part à l'effort national

102 文学は平和のためにあるのであって戦争のためにあるのではない。 ; KOBAYASHI Hideo, « Sensō ni tsuite » 争について (À propos de la guerre), *Kobayashi Hideo zenshū* 小林秀雄全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, p. 286-292 (Première parution : *Kaizō* 改造, novembre 1937), p. 288.

103 KOBAYASHI Hideo, « Jūgun kisha no kansō » 従軍記者の感想 (Impressions d'un journaliste embarqué), *op. cit.*, p.353 — 355 (Première parution : *Hanashi* 話, juillet 1938), p. 353

104 TOKUDA Shūsei, SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, ITŌ Sei 伊藤整, TSUNEKAWA Hiroshi 雅川滉, TOKUNAGA Sunao 徳永直, HIROTSU Kazuo, ASANO Akira 浅野晃 et NAKAMURA Murao, « Zadankai : Jikyoku to bungaku no shimei » 座談会 : 時局と文学の使命 (Table ronde : La situation actuelle et la mission de la littérature », *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 10, octobre 1938, p. 154-172, p. 159-160.

comme il l'entend, au motif que son propos pourrait être mal interprété hors contexte — même si elles sont justifiées par un souci légitime de maîtriser les représentations, il s'agit bien de dénoncer des erreurs commises par les censeurs. La conversation se poursuit d'ailleurs sur le regret unanime que les censeurs ne soient pas spécialistes de littérature. Quand est brièvement évoqué le cas de la littérature de guerre, c'est aussi l'incompatibilité entre le projet des écrivains, décrire la guerre, et celui du pouvoir, en donner une image acceptable au public, qui est soulignée¹⁰⁵. Pour autant, décrire la guerre ne signifie pas la condamner : bien au contraire, cette critique de la censure signale en fait chez ses auteurs une acceptation des turpitudes de la guerre bien plus grande que celle prêtée aux « lecteurs superficiels », à la population dans son ensemble. Il est acceptable, et accepté, que les textes soient censurés pour leur portée politique, mais pas que leur évaluation vienne d'un autre champ, jugé moins qualifié pour cette tâche. En d'autres termes, les participants à cette table ronde demandent qu'on leur fasse suffisamment confiance pour les laisser en charge de leur propre censure. Au reste, ceux-ci étaient plutôt des tenants de la littérature pure, aussi étaient-ils dans leur rôle en protestant contre la perte d'autonomie du champ littéraire.

Mieux encore, la censure apparaît superflue tant d'aucuns peuvent démontrer leur sens des responsabilités :

高見 時局による作家自身の内部的な反省的な反省、変化というのはどうなんでしょう。[……]あまり道徳的に乱れたようなものはいけないのじゃないかというお話があったのですが、僕の気持ちとしては、勿論それがいけないのだということが非常に作用していると思うけれども、そういう外部的な力でなくて、僕自身の内部から起きた気持ちとして、戦争が僕に与えた一種の反省というか、僕が今まで描いてきた、人間の弱点をこづき回すような小説というものに、自分自身で不満を覚えてきた。¹⁰⁶

Takami Que pensez-vous de l'introspection, du changement intérieur, réflexif, des écrivains eux-mêmes, causé par la situation actuelle ? [...] Il a été dit que les textes moralement dérégés sont peut-être à proscrire mais personnellement, bien sûr que je pense que ça compte de poser des limites, mais plutôt qu'une force extérieure, c'est un sentiment né en moi-même, une forme de retour sur soi que m'a transmis la guerre, qui me rend mécontent des romans brassant les défauts des hommes que j'ai écrits jusqu'à présent.

105 *Ibid.*, p. 162.

106 TANIKAWA Tetsuzō 谷川徹三, TOYOSHIMA Yoshio 豊島与志雄, SERIZAWA Kōjirō 芹沢光治良 et TAKAMI Jun, « Zadankai : Sensō bungaku ni tsuite » 座談会：戦争文学について (Table ronde : La littérature de guerre), *Bungei* 文芸, vol. 6 n° 12, décembre 1938, p. 198-215, p. 210.

Takami Jun 高見順 (1907-1965) annonce (nous sommes en 1938) à la fois la censure de *Sasameyuki* évoquée plus tôt, et le peu de réactions que celle-ci suscita dans le monde littéraire. De par sa structure même, le système de contrôle du discours incitait les auteurs à l'autocensure, mais Takami nous décrit ici un autre dispositif, plus pernicieux, qu'aucune loi n'impose : la guerre bouleverse les valeurs établies en temps de paix (ou, dans les termes de la rhétorique guerrière : elle rétablit des valeurs que la paix avait voilées). L'omniprésence d'enjeux de vie ou de mort humilie tout ce qui n'est pas à sa hauteur, même *a posteriori*¹⁰⁷. Outre que cette humilité marquera durablement le rapport esthétique des auteurs de littérature de guerre à leur objet, elle réussit l'exploit de faire naître spontanément chez tous ceux qui se reconnaissent comme membres de la communauté nationale, sans coercition ni menace, l'idée que leur production n'est pas seulement soumise au regard du censeur, mais à celui de l'ensemble de la nation en guerre — morts inclus. Elaine Scarry définit la guerre comme la transmutation d'une réalité matérielle, la souffrance et l'agonie de corps, en une narration¹⁰⁸ ; en ce sens, elle devient le récit auquel comparer tous les récits, et tous pâlissent en comparaison. Du point de vue d'un pouvoir cherchant à militariser l'arrière pour justifier les efforts que doit fournir la population, le processus qui se met en place dès le début de la guerre a tout du cercle vertueux : les médias assurent la présence de la guerre dans les esprits, ce qui en retour réduit au silence, ou du moins rend suspects, ceux qui voudraient accorder de l'importance à d'autres récits. Incidemment, cette forme d'autocensure justifie donc la censure pour ceux qui, comme Kobayashi Hideo « laissent trop filer leur plume », ou comme Tanizaki Jun'ichirō n'ont pas accompli ce « changement intérieur », ceux qui à un moment ou à un autre se sont rendus coupables de négliger le récit qui occupe la nation.

107 Pour prendre un exemple moins ancien, le film *La vie est belle* (Roberto Benigni, 1997), histoire d'un père faisant croire à son fils que leur déportation dans un camp de concentration est un jeu, avait fait l'objet d'une polémique virulente : on l'accusait de traiter la Shoah avec trop de légèreté.

108 SCARRY Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 62.

Première partie : 1937-1938, les envoyés spéciaux

La première année de la guerre constitue à elle seule un moment marquant de l'histoire littéraire japonaise, par le rôle que se voient attribuer les écrivains : dans le prolongement de la fièvre médiatique qui accompagne les premiers temps du conflit, nombre d'entre eux se rendent sur place pour de brefs séjours, sur le modèle de l'envoyé spécial. Les reportages qu'ils en rapportent sont censés compléter et enrichir un récit journalistique suspecté lui-même de ne pouvoir saisir son objet, tant il serait obnubilé par ses aspects sensationnels. Le rôle dont s'emparent ces envoyés spéciaux littéraires ne peut toutefois satisfaire les attentes du lectorat — et à certains égards des écrivains eux-mêmes — à l'endroit de la littérature de guerre : outre l'impact majeur de la littérature européenne de la Première Guerre mondiale, la fin de la littérature prolétarienne dans le courant des années trente a conduit à une remise en question généralisée de la capacité des écrivains à comprendre ce qui leur est extérieur. L'expérience physique du combat est ainsi posée d'emblée comme un point irrémédiablement aveugle dans l'œil de l'écrivain envoyé spécial. Les textes les plus marquants et remarquables de cette période sont précisément ceux qui prennent en charge, au sein même de la narration, la difficulté à laquelle leurs auteurs sont confrontés : il s'agit alors de démontrer par l'écriture ce que la littérature peut apporter de spécifique aux représentations de la guerre. Ce premier temps se clôt sur une opération gouvernementale qui mène une vingtaine d'auteurs sur le front, couramment appelée « bataillon de la plume » (*penbutai* ペン部隊) : l'initiative constitue à la fois le comble de la mise en scène, portée par les médias, de la participation du monde littéraire à l'effort de guerre, et l'illustration criante de la méfiance qu'inspire le dispositif des envoyés spéciaux.

Chapitre 1 — L'entrée en guerre des écrivains ?

Dès la première année du conflit, le nombre d'écrivains qui se rendent sur le front, à la demande des médias, est sans commune mesure avec les guerres passées : ils sont plus d'une quinzaine en 1937, des dizaines l'année suivante. Le phénomène ouvre la voie non seulement à une production de littérature de guerre d'un genre à peu près inédit au Japon, mais également à un ensemble de questions sur le rapport des écrivains au monde qui les entoure. Bien que ces derniers soient partis précisément parce qu'ils étaient identifiés comme écrivains par les médias qui les employaient, et que le statut littéraire de leur production ait donc été posé *a priori*, les premiers textes de littérature de guerre se trouvent au centre d'enjeux historiques, médiatiques et politiques qui mettent leur littérarité en question. La suprématie du modèle de l'écrivain-combattant consacré après la Première Guerre mondiale, l'injonction contradictoire d'une presse qui espère tirer parti de la renommée des écrivains tout en les cantonnant à un rôle de journaliste, l'appel à un engagement politique par ailleurs considéré comme dommageable pour la qualité littéraire, mettent d'emblée les écrivains dans une position problématique.

I] La littérature de guerre moderne avant 1937

Il importe, avant d'évoquer les origines de la littérature de guerre moderne au Japon, de savoir ce que le terme recouvre : nous l'entendons ici au double sens de littérature moderne de la guerre, et de littérature de la guerre moderne. Dans *Poétique du récit de guerre*, Jean Kaempfer isole trois traits distinctifs du récit de guerre moderne. D'abord, la « perspective d'un personnage dépassé par les événements », c'est-à-dire le fait que la guerre soit vue à hauteur d'homme ; les personnages sont jetés dans des conflits qui les dépassent, et surtout dépassent leur entendement : les relations de cause à effet n'existent plus, on se

contente d'enregistrer des sensations, des phénomènes subis. La technique, qui a sophistiqué à outrance les moyens qu'ont les hommes pour s'entre-tuer, a créé des guerres qui ne sont plus des affaires d'hommes, et c'est par un retour à l'échelle de l'individu que l'écriture moderne de la guerre illustre cette impossibilité de comprendre la violence des combats. Ensuite, « un univers déshumanisé », c'est-à-dire la perte complète de repères qu'induit la violence environnante. Enfin la dénonciation du « mensonge épique » qui vise par contraste à rendre crédible ce nouveau type d'écriture¹. En ce qui concerne la guerre elle-même, Siniša Malešević propose une définition précise de ce qu'on entend, souvent sans prendre la peine de le justifier, par « guerre moderne ». Quitte à simplifier son propos, posons qu'il s'agit de guerres capables de destruction à grande échelle, menées par une armée dotée d'effectifs et d'un armement en quantité telle qu'elle requiert à la fois une bureaucratie capable de réunir les hommes et les fonds nécessaires à sa mise en place, et une industrie en mesure de produire des armes standardisées en grande quantité². Prise en ce sens, le Japon n'était évidemment pas exempt de littérature de guerre avant 1937, puisque l'on trouve dès la fin du XIX^e siècle des textes qui s'y rattachent. Revenir sur ces premiers récits de guerre ne relève pas simplement de la rituelle mise en contexte du corpus : il s'agit surtout de se figurer les attentes de lecture des Japonais face aux textes qui leur parvinrent, et les modèles par rapport auxquels les écrivains durent prendre position en 1937.

A] La littérature de guerre de l'ère Meiji

Alors qu'il peut-être tentant de considérer, en ce qui concerne l'Europe, que la littérature de guerre moderne prend corps avec la Première Guerre mondiale³, le Japon a

1 KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 7-12.

2 MALEŠEVIĆ Siniša, *The sociology of war and violence*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2010, p. 121-129. En ce sens, une guerre moderne ne pouvait être possible au Japon qu'après l'entrée dans l'ère Meiji.

quant à lui connu des guerres que l'on peut qualifier de modernes dès 1895⁴ et 1905⁵. Ce n'est qu'à la fin des années 1890 puis 1900 que se constituent des corpus conséquents de littérature de guerre prestigieuse sur le sujet : le monde littéraire tendit plutôt à s'emparer du sujet *a posteriori*. Ces textes sont écrits par des auteurs proches du mouvement naturaliste naissant mais n'ayant jamais assisté — ni *a fortiori* participé — aux combats. Cette littérature de guerre postérieure était fréquemment marquée par une tonalité pacifiste⁶, conséquence quasi nécessaire d'une approche de la guerre comme expérience physique, et non plus comme histoire rationalisée par l'écriture, possédant un début et une fin, ayant en un mot du sens. Du point de vue des problèmes que pose notre corpus, c'est davantage dans l'histoire de l'écriture contemporaine des guerres que l'on trouvera des prémices à la fièvre qui s'empare du monde littéraire à partir de 1937. On n'en trouve guère pour les premiers conflits de l'ère Meiji : Kishida Ginkō 岸田吟香 (1833-1905) écrivit les premiers reportages de guerre japonais en 1874 lors de l'expédition de Taiwan⁷, et la révolte de Satsuma (1877) vit les journaux commencer à recourir plus systématiquement aux envoyés spéciaux, mais le monde littéraire ne prit part à aucun de ces conflits. C'est à l'occasion de la première guerre sino-japonaise (1894-1895), premier conflit à grande échelle contre un pays étranger, que le terme même de « littérature de guerre » (*sensō bungaku* 戦争文学) apparut, même s'il se voulait alors ironique et visait surtout à critiquer la superficialité et la vanité des écrits à prétention littéraire⁸ : arguant d'une incompatibilité fondamentale entre littérature et guerre,

3 La quantité et le succès de la littérature de guerre de 14-18, ou dans un autre registre l'impact qu'eut l'approche de Jean Norton Cru, laissent en effet imaginer un saut qualitatif à cette époque, encore que nous préférons suivre sur ce sujet Jean Kaempfer, qui fait remonter la littérature de guerre moderne à Tolstoï et à Stendhal ; nous y reviendrons dans un instant.

4 Le caractère moderne de cette guerre apparaît par exemple dans les effectifs des forces en présence, qui se comptent en centaines de milliers.

5 Ce sont cette fois-ci les victimes (morts et blessés) qui se comptent en centaines de milliers.

6 SHILLONY Ben-Ami, *Politics and culture in wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 114.

7 FRALEIGH Matthew, "Japan's First War Reporter: Kishida Ginkō and the Taiwan Expedition", *Japanese Studies*, vol. 30 n° 1, mai 2010, p. 43-66.

8 MUNAKATA Kazushige 宗像和重, « Nisshin-nichiro sensō no jidai — kindai teki na kokumin kokka e henbō suru naka de » 日清・日露戦争の時代—近代的な国民国家へ変貌するなかで (L'ère des guerres sino-japonaise et russo-japonaise — l'évolution vers un peuple et une nation modernes), in ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 et NARITA Ryūichi 成田龍一 (dir.), « *Sensō to bungaku* » *annai* 「戦争と文学」案内 (Guide « Guerre et littérature »), Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2013, p. 17-37, p. 28.

la critique rejetait l'idée même de littérature de guerre⁹. Ce conflit donna également lieu au premier envoi massif de journalistes pour couvrir une guerre à l'étranger, puisqu'on décompte alors environ 130 correspondants dépêchés par les journaux¹⁰ ; le phénomène prit encore davantage d'ampleur lors de la guerre russo-japonaise. La majorité de cette foule de correspondants n'avait cependant pas de prétentions littéraires et se contentait de produire des articles de presse. L'écriture des guerres de 1894-1895 et 1904-1905 tend ainsi à une forte polarisation, entre des journalistes partis sur place sans prétention littéraire, et des écrivains qui représentent la guerre sans l'avoir vue¹¹.

Dans l'ensemble, les rares textes à prétention littéraire de cette époque tiennent davantage du journal de voyage que de la littérature de guerre : le mode dominant est celui des « choses vues », et il s'agit surtout de décrire la vie et l'environnement des populations locales. C'est pourtant au cours de ces deux conflits que certains commencent à brouiller la frontière entre journaliste et écrivain. Chizuka Reisui 遲塚麗水 (1867-1942) ou Matsubara Iwagorō 松原岩五郎 (1866-1935), qui avaient déjà une certaine notoriété littéraire lorsqu'ils partirent couvrir la guerre en 1894, relèvent plutôt de l'exception, mais le cas de Kunikida Doppo 国木田独步 (1871-1908), qui était surtout connu comme journaliste lorsqu'il suivit la marine pour le journal *Kokumin shinbun* 國民新聞 (Le journal du peuple)¹², est un exemple intéressant de mélange des genres. Il fit paraître en feuilleton, de 1894 à 1895, des lettres adressées à son frère réunies plus tard sous le titre *Aitei tsūshin* 愛弟通信 (Lettres à mon cher frère). Ces lettres qui, pour rapporter les activités d'un vaisseau de guerre, revendiquaient dès leur dispositif énonciatif d'être autre chose qu'un pur reportage, firent connaître Kunikida et amorcèrent sa carrière d'écrivain postérieure.

Le traitement de la guerre russo-japonaise fonctionne sur un modèle semblable :

9 HOSHINO Mitsunori 星野光徳, « Meiji no sensō bungaku : Kindai bungaku ni okeru sensō - Josetsu » 明治の戦争文学 : 近代文学における戦争・序説 (La littérature de guerre de Meiji : La guerre dans la littérature moderne — Introduction), *Gobun ronsō* 語文論叢, n° 2, mars 1973, p. 46-61, p. 55.

10 MARQUET Christophe, « Images de la guerre sino-japonaise de 1894-1895 : collection d'estampes de la Bibliothèque interuniversitaire des Langues Orientales », *Cipango*, n° 7, automne 1998, p. 63-102, p. 63 ; YOUNG Louise, *Japan's total empire: Manchuria and the culture of wartime imperialism*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 66.

11 Relevons à ce sujet qu'il en va de même pour la majorité des peintures de guerre de ce conflit, faites au Japon à partir de photographies que les peintres s'étaient procurées.

12 MUNAKATA Kazushige, *op. cit.*, p. 26.

une large majorité de journalistes, et de très rares écrivains. Parmi ceux-ci, Tayama Katai 田山花袋 (1872-1930), auteur de *Dai ni gun jūsei nikki* 第二軍従征日記 (Journal d'une campagne avec la deuxième armée), récit d'une campagne suivie à la demande de l'éditeur Hakubunkan 博文館, s'interroge sur le rôle que doit avoir son écriture par rapport aux informations publiées dans la presse, et choisit délibérément de se concentrer sur ce qu'il est le seul à pouvoir écrire : sa vie quotidienne auprès de l'armée¹³. Mais 1906 marque l'arrivée d'une nouvelle catégorie d'auteurs : des officiers de l'armée, forts de leur expérience, prennent la plume pour décrire la guerre. C'est le cas de Mizuno Hironori 水野広徳 (1875-1945) et surtout de Sakurai Tadayoshi 櫻井忠温 (1879-1965), auteur du célèbre *Nikudan* 肉弾 (Balles de chair).

Ce récit en épisodes du siège de Port-Arthur pose dès les premières pages (dès le titre, même) les jalons d'une esthétisation du sacrifice guerrier que l'on retrouvera souvent durant la Seconde Guerre mondiale. Alors que la conscription et l'augmentation des effectifs militaires avaient massifié la guerre et mis à mal le modèle épique du grand héros au combat, nul doute que la capacité du texte à mettre la mort en récit est au moins l'une des raisons de son succès auprès de lecteurs qui appelaient de leurs vœux une justification à la disparition de leurs concitoyens conscrits. *Nikudan* peut à ce titre apparaître comme une rationalisation de la guerre, en ce qu'il lui donne un sens : sans que la guerre y soit à proprement parler justifiée (le regard à hauteur d'homme, même d'officier, ne saurait expliquer un conflit impliquant des centaines de milliers d'hommes), la mort y est toujours significative. Chaque soldat compte dans la guerre puisque celle-ci apparaît comme le lieu de production et d'expression de l'héroïsme de chacun. *Nikudan* propose ainsi un contre-modèle à la littérature de guerre moderne telle que la définit Kaempfer, substituant à l'incapacité d'agir du soldat une dimension à la fois épique et populaire, en ce que chacun peut y prétendre. Le niveau symbolique suffit à cet effet puisque les sacrifices n'ont pas besoin de changer le cours de la guerre pour avoir un sens : il suffit qu'ils expriment l'appartenance du sacrifié à un ensemble qui le dépasse. Sakurai Tadayoshi fut nommé chef de l'Équipe des journaux du ministère de l'Armée de terre (*Rikugunshō shinbunhan* 陸軍省新聞班) en 1924 avant de le quitter en 1930, et continua d'écrire sur la guerre jusqu'au milieu des années cinquante —

13 *Ibid.*, p. 38.

sans jamais retrouver sa gloire passée.

Avant la Première Guerre mondiale, le Japon avait ainsi été confronté à un certain nombre des questions qui resurgissent en 1937 : le rapport entre écriture littéraire et écriture journalistique, nécessairement problématique dès lors que ces deux types de textes sont écrits dans les mêmes conditions, à la demande des mêmes employeurs ; l'intérêt des textes de militaires forts de leur expérience du combat, auxquels l'opinion commune tend à prêter un ascendant sur les écrivains de métier ; la recherche d'un sens à donner à la guerre alors même que la littérature a abandonné la prétention d'en produire un récit globalisant.

B] L'influence de la Première Guerre mondiale

La Première Guerre mondiale constitue une étape majeure dans l'histoire de la littérature de guerre occidentale, comme les innombrables publications qui entourent son centenaire viennent nous le rappeler. Que l'on considère les textes publiés pendant la guerre, ceux parus après-guerre, ou même le discours critique qu'ils engendrèrent dans les années vingt (sous la plume de Philipp Witkop ou de Jean Norton Cru notamment), cette période laissa sa marque dans l'histoire littéraire sur des questions telles que le témoignage, la « massification de la culture écrite¹⁴ » et l'augmentation conséquente du nombre d'auteurs, ou la tonalité épique. Au Japon, c'est l'effet cumulé de l'entrée des écrivains dans le débat public et de la traduction des textes européens qui permit à la littérature de renouveler son rapport à la guerre.

À partir des années dix, avec le développement de la littérature populaire, certains écrivains purent commencer à prendre part au débat public grâce à leur renommée nouvellement acquise. C'est par un phénomène semblable qu'en Europe, à la même époque, la littérature avait acquis « les moyens d'intervenir symboliquement dans d'autres champs —

14 BEAUPRÉ Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France-Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006, p. 10.

notamment le politique¹⁵ ». La Première Guerre mondiale amena les écrivains japonais à discuter dans les médias la guerre d'un point de vue conceptuel¹⁶, signe de l'intérêt continu des médias pour le sujet bien sûr, mais surtout de la découverte par les intellectuels d'un rôle à jouer dans ce débat qui semblait jusqu'alors les exclure. Penser la guerre permit à ceux qui n'étaient pas en situation de participer aux combats ni même de les voir (d'autant moins que la Première Guerre mondiale n'impliquait que marginalement le Japon), de se poser comme détenteurs d'une expertise exclusive sur le sujet ; comme nous le verrons, cette question du rôle spécifique des écrivains se fera encore plus pressante en 1937 quand ils partiront sur les champs de bataille, mais il est intéressant de relever que durant les années dix, la réponse qui y avait été apportée tendait, par le refus d'évaluer la légitimité d'une parole à l'aune de l'expérience du combat, à une forte autonomie du champ littéraire.

La littérature de guerre européenne, avec parfois un certain retard dû à la traduction, marqua durablement les écrivains japonais, au point que Erich Maria Remarque, Ernest Hemingway ou Hans Carossa demeurent des références lorsque les critiques évoquent la littérature de guerre à la fin des années trente. Si la Première Guerre mondiale constitue un événement dans l'histoire de la littérature de guerre, en Europe comme au Japon, il nous semble que celui-ci n'est pas tant à chercher dans de nouvelles modalités de représentation de la guerre que, plus fondamentalement, dans un changement du rapport supposé de l'écrivain au réel qu'il décrit : tandis que personne n'aurait reproché à Stendhal de n'avoir pas été troupier, le déferlement des écrivains-combattants permet désormais de distinguer ceux qui ont connu le feu des autres pour présumer leur légitimité à s'emparer du sujet. Pour ne citer que les plus célèbres, la traduction de *Clarté* (*Kurarute* クラルテ, texte original paru en 1919) de Henri Barbusse est publiée en 1923, puis une nouvelle fois en 1930 ; *À l'Ouest rien de nouveau* paraît en 1929, la même année que l'original, sous le titre *Seibu sensen ijō nashi* 西部戦線異状なし ; *Kōtetsu no arashi* 鋼鉄のあらし (*Orages d'acier*, 1920) de Ernst Junger et *Buki yo, saraba* 武器よ・さらば (*L'adieu aux armes*, 1929) de Ernest Hemingway

15 *Ibid.*, p. 11.

16 NAKAYAMA Hiroaki 中山弘明, « Dai ichi ji sekai taisen no jidai — saisho no sekai sensō to shokuminchi sihai » 第一次世界大戦の時代—最初の世界戦争と植民地支配 (L'époque de la Première Guerre mondiale — La première guerre mondiale et le contrôle des colonies), in ASADA Jirō, OKUIZUMI Hikaru, KAWAMURA Minato, TAKAHASHI Toshio et NARITA Ryūichi (dir.), *op. cit.*, p. 38-60, p. 46.

paraissent tous deux en 1930 ; *Le Journal de guerre roumain* (publié en Allemagne en 1924), *Rūmania nikki* ルーマニア日記, de Hans Carossa, dut quant à lui attendre 1936 pour être publié. Sans pour autant rencontrer le succès populaire, ces textes jouirent d'un certain prestige et suscitèrent un intérêt conséquent dans le milieu littéraire. Ajoutons à propos de Barbusse que, même si *Le Feu* ne fut pas traduit à l'époque, son auteur eut d'autant plus d'influence sur le monde littéraire japonais qu'il était membre du Parti communiste à une époque où une bonne partie des écrivains japonais était liée à des degrés divers au mouvement de littérature prolétarienne. C'est en partie à l'empreinte de Barbusse que l'on doit par exemple, au début de l'ère Shōwa, l'intérêt pour la notion d'« humanisme » en littérature ; le terme sera par la suite employé pour décrire nombre de textes de la Seconde Guerre mondiale.

D'une manière générale, la littérature européenne de la Première Guerre mondiale constitue ainsi pour les écrivains japonais le modèle le plus actuel de littérature de guerre en 1937. Or, ces textes sont des textes d'après-guerre¹⁷, donc largement débarrassés des visées de propagande. Après 1895, après 1905, mais aussi donc après 1918, ce sont le plus souvent les textes à tonalité pacifiste qui acquièrent le statut de littérature de guerre prestigieuse, tandis que les textes contemporains des conflits tendent à être rapidement oubliés. De fait, la littérature de guerre japonaise écrite durant la Seconde Guerre mondiale connut un sort semblable, par ailleurs prédit par nombre de critiques et d'auteurs qui avancèrent dès les premiers temps qu'une véritable littérature de guerre ne pourrait advenir qu'au terme du conflit. Les écrivains qui s'essayaient à partir de 1937 à la littérature de guerre se retrouvent ainsi en situation de devoir négocier avec les attentes de lecture et les modèles établis par les succès précédents, alors même que les conditions d'écriture et d'édition, et notamment l'attention que porte la censure à la production littéraire, sont radicalement différentes. L'enjeu est d'une certaine façon de faire ressembler les textes à écrire aux textes déjà écrits, tout en restant soumis à la censure et aux impératifs de la propagande de guerre, donc en respectant peu ou prou l'obligation d'exalter les vertus du combat. Pour le dire autrement, quand vient le début de la Seconde Guerre mondiale, il y a déjà quinze ans que le canon de la

¹⁷ Les lettres d'étudiants allemands réunies et commentées par Philipp Witkop sont traduites en 1938, mais n'ont pour autant que nous le sachions aucun écho ; elles ne font en tout cas pas littérature.

littérature de guerre est une littérature d'écrivains-combattants, à tonalité pacifiste, qui ne passe pas sous silence les horreurs inhérentes à la guerre.

Cette aspiration à un modèle inatteignable explique certainement en partie l'engouement des écrivains pour le journalisme embarqué. De la même façon, certains critiques d'après guerre lurent dans les descriptions de la violence de la guerre et des malheurs qu'elle entraîne un sous-texte antimilitariste¹⁸, là où nous voyons surtout, outre la confusion quant aux limites du représentable évoque en avant-propos, la conséquence d'une histoire littéraire qui avait rendu inadmissible une aseptisation caricaturale du conflit. Pour finir, il faut encore préciser que cette filiation fut de moins en moins affichée, à mesure que le Japon avançait dans la guerre et rejetait toute influence occidentale (quitte à réécrire l'Histoire), au point que lorsque le critique Itō Sei 伊藤整 (1905-1969) publia en 1944 un *Sensō no bungaku* 戦争の文学 (La littérature de la guerre) par ailleurs saisissant de finesse dans ses analyses, il n'y fit aucune référence et préféra se tourner vers la littérature de guerre japonaise de l'ère Meiji pour historiciser le phénomène littéraire qui l'occupait¹⁹.

II] Écrivains et journalistes

On dénombre au moins une quinzaine d'écrivains partis suivre l'armée en campagne dans les premiers mois du conflit. Si ce chiffre peut paraître insignifiant au regard des années suivantes, le phénomène demeure inédit par son ampleur, et l'intérêt que les écrivains portent à la guerre dès ses débuts n'est ni engendré ni même prévu par les autorités. Sans pour autant être totalement absents, les enjeux propres à la relation entre armée et

18 Pire encore, sans doute : en 1964, Donald Keene envisageait que cette ambivalence des représentations de la guerre pouvait s'expliquer par « l'imprécision de la langue japonaise ». KEENE Donald, "Japanese Writers and the Greater East Asia War", *The Journal of Asian Studies*, vol. 23 n° 2, février 1964, p. 209-225, p. 209.

19 ITŌ Sei 伊藤整, *Sensō no bungaku* 戦争の文学 (La littérature de la guerre), Ōsaka, Zenkoku shobō 全國書房, 1944

écrivains ont ainsi un rôle plutôt mineur durant cette première période de la littérature de guerre, puisque c'est avant tout dans le sillage du monde médiatique que le monde littéraire commence à s'emparer du sujet.

A] Le monde éditorial

Jusqu'à la mise sur pied du bataillon de la plume (*penbutai* ペン部隊) à la fin de l'année 1938, le processus qui mène les écrivains à effectuer un séjour sur le front est sauf exception toujours le même : ils sont engagés en tant qu'envoyés spéciaux par des revues généralistes (plus rarement par des journaux) et voyagent en compagnie de journalistes. C'est ainsi qu'en 1937, en ce qui concerne les journaux, Yoshikawa Eiji 吉川英治 (1892-1962) partit pour le *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞 (Journal quotidien de Tōkyō), tandis que Kimura Ki 木村毅 (1894-1979) et Murō Saisei 室生犀星 (1889-1962) étaient avec le *Tōkyō asahi shinbun* 東京朝日新聞 (Journal du soleil levant de Tōkyō) ; pour les revues, Hayashi Fusao 林房雄 (1903-1975), Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964) et Ishikawa Tatsuzō 石川達三 (1905-1985) dépendaient de *Chūō kōron* 中央公論 (Le débat central), Kishida Kunio 岸田國士 (1890-1954) et Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983) de *Bungei Shunjū* 文芸春秋 (Les temps des lettres), Satō Haruo 佐藤春夫 (1892-1964) et Yasuda Yojūrō 保田與重郎 (1910-1981) de *Shin Nippon* 新日本 (Nouveau Japon), Tateno Nobuyuki 立野信之 (1903-1971) de *Kaizō* 改造 (La réforme), Sakakiyama Jun 榊山潤 (1900-1980) de *Nippon Hyōron* 日本評論 (Commentaire du Japon), et Yoshiya Nobuko 吉屋信子 (1896-1973) de *Shufu no tomo* 主婦の友 (L'ami de la ménagère) ; Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964) et Sugiyama Heisuke 杉山平助 (1895-1946) firent vraisemblablement le voyage par eux-mêmes. Rien n'indique que l'armée ou le gouvernement aient à ce stade joué un rôle actif dans la sélection des auteurs envoyés sur le front, laissée à la discrétion de leurs employeurs : ce sont principalement des questions économiques qui régissent ces choix, et l'engouement pour la guerre n'est d'ailleurs pas un

phénomène propre au champ littéraire. À certains égards, il est même possible de ne voir dans ces voyages d'écrivains qu'un effet de la mobilisation massive des médias (journaux et revues, mais aussi radio) pour les « événements » en Chine.

La presse bénéficiait d'un grand dynamisme économique, soutenu par un très large lectorat, lorsque la guerre éclata ; les médias s'emparèrent des événements de juillet 1937 dans un contexte de forte concurrence entre les grands organes de presse, mais aussi entre la presse et la radio, et les moyens financiers utilisés pour assurer une transmission rapide des informations prirent une ampleur jusqu'alors inédite. Le critique Sugiyama Heisuke relevait déjà en 1937 que les guerres sont toujours l'occasion de capter un lectorat plus grand car elles sont, plus que tout autre, des événements qui concernent l'ensemble de la nation²⁰. La « guerre d'informations » évoquée par Louise Young à propos des années 1931-1932²¹ s'applique tout autant au Japon du début de la Seconde Guerre mondiale, même si elle perd de sa frénésie au fil du temps, quand les regroupements de journaux ordonnés par le gouvernement, les interdictions de publication et le rationnement du papier finissent par mettre à bas le dynamisme des entreprises d'information. Du côté des revues, qui publieront la quasi-totalité des textes de notre corpus, l'emballlement est immédiat : *Kaizō* consacre, dans l'urgence, un dixième de ses articles aux « événements » dès juillet 1937 ; *Bungei shunjū* lance après quelques mois, en février 1938, un second mensuel *Bungei shunjū Genchi hōkoku* 現地報告 (Rapport de terrain des Temps des lettres), intégralement dédié au traitement de la guerre, alors même que la revue principale continue de donner une large place au sujet.

Les articles qui traitent de la guerre se répartissent en deux catégories, des articles d'analyse sur les enjeux économiques, militaires, etc. écrits depuis la métropole par différents experts de ces domaines, et des articles plus factuels sur l'avancée de l'armée, écrits depuis la Chine par les envoyés spéciaux²². Les premiers reflètent une certaine diversité des lignes éditoriales, mais les seconds tendent, malgré les moyens investis par la presse pour avoir une couverture aussi large et rapide que possible de l'avancée de l'armée, à

20 SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, « Sensō to Djianarizumu » 戦争とヂアナリズム (Guerre et journalisme), *Bungei Shunjū* 文藝春秋, vol. 15 n° 12, octobre 1937, p. 211-215, p. 212.

21 YOUNG Louise, *op. cit.*, p. 57.

se ressembler fortement. En premier lieu, parce qu'ils rapportent tous les mêmes choses : la censure et la centralisation des informations, tous deux mis en place par l'armée en réponse à la fébrilité de médias qui menaçaient de produire des discours divergents, les uniformisent. D'autre part, les codes de l'écriture journalistique n'offrent pas au journaliste la possibilité de se singulariser stylistiquement, d'autant moins que l'on ne trouve pas véritablement de grands reporters dans la première année du conflit ; les quelques tentatives allant dans ce sens feront long feu.

La relative uniformité des textes de presse écrits depuis le front et la concurrence entre les journaux sont sans doute les principales raisons qui expliquent l'intérêt porté aux écrivains par les médias. En 1937, la présence dans la presse de textes littéraires était un argument de vente largement éprouvé : l'usage, né durant l'ère Meiji, avait par exemple lié durablement Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916) au *Asahi shinbun*²³. Dans les années vingt, l'existence nouvelle d'un large lectorat potentiel et le développement du secteur de l'édition avaient permis aux écrivains d'exister en dehors du milieu étroit du *bundan* 文壇 (le cénacle littéraire), et d'acquérir une renommée auparavant inaccessible. Les auteurs de littérature populaire, publiés en feuilleton dans la presse, furent évidemment les premiers à bénéficier de ces nouvelles possibilités, au point que certains « avaient acquis un statut de dirigeants d'opinion ("opinion leaders"²⁴) ».

Du côté de la littérature pure également, de plus en plus d'écrivains accédèrent à la notoriété publique au début de l'ère Shōwa (la réputation d'un Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965) ou d'un Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1968) dépassait largement le cercle restreint du *bundan*), et la fondation du prestigieux prix Akutagawa 芥川 en 1935, avec l'effervescence médiatique qui accompagne encore aujourd'hui chaque décision du jury, ne fit à ce titre que renforcer une considération que les écrivains avaient déjà acquise

22 L'absence sur place d'un réseau de journalistes politiques ou économiques, capables de produire des articles de fond, par opposition aux moyens attribués au suivi frénétique de l'actualité des combats, fut d'ailleurs déplorée assez tôt. Q.TEN.Q 天.Q, « Kankō kanraku to shinbun-gai » 漢口陷落と新聞街 (La chute de Hankou et le district des journaux), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 13, décembre 1938, p.235-241, p. 238.

23 SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise — faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 252.

24 *Ibid.*, p. 258.

par ailleurs. Écrivains et médias profitaient ainsi d'un cercle vertueux, où les auteurs suffisamment connus pour publier dans la presse gagnaient encore en notoriété, tandis que les publications qui les accueillait augmentaient ainsi leurs chiffres de vente. Le départ pour le front d'écrivains rémunérés par les *mass media* n'est donc guère surprenant, puisqu'il apparaît comme le prolongement logique de la professionnalisation de la littérature, rendue possible au début du XX^e siècle par le dynamisme de la presse ; les exemples des guerres précédentes montrent clairement que l'on a affaire à un processus qui se développe au fil du temps. Les écrivains jouirent ainsi en 1937 du cadre de travail mis en place par les médias pour répondre à leurs propres besoins : un modèle économique capable à grande échelle de financer le séjour d'envoyés spéciaux tout en assurant la publication de leurs textes. En d'autres termes, les écrivains vinrent se greffer sur un modèle destiné à l'origine aux journalistes. Parallèlement, le coût lié à l'utilisation d'envoyés spéciaux empêcha mécaniquement les revues littéraires, dont le budget était insuffisant, de participer largement à la production de la littérature de guerre. C'est principalement aux revues généralistes de grand tirage que revient cette activité, et c'est d'ailleurs à elles que l'on devra la grande majorité des textes de littérature de guerre jusqu'en 1945. Cette exclusivité eut des répercussions sur la nature même de la littérature de guerre, ainsi que sur les rapports entre littérature populaire et littérature pure, puisqu'elle imposa de fait un large lectorat à des auteurs qui, pour certains, étaient plutôt identifiés comme prestigieux²⁵.

B] Littérature et actualité

Ces conditions de travail et de publication ont pour effet notable que les écrivains, devenus envoyés spéciaux, se font confrères des journalistes et sont présentés comme eux sous le nom de *tokuhain* 特派員. La mise en page des textes (auxquels les revues accordent toujours l'ensemble de la page, par opposition aux articles souvent agrémentés d'encarts),

25 C'était notamment le cas de Ozaki Shirō et Hayashi Fusao, qui nous occuperont au prochain chapitre.

leurs titres souvent sibyllins qui laissent se déployer l'imagination du lecteur (par exemple *Hifū senri* 悲風千里 (Mille lieues de vents plaintifs), *Kaeranu kenpei* 帰らぬ憲兵 (Policiers militaires qui ne reviendront pas)), et surtout les noms d'auteurs, toujours connus, qui suscitaient d'emblée des attentes de lecture, empêchaient évidemment de confondre la production des journalistes et celles des écrivains. Du point de vue d'une histoire des médias, l'écriture journalistique et l'écriture littéraire ainsi réunies autour d'un même sujet peuvent sembler ne relever que d'une approche complémentaire voulue par les rédactions pour satisfaire le lectorat : en multipliant les points de vue et les styles, la presse était plus à même d'offrir une couverture complète de la guerre (la Seconde Guerre mondiale est également marquée par une surabondance d'images, sous forme de photographies ou de films, qui participent de cette idée d'une représentation totale). Pourtant, à l'échelle de l'écrivain comme à l'échelle du lecteur, la proximité de ces deux écritures conduit mécaniquement à interroger par contraste leurs missions respectives. Les écrivains sont en ce sens dans une situation semblable à celle des peintres à la même époque, contraints de prendre position face à l'avènement de la photographie, qui promet une reproduction transparente, mécanique, objective du réel²⁶ ; dans un cas comme dans l'autre, la représentation de la guerre peut être vue comme une structure dont les agents doivent se définir les uns par rapport aux autres. De fait, l'implication des écrivains dans l'écriture de la guerre ouvrit la porte à une forme de concurrence entre écrivains et journalistes autour de la question d'une écriture juste de la guerre. Pour les revues, le recours aux écrivains relevait en fait d'un pari double, qui se nourrissait de cette concurrence ; on attendait à la fois que la littérature dans son ensemble ait quelque chose de plus à dire sur la guerre et que, sur le modèle du *shishōsetsu* 私小説 (roman personnel), chaque écrivain attise la curiosité du lecteur²⁷ (qu'auront vu et écrit de la guerre tel ou tel auteur ?).

Le rapport au temps des textes produits par les écrivains envoyés spéciaux posa particulièrement problème. Alors que l'actualité est une condition *sine qua non* du

26 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 130-134.

27 Sur ce rapport du lecteur de *shishōsetsu* à l'auteur, voir notamment FOWLER Edward, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-century Japanese Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.

journalisme de guerre, plusieurs voix s'élèvent dès les premiers temps du conflit pour rappeler que le temps de la littérature n'est pas celui de l'urgence²⁸. La tendance à refuser de subordonner la littérature aux exigences de l'actualité peut être vue comme la revendication d'une autonomie du champ littéraire par ailleurs mise en péril par ces conditions d'écriture, puisque l'argument revient à dire que l'art ne saurait se soumettre aux contraintes du journalisme. Pourtant, le problème se pose bel et bien à tous, dans la mesure où aucun des écrivains en campagne ne peut échapper au cadre imposé par ses conditions de travail : particulièrement aiguë dans le cas des quotidiens, la question de l'actualité demeure jusque dans les publications mensuelles. L'urgence commande d'ailleurs même aux éditeurs, qui cherchent clairement à battre le fer tant qu'il est chaud lorsqu'ils organisent la publication des premiers livres sur la guerre : Ozaki Shirō, Hayashi Fusao, Sugiyama Heisuke, Kishida Kunio, etc. voient tous paraître leurs textes sous forme de compilations, agrémentées de quelques inédits (souvent des journaux), durant la première année du conflit ; l'hétérogénéité de ces ouvrages nous paraît être une conséquence évidente du fait qu'il fallait les publier au plus vite, avant qu'ils ne perdent leur validité. On touche là au paradoxe fondamental de cette première littérature de guerre, issue de la dichotomie entre la figure publique de l'écrivain et sa production littéraire : les écrivains, employés par les médias précisément parce qu'ils sont des écrivains, semblent pourtant se retrouver en situation d'abandonner à la fois l'aspiration à l'œuvre littéraire intemporelle, et le temps long de l'écriture.

Le type de publications dans lequel les textes paraissaient eut en fait peu d'impact sur les stratégies mises en place par les écrivains pour négocier le paradoxe auquel ils étaient confrontés. Certes, les auteurs envoyés par des journaux tels que Yoshikawa Eiji furent mécaniquement amenés à la production de reportages dont l'actualité était un critère essentiel, mais les publications mensuelles, qui permettent en théorie un rapport plus relâché au temps, n'amènèrent pas des textes bien différents ; au reste, journaux et revues généralistes visent un même lectorat, masculin, cultivé et concerné par l'avancée du Japon en Chine. L'éventail des stratégies semble davantage dépendre des parcours intellectuels, et de la place dans le champ littéraire, de chacun : comme nous le verrons avec les exemples de

28 Par exemple ŌTA Sakitarō 太田咲太郎, « Sensō to sakka » 戦争と作家 (La guerre et les écrivains), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 13 n° 1, janvier 1938, p. 168-170, p. 169.

Hayashi Fusao et de Ozaki Shirō, tous ne se résolurent pas à abandonner leurs prétentions littéraires, malgré ce qu'ils pouvaient en dire par ailleurs. En revanche, un auteur de littérature populaire tel que Yoshikawa Eiji, déjà très célèbre à l'époque, épousa complètement les contraintes de l'exercice et rédigea pour son quotidien un ensemble d'articles d'une platitude déconcertante²⁹, qui n'eurent d'ailleurs d'écho ni chez les critiques, ni chez le public (aucun ouvrage réunissant ces textes ne fut publié par la suite). Kishida Kunio délaissa la prétention littéraire pour la prétention intellectuelle : il écrivit plutôt des essais où ce qu'il avait vu servait de prétexte à des digressions sur l'histoire, la famille ou la culture chinoise³⁰. Tout en jouant le jeu de la personnalisation de l'écriture (il s'agit de savoir ce que lui a ressenti, pensé sur place), il put ainsi mettre au second plan l'actualité du monde qu'il observait au profit de réflexions plus générales, et accéder à une certaine forme d'intemporalité.

Les fictions issues de voyages sur le front demeurent l'exception : outre *Ikiteiru heitai* de Ishikawa Tatsuzō, seuls quelques textes de Sakakiyama sont semble-t-il concernés. Sakakiyama avait fait paraître *Shanghai sensen* 上海戦線 (Le front de Shanghai)³¹ dès novembre 1937, soit deux mois après son bref séjour (du 6 au 17 septembre 1937³²) pour la revue *Nippon hyōron* à Shanghai, où il rencontra d'ailleurs son collègue Hayashi Fusao. Le livre contenait en grande majorité des reportages, mais également une fiction, narrée à la première personne par un officier, intitulée *Senjō* 戦場 (Champ de bataille) ; ce texte avait d'ailleurs la particularité de prendre place non pas en 1937, mais lors du premier incident de Shanghai en 1931, et d'avoir été selon Yano Kan'ichi 矢野貫一³³ largement inspiré par le

29 Parti le 2 août pour trois semaines, son premier texte paraît trois jours plus tard. YOSHIKAWA Eiji 吉川英治, « Seiba kaoru senjō ni tatsu » 兵馬香る戦場に立つ (Se tenir sur le champ de bataille, dans l'odeur des soldats et des chevaux), *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞, 5 août 1937, p. H2.

30 KISHIDA Kunio, *Hokushi butsujō* 北支物情 (L'état de la Chine du Nord), Tōkyō, Hakusuisha 白水社, 1938.

31 SAKAKIYAMA Jun, *Shanghai sensen*, Tōkyō, Garasuya shobō 硝子屋書房, 1937.

32 KAGOSHIMA Takeshi 神子島健, *Senjō e yuku, senjō kara kaeru : Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō, Sakakiyama Jun no egaita heishitachi* 戦場へ行く, 戦場から還る : 火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち (Aller sur le champ de bataille, en revenir : les soldats que décrivent Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō et Sakakiyama Jun), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012, p. 191.

33 YANO Kan'ichi 矢野貫一, *Kindai sensō bungaku jiten* 近代戦争文学事典 (Encyclopédie de la littérature de guerre moderne), vol. 1, Ōsaka, Izumi shoin 和泉書院, 1992, p. 54. Sakakiyama n'a, lui-même, jamais évoqué la possibilité d'une telle influence.

premier texte de Ijichi Susumu 伊地知進 (1904-1966), paru en 1932. La nécessité de recourir à — sinon de plagier — une source de première main confirme l'importance accordée à l'expérience de la guerre. Pourtant, produire un texte ostensiblement littéraire sur un conflit passé en s'inspirant de ceux qui l'ont vécu implique que le témoignage n'épuise pas le sujet, que la littérature a encore quelque chose à en dire plusieurs années plus tard. Surtout, introduire un tel texte dans un recueil de reportages sur un conflit immédiatement contemporain revient à revendiquer que la littérature peut éclairer une époque par une autre en les mettant sur un même plan, en d'autres termes mettre au jour et représenter ce qu'il y a d'intemporel dans l'actualité. On trouve, au début d'un recueil de nouvelles paru six mois plus tard intitulé *Kūmin* 苦命 (Destin malheureux), deux autres fictions sur la guerre³⁴. La stratégie éditoriale en jeu est tout aussi intéressante, d'autant plus qu'elle est alors, pour autant que nous le sachions, inédite. Ces deux textes prennent en effet place au côté d'autres récits sans aucun lien avec la guerre, quittant ainsi le carcan de la littérature de guerre pour s'inscrire simplement dans la littérature : ce n'est pas leur valeur informative qui est mise en exergue, mais leur appartenance à l'ensemble de la production de Sakakiyama. Du point de vue du rapport au temps, c'est aussi offrir à ces deux nouvelles un cadre différent de la frénésie éditoriale autour de la littérature de guerre et leur permettre d'exister en dehors de l'actualité. Bien qu'il se soit aussi prêté au jeu du reportage, Sakakiyama a donc dans une certaine mesure tenté avec ces trois fictions de soustraire la littérature de guerre à l'hétéronomie imposée par un champ médiatique qui lui est génétiquement lié. La stratégie semble avoir fonctionné, puisque seuls « un ou deux textes de Sakakiyama » trouvaient grâce aux yeux de Murō Saisei lorsqu'il évaluait la littérature de guerre produite en 1937³⁵. La démarche de Sakakiyama reste toutefois exceptionnelle, et la plupart des auteurs, dont Hayashi Fusao et Ozaki Shirō que nous évoquerons plus longuement, choisirent plutôt d'épouser le cadre médiatique et de s'y positionner en tant qu'écrivains — c'est précisément ce qui fait selon nous l'intérêt de leurs textes.

Le départ des écrivains pour le front suscita une ébauche de débat par revues

34 SAKAKIYAMA Jun, *Kūmin*, Tōkyō, Garasuya shobō, 1938.

35 MURŌ Saisei, « Bungaku wa bungaku no senjō ni » 文学は文学の戦場に (À la littérature son propre champ de bataille), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 7, juillet 1938, p. 52-54, p. 53.

interposées, en octobre et novembre 1937, sur le lien entre littérature et reportage³⁶ ; posé dans des termes trop généraux pour nourrir une réflexion élaborée, il retomba en réalité assez rapidement, et il n’y aurait guère d’intérêt à en proposer une douloureuse synthèse — il s’agit d’une collection d’opinions divergentes, rarement argumentées, sur la valeur à accorder au genre. Il est en revanche plus intéressant de relever que le terme tiré du français *ruporutāju* ルポルタージュ (reportage), qui occupa la critique pendant ces deux mois, disparut quasi instantanément. C’est plutôt l’expression *hōkoku bungaku* 報告文学 (littérature de reportage) qui s’imposa pour désigner les textes ramenés du front par les envoyés spéciaux, ce qui rattachait leur production à une autre histoire : le terme avait été employé au début des années trente, pour renvoyer aux textes de littérature prolétarienne chargés de représenter les conditions de vie des travailleurs. De fait, les auteurs qui se rendirent quelques semaines sur le front en 1937-1938 étaient des représentants de l’élite intellectuelle tokyoïte — certains quittaient le Japon pour la première fois. En ce sens, ils étaient effectivement bien plus proches des auteurs de littérature prolétarienne, qui s’étaient eux-mêmes vu reprocher de vouloir décrire un monde qui leur était fondamentalement étranger, que des grands reporters de la presse européenne.

III] Participer à l’effort de guerre ? La question de la place de l’écrivain

A] Quelques effets de la fin de la littérature prolétarienne sur le monde littéraire

L’histoire intellectuelle japonaise est marquée à partir de la fin des années vingt par

36 Par exemple : NAKANO Shigeharu 中野重治, « Ruperutāju ni tsuite » ルポルタージュについて (À propos du reportage), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 15 n° 14, novembre 1937, p. 362-367 ; HONDA Akira 本田顕彰 « Jihen to bungakusha 事変と文学者 » (L’incident et les écrivains), *Jiyū* 自由, vol. 1 n° 10, octobre 1937, p. 130-134 ; un peu plus tard TOGAERI Hajime 十返一 « Ruperutāju ron » ルポルタージュ論 (Sur le reportage), *Mita bungaku* 三田文学, Vol. 13 n° 3, mars 1938, p. 138-145.

une vague de *tenkō* 転向 (conversions) : le terme désigne dans ce contexte le changement d'orientation d'intellectuels et d'artistes de gauche qui, sous la pression policière (souvent des emprisonnements, plus rarement des assassinats comme pour l'écrivain Kobayashi Takiji 小林多喜二, 1903-1933) déclarent renoncer à leurs opinions passées et se conformer au cadre idéologique prescrit par le pouvoir. Cette vague de conversions, qui concerne des centaines d'écrivains, est un phénomène historique complexe qui dépasse le cadre de la présente thèse³⁷. En revanche, ses effets sur un monde littéraire qui se préparait alors à entrer en guerre nous paraissent d'une importance cruciale pour comprendre le rapport des écrivains au politique dans la période qui nous concerne, et ce d'autant plus qu'un grand nombre des auteurs de notre corpus ont à un moment ou à un autre été proches de la gauche.

Parce qu'elles étaient publiques, argumentées, et parfois très largement médiatisées³⁸, ces conversions apparurent aux yeux du public (et parfois même de leurs auteurs³⁹) moins comme l'effet d'une oppression policière que comme des défaites idéologiques du marxisme. Pour cette même raison, dans le monde littéraire, ce sont les fondements de la littérature prolétarienne, à savoir l'implication politique de l'écrivain dans le monde qu'il décrit et l'exhortation à la lutte des classes, qui furent mis à bas. La remise en cause du lien entre politique et littérature fut d'autant plus vive que la période des *tenkō* était contemporaine de la promotion par le Komintern du réalisme socialiste, c'est-à-dire d'une approche essentiellement fonctionnaliste des arts ; nul doute que la crainte de devoir désormais soumettre intégralement les lettres aux exigences du parti encouragea certains auteurs à proclamer leur conversion, mais on peut tout aussi bien envisager que du point de vue de l'histoire littéraire, ce sont les *tenkō* qui de fait mirent à mal l'idée que la littérature devait être essentiellement politique.

37 On pourra se référer, pour une étude complète des problématiques littéraires liées au phénomène, à HONDA Shūgo 本多秋五, *Tenkō bungaku ron* 転向文学論 (Sur la littérature de *tenkō*), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1985.

38 FAUCONNIER Brice, *Tenkō : va-et-vient, convergences et changements idéologiques dans le Japon des années 1920-1950*, thèse de doctorat, sous la direction de François MACÉ, Inalco, 2012, p. 64. et suivantes.

39 L'analyse proposée par Donald Keene du cas de Hayashi Fusao est à ce titre édifiante : on y lit la lente et consciente transformation d'un écrivain communiste en chantre de l'Empereur. KEENE Donald, « Japanese Literature and Politics in the 1930s », *Journal of Japanese Studies*, vol. 2 n°2, Été 1976, p. 225-248, p. 243.

Les deux phénomènes littéraires les plus marquants auxquels la fin de la littérature prolétarienne a donné naissance sont marqués par une nette appréhension du politique. La littérature de *tenkō* (*tenkō bungaku* 転向文学) désigne des textes qui narrent la conversion de leur auteur. Sans pour autant être une tendance majeure de la littérature des années trente, ces textes furent suffisamment nombreux pour être identifiés comme un genre à part par les critiques contemporains. La littérature de *tenkō* peut être considérée comme l'exact opposé de la littérature prolétarienne : sur le plan idéologique, bien sûr, puisqu'elle est le récit de l'abandon du marxisme, mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse ici, en tant qu'elle substitue la focalisation sur soi à l'attention aux rapports politiques. Nécessairement autobiographique et introspective, elle « fit revenir la littérature prolétarienne vers le roman personnel traditionnel⁴⁰ ». L'école romantique japonaise (*Nippon rōman-ha* 日本浪漫派), portée par des auteurs tels que Yasuda Yojūrō, Hayashi Fusao, ou Kamei Katsuichirō 亀井勝一郎 (1907-1966), était née de la remise en cause des rapports revendiqués par les marxistes entre littérature et politique ; elle opposa également (bien que pour des raisons différentes) la subordination de l'art au politique à un retour vers le sujet créateur. La littérature des romantiques des années trente n'était pas pour autant dépolitisée, et elle fut même un vecteur important de l'exhalation du nationalisme, mais avoir fait de l'ego romantique son principe suffisant l'éloignait d'une littérature ouvertement politique, qualifiée d'« utilitariste⁴¹ ».

Le rapport honteux de l'écrivain à son objet semble être un autre legs de la littérature prolétarienne à la littérature de guerre. Les écrivains prolétariens, qui appartenaient majoritairement à la petite bourgeoisie, avaient dû affronter leur non-appartenance aux groupes qu'ils voulaient décrire, quitte à prendre le parti de s'effacer de la représentation en délaissant la fiction et son sujet créateur au profit d'une approche matérialiste, tendant plutôt au reportage. Les objectifs politiques de la littérature prolétarienne exigeaient de toute façon de dépasser le complexe de l'intellectuel petit-bourgeois : si l'appartenance au prolétariat avait été conçue comme une condition *sine qua non* de la littérature prolétarienne, celle-ci n'aurait tout simplement pas existé. Pourtant, la

40 YASUNAGA Taketo 安永武人, *Senji ka no sakka to sakuhin* 戦時下の作家と作品 (Écrivains et œuvres en temps de guerre), Tōkyō, Miraisha, 1983, p. 78

41 DOAK Kevin Michael, *Dreams of Difference - The Japan Romantic School & the Crisis of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. XV.

défaite de la littérature prolétarienne remit sur le devant de la scène l'idée (par ailleurs déjà flottante quand le mouvement était au faîte de sa gloire⁴²) que ses écrivains, bourgeois éduqués et cultivés, étaient ontologiquement incapables de saisir et d'écrire le monde des prolétaires parce qu'il relevait d'une réalité qui n'était pas la leur. Dans ce contexte encore lourd en 1937, il n'est pas surprenant qu'un soupçon analogue soit réapparu à propos des écrivains qui entreprirent de décrire la vie des soldats : ceux-là mêmes qui avaient dénoncé, après le *tenkō*, ce qu'ils considéraient dorénavant comme une hypocrisie, se retrouvaient en situation d'écrire ou de critiquer la littérature de guerre. C'est selon nous l'une des raisons qui conduisirent Ozaki Shirō et Hayashi Fusao à incarner si résolument leur statut d'écrivain dans les textes que nous aborderons au prochain chapitre.

Au début de la guerre, la répression des marxistes avait donc à plusieurs égards conduit la littérature à se recroqueviller sur elle-même, et la guerre put à juste titre apparaître à certains comme une occasion de quitter le confort de la vie quotidienne pour s'exposer à un nouveau matériau⁴³. La tendance des écrivains à se focaliser sur le sujet créateur s'accordait en un sens avec le cahier des charges des médias, qui comptaient capitaliser sur la vedettisation du monde littéraire, puisque l'intérêt de la démarche était justement d'observer ce qu'écrirait tel ou tel auteur au contact de la guerre. Parallèlement, aller en Chine était déjà en soi une forme de repolitisation de la littérature, un retour vers le monde en tant qu'espace commun⁴⁴.

B] Littérature et politique

La question de l'engagement politique ne fut ouvertement posée que dans un second temps, même si nous montrerons qu'il est possible de déceler dès les premiers textes

42 TSCHUDIN Jean Jacques, *La ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 204.

43 XYZ, « Supottoraito » スポットライト (Coup de projecteur), *Shinchō*, vol. 35 n°7, juillet 1938, p. 68-71, p. 68

44 Ce qui n'implique pas pour autant, bien sûr, que le repli sur soi soit dénué de sens politique.

des prises de position implicites. Il fallut attendre plus de six mois pour que les enjeux politiques auxquels était confrontée la littérature fassent l'objet d'un débat public. Ces discussions n'apparurent pas spontanément : la *Loi de mobilisation générale de la nation* (*kokka sōdōin hō* 国家総動員法) fut votée en mars 1938, sous le premier cabinet Konoe. Cette loi visait avant tout à assurer la mainmise du pouvoir sur les différents secteurs économiques, dans le but de soutenir l'effort de guerre⁴⁵. Parallèlement, les fondements idéologiques d'une telle mobilisation furent d'autant plus discutés que la loi ne passa pas sans heurt, ce qui conduisit l'ensemble de la société civile à s'emparer du sujet et examiner son engagement au service de la patrie. Pour le monde littéraire, il s'agit donc de s'interroger sur le rôle à jouer dans le conflit et, d'une manière plus générale, dans le cadre d'un pays en guerre.

Le romancier Okada Saburō 岡田三郎 (1890-1954) publie en juin 1938 un article très représentatif du discours majoritaire (et conforme aux aspirations du pouvoir en place) sur le sujet, selon lequel la littérature doit participer à produire une guerre totale. Il commence par évacuer rapidement la question d'une participation concrète à la guerre, au motif que la littérature n'a selon lui pas de rôle spécifique à y jouer : sans nier la possibilité d'une telle participation, Okada relève qu'elle prendrait la forme d'une littérature de propagande (*senden bungaku* 宣伝文学) que l'on « ne peut véritablement qualifier de littérature⁴⁶ ». Okada admet lui-même que la littérature n'est pas adaptée à l'autre rôle qu'il envisage, la diffusion de connaissances militaires (*Gunji chishiki no fukyū* 軍事知識の普及) que les écrivains ne possèdent pas. Ce n'est que dans un second temps qu'il évoque ses ambitions pour la littérature à venir : il promeut une littérature nationaliste, dans laquelle l'individualité de l'auteur n'aurait plus sa place. De façon intéressante, c'est ici la littérature prolétarienne, où « l'individualité était ignorée, et seul le groupe avait de la valeur⁴⁷ » qui sert de modèle pour penser le dépassement de l'ego. L'enjeu est désormais de passer de

45 BAI Gao, "The State and the Associational Order of the Economy: The Institutionalization of Cartels and Trade Associations in Japan, 1931 to 1945", in DOBBIN Frank (dir.), *The Sociology of the Economy*, New York, Russell Sage Foundation, 2004, p. 43-73, p. 59.

46 文学と名のつけられような種類のものでなく ; OKADA Saburō, « *Bungei jihyō* » 文芸時評 (Chronique littéraire), *Shinchō*, vol. 35 n° 6, juin 1938, p. 88-95, p. 90.

47 個性が無視され、集団のみが価値あるものとされた ; *Ibid.*, p. 91.

l'échelle du groupe (qui implique l'opposition à d'autres groupes, c'est-à-dire la lutte des classes) à l'échelle de la nation (et donc l'opposition à d'autres nations, en un mot la guerre). Ce type d'appel dans la presse était courant, et l'on peut en fait en trouver jusqu'à la fin de la guerre : une telle union totale du peuple et de la littérature n'étant qu'un idéal, elle ne pouvait par définition jamais être suffisamment atteinte. La succession des plans de mobilisation générale suivait la même logique, et présida à la constitution des diverses associations patriotiques de littérature qui virent le jour entre 1937 et 1945.

Pour autant, le débat au sein du monde littéraire en juin 1938 est moins consensuel qu'on ne pourrait l'imaginer. La revue *Shinchō* réunit dans son numéro de juillet, sous le titre *Kokusaku to bungakusha no yakuwari* 国策と文学者の役割 (La politique nationale et le rôle des lettrés), un ensemble de contributions divergentes sur le sujet, d'ailleurs passablement caviardées. On y retrouve bien sûr la thèse dominante d'une littérature à mettre au service du pouvoir, ici sous la plume du critique et romancier Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886-1949)⁴⁸, dans des termes qui méritent que l'on s'y attarde. En effet, bien qu'il soit parfois incohérent et conceptuellement assez pauvre, le texte de Nakamura présente l'originalité de montrer que les effets de la soumission du littéraire au politique étaient admis même par ses défenseurs :

歴史的に見て、政治に従属しない芸術でも、文化でもあり得ないと主張したいだろう。すべての芸術文化は、おのおのその時代時代の政治の影響を受け、政治に従属して発達して来ていることが、いくらでも説明できるだろう。

だが、文学の本質論からすれば、文学が、政治への従属は許されない。文学は、何物からも独立独歩すべきであるはずだ。[……]

現下の国策の上からも、政治家は、もっと文学を利用したらいいだろうと思えるし、利用すべき分野は、相当に広いと思うし、利用すれば、それだけの効果は挙げるだろうと思う。そのことについては、榊山潤氏などの提唱があるし、最近、支那から帰ってきた小林秀雄氏なども、政府は文学者を、もっともっと支那の現地に派遣すべきであることを主張していた。[……]

文学の全部が、「ご用文学」になってしまったら、それこそ文学のためには、由々しき大問題である。⁴⁹

Je voudrais avancer que du point de vue historique, il ne peut y avoir d'art ou de

48 Nakamura eut par la suite un rôle majeur dans les deux grandes associations de soutien à l'effort de guerre, l'Association de soutien au trône (*Taisei yokusan-kai* 大政翼賛会) et l'Association patriotique de littérature (*Bungaku hōkoku kai* 文学報国会).

49 NAKAMURA Murao, « Kekkyoku wa bungaku to seiji no mondai » 結局は文学と政治の問題 » (En dernière instance, le problème de la littérature et de la politique), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 7, juillet 1938, p. 65-67, p. 66-67.

culture qui ne soit subordonné au politique. On peut expliquer sans problème que toutes les cultures subissent les effets de la politique de leur époque, et se développent sous cette politique.

Mais du point de vue théorique, la subordination de la littérature au politique est inacceptable. La littérature doit être indépendante de tout. [...]

Dans le cadre de la politique nationale actuelle, je pense que les politiques devraient davantage utiliser la littérature, que les domaines à utiliser sont plutôt larges, et que s'ils l'utilisaient, ils auraient quelques résultats. Il y a eu une proposition de Sakakiyama Jun à ce sujet, et Kobayashi Hideo à son retour de Chine suggérait que le gouvernement devrait envoyer bien plus d'écrivains sur le terrain là-bas. [...]

Si toute la littérature devenait une « littérature au service », ce serait en soi un problème majeur pour la littérature.

Tout en validant l'aspiration de la littérature à exister indépendamment des autres champs, Nakamura relève son impossibilité pratique, ce qui lui permet donc à la fois d'appeler explicitement le pouvoir à utiliser les écrivains comme des outils, et de dénoncer les possibles conséquences d'une telle utilisation. À la différence de Hayashi Fusao qui affirme dans le même numéro que la littérature ne pourra servir la nation qu'après avoir embrassé son indépendance vis-à-vis du politique⁵⁰, Nakamura Murao n'hésite donc pas à sacrifier ce qu'il décrit lui-même comme une caractéristique essentielle de la littérature sur l'autel de la politique nationale.

Il n'est guère surprenant que le débat, posé dans ces termes, n'ait pas emporté l'adhésion de chacun. Le texte de Nakamura côtoie ainsi une contribution de Murō Saisei assez tranchée. Revenant sur sa propre expérience :

私は先年満州に赴いた時何等かの意味に於いて日本を新しく考え、そして国のためになるような小説を書きたい願いを持って行ったのであるが、結果に於いてそんな大それた小説などはかけずに相変わらず私らしい小説を書いて了った。作家のたましいというものはどういふ所にいても、猫の目のいろのように変わるものではないのである。[……]
私は私の文学だけを益々深く育てることを忘れないように、私が生きて役に立つことはこの文学を慈しむことだけである。⁵¹

Lorsque je me suis rendu en Mandchourie l'an dernier, j'étais parti avec le désir d'écrire un roman qui repense le Japon en différents sens, à même de servir la nation, mais pour finir, sans rien faire d'aussi audacieux, j'ai seulement écrit

50 HAYASHI Fusao, « Bi to chikara no shijin » 美と力の詩人 (Poètes du beau et de la force), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n°7, juillet 1938, p. 61-64.

51 MURŌ Saisei, *op. cit.*, p. 53-54.

un roman qui me ressemble, comme d'habitude. L'âme d'un écrivain ne change pas en fonction du lieu, comme la couleur des yeux du chat. [...]
Mon utilité dans l'existence est uniquement d'aimer ma littérature, afin de ne pas oublier de la développer pleinement.

Moins que son désir premier d'écrire pour mobiliser ou son incapacité à accomplir un tel projet, c'est surtout sa conclusion qui nous importe ici. Cette déclaration d'indépendance vis-à-vis du politique, qui limite le rôle social de l'écrivain à sa pratique personnelle, donne la clé d'un titre (« À la littérature, son propre champ de bataille ») qui aurait pu résonner autrement en 1938 : cantonner la littérature à son propre champ de bataille, c'est avant tout lui refuser d'en pénétrer d'autres. Ce type de position n'était pas tout à fait exceptionnel, et dans le même ordre d'idées, le critique Aono Suekichi 青野季吉 (1890-1961) considérait par exemple, dès novembre 1937, que le patriotisme n'avait pas sa place dans la littérature, au motif qu'associer l'un à l'autre serait démagogique⁵².

Ce qui transparaît dans la collection d'articles de *Shinchō*, c'est qu'à l'exception de l'école romantique japonaise, qui proposait un modèle théorique à même de réconcilier littérature et politique (une littérature accomplie apportant naturellement une valeur politique aux textes), tous ceux qui abordent la question d'une littérature au service de la nation s'accordent à dire, d'abord, qu'une telle littérature n'existe pas encore, et ensuite, qu'elle ne pourrait exister qu'au détriment de la qualité littéraire. Il est intéressant de relever que les effusions patriotiques, considérées après-guerre comme responsable de la faiblesse des textes publiés entre 1937 et 1945⁵³, paraissaient donc déjà problématiques en 1938. À ce titre, l'engagement des écrivains de littérature populaire dans la guerre ne nous semble pas uniquement le fait d'un pouvoir militaire cherchant à utiliser leur « statut de dirigeants d'opinion les plus aptes à mobiliser les foules⁵⁴ », car ils étaient également les plus enclins à accepter ce type de transaction (la littérature populaire ne s'est-elle pas précisément construite sur l'irruption du champ économique dans le champ littéraire ?). Plus encore, la réticence à politiser explicitement la littérature laisse présager, une fois de plus, de la

52 AONO Suekichi, « Sensō to bungaku » 戦争と文学 (Guerre et littérature), *Bungakukai* 文学界, vol. 4 n° 11, novembre 1937, p. 132-139, p. 139.

53 Voir par exemple KEENE Donald, "The Barren Years. Japanese War Literature", *Monumenta Nipponica*, vol. 33 n° 1, Printemps 1978, p. 67-112.

54 SAKAI Cécile, *op. cit.*, p. 257.

complexité des postures qu'adoptèrent les premiers écrivains de littérature de guerre, impliqués de fait dans le conflit justement parce qu'ils étaient (identifiés comme) producteurs de littérature.

La réticence à politiser explicitement la littérature n'empêchait cependant pas d'adopter une posture qui soit, elle, au service de l'effort national. Le cas de Yoshiya Nobuko offre à cet égard un exemple remarquable de l'usage qui put être fait des écrivains en tant que figures publiques. À la différence de ses collègues, elle ne partit pas pour une revue généraliste mais pour la revue féminine *Shufu no tomo*, dans des circonstances particulières : auteure célèbre de littérature populaire et plus particulièrement de littérature sentimentale depuis les années dix, son départ s'inscrivait bien sûr dans la logique économique des médias, mais elle n'avait pas formellement le statut d'écrivaine embarquée (*jūgun sakka* 従軍作家) de ses homologues masculins. Yoshiya relevait du cadre semi-officiel des « encouragements à l'armée impériale » (*kōgun imon* 皇軍慰問)⁵⁵, qui consistait le plus souvent à faire venir des bénévoles d'association pour améliorer le moral des troupes⁵⁶. En l'espèce, Yoshiya venait publiquement présenter des remerciements aux officiers et visiter des hôpitaux, ce qui représente bien l'ambivalence de l'opération : ses textes, qui ne sont guère plus que la constante mise en scène d'une femme attentionnée au chevet de soldats et de civils en souffrance⁵⁷, n'eurent en eux-mêmes aucun écho à l'époque. Ils avaient surtout pour fonction de signifier l'implication d'une auteure populaire comme figure publique plutôt que pour ses qualités d'écrivaine, afin de mobiliser l'arrière (en donnant l'exemple d'une participation active) et le front (en montrant que tout le pays était impliqué). De toute évidence, son statut de femme proche des femmes était un paramètre majeur de l'équation : Takasaki Ryūji relève, à propos des autographes qu'elle signa aux

55 TAKASAKI Ryūji 高崎隆治, *Senjō no joryū sakka tachi* 戦場の女流作家たち (Les écrivaines des champs de bataille), Tōkyō, Ronsōsha 論創社, 1995, p. 13.

56 L'exemple le plus marquant de ces « encouragements » est sans doute le départ, le 13 janvier 1938, d'une troupe de quarante comiques nommée pour l'occasion *warawashitai* わらわし隊 (un jeu de mots sur le suffixe *-tai* permet de comprendre « Nous voulons vous faire rire » ou « bataillon Warawashi »). Voir KUSHNER Barak, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 98 et suivantes.

57 Ils furent réunis en recueil dès 1937 : YOSHIYA Nobuko, *Senka no hokushi Shanhai o iku* 戦禍の北支上海を行く (Aller à Shanghai dans la Chine du Nord ravagée par la guerre), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1937.

soldats, que ceux-ci les demandaient pour se sentir proches de leurs épouses, sœurs, et mères qui lisaient Yoshiya.

C] Unifier le front et l'arrière

Paradoxalement, les débats sur le lien entre guerre et littérature ne citaient qu'exceptionnellement le cas spécifique de la littérature de guerre : l'aspiration à un totalitarisme qui s'accomplisse dans toute la littérature par l'exaltation de la communauté nationale était ambitieuse, et dépassait de loin les problèmes posés par les textes venus du front produits jusqu'alors. Bien que cela puisse paraître étonnant au lecteur contemporain, il semble que le genre du reportage, comme on l'a vu largement majoritaire à l'époque, n'ait pas été intégré au débat. Nous en sommes ici réduit aux suppositions : le reportage était-il considéré comme une forme de littérature insuffisamment politique, ou comme une forme de politique insuffisamment littéraire ? Les deux hypothèses se tiennent. Fortement lié au poids qu'eurent les médias dans les conditions de production des premiers textes sur la guerre, le reportage avait formellement pour vocation d'informer ; reconnaître son aspect partisan serait revenu à la remettre en question. Par ailleurs, le débat sur les rapports entre politique et littérature portait fondamentalement sur ce que les écrivains étaient les seuls à pouvoir faire, c'est-à-dire sur les textes littéraires ; le statut indéterminé des reportages, écrits en concurrence avec le journalisme, n'en faisait probablement pas un élément pertinent de la réflexion sur la littérature. Que durant la première année, le monde littéraire dans son ensemble ait peu discuté en tant que tels l'engagement des écrivains de littérature de guerre et la fonction politique de leurs textes ne signifie pas pour autant qu'il nous faille éluder la question. Nous verrons au prochain chapitre que certains écrivains mirent en place des stratégies littéraires complexes au sein de leurs textes pour négocier le problème du rôle social de l'écrivain de littérature de guerre ; en un sens, écrire impliquait nécessairement de prendre position sur le rapport à la littérature, au journalisme, au politique.

On l'a vu, la principale mission que se donnaient les écrivains était d'informer leurs lecteurs. Benedict Anderson envisage la lecture de la presse comme une « cérémonie de masse » au cours de laquelle les lecteurs se savent exister collectivement⁵⁸ ; en d'autres termes, la presse d'un pays peut être lue comme le recueil, à la fois descriptif et prescriptif, de ce qui concerne chacun en tant que membre de la communauté nationale. À ce titre, la littérature de guerre publiée dans les médias participait, au même titre que les textes des journalistes parce qu'elle avait une visée informative (peu importe ici que cette information ait été biaisée sous l'effet de la censure comme de l'autocensure), à produire dans la population la conscience d'être engagé dans la guerre. En somme, les récits venus du front en faisaient un espace d'intérêt national.

Ce faisant, ils opérèrent par ailleurs un changement du mode de représentation de l'Empire. Si la représentation des conflits de 1931 puis 1937 s'inscrit avant tout dans un mode de représentation du continent hérité de la propagande impériale (dont la propagande de guerre constitue, selon Barak Kushner, une sous-catégorie⁵⁹), cette subordination de l'une à l'autre ne signifie pas pour autant que les représentations du monde qu'elles proposent soient exactement semblables⁶⁰. Depuis le début du XX^e siècle, le Japon se montre à lui-même davantage comme un empire colonial pacifié que comme un empire guerrier. En effet, le discours officiel justifiant la colonisation présentait à la population japonaise — ainsi, d'ailleurs, qu'aux populations colonisées — un Japon libérateur, ami de peuples asiatiques qu'il surplombe, et non un pays soumis au feu ennemi. Cette vision d'un Japon meneur de l'Asie s'accompagne d'un regard exotique sur les colonies qui, tout en faisant connaître à la métropole les populations colonisées, participe également à instaurer une distance symbolique avec les confins de l'Empire, proportionnelle au degré d'altérité ainsi mis en scène.

La représentation du continent comme champ de bataille, qui apparaît d'abord en 1931 avant de prendre de l'ampleur à partir de 1937, propose un monde différent, conforme

58 ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2006, p. 46.

59 KUSHNER Barak, *op. cit.*, p. 11.

60 YOUNG Louise, *op. cit.*, p. 57.

à la volonté du pouvoir d'« unifier le front et l'arrière⁶¹ » pour garantir le soutien de la population aux opérations militaires en cours. Cette unification repose sur un double mouvement. D'une part, il fallait militariser l'arrière — le faire entrer lui aussi en guerre — en faisant valoir que c'était bien l'ensemble du corps de la nation qui concerné par le conflit, et en appelant donc chacun à participer à l'effort national⁶² ; c'est bien entendu dans ce cadre que s'inscrivent la *kokka sōdōin-hō* et les débats sur la fonction politique de la littérature. Au reste, l'ampleur de la mobilisation militaire, qui vit nombre de Japonais partir au front dès les premiers mois du conflit, et donc nombre de familles être concernées par ces départs, ne pouvait que faire de la guerre une affaire nationale, dans la droite lignée de l'importance croissante prise depuis Meiji par l'armée en tant que vecteur de cohésion nationale⁶³ et condition *sine qua non* de l'Empire. Notons toutefois que la mythologie du soldat conscrit comme manifestation pratique de la cohésion nationale en était encore à ses balbutiements : la figure du soldat fut par la suite fortement investie sur le plan symbolique, mais elle n'était sans doute pas assez mûre durant la première année de la guerre pour constituer un lieu commun sur lequel la littérature se serait appuyée. Le fait que notre corpus mette en jeu des lieux communs justement en cours d'élaboration est l'un de ses points d'intérêt.

D'autre part, il s'agissait de « métropoliser » la Mandchourie en soulignant non seulement l'intérêt national de ces territoires mais aussi la présence sur place de Japonais en danger. Sur ce dernier point, nombre d'écrivains semblent chercher à ajouter leur pierre à l'édifice : chez Ozaki, Sugiyama, Hayashi, Sakakiyama ou Kishida, pour ne citer qu'eux, le sort des colons attaqués ou menacés par les Chinois est régulièrement l'objet d'un traitement particulier, marqué par le recours systématique aux témoignages ; l'individualisation de ces colons, par opposition à un traitement journalistique qui les anonymise, nous semble avoir été l'une des premières tâches adjointes, de façon quasi exclusive, aux écrivains. En s'intéressant aux effets de la guerre sur des membres de l'Empire vivant hors de la

61 KUSHNER Barak, *op. cit.*, p. 15.

62 Les exhortations faites aux femmes dès le conflit de 1931-1932 d'incarner un héroïsme de l'arrière, miroir de l'engagement des soldats, sont un exemple clair d'une forme de militarisation de la métropole. Voir WILSON Sandra, *The Manchurian Crisis and Japanese Society, 1931-33*, Londres, Routledge, 2002, p. 196-216.

63 Voir SMETHURST Richard J., *A social basis for prewar Japanese militarism: the army and the rural community*, Berkeley, University of California Press, 1974.

métropole, civils et donc nécessairement victimes, ces écrivains participèrent à mobiliser un imaginaire national liant la guerre en Mandchourie au corps de la nation, et à justifier celle-ci en la présentant comme une guerre défensive.

Dans *Ryūmin* 流民 (Les réfugiés), Sakakiyama se fait l'écho d'une *doxa* visiblement active dès les premiers temps de la guerre, selon laquelle les écrivains pèchent par manque de sérieux face à l'ampleur des événements : lorsqu'il se fait demander par un officier rencontré sur le front, sur un ton mi-naïf, mi-réprobateur, pourquoi les écrivains ne racontent que des histoires de *geisha*, il entend « la conscience sociale des militaires et l'espoir d'une nouvelle direction pour la littérature⁶⁴ ». Sakakiyama reprend ainsi à son compte les reproches adressés par l'officier à ses collègues, et oppose l'insouciance des écrivains qui restent en terrain connu (géographiquement comme littérairement) à la gravité de ceux qui partent sur le front. L'expression « conscience sociale des militaires » substitue au prolétariat ce qui apparaît comme la nouvelle classe laborieuse (au sens où elle souffre plus que les autres, pour les autres) japonaise. Ce glissement convoque l'imaginaire de la littérature prolétarienne pour donner son sens à la démarche de Sakakiyama et des autres écrivains embarqués. Mais il y a plus : avec l'idée d'une « nouvelle direction pour la littérature », dont le contenu demeure toutefois flou, Sakakiyama anticipe les changements que la guerre apporterait à la culture. La littérature n'est plus envisagée comme un simple mode de narration du réel, ni même comme un outil mis au service du pouvoir, mais comme un objet à la fois créateur (de représentations de guerre) et créé (par la guerre).

En consacrant l'influence de la guerre sur des domaines qui lui sont *a priori* extérieurs, une telle littérature ne constituerait-elle pas un modèle d'unification du front et de l'arrière à même de contourner les problèmes posés par la subordination volontaire au politique ? En d'autres termes, Sakakiyama ne renverse-t-il pas l'appel à une littérature qui participe à produire la guerre totale, pour proposer à l'inverse une littérature produite par la guerre ? Le thème de la militarisation de la culture non comme un effort de soumission, mais comme une conséquence naturelle de l'état de guerre, prendra de plus en plus d'importance au cours des années, et particulièrement à partir de l'émergence de Hino Ashihei comme

64 軍人の社会意識、文学の新しい方向についての希望 ; SAKAKIYAMA Jun, *Shanghai sensen*, Tōkyō, Garasuya shobō 硝子屋書房, 1937, p. 94-95.

soldat-écrivain à la fin de l'année 1938. La censure de *Bruine de Neige* de Tanizaki en 1943, dont « la tranquillité des descriptions d'un Japon d'avant-guerre exaspéra les militaires⁶⁵ », peut être vue comme un exemple de cette attente croissante d'une militarisation « spontanée » du culturel. L'idée d'une guerre productrice de culture n'était de toute façon pas neuve en 1937 ; on la retrouve *a minima* en 1934, en première page d'une brochure officielle du ministère de l'Armée de terre :

たたかひは創造の父、文化の母である。試練の個人に於ける、競争の国家に於ける、齊しく夫々の生命の生成発展、文化創造の動機であり刺戟である。⁶⁶

La guerre est le père de la création, la mère de la culture. Elle est le stimulus, le déclencheur de la création culturelle, de chaque développement vital pareillement, dans les épreuves individuelles et dans les rivalités entre nations.

Il est difficile de ne pas relever la proximité de cette déclaration avec le célèbre fragment 53 d'Héraclite (« La guerre est le père de toutes choses, de toutes le roi ; et les uns, elle les porte à la lumière comme dieux, les autres comme hommes ; les uns, elle les fait esclaves, les autres, libres⁶⁷. »), qui avait d'ailleurs inspiré des philosophes comme Nietzsche ou Heidegger que l'idéologie nazie s'appropriée. Dans un cas comme dans l'autre, il est évidemment pertinent d'extraire la « guerre » du contexte militaire pour lui donner une portée universelle, au sens où les oppositions et leurs résolutions sont les seules forces à même de produire du nouveau. Mais dans le contexte d'un pays déjà en guerre, ou sur le point d'entrer en guerre (selon que l'on considère la période 1931-1945 ou 1937-1945), le *credo* de l'Armée de terre peut être interprété en un sens beaucoup plus étroit : on y lit la martialisation de l'ensemble de la société, puisque le parallèle établi entre individus et nations revient à dissoudre la notion même d'arrière ; de la même façon, l'idée qu'il ne peut y avoir d'autre culture qu'une culture de guerre énonce le rêve des propagandistes de l'armée où toute production intellectuelle, indépendamment de la volonté de ses producteurs, participerait nécessairement à la mobilisation des esprits.

65 KEENE Donald, "Japanese Writers and the Greater East Asia War", *The Journal of Asian Studies*, vol. 23 n° 2, février 1964, p. 209-225, p. 221.

66 RIKUGUNSHŌ 陸軍省 (Ministère de l'Armée de terre), *Kokubō no hongi to sono kyōka no teishō* 国防の本義と其強化の提唱 (Principes fondamentaux de la défense nationale et propositions pour la renforcer), Tōkyō, Rikugunshō shinbunhan 陸軍省新聞班, 1934, p. 1.

67 CONCHE Marcel, *Héraclite, Fragments*, Paris, PUF, 1986, p. 441.

L'injonction faite aux écrivains, souvent par eux-mêmes, d'abandonner leur individualité pour participer à l'effort national, de laisser de côté leurs aspirations littéraires pour se mettre au service du politique, sera un véritable *leitmotiv* du discours jusqu'à la fin de la guerre — il est toujours possible d'en faire plus, lorsque la quête est impossible. Cette rhétorique ne pouvait que mettre en porte-à-faux les premiers auteurs de littérature de guerre, dont les conditions de production relevaient avant tout d'une logique médiatique : ils se rendaient sur le front précisément parce que leurs employeurs tablaient sur un désir de lire ce que des figures connues et appréciées y feraient, et surtout comment ils le rapporteraient. Les écrivains durent ainsi négocier, au sein de leurs textes, les contradictions auxquelles ils s'étaient exposés.

Chapitre 2 — Hayashi Fusao et Ozaki Shirō : sublimer les obstacles

La littérature de guerre de la première année ne rencontra guère de succès auprès de la critique, et demeure aujourd'hui largement oubliée : à l'exception notable de *Ikiteiru heitai* 生きている兵隊 (Soldats vivants) de Ishikawa Tatsuzō 石川達三 (1905-1985), seuls les textes de Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964)¹ et Hayashi Fusao 林房雄 (1903-1975)² semblent de nos jours émerger — encore que ce soit toujours la question de leur opinion sur la guerre qui occupe les chercheurs. Les ouvrages que Ozaki et Hayashi publièrent à la suite de leur séjour sur le front étaient, formellement, similaires à ceux de leurs collègues : il s'agit de compilations hétéroclites de textes parus préalablement dans la presse. Cette hétérogénéité, qui était alors la forme par défaut de ce type de textes, reflète à la fois la difficulté à rendre compte d'une expérience radicalement nouvelle (et courte, puisqu'elle ne dépassait que rarement deux semaines) sous la forme d'un récit unique cohérent, et un certain sentiment d'urgence dans le monde éditorial qui exigeait que ces livres soient publiés rapidement pour conserver leur actualité — leurs conditions d'écriture permettaient difficilement de prétendre au statut d'œuvre intemporelle. Ce qui rend les textes de Hayashi et Ozaki particulièrement intéressants à nos yeux, c'est leur volonté ostensible de faire littérature malgré ces conditions de production, et malgré leur objet : la guerre y met sans ambiguïté l'écrivain en difficulté, mais tous deux s'attachent à démontrer que la littérature a bien un rôle à jouer.

-
- 1 Voir TSUZUKI Hisayoshi 都筑久義, *Ozaki Shirō* 尾崎士郎 (Ozaki Shirō), Tōkyō, Sankōsha 三交社, 1974, p. 125-167 ; KEENE Donald, "The Barren Years. Japanese War Literature", *Monumenta Nipponica*, vol. 33 n° 1, Printemps 1978, p. 67-112, p. 84-87.
 - 2 Voir LONG Jeff E., "The Japanese Literati and the 'China Incident': Hayashi Fusao Reporting the Battle of Shanghai", *Sino-Japanese Studies*, n° 15, avril 2003, p. 27-44 ; HOSHŌ Masao 保昌正夫, « Shōwa jūni nen : Shimaki Kensaku "Saiken", Hayashi Fusao "Shanghai sensen" » 昭和十二年:島木健作『再建』林房雄『上海戦線』 (Shōwa 12 : « Reconstruction » de Shimaki Kensaku et « Le front de Shanghai » de Hayashi Fusao), *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞, vol. 48 n° 11, août 1983, p.24-29.

I] *Sensō no yokogao*, la guerre à l'épreuve de l'écrivain³

Sensō no yokogao 戦争の横顔 (Profil de la guerre) de Hayashi Fusao parut dès décembre 1937, et reçut un accueil plutôt favorable : le poète et critique Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964) par exemple, qui revenait lui-même d'un voyage en Chine, se dit ému par la sincérité de Hayashi et vanta la capacité de l'écrivain, par opposition aux journalistes, à rendre compte de la réalité⁴. À n'en pas douter, la façon dont l'auteur y met en scène sa capacité (ou son incapacité) à saisir le réel en fait l'un des textes les plus intéressants de la première année du conflit ; en un sens, l'histoire personnelle de Hayashi le prédisposait à s'emparer de la question. Hayashi Fusao a vécu le parcours typique du jeune intellectuel japonais né dans les premières années du XX^e siècle : il a rencontré des étudiants marxistes à l'université, s'est engagé dans le mouvement de littérature prolétarienne, a été emprisonné suite à la promulgation de la *Chian iji hō* 治安維持法 (Loi sur le maintien de l'ordre), puis a déclaré publiquement sa conversion (*tenkō* 転向) en 1932. C'est sur les ruines de la littérature prolétarienne que Hayashi et d'autres convertis fondent l'« école romantique japonaise » (*Nippon rōman-ha* 日本浪漫派), qui se donnait pour objectif la réalisation d'une « renaissance culturelle » (*bungei fukkō* 文芸復興) ; au niveau littéraire, cette renaissance reposait d'une part sur le roman historique, comme réappropriation à travers la littérature d'une histoire nationale et nationaliste, et d'autre part sur un nouveau positionnement de l'auteur par rapport à son texte : réduisant la littérature prolétarienne à une littérature qui ne faisait de l'auteur qu'un observateur du monde, au service du politique, Hayashi voulait faire de l'auteur à la fois la source et l'objet de la production artistique⁵. En 1932, alors qu'il s'éloignait du mouvement de la littérature prolétarienne, Hayashi avait ainsi posé que la

3 Une première version des pages consacrées à ce texte est déjà parue dans MULLER Guillaume, "Profiles of War by Hayashi Fusao: A Writer's Approach to War" in BOWEN Claire et HOFFMANN Catherine (dir.), *Representing Wars from 1860 to the Present — Fields of Action, Fields of Vision*, Leiden, Brill-Rodopi, 2018, p.194-208.

4 MIYOSHI Tatsuji, « Hayashi Fusao "Sensō no yokogao" » 林房雄「戦争の横顔」(Hayashi Fusao « Profil de la guerre »), *Bungakukai* 文学界, vol. 5 n°3, mars 1938, p. 138-139

5 DOAK Kevin Michael, *Dreams of Difference, The Japan Romantic School and the Crisis of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 109.

première tâche de l'écrivain devait être d'accomplir son monde intérieur⁶.

Dans un tel contexte, le début du conflit avec la Chine représentait pour un auteur comme Hayashi un champ d'expérimentation littéraire inédit, permettant de confronter cet appareil conceptuel en cours d'élaboration à une réalité extrême. Le résultat de cette expérience fut donc *Sensō no yokogao*, sous-titré « Qu'a vu un écrivain sur le front ? » (文学者は戦線で何を見たか). Dans un article paru en décembre 1937, au moment de la publication du livre, Hayashi écrivait :

内地でつけて行った覚悟が、戦地においては、木葉微塵になってしまうという事実に直面するだけでも、大変な経験だ。僕などは、この木葉微塵派の典型で、臆病従軍記者の筆頭として相当慌てたものであるが、それでも、行かないよりはなかった。戦争の姿を眺め、自己の内心を眺めているうちに、新しき何物かを胸に結晶させて帰って来ることができたからだ。⁷

La détermination que l'on emporte en quittant la métropole est pulvérisée lorsque l'on est sur le champ de bataille ; se confronter à cette réalité est, en soi, une expérience importante. En archétypes d'une « école de la pulvérisation », les gens comme moi, à la tête des couards journalistes de guerre, ont paniqué ; mais même ainsi il était impossible de ne pas y aller. En observant la guerre tout en nous observant nous-mêmes, nous avons pu rentrer avec quelque chose de nouveau, qui s'est cristallisé en nous.

La « pulvérisation » dont parle Hayashi peut être interprétée de différentes manières : en termes littéraires, la diversité des textes qui constituent ce livre incarne la pulvérisation d'un récit de guerre idéal qu'aurait fantasmé Hayashi ; dans les termes de l'école romantique japonaise, c'est l'idée d'un ego homogène comme fondement d'un rapport satisfaisant au réel qui serait mise à mal par l'expérience de la guerre.

C'est à l'aune de ces deux pulvérisations que nous nous proposons d'aborder ce texte, en proposant de lire cette accumulation de textes comme une exploration par l'auteur de son propre rapport à la guerre : en tant que réalité sensible, la guerre mène Hayashi à mettre en scène les limites de son entendement face à un ensemble de signes parfois indéchiffrables, parfois purement et simplement invisibles ; en tant qu'expérience intérieure, la guerre inspire une peur qui ramène l'auteur à lui-même et lui permet de se redécouvrir

6 HAYASHI Fusao, « Sakka no tame ni » 作家のために (Pour les écrivains), *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞, 19 mai 1932, p. 5.

7 HAYASHI Fusao, « Sensō to bungakusha » 戦争と文学者 (La guerre et les écrivains), *Bungakukai* 文学界, vol. 4 n° 12, décembre 1937, p. 136-149, p.138-139.

dans l'écriture ; en tant qu'elle est aussi vécue par d'autres que lui, elle mène Hayashi vers un rôle de porte-parole qui passe nécessairement par une redéfinition de la mission de l'écrivain, ainsi que de sa légitimité.

A] Le domaine du sensible

Le premier des textes du recueil s'intitule « Le front de Shanghai » (*Shanghai sensen* 上海戦線) et prend la forme classique du reportage. Le texte s'ouvre sur la journée du 3 septembre 1937, une semaine après l'arrivée de Hayashi à Shanghai, et enchaîne les chapitres par ordre chronologique jusqu'au voyage dans une zone de combat en périphérie de la ville, qui conclut le récit. Le texte est principalement constitué d'une alternance de scènes de bombardement, durant lesquels Hayashi s'abrite dans des lieux clos, et de visites de divers bâtiments sous contrôle japonais tels que le consulat ou un hôpital de campagne.

上海に来て今日一週間目です。だが、まるで一ヶ月も暮したような気がしています。事件に満ちた昼と夜が悪夢のように続きます。生まれも育ちも内地日本人の僕にとっては、すべてが新しい経験です。事件の生起と突発は一切の予測を超えています。絶間ない不安と緊張の中では、人は平時の三倍ほども歳を取るのでしょうか。

例えば今日です。九月三日のことです。[……]江星館に着くまえにも、しきりに砲声が聞こえていました。響が大きく海軍砲らしいから、味方が撃っているのだと思っていました。一週間いると、海軍砲か迫撃砲か野砲か爆弾か高射砲か、ほぼ耳で判定がつくようになるのです。⁸

Cela fait aujourd'hui une semaine que je suis arrivé à Shanghai. J'ai pourtant l'impression qu'un mois s'est écoulé. Les jours et les nuits, remplis d'incidents, se suivent comme des mauvais rêves. Pour moi qui suis né et ai grandi au Japon, tout est une nouvelle expérience. Les incidents et les difficultés dépassent tout ce que j'avais imaginé. Au milieu de cette tension et de cette angoisse incessantes, les gens doivent vieillir trois fois plus vite qu'en temps normal.

Par exemple, aujourd'hui. Le trois septembre. [...] Avant même d'arriver au Kōseikan, les grondements des canons retentissaient continuellement. Au bruit, cela ressemblait à de l'artillerie navale, j'ai donc pensé que c'était notre camp qui tirait. Au bout d'une semaine, on finit par arriver à distinguer à l'oreille s'il s'agit

8 HAYASHI Fusao, *Sensō no yokogao*, Tōkyō, Bungeisha 文芸社, 1937p. 3-4

d'artillerie navale, de mortiers, de canons de campagne, de canons antiaériens ou de bombes.

L'incipit semble annoncer un reportage typique : un récit écrit dans une zone de guerre, à la première personne, assumé en son nom par l'auteur, et fondé sur son expérience sur place. Plus encore, ces premières lignes empruntent au cliché du récit de guerre, alors même que c'est en tant qu'écrivain supposément capable de tenir sur cette guerre nouvelle un discours différent du discours commun que Hayashi a été envoyé en Chine. En fait, c'est derrière cette forme faussement naïve du reportage, qui se désagrège au fil des pages, qu'il faut chercher l'originalité du texte : il s'y dessine comme un second récit, la mise au jour de l'incapacité du narrateur, qui se heurte aux limites de son entendement, à embrasser le réel qu'il était venu chercher.

Dans le cadre du reportage, la condition la plus évidente pour pouvoir écrire la guerre est bien entendu de la voir, et la question du champ de vision semble en effet poser explicitement problème à Hayashi : à plusieurs reprises au cours de son séjour, il monte délibérément sur les toits des bâtiments où il loge, comme s'il cherchait littéralement à prendre de la hauteur pour mieux saisir le réel qui l'entoure. S'il faut considérer avec Jean Kaempfer que la « perspective d'un personnage dépassé par les événements⁹ » caractérise le récit de guerre moderne, la volonté de Hayashi d'élever son point de vue peut être interprétée comme une tentation de renouer, ou du moins de jouer, avec les codes d'une littérature qui affirmait l'intelligibilité de la guerre. L'effort est pourtant vain : se placer « au-dessus » des hommes ne permet pas de devenir omniscient.

昨夜も屋上にのぼってみました。夜が来ると一度は屋上にのぼるのが、僕ら穴居生活者の習慣になってしまいました。

完全な灯火管制です。市街はただ一色の黒衣を着ています。生きている街だとは思えません。眠っている街でもありません、自ら求めて仮死状態に陥っている街です。仮死体の凄気が黒衣の中から浸み出してきます。

だが光があります。空の星です。地上の火災です。江上の軍艦の探照灯です。火は虹口をとりまいて夜毎燃えつつけています。昨夜は河向うの浦東側が一ヶ所、楊樹浦の一部と思われる地点が一ヶ所、赤々と燃えていました。[……]北站方面のビルディングの肩に、赤い星がさっと尾をひいて吹き上がりました。発火信号です。事変のはじめには敵の便意隊が空襲の合図に盛んにこの信号を用いたそうです。今度のは敵の信号か味方の照明弾か解りませんが、これがあると、たいてい迫撃砲が唸りはじめるのです。ぐずぐずしていると敵弾より先に、

9 KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 9.

味方の歩哨のピストルが屋根を狙って飛び上って来ます。僕は屋上から退却しました¹⁰。

Hier soir nous sommes à nouveau montés sur le toit. Monter dès la nuit tombée est devenu une habitude de notre vie de troglodytes.

Le black-out est complet. La ville est revêtue d'un manteau noir uniforme. On n'imaginerait pas que cette ville est vivante. Ce n'est pas non plus une ville endormie, c'est une ville qui a choisi d'elle-même de tomber en léthargie. L'énergie terrible d'un corps en léthargie suinte de ce manteau noir.

Mais il y a de la lumière. Ce sont les étoiles. Ce sont les incendies. Ce sont les projecteurs des navires de guerre sur la rivière. Le feu encercle le district de Hongkou et continue chaque soir de brûler. Hier soir, un point rouge se consumait du côté ouest, au-delà de la rivière, et un autre à un endroit qui fait probablement partie de Yangshupu. [...] Au-dessus d'un bâtiment situé au nord, une étoile filante rouge s'éleva tout à coup. C'est le signal d'allumage. Au début de l'incident, les soldats en civil ennemis utilisaient beaucoup ce moyen pour donner le signal des bombardements aériens. Cette fois-ci, nous ne savions pas si c'était un signal ennemi ou une fusée d'éclairage alliée, mais voir cela signifie le plus souvent que les bombes vont commencer à gronder. Si l'on traînait, les balles d'une sentinelle alliée atteindraient le toit avant même les bombes ennemies. Nous nous sommes repliés.

La hauteur de point de vue ne permet pas de mieux saisir les enjeux militaires, d'envisager les mouvements stratégiques, de comprendre ce qui échappe au regard à hauteur d'homme ; Hayashi brosse au contraire, avant une conclusion pragmatique, un tableau à l'esthétique abstraite qu'il offre à la contemplation du lecteur : quelques lieux émergent sur ce fond noir et certains sont même nommés, mais le paysage demeure dans l'ensemble illisible, comme si Hayashi tentait de déchiffrer une carte déchirée. Que cette tonalité poétique apparaisse comme l'unique moyen de décrire une scène effectivement incompréhensible, ou comme un simple choix esthétique, un tel passage nous ramène à l'identité d'écrivain du narrateur et à la façon dont il entend détourner le genre du reportage. En substituant au sens pratique des combats une esthétique de la métaphore, le narrateur s'affiche comme celui capable de voir la léthargie suinter d'un manteau noir là où d'autres, parce qu'ils sont plongés dans l'obscurité, ne verraient justement rien.

Si les toits sont accessibles lorsque la situation est calme, l'imminence d'un possible bombardement, lue ici dans des signes ambigus puisque l'on ne peut pas même savoir s'ils viennent de l'ennemi ou de son propre camp, commande de redescendre. Le danger et la

10 HAYASHI Fusao, *op. cit.*, p. 42-44.

violence, censément constitutifs du récit de guerre, semblent au contraire circonscrire le récit en délimitant le champ accessible à Hayashi : l'auteur et la guerre semblent ici s'exclure mutuellement.

昼も暗い部屋ですから電灯をつけ、椅子をひきよせて話している間に、第三回の落弾、一発はハウスの左手でダアンと鳴り、一発は屋根に近くシュウと唸ってバチーン！物凄い破裂音です。今迄聞いた中で最も身近かな爆音です。シュウとかバチーンとか書きましたが、この音を正確に伝えるためには完備した録音器が必要です。いや、じぶんのみみできいてもらうよりほかはありますまい。トオーキのスクリーンの上では、いくら弾が唸ろうが爆弾が破裂しようが、観客席に被害ははありません。だが、ここでは、音を聞くだけで、皮膚が剥げ神経が削られる思いがするのです。[……]

つづいてまた二発。二つともやや、遠い。更らに二発。猛烈に近い奴。鼓膜を刺す破裂音です。耳のすぐそばで金属板を大鉄槌で叩いたような音といったらいくらか想像がつかますか、窓がふるえて、バラバラッと破片らしいものが屋根を叩きました。¹¹

Nous avons allumé la lumière parce que c'était une pièce sombre même en plein jour, puis nous avons rapproché des chaises, et pendant que nous parlions, il y eut un troisième bombardement : il y eut un grondement à gauche de la maison, un vrombissement à proximité du toit, puis un tonnerre ! C'était une formidable explosion. Je n'avais jamais été aussi proche d'une explosion. J'écris « grondement » et « vrombissement », mais il faudrait un enregistreur tout équipé pour retranscrire correctement ce son. Non, il faut l'entendre de ses propres oreilles. Dans les films parlants, quel que soit le nombre de balles qui sifflent, de bombes qui explosent, il n'y a pas de victimes parmi les spectateurs. Mais ici, simplement en entendant ce bruit, on sent sa peau se détacher et ses nerfs lâcher. [...]

Il y eut encore deux explosions. Elles étaient un peu plus éloignées. Puis encore deux. Violemment proches, celles-ci. Un bruit à crever les tympans. Parler d'une plaque de métal qu'on aurait martelé tout près de mes oreilles pourrait peut-être en donner une idée ; les vitres tremblèrent, et on entendit comme des débris qui heurtaient le toit.

À l'autre extrémité d'une échelle du champ de vision dont les toits représenteraient le point le plus haut, la guerre continue d'échapper au regard. Quand surviennent les bombardements, Hayashi se voit contraint de rester enfermé dans sa chambre d'hôtel, à l'abri et incapable de voir quoi que ce soit ; plus la guerre est proche et moins il est possible de la voir ou, pour le dire autrement, lorsque la violence de la guerre prend de l'ampleur (au sens où elle occupe véritablement l'espace physique), elle confine Hayashi dans des espaces exigus (ce que le terme « troglodytes » illustre à l'extrême). Dans ces passages où le champ

11 *Ibid.*, p. 11-13.

de vision est restreint au point que l'on ne voit strictement plus rien, c'est l'ouïe qui prend le relais pour permettre de tenter de saisir ce qu'il se passe ; le son devient l'unique objet du récit, il semble saturer la conscience du narrateur de la même façon qu'il sature le texte puisque même le langage n'est pas capable de le saisir complètement. Plus encore, ce trop-plein de son est également un trop-plein de sens : le vacarme des explosions ne se contente plus d'être le signifiant d'une explosion susceptible de blesser ou tuer, il devient ce qu'il est censé signifier dès lors qu'il est en soi capable de faire « se détacher » la peau et « lâcher » les nerfs.

Cette relation d'exclusion mutuelle fonctionne non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Après les bombardements, Hayashi se promène dans les rues de Shanghai dont il observe les ruines comme autant de traces d'un déchaînement de violence qui lui a échappé au moment où il se produisait ; de la même façon, ces bombardements l'amènent à imaginer un futur hypothétique dans lequel Tōkyō serait bombardé. Dans la dernière partie du texte, Hayashi finit par aller visiter la ligne de front et, sans surprise, le combat lui est fondamentalement inaccessible : tantôt, un soldat lui dit apercevoir un ennemi à deux cents mètres qui disparaît lorsque Hayashi cherche à le voir¹², tantôt un coup de feu est tiré sans qu'il soit possible de savoir ni d'où il venait, ni ce qu'il visait¹³. Au cours de cette visite, l'ennemi ne cesse donc d'échapper à son regard pour des raisons diverses, mais qui semblent trouver leur explication première dans le fait que l'armée, soucieuse de la sécurité de Hayashi, a choisi de l'envoyer sur un front relativement calme et en plein après-midi, quand les adversaires se contentent d'attendre la nuit. Malgré sa volonté ostensible de servir son pays par la plume et d'être bien vu des autorités militaires, il est difficile de ne pas voir dans ces conditions d'écriture d'une part une image de l'ensemble du texte, qui est une littérature de guerre qui semble échouer à toucher son objet, et d'autre part une image des rapports entre écrivains et armée pendant cette période : en ne lui donnant à voir qu'une version édulcorée du front, la zone de combat la moins dangereuse possible, l'armée valide, voire ordonne, l'incapacité de l'écrivain à saisir l'ampleur de la violence de la guerre. Cette situation ne semble cependant pas causer de frustration à Hayashi, ce qui peut s'expliquer si

12 *Ibid.*, p. 73.

13 *Ibid.*, p. 75.

on prend le problème dans l'autre sens : le fait que la violence de la guerre et la conscience de l'écrivain s'excluent mutuellement ne serait pas alors le signe d'un défaut de l'écrivain, mais au contraire un apprentissage de ce que signifie être écrivain, dans la mesure où une relation d'exclusion mutuelle est aussi, nécessairement, une relation de définition mutuelle.

B] Le pli de la peur

Le second texte, intitulé « Visite d'un aérodrome » (*Hikōjō hōmon* 飛行場訪問), est écrit après le retour au Japon de Hayashi ; il s'ouvre sur une longue digression sur la peur au cours de laquelle l'auteur revient sur les bombardements qu'il a vécus. Cette fois-ci, le récit n'a pas pour objet principal le monde sensible, mais ses effets sur la conscience du narrateur.

僕は今、内地に帰って静かすぎる谷の奥に住んでいますが、窓の外を通る風の音に低空飛行の爆音を錯覚してハッとすることがあります。戦争の夢を二度見ましたが、二度とも空襲の夢でした。お花の夢を見るかわりに、敵機襲来の夢を見て、冷い汗を流したのです。爆弾や機関銃の夢はまだ見ません。

人間の神経は恐怖や嫌悪感は急速に忘れる性質を持っていると心理学者は申します。この説が正しいとすれば、砲弾の恐怖の方はもう忘れかけたのかもしれませんが、空襲の怖さはまだ忘れることができず、だから二度も夢に見たのでしょうか。¹⁴

Maintenant que je suis rentré en métropole et vis au fond d'une vallée trop calme, il m'arrive de sursauter en prenant le vent qui passe à la fenêtre pour le vrombissement d'un avion à basse altitude. J'ai rêvé deux fois de la guerre, et c'était chaque fois des rêves d'attaque aérienne. Au lieu de rêver de fleurs, j'ai rêvé d'avions ennemis qui attaquent et j'en ai eu des sueurs froides. Je n'ai pas encore rêvé d'obus ou de mitraillettes.

Les psychologues disent que l'esprit humain a la propriété d'oublier rapidement la terreur et la répulsion. Si cette théorie est exacte, peut-être la terreur que m'inspiraient les obus a-t-elle déjà commencé à s'estomper. Ce serait donc parce que je n'ai pas encore pu oublier la peur des attaques aériennes que j'en ai rêvé deux fois ?

Même lorsqu'il s'agit d'observer la guerre en tant qu'expérience intérieure, Hayashi installe d'emblée un autre point aveugle : la mention de rêves qu'il ne fait pas, et dont

14 *Ibid.*, p. 80-81.

l'absence même fait partie du récit, renvoie à un échec non de l'écriture (il n'y a pas à proprement parler d'indicible), mais de la conscience de soi telle que l'expérience de la guerre l'a façonnée. Celle-ci a produit en lui de l'inconcevable de la même façon qu'elle existait en dehors de lui comme objet inaccessible, et cet aveu semble remettre en cause le statut de l'ensemble du texte : quel crédit accorderait-on à un témoignage dont l'auteur admet qu'il est susceptible de se cacher à lui-même son expérience ? Là encore, le texte de Hayashi s'avère contourner le problème, si l'on accepte de considérer que l'objet du récit est moins la guerre en soi que le regard que porte Hayashi sur elle. Ce point aveugle ne serait alors qu'un trait de plus sur le portrait de lui-même que l'auteur brosse au fil du texte ; dans cette perspective, ce manquement a effectivement une valeur informative.

Plus encore, cette introspection *a posteriori* s'opère au moment de l'écriture, temps que le reportage éludait. Le processus d'écriture acquiert ainsi une valeur heuristique propre : l'aveu ou l'interrogation n'existent, pour leur émetteur, qu'au moment où il les formule. Cet effet est souligné en japonais par l'emploi des formes polies, utilisées lorsque l'on s'adresse à autrui, qui produisent explicitement un destinataire et renvoient à une situation d'énonciation en cours au moment même de l'écriture. C'est en dernière instance un mode de connaissance de la guerre (ou de ses effets sur le témoin, si tant est que ce soient deux choses différentes) exclusif à l'écrivain que le texte met au jour, sous la forme de la confession.

Le lecteur témoin joue un autre rôle dans le passage qui suit immédiatement celui cité plus haut, récit d'un bombardement qui a, lui, bien eu lieu :

眼が冴えて、神経だけがたかぶる。頭の中が、いや全身の血管が不吉な想像で一杯になる。「恐怖とは人間の想像力の産物である」と言ったのはアラン・ポウでしたか。爆弾が屋根の上に落ちた場合、一町向うに落ちた場合、破片が窓から飛び込んだ場合、腕に当たった場合、顎に当たった場合、腹に当たった場合——ありとあらゆる場合が想像の中を駆けめぐり、それが大密集部隊となって、ワッと突撃して来る。

Je ne pouvais pas fermer l'œil, j'étais fébrile. Mon esprit, non, chaque veine de mon corps était saturée d'une imagination sinistre. N'était-ce pas Allan Poe qui disait : « La peur est le produit de l'imagination de l'homme » ? Et si une bombe tombait sur le toit ? Et cent mètres plus loin ? Et si des éclats traversaient la fenêtre ? Et si mon bras était touché ? Et si ma mâchoire était touchée ? Et si mon ventre était touché ? Toutes les possibilités traversaient mon imagination à

toute allure, formaient un large et dense bataillon, et m'assaillaient brusquement.

15

Écrit dans une perspective radicalement différente du premier texte, ce récit met en scène une guerre en train de se dérouler non pas à l'extérieur, mais en Hayashi lui-même, produit de l'esprit comme du corps. La peur s'incarne dans les veines saturées d'imagination et ouvre sur une série d'hypothèses qui sont autant de récits en puissance réduits à une expression aride, elle-même violente. La peur prend ainsi la forme de prédictions de futurs catastrophiques qui, précisément parce qu'elles ne sont rien d'autre que des récits, ne perdent rien de leur puissance évocatrice lorsqu'elles sont énoncées au lecteur : ces prédictions lui apparaissent strictement sous la même forme qu'elles sont apparues à Hayashi. L'image finale, celle d'un écrivain attaqué par un bataillon de récits, pousse à l'extrême l'idée de guerre intérieure : l'expérience de la peur, parce qu'elle est une création de celui qui la subit, conduit à un dédoublement du narrateur, à la fois victime et bourreau, auteur et lecteur, en ce qu'il subit une violence fantasmée par lui-même. Paradoxalement, ces fictions deviennent ainsi beaucoup plus présentes, pour Hayashi comme pour le lecteur, que la violence du monde réel à laquelle il est exposé au même moment, et dont nous avons montré par ailleurs ce qu'elle avait d'insaisissable.

Le texte intitulé « Les effets de la guerre » (*Sensō no sayō* 戦争の作用), à mi-chemin entre l'essai et le reportage, est exclusivement consacré à la question de la peur : là encore, le texte s'ouvre sur un constat relativement banal (Hayashi raconte qu'il voulait rentrer au Japon quand il était en Chine, et qu'il veut retourner en Chine maintenant qu'il est au Japon¹⁶), avant de mener le lecteur à chercher dans la peur la raison de cette contradiction. L'expérience de la guerre ne donne lieu chez Hayashi à aucun effet d'accoutumance : le texte explore au contraire la capacité de la peur à ne jamais disparaître et à rester aussi vive qu'au premier jour. Le désir de repartir sur le front tiendrait en ce sens à la certitude d'y retrouver toujours cette épreuve inépuisable : elle est une expérience de dédoublement, de pli sur soi-même chaque fois renouvelée, qui ne devient jamais plus tolérable mais demeure séduisante en tant qu'elle garantit les conditions d'un nouveau mode de connaissance de soi.

15 *Ibid.*, p. 81-82.

16 *Ibid.*, p. 381.

しまいには、とうとう腹が立って来た。敵機に腹が立ったのではなくて、自分の臆病さに腹が立ったのだ。知識人の心理というものは、おかしい動き方をする。自分の恐怖を客観化して、恐怖そのものに対して腹を立てたとでも言おうか。
[.....]

事変当初から同じ宿屋に残っている人々は、少くとも僕ほど慌てていない。眠れない人も二三あるらしいが、たしかに高いびきで床の上にふんぞりかえっている豪傑もいる。爆弾が雨下する公会堂の中では、僕とこの豪傑が人類の運命について議論したとすればどうなるであろうか。僕の理屈がいくら正しくとも肝っ玉にはかなわない。肝っ玉にかなわなければ、僕の持っている理屈とか、理想とかは屁みたいなものだ。人類の運命は、豪傑の肝っ玉によって左右されるのではないか、とそんなことまで考える。考え方が、そこまで落ちて行けば目茶苦茶である。自分の価値を疑い、理想の現実性をまで疑い始めては、人間として惨めさこの上もない。全く、それほどに惨めな一夜を過ごしたのである。¹⁷

Pour finir, j'ai été pris de colère. Ma colère n'était pas dirigée contre les avions ennemis, mais contre ma propre lâcheté. La psychologie des intellectuels a d'étranges mouvements. On pourrait dire que j'avais objectivé ma propre peur, et que j'étais en colère contre cette peur elle-même. [...]

Les gens qui séjournèrent dans le même hôtel que moi depuis le début de l'incident n'étaient pas aussi affolés que moi. Il y avait deux ou trois personnes qui ne parvenaient pas à dormir mais il y avait également des braves qui ronflaient crânement à même le sol. Si, dans cette salle commune prise sous une pluie de bombes, j'avais débattu avec ces braves du destin de l'espèce humaine, que cela aurait-il donné ? Que mes raisonnements soient corrects ou non, ils ne rivalisent pas avec l'estomac qu'ont ces braves. S'ils ne peuvent rivaliser avec ce courage, mes raisonnements ou mes idéaux valent autant que des pets. Je suis allé jusqu'à me demander si le destin de l'espèce humaine n'était pas décidé par l'estomac des braves. Quand la pensée tombe aussi bas, elle est absurde. Commencer à douter de sa propre valeur, douter de la réalité de ses idéaux, rien n'est plus misérable pour un être humain. La nuit que j'ai passée était à ce point misérable.

Cette expérience de la peur ne révèle là encore ses qualités (elle mène à une remise en cause de soi, puis à une remise en cause de cette remise en cause) qu'*a posteriori*, au cours du processus d'écriture. Le texte permet de donner corps à l'ébranlement que subit l'ego dans la guerre. Ce phénomène cathartique a pour effet de mettre en valeur la richesse spécifique de l'expérience d'écrivain, qui sera en effet un des grands problèmes de la littérature de guerre produite à l'époque ; face à un discours ambiant qui tend à disqualifier les écrivains parce qu'ils n'ont pas un accès direct à l'expérience de combat, affirmer une qualité exclusive de l'expérience de l'écrivain, c'est aussi participer à la définition de son rôle social dans la guerre.

17 *Ibid.*, p. 383-386.

Un autre effet de cette peur apparaît plus loin dans le texte, quand Hayashi se fait dire par un soldat avec qui il évoquait le sujet : « Mais si la guerre ne faisait pas peur, les actes de bravoure qu'on y accomplit n'auraient pas de sens¹⁸ ». Comme s'il s'agissait de boucler la boucle, ce mouvement qui avait d'abord amené Hayashi du monde vers lui-même a ainsi vocation à le ramener vers le monde, en faisant de la peur la condition de sa capacité à donner aux actions qu'il observe leur juste valeur, et par extension donc la condition d'un récit de guerre juste — et ce, alors même que sa capacité à saisir le réel demeure en question. Surtout, c'est la peur d'un non-combattant, spécifiquement ici d'un écrivain, qui donne sens et valeur aux actions guerrières : loin d'être un monde à part au sein duquel les valeurs seraient redistribuées selon une économie propre, de façon autonome, la guerre apparaît ici comme un domaine sur lequel le profane (et l'écrivain plus que tout autre) a un droit, voire un devoir, de regard.

C] Récits

Sensō no yokogao comporte également un nombre conséquent de récits qui ne concernent pas directement le narrateur, et font l'objet d'une mise en scène complexe. L'ensemble du livre est en effet ponctué de récits divers faits à Hayashi par des militaires, des journalistes et des civils durant lesquels ceux-ci lui font part de leur propre expérience. À travers tous ces récits, qui nous parviennent en majorité sous la forme de dialogues ou de discours indirect, Hayashi semble s'éloigner de sa mission de reportage au sens strict pour prendre le rôle d'un porte-parole : il est en son pouvoir, en tant qu'écrivain, de transmettre à l'arrière les voix de ceux qui sont sur le front. Malgré une propagande de plus en plus omniprésente, ou à cause d'elle, l'idée que la communication du front à l'arrière fonctionne mal est courante dès 1937, et cette idée a été sans cesse exploitée par les écrivains de

18 戦争が怖いものでなかったら、戦争に於ける勇敢さというものは意味をなさないじゃありませんか ; *Ibid.*, p. 388.

littérature de guerre qui se présentaient comme les seuls capables d'offrir un discours différent du discours homogène et prévisible que portait le journalisme ; Hayashi inscrivait lui aussi son récit dans cette mythologie.

Nous voudrions ici nous concentrer sur un type particulier de récit retranscrit par Hayashi, qui semble canaliser les questions liées au rapport entre l'écrivain, son texte, et la guerre qu'il se donne pour mission de décrire : il s'agit de la reproduction de textes écrits par d'autres que l'auteur. C'est sur ce mécanisme que repose toute la nouvelle intitulée « Journaux de garde de Shanghai » (*Shanghai keibi nikki* 上海警備日記), construite autour de trois journaux intimes écrits respectivement par un civil, un policier et un soldat mort au combat, que Hayashi dit s'être procurés. Il est difficile de savoir si ces journaux sont ou non des fictions tant les circonstances dans lesquels il dit les avoir obtenus semblent improbables (l'un d'entre eux lui a supposément été envoyé par un ami journaliste qui l'a ramassé quelque part¹⁹...), même si Hayashi insiste sur leur authenticité ; quoi qu'il en soit, ce qui compte surtout c'est l'effet qu'ils ont sur la lecture qu'on peut faire du texte. Pour tout dire, ces journaux ont, en soi, très peu d'intérêt, mais cela fait partie du jeu auquel se prête Hayashi : censés n'avoir été écrits par leurs auteurs que pour eux-mêmes et donc libérés de la nécessité d'intéresser leur lecteur, ils se présentent comme des accès immédiats aux expériences individuelles de leurs auteurs, jouant ici le lieu commun qui oppose authenticité et littérarité.

Hayashi donne lui-même, en introduction à ses journaux, les raisons qui l'ont poussé à les intégrer à son texte :

だが、強い日本人は前線の将士だけではない。前線部隊に対して「後戦部隊」を挙げなければならない。現地に踏みとどまった五千の居留民の勇気と頑張りこれを保護し、これと協力して、居留地の治安と秩序を急速に回復した諸部隊がある。戦前部隊の力闘は毎日の新聞に詳しいが、後戦部隊の活動はまだ充分には伝えられていないようである。[……]

前線記者としては無能力な僕であったから、努めてこれらの「後戦部隊」の活動に関する資料を集めてみた。調べれば調べるほど、後戦部隊の活動の尊さを知ることができた。以下の日記は資料の中の一部であるが、現地に於ける前線後戦協力の姿を不十分ながら、だが、生々しく得るものだと思ふ。²⁰

Cependant, les Japonais forts, ce ne sont pas seulement les officiers du front.

¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁰ *Ibid.*, p. 134-136.

Face aux troupes des premières lignes, il faut mentionner les « troupes des lignes arrière ». Des bataillons divers ont soutenu le courage et la détermination des cinq mille colons qui sont volontairement restés sur place, ont collaboré avec eux, et ont rapidement restauré la sécurité et l'ordre dans la concession. Les combats acharnés des troupes de première ligne sont rapportés en détail dans les journaux, mais les actions des troupes des lignes arrière ne semblent pas suffisamment relayées. [...]

Parce que j'étais incompetent en tant que journaliste de première ligne, je me suis appliqué à réunir des documents sur les actions de ces « troupes des lignes arrière ». Plus j'avancais dans mes recherches, mieux je prenais conscience de la noblesse de ces actions. Les journaux qui suivent représentent une partie de ces documents et, même s'ils sont insuffisants, je crois qu'ils font apparaître vivement la collaboration entre première ligne et ligne arrière.

L'intégration de l'écriture d'autrui au sein des textes a vocation à pallier les manquements du discours général sur la guerre mais aussi donc aux propres défauts du livre de Hayashi (due à l'incompétence de l'auteur en tant que « journaliste de première ligne »). La nécessité de faire parler directement ces textes, plutôt que les transformer en récits, renvoie, dans le contexte évoqué en introduction, à l'idée que personne n'est mieux à même de raconter une expérience donnée que celui qui l'a vécue. Mais la figure du porte-parole, apparemment réduite ici à rapporter telles quelles ces voix parce qu'il ne peut pas les absorber dans son propre récit, est beaucoup moins simple qu'il n'y paraît : lorsqu'il prétend se borner à reproduire des textes offerts au lecteur, c'est en réalité sa propre lecture de ces textes qu'il écrit. En mettant sur un pied d'égalité, en tant que récit de guerre, le journal d'un civil et celui d'un soldat, il amène le lecteur à réévaluer la notion de guerre et, notamment, la place que le combat y occupe — le combat devient un aspect parmi d'autres de la guerre, ce qui finit par ôter au soldat l'ascendant sur l'écrivain que lui confère son expérience. En dernière instance, Hayashi nous donne à voir tout ce que le soldat, parce qu'il est soldat, ne peut pas connaître de la guerre. Dans cette nouvelle configuration, c'est finalement l'écrivain qui, par sa capacité à donner du sens aux récits, est à même d'offrir l'aperçu le moins incomplet de la guerre.

L'usage le plus complexe de la figure de l'auteur en tant que porte-parole se trouve dans une autre nouvelle, intitulée « Policiers militaires qui ne reviendront pas » (*Kaeranu kenpei* 帰らぬ憲兵), qui relève à plusieurs égards du jeu littéraire. Le texte est, dès les premières lignes, présenté comme une commande passée par l'armée :

上海の事変は八月の「十三日の金曜日」に突発したのであるが、その前日の十二日の正午頃、北停車場の構内で行衛不明になったまま、未だに帰らぬ大前旭憲兵軍曹と熊野敏夫通訳の世に知られぬ犠牲を、何かの形で文字に現し、内地の人々に伝えることを、僕は上海派遣憲兵長塚本誠大尉に約束して内地に帰って来たのであるが、まだその機を得ずに今日に及んだところ、去る十一月十三日の東京朝日新聞に次のような記事が出た。
「我が川並部隊の猛進撃による上海包囲完全の日のことだ、九日午後一時一瀉千里の勢いで中山路を驀進、龍華の街を進撃する〇台の戦車の先頭に悲壮な決意を漲らせて乗込んだ憲兵大尉があった、我が上海憲兵隊の塚本誠大尉だ²¹。

L'incident de Shanghai a éclaté le « vendredi 13 » août ; j'ai promis au chef de la police militaire de Shanghai, le capitaine Tsukamoto Makoto, de faire savoir à la population de la métropole, en écrivant un texte qui en rende compte sous une forme ou une autre, le sacrifice méconnu du sergent de police militaire Ōsaki Akira et de l'interprète Kumano Toshio qui ont disparu dans l'enceinte du parc de véhicules nord dans l'après-midi du jour précédent, le 12, et ne sont toujours pas rentrés. Je suis depuis revenu au Japon et, sans avoir pu jusqu'à ce jour trouver l'occasion de le faire, j'ai lu dans le journal *Asahi shinbun* daté du 13 novembre, l'article suivant :

« L'histoire s'est déroulée le jour de la prise de Shanghai, que nous devons au combat acharné du bataillon Kawanami. Un capitaine de la police militaire s'est engagé dans un élan fulgurant sur la route de Zhongshan et a fait preuve d'une combativité extraordinaire en prenant la tête des 〇 chars qui lançaient l'assaut sur la ville de Longhua ; il s'agissait du capitaine Tsukamoto Akira de la police militaire de Shanghai. »

Paradoxalement, le titre et l'incipit semblent donc indiquer que l'on s'apprête à lire le texte promis au capitaine Tsukamoto, ce récit de la disparition des deux soldats, alors que *Kaeranu kenpei* embraye presque immédiatement sur un portrait de Tsukamoto tel que Hayashi l'a rencontré après l'incident en question, qui occupe les deux tiers du récit. Ce portrait très élogieux du capitaine évite soigneusement d'évoquer explicitement la disparition des deux soldats de son unité ; ce non-dit qui habite le texte frustre le lecteur, qui s'est déjà forgé une image d'un récit dont il connaît la fin inévitable, en même temps qu'il fait planer comme une ombre tragique sur le portrait de ce capitaine modèle. Puis vient la dernière partie du texte :

遭難の事情については、僕の手元に公式の報告書がある。修飾を用いるよりもそのまま発表した方が真相を伝え得ると思われるので次に掲げることにする。文中小官とあるのは、報告者塚本大尉を指すことは言うまでもない。
En ce qui concerne les circonstances du drame, j'ai avec moi un rapport officiel.

21 *Ibid.*, p. 275.

Plutôt que d'user d'ornements, je pense que le publier en l'état permettra davantage de transmettre la vérité, aussi ai-je choisi de le reproduire ci-dessous. L'officier mentionné au cours du texte renvoie évidemment à l'auteur du rapport, le capitaine Tsukamoto.²²

Suit un rapport militaire d'une dizaine de pages auquel Hayashi délègue donc la tâche de faire le récit promis. Ce choix, qui revient a priori à voir un auteur laisser l'armée écrire son texte, ne sera en fait pas si rare que cela dans la littérature de guerre des années suivantes. Le style ultra-synthétique de l'écriture militaire exerça très tôt une certaine fascination chez les écrivains (on en trouve par exemple une occurrence chez des auteurs tels que Niwa Fumio l'année suivant la publication de *Sensō no yokogao*²³) : il n'existe que pour rendre compte de ce qui se déroule dans la guerre et le fait de manière efficace, sans recourir aux techniques de l'écriture littéraire que Hayashi désigne ici comme ornement, et qui sera, dans la mythologie qui se construit durant ces années, de plus en plus reléguée dans son ensemble au rang de superflu.

La question fondamentale de ce texte est en fait impliquée par Hayashi lui-même dès les premières lignes : comment la combinaison de ce portrait et de ce rapport devient-elle ce qu'il a promis au capitaine, un « texte qui rende compte sous une forme ou une autre » de l'affaire ? Ici plus qu'ailleurs le rôle de l'écrivain est de donner du sens au texte qu'il nous donne à lire, puisque la présence du portrait indique que le rapport, aussi efficace soit-il, ne se suffit pas à lui-même. Il faut d'abord noter un net parallèle entre ce rapport que le lecteur trouve à la fin du texte, après que Hayashi l'a introduit, et l'article de journal qui ouvre le texte et motive son écriture. Cet article a du sens pour Hayashi (et non, à ce moment, pour le lecteur) parce que lui connaît déjà le capitaine Tsukamoto : sans doute faut-il lire ce portrait comme un préalable à la lecture du rapport, de la même façon que l'expérience de Hayashi sur place (que l'ensemble de *Kaeranu kenpei* vise à restituer) constituait l'encyclopédie du Hayashi lecteur de cet article. Par ailleurs, Hayashi ne brosse pas le portrait des soldats qui donnent son titre au texte, mais bien celui de l'auteur du rapport : le style militaire, efficient mais impersonnel, ne parvient pas seul à atteindre l'objectif que Hayashi paraît s'être donné

22 *Ibid.*, p. 297.

23 NIWA Fumio 丹羽文雄, *Kaeranu chūtai* 帰らぬ中隊 (La compagnie qui ne reviendra pas), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1938, p. 30.

pour lui-même dans *Sensō no yokogao* : produire son auteur au sein du texte. Hayashi se révèle ainsi être celui qui permet au capitaine Tsukamoto d'incarner son texte, en sublimant le style aride du rapport militaire ; dans un contexte où le rapport de forces entre l'armée et les écrivains était déjà déséquilibré et s'apprêtait à le devenir bien davantage, le jeu auquel se prête ici Hayashi peut être interprété comme une démonstration franche du pouvoir de l'écrivain.

Le cliché du non-combattant incapable de saisir une réalité dont il ne fait pas partie, actif dès les premières semaines de la guerre, peut être justifié par l'histoire littéraire japonaise ou par le positionnement de l'armée à l'égard des écrivains, mais c'est au sein des textes qu'il révèle toute sa complexité. Pour qui cherche à comprendre la tension extrême à laquelle la littérature peut être soumise lorsqu'elle est littérature de guerre, ce lieu commun ne peut être ni ignoré ni pris au pied de la lettre : la littérature de guerre existe de fait — elle eut même un succès considérable à cette époque. À l'instar de Hayashi, tout auteur qui fait jouer ce thème dans ses textes doit ainsi lui trouver également une sorte d'antidote, sans quoi il ne saurait y avoir de récit. L'originalité de *Sensō no yokogao* tient à la façon dont est négocié ce cliché : la construction de l'identité du narrateur s'y double d'une découverte (pour le lecteur) et d'une production (pour l'auteur) du rôle et de la place de l'écrivain de littérature de guerre. La présence incarnée de Hayashi dans ces textes est au principe de leur hétérogénéité : qu'il aborde la guerre en tant que réalité sensible, en tant qu'expérience intérieure, ou telle que d'autres l'écrivent, Hayashi met au jour ses propres limites (celles qu'il s'impose, celles qui lui sont imposées par le discours ambiant ou par l'armée), pour mieux les sublimer par l'écriture littéraire.

II] *Hifū senri*, la guerre et le beau

Par opposition à Hayashi, Ozaki Shirō tendit durant sa carrière rester en marge des mouvements littéraires et des écoles de pensée. Son œuvre phare *Jinsei gekijō* 人生劇場 (Le

théâtre de la vie), un roman-fleuve²⁴ dont les personnages traversent les différentes strates de la société japonaise du début du siècle en quête d'un sens à leur existence, l'avait justement fait connaître pour son approche « non conceptuelle » de la littérature²⁵. La guerre intéressa très tôt cet auteur porté par une vision tragique, centrée sur les sentiments humains, des événements historiques : il se rendit dès septembre 1937 dans le nord de la Chine, lui aussi à la demande de la revue *Chūō kōron*, et publia un recueil de textes indépendants (reportages, essais, journal) intitulé *Hifū senri* 悲風千里 (Mille lieues de vents plaintifs). Contrairement à Hayashi, qui laissait au seul titre la charge de suggérer l'unité du livre, Ozaki rédigea une courte préface de trois pages, qu'il employait à justifier de la cohérence du livre²⁶. C'est d'emblée vers des enjeux esthétiques que nous guide ce paratexte :

馬より下る古戦場、四顧すれば但だ茫然たり、風悲しんで浮雲去り、黄葉わが前に落つ——というのは杜甫の詩であるが、夕陽に輝く長城を眺めながら遠く踏み越えてきた八達嶺の雄姿は今なお眼底にありありと残っている。²⁷

Descendu de cheval sur un ancien champ de bataille, je reste sidéré en regardant alentour, le vent se désole et les nuages flottant passent, les feuilles d'automne tombent devant moi — il s'agit d'un poème de Du Fu, et la figure imposante de Badaling, que je franchis en contemplant la Grande Muraille qui brillait dans le soleil couchant, reste aujourd'hui encore claire sur ma rétine.

Le fait que Ozaki place son texte sous le patronage du célèbre poète chinois Du Fu 杜甫 (712-770) mérite commentaire. Il n'y a pas en soi lieu de s'étonner qu'un écrivain japonais, alors qu'il est engagé dans le conflit qui s'ouvre en 1937, se réfère explicitement à un auteur chinois : malgré la violence de l'armée japonaise en Chine, le discours officiel vantait comme on l'a vu le caractère apaisé et culturellement enrichissant des relations entre Chinois et Japonais. En revanche, il est plus intéressant de relever qu'en citant ce poète, Ozaki embrasse explicitement une posture de lettré, dont la culture et la sensibilité esthétique commandent le regard qu'il porte sur la guerre. Il s'agit sans nul doute de répondre aux attentes des médias, qui avaient fait appel aux écrivains pour proposer une autre écriture de

24 La publication des différents volumes, commencée en 1933, dura plus de vingt ans.

25 TSUZUKI Hisayoshi, *Ozaki Shirō*, Tōkyō, Sankōsha, 1974, p. 111.

26 Relevons toutefois que dans un cas comme dans l'autre, les éléments extratextuels (le nom d'auteur, le cadre spatio-temporel du voyage, l'existence même du recueil) jouaient un rôle majeur dans la construction d'une unité qui, en ce sens, précède la lecture.

27 OZAKI Shirō, *Hifū senri*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1937, page non numérotée.

la guerre que celle des journalistes. En outre, comparer quelques éléments de la vie de Du Fu, « le plus grand poète de la tradition chinoise²⁸ », à la situation de Ozaki pendant la guerre révèle certaines concordances dignes d'intérêt. La carrière littéraire de Du Fu ne commença véritablement que lorsque (et dans une certaine mesure, parce que) la révolte d'An Lushan, violente guerre civile de huit années (755-763), éclata²⁹. Cette guerre fournit à Du Fu un matériau qui irrigua la majeure partie de son œuvre, et qu'il documenta dans ses poèmes avec une précision telle qu'il se vit qualifier de « poète-historien³⁰ ». Il est *a posteriori* possible d'affirmer que Ozaki avait déjà atteint le faîte de sa gloire en 1937, mais ses nombreux voyages sur le front et son abondante production de littérature de guerre jusqu'en 1945 signalent à la fois une forme de fascination pour la guerre, et une volonté d'en faire un élément central de son œuvre : peut-être même l'exemple de Du Fu, qui accéda au panthéon littéraire grâce à la guerre, inspira-t-il l'ambition de Ozaki dans « sa » guerre.

A] Rêveries de guerre

La suite de cette préface annonce le rapport de Ozaki à la guerre comme une série d'associations proches de la rêverie, issues d'une conscience façonnée par les lettres :

私は文学者の眼をもって見、文学者の耳をもって聞き、文学者の経験をもって感じてきたのである。聯隊長の祖国が聯隊にあるとすれば私の祖国は文学にある。秋空に鳴るプロペラの音は私の心で蕭条と鳴る風の哀れさに一変する。ああ眼を瞑つると、高粱の葉影を縫って何処とも知らず落ちてゆく残兵の姿が見えるようではないか。私は幻影をとおして現実を見る。限界を突破して進む情熱の中に、否、否、死体を乗り越えて進む銃剣の光をとおして文学の魂は燦として輝くのである。複雑多岐な生活のかたちを原始の姿に変えようとするところに戦争の美しさがあるのではあるまいか。かくのごとくして悲風は戦場の一角から起るのではなくて私の心の奥から起るのである。³¹

J'ai vu avec des yeux de lettré, écouté avec des oreilles de lettré, ressenti avec

28 CHOU Eva Shan, *Reconsidering Tu Fu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 1.

29 *Ibid.*, p. 4.

30 En chinois *shih-shih* 詩史. OWEN Stephen, *The Great Age of Chinese Poetry: the High Tang*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981, p. 185.

31 OZAKI Shirō, *op. cit.*, page non numérotée.

une expérience de lettré. Si un commandant de régiment a son régiment pour patrie, la mienne est dans la littérature. Le son des hélices résonnant dans le ciel d'automne devient, dans mon cœur, la mélancolie d'un vent qui bruit tristement. Ah ! Quand je ferme les yeux, n'ai-je pas l'impression de voir les silhouettes de soldats en déroute s'enfuir je ne sais où parmi les ombres des feuillages de sorgho ? Je vois la réalité par les illusions. Dans l'ardeur qui fait franchir les limites, non, non, dans la lumière des baïonnettes qui passe par dessus les cadavres, brille radieusement l'âme de la littérature. La guerre tend à rendre sa forme originelle à notre vie complexe et disparate : n'est-ce pas là sa beauté ? Ainsi les vents plaintifs ne partent-ils pas du champ de bataille, mais du fond de mon cœur.

L'outrance poétique de ces lignes peut surprendre à une époque où la littérature de la Première Guerre mondiale devrait avoir d'ores et déjà mis à bas le lyrisme guerrier, mais invoquer Du Fu a justement permis de passer outre la littérature européenne contemporaine. Le poète chinois renvoie à une histoire littéraire bien plus longue et supposément plus prestigieuse — en tout cas plus asiatique et par extension plus « japonaise », à l'instar des peintres de *nihonga* 日本画 (peinture de style traditionnel) qui revendiquèrent pendant la guerre « l'héritage commun d'une culture nationale³² » en se référant à l'art classique. Tout est ici perçu (vu, entendu, ressenti) à travers le filtre revendiqué d'une identité d'« homme de lettres », qui résiste à l'épreuve de la guerre. La guerre ne bouleverse pas ce témoin, ni les champs de bataille ni les cadavres ne semblent ébranler la posture de Ozaki — ils l'ont en fait plutôt confortée, puisque la guerre n'apparaît que comme un paysage sur lequel le regard littéraire fait naître des images poétiques. Lorsque la guerre « tend à rendre sa forme originelle à notre vie complexe et disparate », c'est par l'association du réel observé à des images esthétisantes (le « vent qui bruit tristement », « la lumière des baïonnettes qui passe par dessus les cadavres », les silhouettes qui tombent parmi les feuilles). Ces stéréotypes sont le produit d'une culture littéraire qui, telle un miroir déformant, réduit un monde « complexe et disparate », c'est-à-dire un ensemble de phénomènes particuliers, à des « illusions » générales (hors du temps et de l'espace, sur le modèle du songe : « je ne sais où ») exprimant par leur densité poétique une vérité plus pure (« sous sa forme originelle »). Si l'on se fie à cette préface, la finalité du texte de Ozaki serait donc la transmission d'un regard littéraire

32 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 97

porteur d'une vérité qui échappe aux non-lettrés (notons au passage que l'« homme de lettres » se définit ici par ce qu'il voit, et non par ce qu'il écrit, comme si l'écriture était une opération transparente). Ce qui était la conclusion de notre lecture de *Sensō no yokogao* s'impose cette fois à l'orée du texte : comme chez Hayashi, l'écrivain a ici aussi l'avantage sur le soldat.

L'essai intitulé « La guerre invisible » (*Mienai sensō* 見えない戦争) permet à Ozaki d'approfondir la question du rapport de l'écrivain à la guerre. Il était relativement rare que les écrivains de littérature de guerre offrent à leurs lecteurs une mise en perspective critique de leur propre pratique. On trouve certes un grand nombre de tables rondes, dont les retranscriptions furent régulièrement publiées durant la guerre, et de préfaces (principalement durant les premières années du conflit), mais ces deux modes d'expression ne permettent pas de longs développements sur le sujet. Dans la grande majorité des cas, c'est uniquement dans les textes mêmes, dans la façon dont y sont gérés empiriquement les problèmes auxquels sont confrontés les auteurs, que le lecteur peut se forger une image de leur position. À ce titre, *Mienai sensō*, essai long de douze pages, est une exception précieuse à la règle générale, pour autant qu'on l'approche avec suffisamment de précautions : comme toute prise de parole d'auteur, il est un lieu stratégique d'auto-représentation et de conditionnement du lecteur, qui ne saurait être abordé sans une certaine mise à distance.

L'essai s'ouvre sur une comparaison au *Sensō no yokogao* de Hayashi Fusao, en apparence au désavantage de Ozaki. Ces comparaisons autodépréciatives semblent tenir de l'exercice rituel tant elles sont fréquentes dans la littérature de guerre, mais elles servent la plupart du temps à nourrir l'opposition entre soldats et écrivains, c'est-à-dire entre ceux qui combattent et ceux qui écrivent malgré leur inexpérience, pour paradoxalement asseoir le statut des écrivains.

林は「世界が狭すぎて困った」という意味のことをいっていたがこういう言葉にさえも実感があふれている。戦争に直面する感情の中に反映するものは目睫に迫る現実であろう。[……]これと対比するときにいるところの私の現地ルポルタージュなるものは戦争だけを目標する意味においては甚だ非実感的であると言えるかも知れぬ。私は戦争の雰囲気の中に生活を埋めていたにもかかわら

ずついに戦争の実態をつかむことができなかった。³³

Hayashi disait quelque chose comme « le monde était trop étroit, c'était éprouvant », et ces seuls mots sentent le vécu. Ce que reflète cette sensation d'être face à la guerre, c'est la réalité qui s'impose aux yeux. [...] Comparativement à cela, pour autant qu'elle ne vise que la guerre, on peut sans doute dire que ma manière de reportage sur le terrain manque sérieusement de cette impression de réel. Bien que je me sois immergé dans son atmosphère, je n'ai finalement pas pu m'emparer du corps de la guerre.

Le jeu est cependant ici renouvelé dans la mesure où Ozaki ne se compare pas aux soldats, mais à un collègue. Il substitue ainsi à un raisonnement binaire (l'écrivain se définissant par opposition au soldat) une différence de degré : Hayashi a vu la guerre de plus près, il y a « fait face », alors que lui n'a « pas pu s'emparer du corps de la guerre ». Comme nous l'avons montré, Hayashi dit et met en scène dans ses textes l'exact opposé de ce que Ozaki lui prête : la guerre y demeure inaccessible, le soldat constitue un modèle indépassable (mais contournable) d'expérience de la guerre, et l'écrivain doit trouver sa place en se définissant par opposition à ce modèle. En se positionnant non pas face aux soldats, mais face à Hayashi, Ozaki illustre clairement les dynamiques de champ naissantes de la littérature de guerre : la proximité au combat est présentée comme la seule source de légitimité, et l'enjeu est donc (pour Ozaki comme d'ailleurs pour Hayashi) de réhabiliter les qualités littéraires contre une *doxa* que l'on participe dans un premier temps à construire. Le parallélisme entre l'opposition soldat/écrivain et Hayashi/Ozaki augure, pour le lecteur averti, du retournement habituel : il s'agira pour Ozaki de montrer dans la suite du texte qu'il est autant, sinon plus, légitime que Hayashi en tant qu'auteur de littérature de guerre. On pourra observer durant toute la guerre ce type de réévaluations, qui consiste à repousser un écrivain vers un pôle ou l'autre (autonomie ou hétéronomie) quand paraissent des textes dont l'auteur est plus ou moins reconnu, a vu la guerre de plus ou moins près.

L'expression de Ozaki pour qualifier son rapport à la guerre mérite par ailleurs d'être relevée, en ce qu'elle met en exergue l'impossibilité fondamentale de satisfaire l'aspiration à une expérience de première main : que serait « s'emparer du corps de la guerre » sinon mourir, et ainsi mettre un point final à toute possibilité de littérature ? En un sens, c'est cette littérature impossible, cette littérature d'outre-tombe, qui sera le modèle des

33 OZAKI Shirō, *op. cit.*, p. 188-189.

écrivains durant toute la guerre ; qu'il s'agisse de s'en rapprocher (plus la guerre a été éprouvée, plus la mort a été proche) ou de le contourner (en assumant d'être hors de danger), tous sont amenés dès lors qu'ils prennent la plume à prendre position sur la question. Face au « monde trop étroit » de Hayashi, Ozaki ne peut que « courir après³⁴ » une « guerre qui s'étend à l'infini³⁵ », évidemment insaisissable. Il est tentant de rapporter l'évanescence de la guerre décrite par Ozaki à la répartition des rôles qu'elle implique : il n'y a que l'armée qui puisse la *produire*, ce qui condamne de fait ceux qui n'en font pas partie à emboîter le pas. C'est là une autre difficulté des écrivains de littérature de guerre, qui doivent accepter d'être dépossédés de leur capacité de production pour se contenter de reproduire ce qu'autrui fabrique devant eux, avant eux. Cette difficulté se conjugue par ailleurs aux contraintes propres à l'exercice d'écrivain embarqué, soumis à la temporalité des médias qui l'emploient, des journalistes qu'il concurrence, alors même que « la littérature ne peut pas naître sur une telle perception hâtive et phénoménale³⁶ ».

Dans ces conditions, la question de l'espace de création qu'il reste aux écrivains surgit inévitablement. Chez Ozaki, les marges de liberté, les critères pertinents pour évaluer les textes sont « des dispositions individuelles telles que la correction du jugement, la capacité de compréhension, l'acuité de la sensibilité³⁷ », mais :

[……] その場合の「私」はもはや個人的感情の中にある「私」ではない。個人的偶然を民族的必然に置換えようとする能力が、「私」なのである。勿論、自分の感情に客観的統制を加えるなどという悠長さを唯一人持合してはいないのである。結局、実感の有無は、書いている筆者よりも、これを受け入れる読者の感受性の方にあるのではあるまいか。³⁸

[...] dans ce cas, le « je » n'est pas le « je » qui se trouve dans les émotions individuelles. C'est la capacité de substituer aux contingences individuelles la nécessité nationale qui constitue le « je ». Bien sûr, nul n'a la lenteur qui permettrait d'exercer un contrôle objectif sur ses propres émotions. Finalement, l'impression de réel ne se situe-t-elle pas davantage du côté de la sensibilité du lecteur, que chez celui qui prend la plume ?

Ozaki propose ainsi un modèle où ses « dispositions individuelles », sa manière spécifique

34 あとを追っ駆ける ; *Ibid.*, p. 190.

35 無限大にまでひろがってゆく戦争 ; *Ibid.*, p. 189.

36 文学はそんな性急に現象的な認識だけで成立するものではない ; *Ibid.*, p. 191.

37 判断の正不正、認識能力の有無、感受性の強弱といったような個人的な稟質 ; *Ibid.*, p. 193.

38 *Ibid.*, p. 196.

de percevoir la guerre, entrerait en résonance avec le lecteur en vertu de ce qu'ils ont en commun, désigné ici par l'expression « nécessité nationale ». C'est précisément le fonctionnement du langage que Ozaki rappelle ici : c'est grâce à l'existence d'une langue commune (« nationale »), au-delà des spécificités de chaque locuteur, que je peux faire le pari que mes mots auront un sens pour mon interlocuteur, et donc communiquer. La voix que Ozaki veut incarner se doit donc d'être à la fois soi (pour investir l'espace de production qui lui est laissé) et autrui (il s'agit aussi d'être lu pour remplir sa fonction d'écrivain). La question n'est plus de savoir qui a été le plus exposé au danger, puisque la légitimité ne provient pas du réel en soi, mais de la capacité à le saisir et à le partager, ce qui est pour Ozaki le propre de l'écrivain : « En somme, il suffit que les écrivains se tiennent à leur conduite d'écrivain³⁹ ». Pour autant ni la promesse, en préface, d'une expérience quasi mystique de la guerre, ni la revendication dans *Mienai sensō* d'une approche fondamentalement littéraire, ne résolvent la question de leur concrétisation au sein du texte : la mise en valeur d'un regard supposément exceptionnel et la mise en texte du beau, que nous allons maintenant discuter, ne prennent corps qu'à la lecture de la production littéraire de Ozaki.

B] Voir le beau

Cerner ce qu'a de spécifique le regard de Ozaki implique d'établir des points de comparaison avec ce qui, dans l'économie propre du texte, est donné à voir comme un regard non-littéraire. Les premières pages de « Mille lieues de vents plaintifs » (*Hifū senri* 悲風千里), le texte qui donne son titre au livre, en contiennent un exemple marquant : Ozaki se fait raconter par les passagers du bateau qui l'emmène sur le front l'histoire d'une jeune femme victime de l'armée chinoise. On apprend qu'elle a survécu à l'attaque, mais le détail des

39 要するに作家は作家らしい態度を持って一貫すればいいのである。; *Ibid.*, p. 198.

atrocités qu'elle a subies est presque intégralement censurée⁴⁰. Suit une réflexion sur la disposition de l'homme à la barbarie, puis :

それにしても愛する子を抱きしめた母親の手から何ものがわが子を奪い足をひき裂き、首をねぢ切ったのであろうか。同じく殺される運命であるとは言えこの痛ましき光景が死を前にした母親の眼にどのように映ったのであろうか。今、塘沽へ来て私ははじめて戦争という認識に立ちもどってきた。⁴¹

Qui a pu arracher son enfant aimé des mains d'une mère qui l'avait protégé, lui rompre les jambes, et lui tordre le cou ? Comment ce spectacle tragique s'est-il reflété dans les yeux de la mère qui faisait face à la mort, alors que le même sort lui était réservé ? Depuis mon arrivée à Tanggu, c'était la première fois que je reprenais conscience de la guerre.

Les interrogations de Ozaki ne sont pas (du moins pas seulement) rhétoriques : son imagination se trouve prise en défaut par l'atrocité du récit qui lui a été fait. Il est difficile de ne pas trouver là une forme d'indécence, tant le style cherche à paraître poétique face à un événement dont la brutalité appellerait *a priori* sinon le silence, du moins la sobriété⁴² ; au-delà de la formulation, il y a bien quelque chose de déplacé dans la volonté même d'obtenir davantage que l'évidence (à savoir que ce « spectacle » s'est reflété *horriblement* dans les yeux de la mère). Relevons d'ailleurs que ce n'est pas le « spectacle tragique » en soi qui intéresse Ozaki, mais le regard que la mère a porté sur celui-ci. Cette esthétisation au second degré, qui consiste donc à regarder autrui regarder des atrocités, se révèle être spécifique à l'écrivain : on n'a rapporté à Ozaki que des faits, anecdotiques au regard de ce qu'il considère être les vraies questions (celles-ci ne sont d'ailleurs pas adressées à ses interlocuteurs, qui ne sauraient y répondre) ; de même, la victime est incapable de se voir en train de voir, et *a fortiori* d'y trouver du beau. Ce spectacle au second degré ne requiert cependant pas d'élévation du point de vue : en conviant ses lecteurs à une scène dans laquelle la mère assiste à une tragédie, Ozaki invite moins à surplomber la guerre (ce qui impliquerait de quitter la hauteur d'homme et faire de l'écrivain un surhumain) qu'à s'en éloigner. La distance de Ozaki à la guerre porte un double-sens : elle renvoie bien sûr à la position de l'écrivain,

40 *Ibid.*, p. 5.

41 *Ibid.*, p. 6.

42 Les attentes de lecture ne sont bien sûr ni immuables ni naturelles, mais rechercher l'origine de la tension entre beauté et silence à l'œuvre dans la littérature de guerre dépasse le cadre du présent travail ; c'est ici la rupture d'un pacte de lecture propre à la littérature de guerre moderne, d'autant plus sensible que les atrocités subies par une civile ne peuvent pas même relever du lyrisme guerrier, qui nous intéresse.

qui doit garder une distance vis-à-vis de son objet, mais aussi au lecteur, physiquement loin des champs de bataille, dont la distance à la guerre est établie et qui aura d'autant plus de facilité à suivre Ozaki qu'ils ont cette distance en commun.

Si les victimes sont trop impliquées pour esthétiser leur expérience de la guerre, les militaires également semblent privés de la contemplation du beau. « Minuit sur la Grande Muraille » (*Chōjō no han'ya* 長城の半夜) est le récit d'une journée de voyage durant laquelle Ozaki s'enfonce littéralement dans la guerre : les premières scènes sont des tableaux de paysages chinois, contemplés depuis le train, qui lui rappellent fréquemment des œuvres anciennes, jusqu'à la dernière étape du périple qui s'avère être la visite nocturne d'un tunnel en cours de réparation — comme un épilogue, Ozaki se retrouve le lendemain matin seul en haut de la grande muraille, après que le tunnel a été percé. Durant la nuit qu'il passe dans un wagon mis à sa disposition, Ozaki surprend une conversation entre deux officiers :

窓のそとが騒々しくなっている。闇をすかして見ると、武装した加藤隊長が車站の方へ歩いてゆくうしろ姿だけが見えた。こっそり靴をはいて外へ出ると道の角々に剣をつけた歩哨が立っている。月のない夜空は暗く、発達嶺山脈がはるかの空に輪廓だけをぼかして静まりかえっているのだ。靴音がひそやかにひびいて闇の中から声が聞こえた。逃げるように車室へかえってくると、
「秋ですな、——」

と、ふくらみのある声が聞こえ、隊長が低い声でいった。「野菊や女郎花が咲いていますよ、やはり時候が来ると咲くのですな、今夜あたり月があるといんだが」
「いや」

水野隊長の太い声が遮った。「自然に見とれたりするのは禁物ですよ、——うっかり雲を見たりしているとトンネルの中で作業する気もちにはなれません」⁴³ Il y avait du bruit de l'autre côté de la fenêtre. En regardant à travers l'obscurité, je ne vis que la silhouette du commandant Katō, en armes, qui marchait en direction de la gare. J'enfilai discrètement mes chaussures et sortis : il y avait des sentinelles, sabre au côté, à chaque angle de la route. En l'absence de lune, il faisait nuit noire ; les montagnes de Balading étaient calmes et ne laissaient paraître que leurs contours au loin dans le ciel. Des bruits de pas résonnèrent doucement, puis je perçus des voix dans l'obscurité. Rentré précipitamment dans le wagon, j'entendis une voix ronde.

« C'est l'automne... »

Le commandant dit à voix basse : « Les marguerites et les patrinias sont en fleur, c'est bien à cette saison qu'elles éclosent, si seulement la lune était là... »

« Non »

répondit la voix ample du commandant Mizuno. « Il est interdit de se laisser

43 *Ibid.*, p. 132-133.

envoûter par la nature. Quand on s'oublie à regarder les nuages, on ne peut pas se faire au travail dans les tunnels. »

L'atmosphère décrite par Ozaki prête à la contemplation : silhouette solitaire marchant dans l'obscurité, sentinelles comme autant de jalons lumineux (leurs corps constellent l'obscurité, la mention de leurs sabres appelle l'image des lames qui étincellent), nuit noire et silence qui semblent réduire ce paysage à sa plus simple expression (lui « rendre sa forme originelle »)... Ozaki et le lecteur sont déjà si emportés par ce tableau presque abstrait, constitué de lignes (les montagnes, la route) et de points, qu'ils en ont oublié Katō lorsque surgissent les deux officiers. C'est surtout leur échange qui nous intéresse ici : l'opposition entre Katō, personnage discret et attentif à l'esthétique du moment, figure atténuée de poète qui se « laisse envoûter par la nature », et Mizuno, semi-caricature de militaire bruyant pour qui la guerre passe avant tout, renvoie à un réseau d'oppositions plus générales (contemplation et guerre, individu et collectif, passif et actif, vain et utile) qui semblent dénigrer l'activité artistique en temps de guerre. La conclusion catégorique de Mizuno, selon qui il convient de renoncer au beau parce qu'il détourne de la mission de l'armée, peut à ce titre apparaître comme la morale de cette scène.

Ce dialogue figure pourtant en même temps la possibilité d'un soldat écrivain et son impossibilité puisque la tentation esthétique, proscrite au moment même où elle est formulée, ne cesse pas pour autant d'exister. Katō et Mizuno sont ici tous deux des personnages décalés : Katō, bien sûr, parce qu'il est un poète dans un uniforme de soldat, mais également Mizuno, qui tranche dans ce paysage (sa voix ample, qui s'oppose au silence et le rompt, exprime une volonté d'ignorer le monde). À ce titre, la conclusion de Mizuno peut aussi se lire comme la réplique à soi-même d'un officier tachant de corriger sa propre tendance à la contemplation. Il ne peut y avoir d'opposition entre la contemplation et la guerre que parce que la guerre se déroule de fait dans des lieux beaux ; la seule solution à ce paradoxe se trouve dans le sacrifice de l'appétit esthétique des militaires. La sensibilité exacerbée au beau, que Ozaki semblait définir comme le propre de l'écrivain, n'apparaît donc pas comme une caractéristique transcendante ou exclusive de l'homme de lettres, mais comme la conséquence immanente du rôle spécifique qu'il a à jouer dans la guerre : il ne s'agit pas en soi d'être sensible au beau, mais de pouvoir s'y adonner. De même que la

mission de Katō et Mizuno est de creuser un tunnel, indépendamment de leurs tendances personnelles à l'esthétique, c'est la mission de Ozaki que d'être attentif au beau, et la contemplation est autant défendue aux premiers que l'activité guerrière l'est au dernier.

Dans ce passage comme dans le précédent, la posture de l'écrivain est donc caractérisée par une distance mise entre soi et le monde (en l'occurrence le monde de la guerre), corollaire de la répartition précise des rôles au sein du champ de bataille (voire de l'espace social). La posture d'esthète que semblait revendiquer Ozaki dans son avant-propos s'avère ainsi être bien plus impliquée dans le politique que l'on ne s'y attendrait a priori : ce n'est ici pas l'attrait pour le beau qui fait l'écrivain, mais au contraire le fait d'être écrivain qui implique la responsabilité d'observer le beau en lieu et place de ceux qui n'en ont pas la capacité ou le droit. L'esthétisation de la guerre est ainsi une mission qui revient exclusivement à celui qui prend la plume.

C] L'esthétique du scintillement

Le ressort esthétique principal de *Hifū senri* était en réalité suggéré dès la préface : lorsque Ozaki décrivait ce qu'il cherchait à voir dans la guerre, il évoquait une « âme de la littérature [qui] brille radieusement ». De fait, le verbe « briller » revient très fréquemment dans les diverses descriptions faites par Ozaki, comme s'il s'agissait de retrouver un peu partout des manifestations ponctuelles de cette « âme de la littérature ». Quelques exemples pris dans différents textes du recueil donneront une idée de la récurrence de ce motif dans *Hifū senri* :

翌朝、景山にのぼって王宮を眼下に見る。秋の爽気をゆるがして城壁の下を騎兵の一隊が通ってゆく足音だけが高くひびいて、馬も人もかたちは見えない。陽ざしを浴びた王宮の瓦が伝統の夢を孕んで輝いている。⁴⁴

Le lendemain matin, je montai la colline du charbon et vis le palais royal en contrebas. Seul le bruit des sabots d'un régiment de cavalerie qui passait sous la

44 *Ibid.*, p. 20.

muraille me parvenait en faisant vibrer l'air frais de l'automne, je n'apercevais ni hommes ni chevaux. Les tuiles du palais royal inondées de soleil brillaient, grosses d'un rêve ancien.

大きな門のある家が両側にならんでいるが扉がかたとざされている上に燈火のかげが商家らしい家の窓から流れてくるだけで、私の眼にはときどき俥の轍が溝の中に吸いとられそうになるのをやっと支えて苦しそうに息をせいせい吐きながら走ってゆく車夫の前かがみになった背中だけが見えた。しかし、眼が次第に闇に慣れてくるにつれて、大きい門の前の小高い石段の上にならんでいる人の顔が一つ一つ視野の中にかびあがってきた。ごろりと横になっているのもあるし、腰かけているのもあれば立っているのもある。何かを待っているというかんじでもなければ途方にくれているというかんじでもない。自然に辿りついた運命に落ちているようなルンペンたちのやすらかな顔であった。小路はうねうねとつづいている。やがて「ホテル」と片仮名で書いた赤い電灯の文字が行手にキラキラと輝いた。⁴⁵

Des maisons à grandes portes s'étendaient de chaque côté mais les portes étaient rigoureusement closes et seule la lumière d'une lampe s'écoulait de la fenêtre de ce qui devait être un magasin, aussi ne pouvais-je apercevoir, de temps à autre, que le dos penché vers l'avant du conducteur de la voiture à bras qui, empêchant les ornières d'être englouties dans la boue, courrait en expirant douloureusement. Mais une fois que mes yeux se furent progressivement habitués à l'obscurité, les visages des gens alignés sur les marches en pierre au seuil de ces grandes portes émergèrent l'un après l'autre à ma vue. Certains étaient allongés, d'autres assis, d'autres encore étaient debout. Ils ne donnaient pas l'impression d'attendre quelque chose ni d'être désorientés. C'étaient les visages apaisés de clochards comme résignés à un destin survenu naturellement. Le chemin se prolongeait en serpentant. Enfin les caractères du mot « hôtel » écrits en katakana avec des néons rouges brillèrent devant moi.

汽車は勾配の急な山にさしかかった。鉄橋という鉄橋はことごとく破壊されているので工兵隊が応急の修理をやっている。南山脈はいよいよ車窓の間ぢかに迫って、深い谷底の道を居庸関の方角へ向かってうねうねと行進する輜重兵の一隊が見える。河原づたいの道は白い石ころが午後の陽ざしに輝いて、馬も人も絵のように美しい。⁴⁶

Le train aborda une montagne en pente raide. Comme tous les ponts métalliques sans exception étaient détruits, les soldats du génie faisaient des réparations d'urgence. Les monts du sud s'approchèrent enfin de la fenêtre, et j'aperçus un régiment de la logistique qui s'avavançait sur une route sinueuse au fond de la vallée, en direction du col de Juyong. Sur la route qui longeait la rivière, des pierres blanches brillaient à la lumière du soleil de l'après-midi, hommes et chevaux étaient beaux comme dans un tableau.

Tous ces passages ont une structure commune : ils s'ouvrent sur des tableaux offrant

45 *Ibid.*, p .32-33.

46 *Ibid.*, p .122.

une vue générale des scènes décrites, et se concluent sur un point de détail qui attire le regard mais n'occupe proportionnellement que peu de place dans l'espace représenté comme dans le texte. Les tableaux décrits sont ostensiblement les objets d'une contemplation, qui ne se limite d'ailleurs pas au regard puisque les sons, les sensations physiques peuvent également participer à l'expérience esthétique. Notons par ailleurs que la lumière émise par ces détails brillants ne rayonne pas sur leur environnement, et ne l'éclaire donc pas, mais semble frapper directement et exclusivement l'œil de Ozaki. De fait, la métaphore lumineuse peut être filée : pour briller, un élément donné doit avoir un fond duquel se détacher, mais il requiert aussi un observateur qui, parce qu'il se situe à un point adéquat, est à même d'en recevoir la lumière. Le beau a en ce sens, dans un premier temps, une dimension immédiate : le réel décrit est d'abord reçu tel quel, sans que se pose la question de son interprétation. Comme dans le passage avec Katō et Mizuno, cette immédiateté des phénomènes enregistrés donne aux tableaux ici aussi constitués de lignes et de points une dimension abstraite, purement esthétique. Le brillant, qui est couramment associé en soi à l'idée de beau, ne fait à ce titre que renforcer l'esthétique de ces tableaux, dans une dialectique du détail et du cadre (l'un orne l'autre, qui le rehausse).

Ces détails se révèlent cependant être plus que de simples phénomènes immédiats, puisqu'ils deviennent l'embrayeur de réinterprétations du réel lorsqu'ils précèdent par exemple les mentions de « rêve ancien » ou de « tableau ». En brillant, un élément signale qu'il a une certaine densité de sens, une charge poétique qui ouvre à une forme de rêverie et renvoie à un signifié absent de la réalité décrite. Les détails deviennent ainsi sous la plume de Ozaki des indices, puisque pour reprendre Marta Caraion :

Lorsque le détail devient trace d'une réalité à reconstituer, d'une signification à construire, il est alors indice. Appeler un détail indice, c'est le faire accéder à une signification, voire lui attribuer la responsabilité de la signification, comme révélation d'une vérité jusque-là dissimulée.⁴⁷

Quelle serait la vérité dissimulée ici ? Dans les premier et troisième passages cités ci-dessus, Ozaki fait du réel une représentation de l'art et opère ainsi un renversement du processus mimétique qui permet de s'extirper du réel immanent pour tendre vers les « formes

47 CARAION Marta, « Le détail et l'indice », *a contrario*, n° 20, janvier 2014, p. 3-14, p. 9.

originelles » annoncées en préface : si le « rêve ancien », le « tableau » ont à un moment de l'Histoire représenté le réel, et qu'ils sont désormais représentés par lui, c'est bien qu'ils expriment une certaine vérité intemporelle, en l'occurrence une vérité esthétique. Le brillant permet au réel de signifier sa beauté par le truchement d'un intertexte large, nourri d'une culture de lettré (l'histoire, l'art) — ce qui revient à dire que la question du point de vue du spectateur se double d'une question d'identité : il faut se trouver au bon endroit pour voir ce qui brille, mais il faut également être cultivé pour l'interpréter. Les indices évoquent plus qu'ils ne dévoilent, ils ne sont pas directement « trace d'une réalité à reconstituer » (la trace n'existe qu'en tant que trace de quelque chose, et par ailleurs Ozaki opposait réalité et vérité en préface), mais sont à la fois des phénomènes concrets qui se manifestent immédiatement à Ozaki et des éléments surgis d'une représentation préexistante qui les aurait anticipés.

Le cas des « néons rouges » du deuxième passage est un peu différent, puisqu'ils composent un mot et font donc déjà sens en soi. Ozaki en surcharge la signification par l'effet du contraste entre ce qu'ils évoquent et la description qui précède, et lorsqu'il précise qui les interprète, ou plutôt en tant que quoi il les interprète (*yukite* 行手, que nous avons traduit faute de mieux par « moi », est exactement « la personne qui veut s'y rendre »). L'hôtel s'enrichit ainsi des connotations que le voyageur harassé lui associe (repos, confort ou propreté contre la fatigue du voyage, les Chinois allongés sur les marches, la boue des roues...). On retrouve là aussi deux plans d'existence du signe, les néons renvoyant à la fois à l'hôtel précis qu'ils désignent lorsque Ozaki les voit, et au lieu amène que cherchent tous les voyageurs quand vient le soir.

C'est en dernière instance la coexistence de ces deux plans, le présent et l'absent, le réel et l'irréel, le fugitif et l'intemporel, le détail et l'indice, qui fonde le beau dans *Hifū senri*. La recherche esthétique justifie pleinement la démarche du lettré en campagne, qui doit à la fois être sur place, au bon endroit et au bon moment, pour capter les signaux fugaces qui l'appellent, et pouvoir suffisamment s'abstraire du *hic et nunc* des phénomènes rencontrés pour saisir ce qu'ils peuvent avoir d'éternel. De fait, l'étude de ces trois passages montre que le rapport au réel aboutit chaque fois à des lieux communs. La dimension singulière des événements que Ozaki relate n'est jamais niée (les deux plans d'interprétation sont toujours maintenus), mais la propension d'un réel donné à ouvrir sur des représentations générales

constitue ici le trait marquant de l'expérience du monde. Ozaki cherche et met en scène des images typiques qui renverront elles-mêmes à d'autres images issues de l'imaginaire collectif, en un mot des clichés.

Dans cette perspective, le dernier texte du recueil constitue un cas intéressant. « Le soldat de la porte sud » (*Minami guchi no heishi* 南口の兵士) narre la rencontre de Ozaki avec un soldat du nom de Ichinose, puis la découverte, une semaine plus tard, de sa pierre tombale. Lors d'une distribution de courrier, Ozaki voit d'abord le « visage d'un officier aux yeux brillants de bonheur⁴⁸ » avec qui il engage la conversation ; on apprend au cours du texte que Ichinose n'est en fait pas un officier (c'est la barbe fournie du soldat qui avait induit Ozaki en erreur) mais un soldat de seconde classe tire-au-flanc, débraillé, indiscipliné et visiblement un peu bête. Bien qu'il soit incapable de suivre même les ordres les plus simples, il est devenu un divertissement pour son unité à cause de ses « qualités humaines » (*jintoku* 人徳) : Ichinose, touchant de gentillesse et de simplicité, égaye l'atmosphère. À mi-chemin entre l'idiot du village et le bouffon, il est lui-même un cliché incongru dans le contexte guerrier. Il nous semblerait erroné de voir dans la mort de Ichinose la confirmation que ce personnage ne pouvait y trouver sa place ; au contraire, la révélation de sa mort héroïque au combat vaut résolution dialectique. En effet, le premier paradoxe (un bouffon dans la guerre) est sauvé par le second (un bouffon héroïque), justification ultime puisque définitive de sa présence dans l'armée — il n'y a plus de paradoxe dès lors que la mort a figé le jeu entre les éléments, ne reste qu'un contraste chargé esthétiquement.

Notons tout de même que la figure du bouffon soldat, que la censure croissante finira par empêcher d'exploiter, tient davantage en 1937 du lieu commun en cours d'élaboration que du cliché établi. Barak Kushner en trouve l'une des premières traces dans les années 20 chez Yanagiya Kingorō 柳家金語楼 (1901-1972) et ses *heитай rakugo* 兵隊落語 (*rakugo* du soldat)⁴⁹. À la fin de l'ère Taishō, sous l'effet de la conscription généralisée et de la présence accrue de l'armée dans le débat public, les histoires de soldat parlaient à de plus en plus de Japonais. De retour de Corée après sa démobilisation, Yanagiya tira profit de

48 うれしそうに眼を輝かした曹長の顔 ; *Ibid.*, p. 287.

49 KUSHNER Barak, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 89

cet intérêt populaire dans ses propres productions, avec un succès certain, avant de s'orienter à la fin des années trente vers une propagande explicite, vantant l'armée japonaise et moquant les Chinois. Le personnage de bouffon soldat sera de toute façon sublimé quelques mois après *Hifū senri* par les « petites gens » (*shomin* 庶民) chères à Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1960), qui conservent leurs « qualités humaines » mais sont largement débarrassées de leur aspect comique⁵⁰. Si Ozaki n'invente pas ici un archétype de nouveau personnage, il se réfère malgré tout à une figure relativement populaire mais surtout pas encore figée. *Minamiguchi no heishi* illustre ainsi la diversité de clichés grâce auxquels Ozaki rend signifiants les détails qui l'interpellent sur le front.

L'ambiguïté des signes, qui oscillent entre leur valeur singulière et leur valeur commune, est donc d'autant plus complexe que les lieux communs en jeu ne se limitent pas à des représentations culturelles précises mais peuvent être plus largement issus de l'imaginaire collectif. Certes, dans le cas des références intertextuelles à proprement parler, ce collectif semble souvent restreint à une communauté de lecteurs suffisamment lettrés pour comprendre Ozaki à demi-mot, mais on peut également renverser l'argument : dans une certaine mesure, la sous-détermination de ces références permet à chaque lecteur d'y retrouver son propre « tableau », son propre « rêve ancien ». Par ailleurs, Ozaki pourrait être bien plus hermétique en taisant ces analogies, établir davantage de connivence avec le lecteur en lui laissant le soin de remarquer l'ambivalence du brillant, comme il le fait lorsqu'il recourt à des références populaires ou communes telles que le voyageur ou le bouffon. Signalement et sous-détermination du sens peuvent ainsi être vus comme des moyens de partager une expérience esthétique avec le lecteur en lui permettant de se l'approprier personnellement, plutôt que de le contraindre aux représentations personnelles, figées, de l'auteur. En ce sens, l'enjeu pour Ozaki semble être davantage de produire les conditions de possibilité d'une reconstitution par le lecteur de l'expérience de la guerre, que de rendre compte de son expérience individuelle — sous ses aspects esthétisants et grandiloquents, *Hifū senri* est un livre résolument ouvert, qui appelle chacun à retrouver les « formes originelles » de sa propre vie dans la guerre.

50 Voir chapitre 4.

Dès les premiers temps, et alors même qu'elle était commandée par les médias, la représentation littéraire de la guerre n'alla pas de soi : on retrouve chez Hayashi Fusao comme chez Ozaki Shirō un même questionnement sur le rôle de l'écrivain et la spécificité de son expérience, une même nécessité de justifier l'écriture. De fait, aucun des envoyés spéciaux rattachés à la littérature pure ne se résolut à capituler devant le rapport exclusif des soldats à la guerre, ni devant l'écriture désincarnée des journalistes — à écrire qu'il n'avait rien de nouveau à écrire. L'originalité des stratégies mises en place par Hayashi et Ozaki est qu'elles résolvent le problème en épousant, afin de les sublimer, les obstacles que serait censée constituer leur identité d'écrivain. L'incapacité à entrer dans la guerre renvoie l'un à une exploration de soi prônée par l'école romantique japonaise, tandis que la contemplation devient chez l'autre la meilleure façon de rendre compte du front. Aussi riches soient-ils, ces textes représentent davantage l'apogée d'un style mort-né que les débuts d'un genre florissant. La littérature de guerre fut dès l'été 1938 dominée par un nouveau type d'écrivain, le « soldat-écrivain » : des auteurs tels que Hino Ashihei ou Ueda Hiroshi 上田 廣 (1905-1966), forts de leur expérience de soldats, furent en mesure d'offrir une réponse beaucoup plus directe aux attentes d'un lectorat de masse avide d'informations sur la guerre. Le désir de la population japonaise de voir de face cette guerre menée parfois à des milliers de kilomètres limitait fatalement des textes tels que *Sensō no yokogao* ou *Hifū senri* à un succès confidentiel. Ozaki continua dans les années suivantes d'explorer son approche impressionniste de la guerre, sans réellement parvenir à se renouveler, tandis que Hayashi abandonna totalement le récit de guerre pour se consacrer au roman historique.

Chapitre 3 — Le bataillon de la plume

Le 23 août 1938, soit un peu plus d'un an après le début de la seconde guerre sino-japonaise, Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948) est invité en tant que président de la Société des écrivains (*bungeika kyōkai* 文芸家協会) à une réunion au Service d'information du Cabinet (*naikaku jōhōbu* 内閣情報部), en présence d'officiers du Service de diffusion des affaires militaires de la Marine du ministère de la Marine (*Kaigunshō Kaigun gunji fukyūbu* 海軍省海軍軍事普及部) et de l'Équipe des journaux du ministère de l'Armée de terre (*Rikugunshō shinbunhan* 陸軍省新聞班)¹. Lui-même est venu accompagné de onze écrivains, qu'il a choisis parce qu'ils sont « obligeants » (*tanomiyasui* 頼みやすい)². Les autorités souhaitent leur proposer de partir sur le front en tant qu'écrivains embarqués à l'occasion de la campagne de Hankou 漢口. Ils seront finalement vingt-deux à se mettre en route en septembre, répartis en deux groupes (l'un avec l'armée de terre, l'autre avec la marine). Leurs emplois du temps sur place sont décidés par les militaires : ils se déplacent la plupart du temps ensemble par petits groupes et se retrouvent régulièrement pour participer aux activités prévues dans le programme, telles que visites d'hôpitaux de campagne et de champs de bataille, participations aux réunions d'associations locales, interviews avec les journalistes, etc. Leurs premiers textes sont écrits depuis la Chine et parviennent sans délai aux revues et journaux nationaux³ : les médias offrent immédiatement une publicité massive à l'opération, vantent la participation du monde littéraire à l'effort de guerre et donnent au groupe le surnom de *penbutai* ペン部隊, « bataillon de la plume ».

Le *penbutai* constitue sans doute le cas le plus célèbre de collaboration entre écrivains et militaires pendant la guerre, du fait de sa portée symbolique : pour la première

-
- 1 NIPPON BUNGEIKA KYŌKAI 日本文芸家協会 (Société des écrivains du Japon), *Bungei nenkan* 文芸年鑑 (Almanach des lettres), Tōkyō, Dai ichi shōbō 第一書房, 1939, p. 98. Ce volume correspond aux années 1938 et 1939.
 - 2 KIKUCHI Kan, « Hanashi no kuzukago » 話の屑籠 (Corbeille à histoires), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 17, octobre 1938, p.124-125, p. 124.
 - 3 Nous ne disposons pas d'informations précises indiquant que l'armée serait intervenue directement dans ces choix de publication, mais ce n'était sans doute pas nécessaire : l'emballement médiatique fut tel que personne n'aurait refusé de publier l'un de ces textes.

fois, des écrivains partaient sur le front à la demande du gouvernement, en étant rémunérés par lui. Contrairement aux premiers envoyés spéciaux dont la vocation formelle était d'informer et l'objectif pratique d'augmenter les ventes, ils ne pouvaient prétendre à l'autonomie vis-à-vis du champ politique ; contrairement aux écrivains qui rejoignirent les diverses associations littéraires patriotiques pour pouvoir continuer à publier, il est difficile de justifier leur participation par une quelconque contrainte. Ces spécificités en font encore aujourd'hui l'objet privilégié des recherches en littérature sur la période de la guerre, et donc celui pour lequel nous disposons le plus de sources secondaires ; les travaux de Takasaki Ryūji 高崎隆治⁴ et Tsuzuki Hisayoshi 都筑久義⁵ dans les années soixante-dix ont par exemple permis de rendre compte avec force détails de cette coopération inédite entre le monde littéraire et le pouvoir, depuis la genèse du projet jusqu'aux publications sur lesquelles il finit par déboucher. Plus récemment, Gomibuchi Noritsugu 五味渕典嗣 a entrepris, dans un article remarquable, d'examiner ce que le bataillon de la plume nous dit des relations entre littérature et politique pendant la guerre⁶. Pour autant, si nous approuvons la grande majorité de ses conclusions⁷, il nous semble que Gomibuchi omet d'opérer une distinction, qui n'a pourtant jamais été aussi criante qu'à l'occasion du *penbutai*, entre la figure publique de l'écrivain et sa production textuelle. Quitte à nous avancer sur la conclusion, annonçons dès maintenant qu'il s'agit à la fois d'une opération de communication réussie, au moins au sens où les écrivains mirent tambours battants leur image au service de la guerre, et d'une démonstration de leur difficulté à mettre l'écriture littéraire au service de la cause qu'ils sont censés défendre. Une telle ambivalence justifie de distinguer ces deux aspects — sans pour autant négliger les passerelles entre ceux-ci.

Il importe également de mettre la renommée de l'opération en rapport avec sa réalité concrète : un séjour ponctuel de quelques semaines avec l'armée, qui ne fit guère

4 TAKASAKI Ryūji, *Pen to sensō* ペンと戦争 (La plume et la guerre), Tōkyō, Seikō shobō 成甲書房, 1976

5 TSUZUKI Hisayoshi, *Senji taisei-ka no bungakusha* 戦時体制下の文学者 (Les écrivains sous le régime de la guerre), Tōkyō, Kasama shoin 笠間書院, 1976.

6 GOMIBUCHI Noritsugu, « Bungaku, media, shisōsen : "jūgun penbutai" no rekishiteki igi » 文学・メディア・思想戦：〈従軍ペン部隊〉の歴史的意義 (Littérature, médias, guerre des idées : le sens historique du « bataillon de la plume embarqué »), *Ōtsuma kokubun* 大妻国文, n° 45, mars 2014, p. 93-116.

7 Notamment sur le fait que la littérature pure se met, avec la guerre, à prétendre être utile — encore que ce mouvement ne date pas selon nous du *penbutai* mais le précède, comme nous l'avons montré au chapitre 2.

d'émules⁸. En novembre 1938, la Marine décida de mettre sur pied une deuxième opération, et quinze personnes entreprirent ainsi un voyage d'un mois vers Guandong 広東, mais les participants venaient d'horizons plus variés : ce « bataillon de la plume expéditionnaire de Chine méridionale » (*Nanshi haken jūgun penbutai* 南支派遣従軍ペン部隊) comprenait également des réalisateurs, des dramaturges, des auteurs de littérature pour enfant, pour une minorité de sept romanciers⁹. Une « unité du disque » (*rekōdo butai* レコード部隊) fut également organisée quelques jours après le *penbutai* : comme son nom l'indique, l'opération consista cette fois-ci à envoyer des compositeurs sur le front. Dans les deux cas, la production des participants fut accueillie avec indifférence, cependant que les médias s'intéressaient de moins en moins au procédé, qui avait perdu son originalité. Il faut ainsi compter trois mois entre le premier et le dernier voyage sur le front de groupes d'acteurs du monde culturel financés directement par l'État, ce qui laisse présager que l'opération ne constitua pas, même aux yeux des décideurs, un succès éclatant.

I] Le *penbutai* comme récit de propagande

Après la prise de Shanghai 上海 (novembre 1937), de Nankin 南京 (décembre 1937), puis de Xuzhou 徐州 (mai 1938) le Japon se tourne vers Wuhan 武漢. La ville, divisée en trois agglomérations (Hankou, Hanyang 漢陽 et Wuchang 武昌) de part et d'autre du Yangzi Jiang 揚子江, devient un enjeu stratégique majeur de l'avancée de l'armée japonaise : elle est alors l'objet du plus grand déploiement de troupes depuis le début de la

8 À telle enseigne que ses rares réitérations sont de nos jours quasi systématiquement passées sous silence. Une exception : SAKURAMOTO Tomio 櫻本富雄 *Bunkajin-tachi no daitōa sensō* 文化人たちの大東亜戦争 (La guerre de la Grande Asie des intellectuels), Tōkyō, Aoki shoten 青木書店, 1993, p 38-39.

9 Hasegawa Shin 長谷川伸 (1884-1963), Haji Seiji 土師清二 (1893-1977), Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886-1949), Kōga Saburō 甲賀三郎 (1893-1945), Minato Kunizō 湊邦三 (1898-1976), Nomura Aisei 野村愛正 (1891-1974), Koyama Kanji 小山寛二 (1904-1982) — la plupart sont peu connus, même à l'époque. NIPPON BUNGEIKA KYŌKAI, *op. cit.*, p. 99.

guerre¹⁰. Mécaniquement, cette campagne devient également le centre de l'attention des médias et des services de propagande militaires et gouvernementaux. Le précédent du massacre de Nankin n'avait guère permis à l'armée de briller par ses aspirations civilisatrices aux yeux du monde, et la censure s'était montrée particulièrement intraitable sur le sujet : la campagne de Wuhan devait être l'occasion pour le Japon d'améliorer son image par une communication parfaitement maîtrisée.

En ce qui concerne plus spécifiquement la littérature, plusieurs événements récents pesèrent sur la décision du Service d'information du Cabinet de solliciter Kikuchi Kan en août 1938 pour discuter de la possibilité d'envoyer officiellement des écrivains sur le front. La censure retentissante de *Ikiteiru heitai* 生きている兵隊 (Soldats vivants) en mai 1938 avait donné publiquement un malheureux exemple de désunion entre l'armée et les écrivains, et l'immense succès de *Mugi to heitai* 麦と兵隊 (Les blés et les soldats), paru quelques jours avant l'invitation faite à Kikuchi, avait attiré l'attention sur le rôle que pouvait jouer la littérature dans la propagande étatique. Dans un tel contexte, la campagne de Hankou fut l'occasion de faire d'une pierre deux coups : mettre en scène l'engagement du monde littéraire dans la guerre, et offrir encore davantage de couverture médiatique à la conquête de la ville.

A] Composition

La liste des participants fut extrêmement commentée lorsqu'elle fut rendue publique, et constitua en fait le tout premier élément du récit médiatique. Le bataillon ne comprenait qu'un poète (Satō Sōnosuke 佐藤惣之助, 1890-1942), un dramaturge (Kishida Kunio 岸田國士, 1890-1954) et deux critiques (Asano Akira 浅野晃, 1901-1990, et Sugiyama Heisuke 杉山平助, 1895-1946) ; les 18 autres participants étaient tous

10 GOMIBUCHI Noritsugu, *op. cit.*, p. 95

romanciers : Fukada Kyūya 深田久彌 (1903-1971), Hamamoto Hiroshi 濱本浩 (1891-1959), Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951), Kataoka Teppei 片岡鉄兵 (1894-1944), Kawaguchi Matsutarō 川口松太郎 (1899-1985), Kikuchi Kan, Kitamura Komatsu 北村小松 (1901-1964), Kojima Seijirō 小島政二郎 (1884-1994), Kume Masao 久米正雄 (1891-1952), Nakatani Takao 中谷孝雄 (1901-1995), Niwa Fumio 丹羽文雄 (1904-2005), Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964), Satō Haruo 佐藤春夫 (1892-1964), Shirai Kyōji 白井喬二 (1889-1980), Takii Sessai 瀧井孝作 (1894-1984), Tomisawa Uio 冨澤有爲男 (1902-1970), Yoshikawa Eiji 吉川英治 (1892-1962) et Yoshiya Nobuko 吉屋信子 (1896-1973). Selon Kikuchi Kan, qui avait personnellement décidé des heureux élus¹¹, la sélection dépendait essentiellement de critères pragmatiques, au premier rang desquels se trouvait le nombre de lecteurs¹². De fait, près de la moitié des participants sont clairement identifiables comme auteurs de littérature populaire : c'est le cas de Hamamoto, Kataoka, Kawaguchi, Kikuchi, Kitamura, Kojima, Kume, Shirai, Yoshikawa et Yoshiya. Ce choix était également justifié par la capacité de ces auteurs à écrire rapidement, par opposition aux auteurs de littérature pure, à qui un ou deux mois sur le front ne suffiraient pas pour écrire des romans¹³. En un sens, c'était reconnaître dès sa genèse que l'opération n'avait pas vocation à faire naître de la grande littérature.

La contradiction n'échappa pas aux contemporains. L'opération fut largement célébrée par la presse (des poèmes à la gloire des écrivains sur le départ furent même publiés¹⁴), mais l'opération rencontra une certaine résistance dans le milieu littéraire. Les critiques les plus virulentes parurent sous pseudonyme. L'une d'entre elles, parue au moment du départ, synthétise les reproches adressés à la composition du *penbutai* et s'attarde longuement sur le rôle de la littérature populaire.

通俗大衆作家などは戦場にやっても文化的に意義がないという意見。全的に賛成もできないが、傾聴すべの意見である。室伏高信は「もし文士の従軍がチャンバラ文学激動の意味でないとするなら、あまりに大衆作家に重点をおくべきではなかったであろうし、又もしこれが非文化階級を標準とする報告も文

11 TAKASAKI Ryūji 高崎隆治, *Sensō to sensō bungaku to 戦争と戦争文学と* (Guerre et littérature), Tōkyō, Nihon tosho sentā 日本図書センター, 1986, p. 124.

12 KIKUCHI Kan, *op. cit.*, p. 125.

13 *Idem.*

14 SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 22.

学を目ざしているものに限られていないとするなら、通俗作家に偏重するのも考えものではあるまいが…」と言っている。この程度なら、筆者も賛成である。幾度も言うようだが、通俗大衆作家が十人も行くかわりに、五人にして、純文学作家を五人ふやした方がよかったことは確かである。¹⁵

Cette idée qu'il n'y a aucun sens, sur le plan culturel, à envoyer des écrivains populaires sur les champs de bataille. Je ne peux pas approuver totalement, mais c'est un point de vue qu'il faut entendre. Murobuse Kōshin écrit : « Si l'on considère que le voyage des écrivains avec l'armée n'est pas une tapageuse agitation littéraire, alors il n'y avait sans doute pas lieu de tant mettre l'accent sur les écrivains populaires ; mais si l'on considère que les comptes-rendus destinés aux classes non cultivées ne se limitent pas aux textes ayant des visées littéraires, alors il n'est pas surprenant de privilégier les auteurs populaires. » Je suis d'accord pour aller jusque-là. Je crois l'avoir dit plusieurs fois mais à n'en pas douter, il aurait mieux valu, plutôt que d'envoyer dix écrivains populaires, les limiter à cinq et ajouter cinq auteurs de littérature pure.

Ou plus loin :

通俗大衆作家は純文学作家に比して遥かに広汎な読者層を持っていると言われている。広く読まれることは確かだ。だがどういう意味で読まれているか。ただ広く読まれるということだけでは、なんにもならぬ。¹⁶

On dit que les écrivains populaires ont un lectorat infiniment plus large que les auteurs de littérature pure. Certes, ils sont beaucoup lus. Mais en quel sens sont-ils lus ? Être beaucoup lu, en soi, ne mène à rien.

Le principe d'envoyer sur le front des auteurs inféodés au pouvoir n'est pas, en soi, remis en cause : c'est bien le choix des auteurs qui pose problème. La critique met en exergue une distinction entre littérature pure et littérature populaire qui avait tendu à s'effacer dans le débat public, notamment sous l'effet de l'institutionnalisation des auteurs de littérature populaire et de l'émergence d'auteurs tels que Niwa Fumio ou Ishikawa Tatsuzō, qui tendaient à brouiller les frontières en adoptant une position intermédiaire. Que la dichotomie réapparaisse si nettement à l'occasion du *penbutai* mérite d'être relevé : la prétention au prestige culturel d'une littérature conçue et promue jusqu'alors en tant que « divertissement¹⁷ » pour le lecteur ne pouvait être acceptée sans diminuer d'autant l'influence de la littérature pure. Constatant que sous l'égide de l'État, les auteurs de

15 A.H.O « Jūgun penbutai no shutchin » 従軍ペン部隊の出陣 (L'exposition du bataillon de la plume embarqué), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 11, octobre 1938, p. 311-316, p. 315.

16 *Ibid.*, p 316.

17 OZAKI Hotsuki 尾崎秀樹, *Taishū bungaku* 大衆文学 (La littérature populaire), Tōkyō, Kinokuniya shinsho 紀伊国屋新書, 1964, p. 21.

littérature populaire envisageaient de faire la littérature de guerre sans eux, les défenseurs de la littérature pure avaient ostensiblement l'impression de se voir déposséder de leurs prérogatives. L'enjeu avait d'autant plus d'importance que dominer le champ littéraire signifiait en pratique trouver une oreille bienveillante chez les autorités, et donc ajouter le pouvoir au prestige. En d'autres termes, le *penbutai* a précipité, au sens chimique, une concurrence entre littérature pure et littérature populaire dans la quête d'une littérature informée par la guerre, aboutissement de l'unification du front et de l'arrière. La réponse typique des membres du *penbutai* aux critiques quant à leur composition consistait à dénoncer la jalousie de ceux qui les énonçaient ; à cet égard au moins, l'argument n'était pas totalement dénué de vérité, puisqu'il était bien question de rapports de force.

Il faut dire que l'intérêt de la nation n'était pas le seul enjeu qui poussa les écrivains à participer, et certaines motivations étaient moins avouables : très prosaïquement, le bataillon de la plume constituait une occasion de s'enrichir, puisque l'opération était rémunérée directement par le gouvernement¹⁸, et s'accompagnait d'une garantie (informelle) de voir les textes publiés. Sans doute s'agissait-il aussi, pour les anciens sympathisants de gauche qui avaient déclaré leur conversion (*tenkō* 転向), de donner au pouvoir des gages de bonne volonté : c'était par exemple le cas de Asano, Kataoka ou Takii. D'une manière générale, la couverture médiatique offerte à l'événement permettait d'accroître sa notoriété à peu de frais, particulièrement pour ceux qui étaient encore dans les premières années de leur carrière littéraire, tels que Nakatani, Niwa, Tomisawa, Kawaguchi ou Hamamoto. Les grands noms en charge des associations littéraires patriotiques d'importance existantes et à venir (plus particulièrement Kume Masao, Satō Haruo et Kikuchi Kan) furent explicitement accusés d'abuser de leur position de force pour favoriser des amis (Tomisawa et Nakatani, proches de Satō Haruo, ou Fukada proche de Kume¹⁹), au mépris de l'intérêt national.

À cet égard, le choix le plus décrié fut celui de Tomisawa Uio, qui devint la tête de

18 700 yens par personne, auxquels s'ajoutent évidemment les revenus générés par la publication des textes. GOMIBUCHI Noritsugu, *op. cit.*, p. 104. Sakuramoto relève à ce sujet que le premier cachet des écrivains partis avec la Marine (qui s'élevait à 1500 yens) fut intégralement offert à l'armée, au bénéfice des familles de soldats — mais constate avec ironie que le sort des cachets suivants fut passé sous silence... SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 29.

19 A.H.O, *op. cit.*, p. 312-313.

Turc des critiques. L'article anonyme cité plus haut porte à son sujet une charge sans réserve :

たとえば意外な人と思われるようなのには、背後にそれぞれ菊池、佐藤、久米の顔が覗かれる。その最もいい、———というか激しい例は富澤有為男だ。富澤が中堅作家のなかから特に選ばれたのを見て、誰でも不思議に思わない人は無かつたろう。富澤は中堅作家の中では、年齢こそ行っているが、そう活躍している訳でなく、言え小々な存在だ。²⁰

Par exemple, derrière ceux dont on peut penser que leur présence est surprenante, on aperçoit la figure de Kikuchi, Satō, Kume. Le meilleur — ou peut-être le plus brutal — de ces exemples est Tomisawa Uio. En apprenant que Tomisawa avait été sélectionné parce qu'il faisait partie des écrivains d'importance moyenne, il n'y eut personne pour ne pas trouver cela incroyable. Parmi les écrivains de ce genre, Tomisawa est plutôt âgé, mais il n'a pas une activité remarquable, c'est pour ainsi dire une existence mineure.

Retournant le récit officiel contre lui-même, les critiques montraient que le *penbutai* n'était ni le fleuron de la littérature, ni même le monde littéraire en miniature, mais au contraire un lieu de collusions qui desservaient le rêve d'une littérature prenant part au conflit.

Cependant, dans le cas de Tomisawa, l'accusation se doubla d'attaques *ad hominem*. Un portrait de lui paru quelques mois plus tard dans l'acide rubrique « Machi no jinbutsu hyōron » 街の人物評論 (Critique des personnalités de la ville) de la revue *Chūō kōron* 中央公論 (Le débat central)²¹, le décrivit comme « détesté par les éditeurs, détesté par les critiques, et détesté quand il part suivre l'armée²² ». Qu'avait-on à reprocher à cet auteur encore relativement confidentiel, qui avait reçu quelques mois plus tôt le quatrième prix Akutagawa (en 1936)²³, une dizaine d'années après avoir écrit ses premiers textes ? À propos de sa participation au *penbutai*, le portrait rapporte notamment l'anecdote suivante :

上海で従軍文士が四人放送した時、一人で五分づつと決められているのか

20 A.H.O, *op. cit.*, p. 311.

21 Pour en savoir plus sur cette rubrique à succès de portraits hauts en couleur qui parut de 1933 à 1940, on pourra se rapporter à ŌSAWA Satoshi 大澤聡, « *Chūō Kōron* "machi no jinbutsu hyōron" ran ichi ran » 『中央公論』「街の人物評論」欄一覧 (Un regard sur la rubrique « Critique des personnalités de la ville » de *Chūō kōron*), *Riterashī-shi kenkyū* リテラシー史研究, n° 3, 2010, p. 63-76. Ces rubriques étaient systématiquement écrites sous pseudonyme : en l'occurrence, l'auteur du portrait en question signe Komatta Monda 駒田間多, ce qui signifie « C'est bien embêtant ! ».

22 編集者たちからも嫌われれば批評家からも嫌われ従軍すればするでまた嫌われる。KOMATTA Monda, « Machi no jinbutsu hyōron », *Chūō kōron*, vol. 54 n° 7, juillet 1939, p. 424-427, p. 424.

23 Pour *Chichūkai* 地中海 (Méditerranée), qui narre le périple amoureux vers la mer Méditerranée d'un jeune peintre japonais résidant à Paris.

かわらず富沢ひとり滔々としゃべりまくり、他人の時間にまで食いこみ、お陰で最後に出た深田久彌は「私は深田久彌であります」と言っただけで、時間がなくなってしまったということだ。²⁴

Quand quatre des écrivains en campagne firent à Shanghai une émission de radio, alors qu'il avait été décidé que chacun aurait cinq minutes, Tomisawa parla seul sans discontinuer et mangea sur le temps des autres ; ainsi à peine Fukada Kyūya, qui passait en dernier, eut-il dit « Je suis Fukada Kyūya » que le temps était écoulé.

L'anecdote est en fait loin d'être insignifiante, puisqu'en prenant sur le temps des autres, Tomisawa met lui-même en péril le récit officiel. Ignorer le programme prévu, ne pas rester à sa place : ce que certains de ses collègues feront à l'échelle du voyage entier, lui le fait à l'échelle d'une émission de radio. Mais là où Hayashi Fumiko ne s'attirera guère que des froncements de sourcils appuyés, parce que son indépendance était justifiée par un surinvestissement dans son rôle (nous y reviendrons), Tomisawa révèle seulement un égocentrisme incompatible avec le modèle totalitaire de dilution de l'intérêt individuel dans l'intérêt collectif. Il y a quelque chose d'obscène dans cette histoire telle qu'elle nous est racontée : Tomisawa, pris en flagrant délit d'autopromotion, montre publiquement une incontinence, une incapacité à maîtriser des pulsions indignes des enjeux qui occupent la nation. Le portrait conclut d'ailleurs qu'il pêche avant tout par candeur : « Ce qui donne à Tomisawa une telle confiance en soi, il faut l'admettre, tient au fait qu'il est non pas un mauvais bougre, mais au contraire un simple benêt²⁵ ».

Plus largement, le cas de Tomisawa met au jour un problème qui ne s'était pas posé jusque-là, tant que la presse mandatait les écrivains sur le front au cas par cas, en tant que vedettes : censés incarner le monde littéraire engagé dans la guerre, les membres du *penbutai* existaient également en tant que groupe. On touche là une tension fondamentale entre deux nécessités de la représentation, puisque le *penbutai* doit constituer un collectif alors même que l'engagement des écrivains n'a de sens qu'à compter du moment où ceux-ci ont suffisamment de notoriété pour être connus du public — d'où d'ailleurs le reproche fait à Tomisawa d'être une « existence mineure ». Avec lui, aucune des exigences n'est satisfaite :

²⁴ *Ibid.*, p. 425.

²⁵ 富沢にあれだけ自信を持たせるのは、彼が決して悪人ではなく、寧ろ単純なお人好しというところにも基因することを認めねばならぬ。 *Ibid.*, p. 427.

ses incontinences montrent de l'ego là où l'on attendrait du collectif, tandis que son manque de notoriété empêche sa participation d'être significative. En réalité, aucun des membres ne parvint à parfaitement réconcilier ces injonctions contradictoires : discrets, ils laissaient indifférent, et autonomes ils manquaient d'esprit d'équipe.

B] Produire quoi ?

Dans quelle mesure la production de littérature de guerre était-elle un objectif revendiqué de l'opération ? Inoue Tomoichirō 井上友一郎 (1909-1997) citait en janvier 1939 un extrait d'un « Programme des déplacements des auteurs en campagne » (*jūgun bungeika kōdō keikakuhyō* 従軍文芸家行動計画表), vraisemblablement adressé aux membres du *penbutai* (il semble que personne n'ait, depuis, pu mettre la main sur le document original), qui définissait ainsi l'opération :

目的——主トシテ武漢攻略戦ニ於ケル陸軍大將兵ノ勇戦奮闘及ビ労苦ノ実相ヲ国民一般ニ報道スルト共ニ占領地内建設ノ状況ヲ報ゼシメ以テ促シ対支問題ノ根本解決ニ資スルモノトス²⁶

Objectifs : En premier lieu, rapporter à l'ensemble de la population la réalité du labeur et de l'acharnement valeureux des officiers et soldats de l'armée de terre dans la campagne de Wuhan, faire connaître les conditions de l'établissement des territoires conquis et participer à la résolution fondamentale du problème chinois.

Si l'on en croit ce document, l'ambition de l'armée était ainsi de « rapporter » (*hōdō suru* 報道スル) à la population la situation en Chine. La formulation comporte cependant une ambiguïté, dans la mesure où le verbe « rapporter », qui décrit ordinairement l'activité journalistique, n'implique aucune qualité littéraire pour les textes en questions. Autrement dit, si l'on attendait des membres du *penbutai* qu'ils écrivent, c'était en tant que simple doublon des journalistes déjà sur place.

D'autres sources laissent entendre que l'armée abordait effectivement la question de

26 INOUE Tomoichirō, « Jūgun sakka no mondai » 従軍作家の問題 (Le problème des écrivains embarqués), *Nippon hyōron*, vol. 14 n° 1, janvier 1939, p. 282-289, p. 283.

la production de textes avec beaucoup de prudence. L'intellectuel Saigusa Hiroto 三枝博音 (1892-1963), dans une adresse aux participants, écrivait par exemple :

あなた達は、軍当局の人からは「唯見て来てくれ」ということのみを言われているのである。作品に書くとか書かぬとかいうことに縛られず、観戦して来いと言われているのである。²⁷

Les services de l'armée vous disent seulement : « Allez juste voir. » Ils vous disent de venir observer la guerre, sans vous laisser obnubiler par le fait d'écrire ou non des œuvres.

De même, Kojima Seijirō rapporte dans son propre *Jūgun nikki* 従軍日記 (Journal de campagne) une réunion préparatoire avec des membres du Service d'information du Cabinet :

文士従軍の企画は、帰来直ちに漢口攻略戦を小説に書いてくれなくともいいこと、二年の後、三年の後、あるいは十年の後に傑作を書いてくれればそれでいいこと、いや、終生一行の従軍記を書いてくれなくとも一向差支ないこと、そういう当局の腹を知るに及んで、僕は感激した。小説家を遇するにこれ以上の好意はないからである。²⁸

Pour le programme des écrivains envoyés au front, il n'y a pas besoin de faire un roman de la campagne de Hankou dès votre retour, vous pouvez écrire une œuvre deux, trois, ou dix ans après, non, vous pouvez ne pas écrire une seule ligne de journal de campagne de votre vie, il n'y aura absolument aucun problème... J'ai été impressionné d'apprendre que telle était la disposition d'esprit des services. Parce qu'il n'y a pas de faveur plus grande à cela quand il s'agit de choyer les romanciers.

Les organisateurs auraient donc assuré les participants qu'ils ne s'engageaient pas à écrire un roman, ni une grande œuvre, ni même « une seule ligne ». À n'en pas douter, il s'agissait de rassurer quant à leur autonomie des écrivains qui s'embarquaient dans un assujettissement au pouvoir d'une ampleur inédite. Qu'elle ait été sincère ou non²⁹, la tentative d'amadouer les participants réussit au moins sur Kojima, et c'est là un premier point à relever : l'aspiration à l'autonomie demeurait, au moins dans le discours, chez ceux-là mêmes qui accomplissaient le plus nettement l'hétéronomisation du champ littéraire. On pourrait parfaitement ne voir là

27 SAIGUSA Hiroto, « Jūgun sakka dan ni atau » 従軍作家団に与う (Au collectif des écrivains embarqués), *Bungei shunjū*, vol. 16 n° 17, octobre 1938 p. 118-123, p. 118.

28 KOJIMA Seijirō, *Jūgun nikki*, *Mita bungaku* 三田文学, vol. 14 n° 2, février 1939, p. 112-117, p. 113.

29 Pour SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 20, il s'agit tout simplement là d'un mensonge, mais les contradictions dont témoignent les sources nous semblent surtout révéler la complexité du projet du *penbutai*.

qu'un jeu de dupes, mais il est également possible de prendre au mot Kojima et de considérer le paradoxe pour ce qu'il est, une expression de la complexité des relations entre politique et littérature durant la guerre. Impliqués en tant qu'écrivains, les membres du bataillon de la plume auraient renoncé à ce qui justifiait leur participation s'ils s'étaient engagés formellement à produire des textes, soumettant ainsi intégralement aux exigences du pouvoir non seulement leur figure publique, mais aussi leur art. Pour le dire autrement, s'ils acceptaient de subordonner toute prétention esthétique ou divertissante au profit d'un unique impératif politique, les écrivains n'étaient plus que des propagandistes, et leur littérature de la réclame — c'est du reste ce qu'avaient conclu la plupart des contributeurs au débat sur les rapports entre littérature et politique, qui avait émergé durant les premiers mois de la guerre³⁰.

On peut cependant déduire encore autre chose des propos que rapporte Kojima : pour Service d'information du Cabinet, le projet demeurerait viable même s'il ne débouchait pas sur des textes. Dans les termes de Sugiyama Heisuke, le bataillon de la plume participait à une volonté de « concentrer toute l'attention du pays sur Hankou³¹ ». La terminologie officielle, « informer la population », ne disait pas autre chose, et même si la formulation tient de l'antiphrase au regard de la censure à l'œuvre, elle ne saurait être complètement ignorée. Le *penbutai* était une opération de propagande assumée par l'État ; les textes des participants n'étaient à ce titre pas une fin en soi, mais seulement un moyen de remplir l'objectif d'« information », de « concentrer l'attention du pays ». Ces textes pouvaient certes être considérés comme un outil désirable : quoi qu'ils écrivent sur le sujet, les auteurs participeraient automatiquement à faire de la guerre un sujet national. Les termes employés *a posteriori* pour décrire les objectifs du Service d'information du Cabinet, comme dans cet éditorial plutôt élogieux d'avril 1939, nous semblent permettre d'approcher plus précisément ce qui se jouait :

政府当局は、唯戦争に対する認識を深めて来てもらえれば、それで結構だと言った。出来るだけ沢山の文学者が、支那なり、満州なり、出向いて行って、大

30 Voir chapitre 1, p. 80-86.

31 天下の全耳目を漢口に集めて ; SUGIYAMA Heisuke, « Kankōsen o oete (ni) » 漢口戦を終えて(二) (Terminer la bataille de Hankou (2)), *Tōkyō asahi shinbun* 東京朝日新聞, 9 novembre 1938, p. 7.

陸への認識を深めて来ればこれに越したことはない。³²

D'après les services du gouvernement, il suffisait que les écrivains reviennent en ayant approfondi leur compréhension de la guerre. Plus nombreux seraient les écrivains à se rendre en Chine et en Mandchourie et à revenir en ayant approfondi leur compréhension du continent, mieux ce serait.

Défini en termes de « approfondissement de la compréhension de la guerre », l'objectif du *penbutai* prend ainsi clairement place dans le cadre plus large de l'unification du front et de l'arrière, que nous posions plus tôt comme l'objectif principal de la propagande de guerre. Le voyage sur le front d'écrivains célèbres (ainsi que sa médiatisation), symbole de l'entrée en guerre d'une élite intellectuelle, suffisait amplement à accomplir l'objectif des propagandistes. L'engagement des écrivains en tant que figures publiques était en réalité consubstantiel au projet du Service d'information du Cabinet : participer à l'opération signifiait en premier lieu y engager non pas sa plume, mais son image. Dans son adresse au *penbutai*, Saigusa Hiroto le relevait lui-même : « Le fait que vous ayez été sélectionnés pour participer en tant qu'écrivains en campagne à une bataille décisive de l'incident sino-japonais est déjà un événement historique³³ ». En ce sens, les textes que firent effectivement paraître les membres du *penbutai* ne faisaient que redoubler le récit médiatique de l'implication des écrivains dans l'effort de guerre.

C] Entrer dans le réel

Quel discours pour porter cette nouvelle³⁴ implication du monde littéraire dans la guerre ? Fondamentalement, c'est l'entrée des écrivains dans la réalité, par opposition au

32 ANONYME, « *Shinchō hyōron* » 新潮評論 (La critique de *Shinchō*), *Shinchō* 新潮, vol. 36 n°4, avril 1939, p. 2-14, p. 7.

33 あなたたちは、今選ばれて、今次の日支事変の決定戦に従軍作家として参加せられることがすでに歴史的なものとなっているのである。SAIGUSA Hiroto, *op. cit.*, p. 121.

34 Évidemment, les écrivains partis sur le front durant la première vague de 1937-1938, celle des envoyés spéciaux, avaient déjà commencé à mettre en scène leur rôle social. Mais justement, le *penbutai* devait être un récit inédit pour avoir de l'impact : l'engagement fut littéralement renouvelé, rendu neuf à nouveau.

confort d'un monde littéraire coupé de la vie des Japonais, qui est vantée :

我々が期待をかけてもよいのは、東亜にもたらされた新事態をはっきりと認識し、その認識の上に立って未来を展望し、その展望から新しい文学を生み出す人々である。[……]文学は時代の鑑であるとか、人生の批評であるとかいわれて来た。しかし、日本の文学は、文壇内部の生活を反映し批評して来たが、日本の生活を批評して来たであろうか。人は批評する前に、そのものを知らねばならない。日本の作家は日本を知っているであろうか。³⁵

C'est sur ceux qui prennent conscience de la nouvelle situation qu'a apportée l'Asie, qui se fondent sur cette conscience pour considérer l'avenir, qui donnent naissance à une nouvelle littérature à partir de cette vision, que nous pouvons fonder nos espoirs. [...] On a dit que la littérature était le miroir de l'époque, ou qu'elle était la critique de la vie humaine. La littérature japonaise a reflété et critiqué le monde du *bundan*, mais a-t-elle critiqué la vie du Japon ? Avant de critiquer, il faut connaître. Les écrivains japonais connaissent-ils le Japon ?

Nous aurons plus tard l'occasion de montrer que l'ironie du bataillon de la plume tient à ce que c'est précisément sur la question du rapport des participants à la réalité de la guerre que se concentrèrent les critiques. Pour autant, le *penbutai* a bel et bien épousé cette mythologie d'une littérature qui allait, enfin, se confronter au monde et faire face à ses responsabilités. Ainsi Kishida Kunio ouvre-t-il son tout premier texte³⁶ sur le sens des responsabilités que lui confère l'opération :

私は今度従軍作家の一人として、半ば公けな任務を振りあてられたような形で中支に渡ったのであるが、その役目は決してこれこれと誰からも強いられるものでなく、めいめいが自分の望むままに自分自身に果たすべきものであるということを少しくとも私は、出発の以前から悟っていた。³⁷

En tant que membre des écrivains de cette campagne, je suis allé en Chine dans un cadre où l'on m'avait assigné une responsabilité semi-officielle ; cependant pour ma part au moins, j'avais compris avant même le départ que ce devoir n'était absolument pas quelque chose qu'on nous imposait en nous disant ceci ou cela, mais devait être accompli en soi-même par chacun, tel qu'il l'ambitionnait.

Ceux-là mêmes qui partent avec pour mission de développer la conscience de la guerre, s'engagent d'autant plus que la confrontation à (voire seulement l'appréhension de) la réalité

35 HONDA Akira 本田顯彰, « Gendai bungaku no kōsatsu » 現代文学の考察 (Réflexions sur la littérature contemporaine), *Bungaku* 文学, vol 6 n° 12, décembre 1938, p. 36-49, p 44.

36 Comme les textes écrits par Kishida à la suite de son premier voyage, ceux issus de sa participation au bataillon de la plume sont surtout marqués par son intention pédagogique ; écrits par un intellectuel plus que par un écrivain, ils tiennent plus du traité que du texte littéraire.

37 KISHIDA Kunio, « Jūgun gojū nichi » 従軍五十日 (Cinquante jours en campagne), *Bungei shunjū*, vol. 16 n° 21, décembre 1938, p. 290-295, p. 290.

les place devant leurs propres responsabilités. Du point de vue de la propagande, la production textuelle du *penbutai* avait avant tout vocation à montrer des écrivains prenant (ou ayant pris) conscience de la guerre pour édifier par l'exemple — ce que faisait déjà, en pratique, la publicité sur l'opération. Incidemment, les écrivains deviennent ainsi l'avant-garde éveillée d'une nation encore ignorante de la guerre. Kishida reste vague quant aux raisons qui ont causé chez lui ce changement, aussi faut-il se contenter d'hypothèses, mais on peut *a minima* relever que le *penbutai* constitue un formidable dispositif d'autocensure pour contraindre les participants à être exemplaires³⁸ : les écrivains étaient de fait soumis au regard de la population japonaise et de leurs collègues (qu'ils soient désapproubateurs ou élogieux), mais également des morts pour la nation. L'idée d'une responsabilité des participants vis-à-vis du monde offre de fait une solution au débat sur les rapports entre politique et littérature né dans les premiers mois du conflit : le seul nombre des participants au *penbutai* transforme ce qui était encore pour beaucoup une question (la littérature doit-elle soutenir la guerre ?) en un fait établi.

Pourtant, cette tendance lourde à l'autocensure mettait de fait la plupart des écrivains dans une situation impossible quand il s'agissait de prendre la plume, puisqu'il leur fallait à la fois exhiber leur engagement et éviter des comparaisons prétentieuses avec le sort des soldats. Ainsi voit-on Kitamura constater qu'ils furent « toujours en dehors de la loi militaire³⁹ », Fukada annoncer qu'il n'était « rien de plus qu'un écrivain en campagne pour deux petits mois⁴⁰ » ou Kataoka regretter de ne pouvoir saisir la réalité quotidienne au terme d'un si bref voyage⁴¹, tandis que les plus téméraires, tels que Tomisawa, osent au mieux affirmer : « Nous venons à n'en pas douter de toucher l'essence de la guerre⁴² ». Qu'il ait été

38 L'ennui étant, comme nous le verrons bientôt, que tous n'avaient pas la même idée de ce qu'était un comportement exemplaire...

39 僕達は常に軍規の外にあった。KITAMURA Komatsu 北村小松, « Mite kita Shina » 見て来た支那 (La Chine que j'ai vue), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 14 n° 1, janvier 1939, p. 212-216, p. 213.

40 僅か二ヶ月間の従軍作家であるに過ぎなかった。FUKADA Kyūya, « Etsukansen shadan » 粵漢線遮断 (Interruption de la ligne Guangzhou—Hankou), *Kaizō*, vol. 21 n° 1, janvier 1939, p. 369-391, p. 372.

41 日常性に於いて交通し、接触することが何よりも肝要なわけだが、そういうことは、短い旅行のついでなどで出来ることではない。KATAOKA Teppei, « Senshō o ganzen ni shite » 戦勝を眼前にして (La victoire sous les yeux), *Kaizō* 改造, Vol. 20 n° 12, décembre 1938, p. 28-32, p. 29. Il est d'ailleurs intéressant de relever qu'ici, c'est de la vie quotidienne des Chinois que parle Kataoka.

42 確かに私達は、もはや戦争の実質に触れて来たのである。TOMISAWA Uio, « Chūshi sensen » 中支戦線 (Le front de Chine centrale), *Chūō kōron*, vol. 53 n° 12, décembre 1938, p. 364-383, p. 383.

sincère ou feint, le constat d'échec que firent les participants devant leurs propres textes était partagé par la critique, qui reçut les publications dans un silence quasi complet. Voici en substance l'accueil qui fut leur réservé :

評判はあまりよくないようである。単なる事務的報告が多く、文章に精彩がない。一般的な印象からいえば、書かれる事物は大事件に関するものであるが、各人間は個人的な事務家である。⁴³

Il semble que les critiques ne soient pas vraiment bonnes. Beaucoup de simples rapports de bureau, pas de vie dans les textes. L'impression générale est que ce qui est écrit touche à un grand événement, mais que celui qui écrit est un simple employé de bureau.

Un bref regard sur la liste de la centaine de textes du *penbutai* parus dans la presse montre qu'ils furent très majoritairement publiés dans la foulée du départ, et que presque plus rien ne paraît sur le sujet à partir de février 1939. Notons d'ailleurs que contrairement à ce qu'affirme Sakuramoto Tomio, arguant d'une nécessaire adéquation de l'offre à la demande⁴⁴, le nombre de ces textes ne saurait être considéré comme la preuve de leur succès. D'abord parce qu'au mieux, l'offre ne répond pas ici à une demande effective, mais à une demande supposée par les éditeurs ; ensuite parce qu'essayer d'appliquer sans réserve les règles d'un marché libre au monde éditorial japonais de 1938, c'est ignorer l'implication du pouvoir dans celui-ci. On peut en revanche relever que la couverture médiatique et la production des écrivains se tarirent toutes deux relativement rapidement. Bien entendu, ce caractère éphémère renvoie également aux termes de l'opposition entre littérature et actualité : il permet déjà de se figurer l'échec du bataillon de la plume à sortir de l'urgence pour proposer des textes atemporels, à exister autrement que comme phénomène médiatique. Les participants eux-mêmes en étaient conscients :

この度の従軍に関して記すべきことが頗る多い。しかしその見聞や感慨などはこれを発表するためには多少の時を要する。[……]我等は新聞の通信記者として出かけたのではない、間違でもいい一刻を争って書くという任務はどこからも帯びさせられていない。我れ勝ちに急いで書かせるのはジャーナリズムのよくない手である。⁴⁵

J'ai énormément de choses à écrire à propos de mon voyage avec l'armée. Mais

43 ANONYME, « *Shinchō hyōron* » 新潮評論 (La critique de *Shinchō*), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 12, décembre 1938, p. 148-161, p. 152.

44 SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 37.

45 SATŌ Haruo, « *Waga jūgunki* » わが従軍記 (Mon journal de campagne), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 12, novembre 1938, p. 298-303, p. 298.

exprimer ce que j'ai vu et ressenti demandera un certain temps. [...] Nous ne sommes pas partis en tant que reporters pour les journaux, rien ne nous impose le devoir d'écrire de toute urgence et quitte à se tromper. Ce qui pousse à écrire en hâte afin d'arriver devant les autres, c'est une influence néfaste du journalisme.

Bien qu'il s'en défende, Satō Haruo (comme d'ailleurs la grande majorité de ses collègues) produisit bel et bien ses textes dans l'urgence imposée par le rythme des médias⁴⁶. C'est probablement là que se trouve l'explication principale de l'uniformité des textes du bataillon : sans aller jusqu'à épouser une vulgate pseudo-romantique⁴⁷ selon laquelle l'écrivain doit refuser tout compromis pour pouvoir créer, force est de reconnaître qu'écrire un texte original demande souvent du temps. Notons d'ailleurs que la multitude des comptes-rendus de voyage, semblables y compris dans leur pauvreté littéraire, qu'engendra le bataillon de la plume, pouvait en soi être récupérée par le mythe de la révolution intérieure : une nouvelle littérature plus près du réel s'exprimait dans la forme du compte-rendu, tandis que l'uniformité de la production reflétait la dissolution de l'ego dans la nation⁴⁸. En pratique, cela eut pour conséquence de voir les fictions réduites à la portion congrue : au-delà des contraintes matérielles, il y avait visiblement un désir de rapporter l'expérience du voyage avec sincérité⁴⁹. Même les rares fois où des écrivains firent ostensiblement œuvre d'imagination, ils ne faisaient pas pour autant abstraction des conditions de production — ainsi Nakatani Takao propose-t-il, assorti de la mention « roman », imbriqué dans un récit à la première personne dont il est le narrateur, le récit d'un soldat rencontré un soir de son voyage⁵⁰.

À cet égard, le texte le plus iconoclaste du *penbutai* mérite d'être évoqué : Niwa Fumio signa avec *Kaeranu chūtai* 帰らぬ中隊 (La compagnie qui ne reviendra pas) la

46 On dénombre sept textes parus dans la presse sous la plume de Satō, cinq entre novembre 1938 et janvier 1939, et le dernier date de mars 1939.

47 Qui demeure semble-t-il vivace chez les écrivains eux-mêmes : HEINICH Nathalie, *Être écrivain — Création et identité*, Paris, La découverte, 2013, p. 23-46

48 Ainsi lit-on, dans un éditorial de la revue *Bungei shunjū* : « Faire résonner le plus honnêtement les paroles normales des gens normaux, tel est le véritable sens de l'expédition des écrivains » (平凡人の平凡な言葉を最も素直に発音させる、というのが文士派遣の本当の意義なのである。ANONYME, « *Bungei shunjū* », *Bungei shunjū*, vol. 16 n° 19, novembre 1938, p. 44-45, p. 44

49 Ce qui ne veut bien sûr pas dire que la fiction ne peut être aussi « sincère » que l'écriture personnelle, mais seulement qu'elle était alors vécue comme telle par le monde littéraire.

50 NAKATANI Takao, « Kōgun » 行軍 (La marche de l'armée), *Bungei shunjū genchi hōkoku* 文芸春秋現地報告, vol. 17 n° 2, janvier 1939, p. 200-217.

première longue fiction japonaise de la Seconde Guerre mondiale⁵¹, un roman qui tranchait formellement avec tout ce qu’avaient pu produire ses collègues. Le récit alterne d’un chapitre à l’autre les protagonistes, un journaliste de guerre expérimenté du nom de Sakai 酒井 et un major Miyake 三宅 dirigeant sa compagnie sur le front. Il s’agit ainsi du seul texte du *penbutai* à ne faire strictement aucune référence au contexte du voyage. Le jeu entre fiction et réalité est cependant plus complexe qu’il n’y paraît : le texte se conclut sur une note indiquant que les noms, lieux et dates « ne sont volontairement pas basés sur la réalité⁵² », comme si le reste l’était. Mieux encore, le numéro de certains bataillons est remplacé par des *fuseji* 伏せ字, même dans les faux extraits de journaux de bord, écrits par des militaires, qui jalonnent le texte⁵³. Niwa parvient ainsi à tirer parti de deux artifices contradictoires : les personnages fictifs sont nommés et incarnés, les toponymes permettent de se figurer l’espace, tandis que la pseudo-censure de certains détails implique la présence d’une réalité brute, qu’il faudrait cacher au moment même où elle apparaît. Il faut encore ajouter que certains éléments ne sont ni imaginaires, ni pseudo-censurés, tels que la ville de Jiujiang 九江 qui pose le cadre général de l’action. *Kaeranu chūtai* relève d’un rapport impossible au réel : tantôt il assume la fiction, et tantôt la nie sans cacher que cette dénégaration est parfois elle-même un mensonge.

Ces éléments nous semblent surtout tenir du jeu avec une censure devenue par la force des choses un code de la littérature de guerre, mais le jeu ne fut visiblement pas pris au sérieux par les lecteurs, puisque les rares critiques⁵⁴ qui évoquèrent *Kaeranu chūtai* s’accordèrent à reconnaître que malgré des qualités littéraires, le texte ne parvenait pas à rendre compte de la réalité de la guerre⁵⁵. En effet, la tonalité générale du texte est une langueur noire et solitaire, qui exclut ce que la critique attendait visiblement d’un récit de guerre, à savoir un rapport immédiat au réel plutôt que des personnages dont le caractère même constitue un filtre à la perception. De fait, dès le titre, *Kaeranu chūtai* s’offre au

51 Exception faite du roman interdit de Ishikawa Tatsuzō.

52 わざと事実によらない ; NIWA Fumio, *Kaeranu chūtai*, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1938, p. 304.

53 *Ibid.*, p. 30, p. 44, p. 78, p. 139, p. 187, p. 197, p. 234, p. 264, p. 269.

54 Malgré son originalité, le texte de Niwa ne rencontra pas davantage de succès que les autres.

55 AOYAGI Yutaka 青柳優, « Sensō shōsetsu ni tsuite » 戦争小説について (Du roman de guerre), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol.6 n°2, février 1938, p. 162-166, p. 163.

lecteur comme une tragédie, et met à bas la possibilité d'un rapport spontané à la guerre : nous sommes d'emblée portés vers la conclusion du récit tandis que la guerre est avant tout, pour ceux qui la font, une expérience physique du présent (le corps qui subit ou inflige la violence). Même chez les personnages, le temps est éclaté : le récit s'engage par exemple très rapidement sur le souvenir qu'évoque Sakai d'une bataille passée, et les chapitres dont il est le protagoniste renvoient régulièrement à ses diverses expériences de la guerre. Les journaux de militaires sont autant d'analepses qui échappent à la narration, et même semble-t-il aux personnages. Ainsi un officier explique-t-il à Sakai, en lui montrant son journal de bord :

「駄目だね、年のせいかな。5日前のことをはっきりと覚えていないのだ。こうして陣中日誌をひらいていると、いろいろこまかい、その時の状況が思い出されて来るが、これがないと記憶がむやみに錯乱してしまう」⁵⁶

« Je n'y arrive pas, peut-être que c'est l'âge. Je ne me souviens pas bien de ce qu'il s'est passé il y a cinq jours. Comme ça, quand j'ouvre mon journal de bord, la situation en question me revient en détail, mais sans lui ma mémoire est tout embrouillée. »

S'opère ici comme un renversement du processus d'écriture : on n'écrit pas tant parce que l'on se souvient que pour se souvenir, le texte devient le seul moyen de saisir le réel — c'est d'ailleurs ce même journal qui fera naître en Sakai le désir de rencontrer le major Miyake. Ces journaux ont ostensiblement des qualités exclusives, quasi thérapeutiques :

陣中日誌はいつもの場合にも、まるで危険を知らない事務机で書かれたように、中隊の動きと表情を要領よくかいつまんでいた。それはまた戦線という、兵隊の一人一人が大きな目的のために身を投げ出している一つ一つの生きた記録でもあった。⁵⁷

Tous les journaux de bord rapportent brièvement et en allant à l'essentiel les mouvements et la situation d'une compagnie, comme s'ils avaient été écrits depuis un bureau à l'abri du danger. Celui-ci était également une chronique vivante de la multitude des soldats risquant chacun leur vie pour un objectif supérieur, de ce que l'on nomme le front.

En réponse au modèle de littérature de guerre que proposaient au même moment les soldats-écrivains⁵⁸ (et plus largement à des attentes de lecteur déjà établies), la majeure partie du

56 NIWA Fumio, *op. cit.*, p. 29.

57 *Ibid.*, p. 45.

58 Voir Deuxième partie.

penbutai écrivit des chroniques du voyage dont le contrat de lecture était strictement autobiographique. Niwa alla à contre-courant de ses collègues, préférant à leur premier degré une fiction qui revendiquât son pouvoir. Peut-être même faut-il y voir un tacle à la concurrence : fiction d'une écriture non fictive, les pseudo-textes de soldats écrivant sont vantés dans la diégèse comme le meilleur moyen d'accéder à la réalité de la guerre ; parallèlement, on ne lira pas une seule ligne du journaliste Sakai — l'intérêt n'est visiblement pas ce qu'il écrit mais ce qu'il vit, dont cette fois seule la narration peut rendre compte. En d'autres termes, le texte néglige les comptes-rendus de voyage et souligne l'efficacité de l'écriture militaire. Pour autant, Niwa ne hurle pas avec les loups de l'anti-littérature⁵⁹ : en dernière instance c'est lui qui, par le choix de la fiction, régit cette économie interne et s'impose en démiurge de la mise en scène. *Kaeranu chūtai* revendique sa littérarité face à la guerre, notamment par son caractère fictif (marqueur objectif de littérature, comme l'affirme Genette⁶⁰) et par les jeux avec la temporalité ou le statut de l'écrit (une forme de diction, pour reprendre encore Genette, puisqu'il y a bien un plaisir esthétique dans la façon dont la langue agence le récit) ; à ce titre, il révèle chez Niwa une posture proche de celles de Ozaki Shirō ou Hayashi Fusao dans les livres que nous évoquions au chapitre précédent. S'il constitue une exception dans l'ensemble de la production du *penbutai*, il nous semble avoir été conçu précisément en réaction à celle-ci, et donc demeurer malgré tout déterminé par son contexte de production.

En refusant la prétention à une écriture immédiate du réel et la linéarité du récit, Niwa illustre en creux les caractéristiques des textes du bataillon de la plume. Ceux-ci, soumis à l'exigence d'actualité qui pesait sur l'ensemble du suivi de la guerre et davantage encore sur le *penbutai*, vinrent épouser (et dans une moindre mesure prolonger) la temporalité et le mode journalistiques du récit que proposaient les médias depuis que le projet avait été rendu public. À cet égard, ajoutons que l'inévitable délai entre l'officialisation du projet et la publication des premiers textes eut pour conséquence que le récit médiatique précéda de plusieurs semaines la production littéraire, ce qui lui conféra une

59 MARX William, *La haine de la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit, 2015, p. 9.

60 GENETTE Gérard, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 (1991), p. 115-116.

existence propre, et le rendit ainsi critiquable en soi. Ce décalage chronologique, conjugué à la confusion entre la double valeur du *penbutai* (à la fois opération de propagande et possible dispositif de production littéraire), engendra un phénomène remarquable : les textes produits par les participants devaient composer avec des critiques qui leur préexistaient, ils avaient également pour fonction de sauver une opération mise à mal.

II] Un défilé de *daimyō*

La vedettisation du bataillon de la plume conduisit ses détracteurs à identifier la démarche à un *daimyō gyōretsu* 大名行列 (défilé de *daimyō*). Terme à terme, il s'agissait de substituer au bataillon un défilé (donc de démilitariser l'affaire) et à la plume un *daimyō* (il ne s'agit plus de littérature, mais d'aristocratie). Plus précisément, le *daimyō gyōretsu* désigne le long voyage vers Edo des *daimyō* et de leurs suites, dans le cadre d'une pratique du pouvoir shogunal qui consistait à faire résider régulièrement dans la capitale les seigneurs de province. Ces voyages lourds et coûteux avaient également une fonction ostentatoire : le nombre de suivants était un signe de richesse et donc de pouvoir, l'entrée dans Edo se faisait en vêtements somptueux. Assimiler le *penbutai* à ces défilés revenait donc à dénoncer la vanité de l'opération et à mettre à bas l'imagerie militaire que la propagande voulait y attacher.

A] Le collectif à l'épreuve

Le récit détaillé que propose du déroulement des quelques semaines que dura le

penbutai, tel que l'a établi Tsuzuki Hisayoshi⁶¹ permet de comprendre que le reproche n'était effectivement pas sans pertinence. Brièvement :

À l'exception de Sugiyama Heisuke qui quitta le Japon seul, le 7 septembre⁶², les écrivains rattachés à la Marine (Hamamoto Hiroshi, Kikuchi Kan, Kitamura Komatsu, Kojima Seijirō, Satō Haruo, Yoshikawa Eiji, Yoshiya Nobuko) partirent de Haneda le 14. Ils quittent Shanghai le 18 pour se rendre à Nankin, puis remontent le Yangzi Jiang vers Jiujiang avant de passer, en binômes, une dizaine de jours (du 27 septembre au 5 octobre) sur des vaisseaux qui les mènent une centaine de kilomètres en aval de Hankou, sur le front de Tianjiazhen 田家鎮, qui tombe le 29. Ils sont tous de retour au Japon le 11 octobre, hormis là encore Sugiyama Heisuke qui, après avoir exprimé le désir de voir la chute de Hankou, y pénétra le 26 octobre⁶³, avant de rentrer le 1^{er} novembre⁶⁴.

Le 11 septembre, après une cérémonie au sanctuaire Meiji, les quatorze écrivains qui suivaient l'Armée de terre (Asano Akira, Fukada Kyūya, Hayashi Fumiko, Kataoka Teppei, Kawaguchi Matsutarō, Kishida Kunio, Kume Masao, Nakatani Takao, Niwa Fumio, Ozaki Shirō, Satō Sōnosuke, Shirai Kyōji, Takii Kōsaku, Tomisawa Uio) partirent de Fukuoka pour Shanghai ; les sept premiers quittèrent cette dernière le 13, les autres le 15, puis tous se retrouvèrent à Nankin aux alentours du 20 (Hayashi Fumiko le 17, Fukada Kyūya le 18, le reste le 22). Le 26, c'est ensuite Kataoka Teppei, Nakatani Takao et Takii Kōsaku qui décident de se séparer du groupe pour aller en direction des monts Dabie 大別山, tandis que les autres partent pour Jiujiang, chacun avec le bataillon de son choix. Les retours se font en partie séparément : Kawaguchi Matsutarō rentra le 12 octobre ; Ozaki Shirō le 21 ; Kume Masao, Tomisawa Uio et d'autres qui parvinrent à Hankou, le 12 novembre. Hayashi Fumiko rentra au Japon le 31 octobre, après une entrée remarquée dans Hankou (elle avait en cours de route décidé d'accompagner les journalistes du *Asahi shinbun*

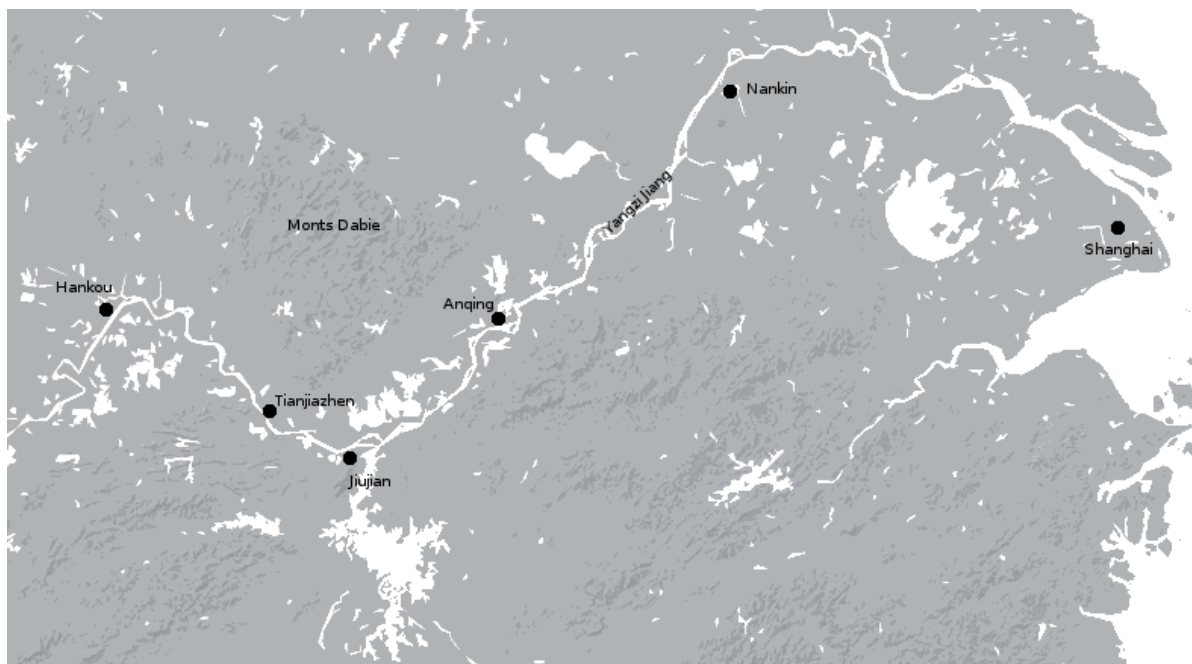
61 TSUZUKI Hisayoshi, *Senjika no bungaku* 戦時下の文学 (La littérature en temps de guerre), Ōsaka, Izumi shoin 和泉書院, 1985, p. 162-166. Sauf mention du contraire, la chronologie que nous proposons ici est tirée de ces pages.

62 Apparemment pour des questions de place à bord de l'avion ; SUGIYAMA Heisuke, *Yōsukō kantai jūgunki* 揚子江艦隊従軍記 (Récit de campagne dans la flotte du Yangzi Jiang), Tōkyō, Dai ichi shuppansha 第一出版社, 1938, p. 283.

63 *Ibid.*, p. 272.

64 *Ibid.*, p. 376.

plutôt que de suivre le programme de l'armée) le 28 octobre⁶⁵.



Les différentes étapes du voyage. Échelle 1,5 cm = 50 km.

Le sort des écrivains partis avec la Marine met en exergue un premier problème, puisqu'à l'exception de Sugiyama Heisuke, aucun d'entre eux n'est parvenu jusqu'à Hankou, qui était pourtant la destination prévue par les organisateurs. Ce contretemps n'a rien d'anecdotique : le fait que la Marine ait été arrêtée quelques jours en aval de Hankou illustre l'incapacité pratique des militaires à réaliser le récit de la guerre qu'ils désirent. Même si les médias s'accordèrent largement à glisser sur cet accroc, il ne fut pas sans conséquence pour le *penbutai*, qui se vit reprocher çà et là d'être reparti avant d'avoir accompli sa mission. La responsabilité de l'impair tendit ainsi à être imputée non à l'armée, mais aux écrivains. L'histoire marqua suffisamment les esprits pour que la critique Itagaki Naoko 板垣直子 (1896-1977) note, en 1943 :

しかし、漢口の陥落は意外に延び、海軍班の八名のうち、杉山平助だけが漢口に入った。他は陥落の時日が予定されがたくなったのをみて、引きかえしたのである。が、彼らのレポルタージュによってみると、死を覚悟しながら揚子江を十五日間軍艦にのって航行し、危険な掃海作業に深くうたれ、変わった起居の

65 HAYASHI Fumiko, *Sensen 戦線* (Le front), Tōkyō, Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1938, p. 193

間に戦争についての体験を豊富にして帰った。⁶⁶

Mais la chute de Hankou prit plus de temps que prévu, et parmi les huit écrivains de la Marine, seul Sugiyama Heisuke entra dans Hankou. Les autres, constatant qu'il était difficile de prévoir la date de la victoire, rebroussèrent chemin. Mais d'après leurs reportages, c'est prêts à mourir qu'ils naviguèrent quinze jours sur le Yangzi Jiang à bord d'un bateau de guerre ; profondément frappés par les dangereuses opérations de dragage de mines, ils rentrèrent riches d'une expérience de la guerre acquise dans un quotidien ébranlé.

Ces phrases furent vraisemblablement écrites au premier degré, et il faut reconnaître que la Marine avait effectivement offert aux écrivains des occasions d'être en danger, ou du moins de le mettre en scène⁶⁷ : le navire de guerre est un dispositif au sein duquel tous sont égaux, puisqu'il emporte avec lui indifféremment militaires et civils quand il coule. Lorsque le bateau sur lequel a embarqué Satō Haruo risque d'essuyer des tirs ennemis, il se fait prêter un casque comme les autres soldats et bénéficie autant qu'eux des mantelets dressés sur les flancs⁶⁸ ; de même, Sugiyama relève que du simple fait de sa présence à bord, il risque autant que n'importe qui de se faire tirer dessus⁶⁹. Le navire de guerre étant tout entier un corps qui s'expose à la mort lorsqu'il approche l'ennemi, il compose de fait, matériellement, un collectif pour ceux qui ont embarqué.

Il est toutefois difficile de ne pas relever, dans les mots de Itagaki Naoko, le contraste entre la résolution affichée des écrivains « prêts à mourir » et la décision que leur inspire l'incertitude de la guerre. La question de la date du retour fut suffisamment présente pour qu'on juge nécessaire de justifier le choix de rentrer en avance ; ainsi, dans les pages de *Bungei shunjū*, la revue de Kikuchi Kan :

漢口がついに陥落した。最初の予想より、いくら遅れたところがあり、第二の予想よりは、大いに早かった。[……]
漢口従軍と言っても、漢口まで行くことが絶対的の条件ではない⁷⁰。

66 ITAGAKI Naoko, *Gendai Nippon no sensō bungaku* 現代日本の戦争文学 (La littérature de guerre du Japon contemporain), Tōkyō, Rōkkōshōkai shuppanbu 六興商会出版部, 1943, p. 45.

67 Il est peu vraisemblable que l'armée ait réellement permis que ceux-là mêmes qui devaient assurer sa propagande soient en réel danger : une mort aurait été évidemment désastreuse en termes d'image. Mais d'autre part, il est impossible de tout prévoir sur le front...

68 SATŌ Haruo, « Shōmōhin » 消耗品 (Biens de consommation), *Kaizō* 改造, vol. 21 n° 3, mars 1939, p. 1-18, p. 12.

69 SUGIYAMA Heisuke, *op. cit.*, p. 197.

70 ANONYME, « *Bungei shunjū* », *Bungei shunjū*, vol. 16 n° 21, décembre 1938, p. 34-35, p. 34.

Hankou est enfin tombée. Il y eut plusieurs retards par rapport à la première prévision, mais ce fut beaucoup plus rapide que ne l'annonçait la seconde. [...]

Même si l'on parle de suivre la campagne de Hankou, aller jusqu'à Hankou n'était pas une condition absolue.

Ou plus loin :

林芙美子が漢口へ一番乗りをたしたという。
女性のために気焰を吐くものだ。が、一番乗りは文学上の名誉でも何でもない⁷¹。

Hayashi Fumiko est apparemment arrivée la première à Hankou.

Voilà qui est exaltant pour les femmes. Mais arriver en premier ne signifie rien, ni pour la réputation littéraire, ni pour le reste.

Bien évidemment, le problème était d'autant plus aigu que d'autres, montrant davantage d'ardeur à la tâche, étaient allés au bout du périple. Sugiyama Heisuke et Hayashi Fumiko, dont nous aborderons plus en détail la production, passèrent outre le plan mis au point par les militaires, et purent ainsi être sinon les seuls, du moins les premiers (respectivement de tout le *penbutai* et du groupe parti avec l'Armée de terre) à pénétrer Hankou. La presse s'en fit largement l'écho en les qualifiant de *ichiban nori* 一番乗り, terme qui présentait l'avantage de désigner à la fois les attaquants de première ligne et, par extension, celui qui arrive quelque part avant les autres. Face à la couverture sensationnaliste dont ils jouirent, les retardataires firent évidemment pâle figure. Paradoxalement, le *penbutai* qui d'une part devait symboliser la participation du monde littéraire au conflit, et d'autre part se justifiait littérairement par sa capacité attendue à offrir un traitement de la guerre différent de celui du journalisme, finit ainsi par être emporté dans le rythme médiatique et la course au scoop alors que ses figures les plus marquantes éclipsaient le mouvement collectif en s'en échappant.

Toutefois, même si leurs actions leur amenèrent une publicité conséquente, il est difficile de savoir dans quelle mesure Hayashi et Sugiyama cherchaient expressément à se prêter au jeu médiatique : leur zèle, et c'est d'ailleurs ainsi que les médias le rapportèrent, pouvait également s'expliquer par un désir sincère d'agir pour leur pays en tant qu'écrivains. Le fractionnement du *penbutai* révèle l'ambivalence d'un groupe composé, on l'a vu,

71 *Ibid.*, p. 35

comme un rassemblement de personnalités ; plus précisément, ce fractionnement raconte les diverses interprétations du projet en rejouant l'opposition, *a priori* propre au contexte strictement militaire, entre héroïsme individuel et discipline collective. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, eu égard à la prédominance d'une rhétorique totalitariste pendant cette période, la littérature de guerre japonaise regorge d'exemples de soldats désobéissant aux ordres pour servir au mieux leur pays, et ce type de dilemmes irrigue une bonne part de la production culturelle pendant la guerre⁷².

九月十四日、約一ヶ月の予定で出発した我等は十月十一日午後五時二十五分に帰郷した。予定の如く約一ヶ月である。戦地ではすべて司令官の司令の通りに行動した。これも予め決定された如く約十日間であった。九月二十七日前衛の艦艇に配属されて十月五日退艦を命ぜられた。十日間でなく九日間であったのも我々の都合ではなく司令官の意志を奉じたまでである。一般に漢口入城まで滞在するように思い込んでいたせいも我等が思いの外早く帰ったと或は不満に或は満足に思った向もあるらしいが、それは人さま御勝手の推測で一切我等の関知しないところである。杉山平助氏が一人居残って漢口まで行くという事実も又同断である。杉山氏は一行より五日早く出発して幾日か遅く帰るのであるがこれは氏一個のおもわくで我等とは関係のない事実である。⁷³

Nous partîmes le 14 septembre pour une durée prévue d'environ un mois, et nous rentrâmes à Tōkyō le 11 octobre à 5h25. Comme prévu, cela fait environ un mois. Une fois sur le front, nous agîmes en toute chose conformément aux ordres des autorités. Cela également dura aussi longtemps que prévu, une dizaine de jours. Le 27 septembre on nous répartit à bord de vaisseaux en première ligne, et le 5 octobre on nous ordonna de quitter les navires. Que cela ait duré 9 jours, et non pas 10, ne fut pas non plus de notre fait, nous obéissions à la volonté des autorités. Notre retour plus rapide que prévu inspira à certains satisfaction ou mécontentement, parce qu'ils s'imaginaient que nous allions rester jusqu'à la prise de Hankou, mais c'étaient là des conjectures personnelles sur un sujet qui ne nous regardait pas. Il en va de même pour le fait que Sugiyama Heisuke seul soit resté pour parvenir à Hankou. Sugiyama est parti cinq jours avant les autres, et rentrera plusieurs jours après eux, mais il s'agit d'une décision personnelle qui ne nous concerne pas.

L'insistance de Satō Haruo sur le fait que le programme s'est déroulé « comme prévu » peut être perçue comme l'esquisse d'une critique envers l'existence même d'un programme auquel il fallait obéir, mais cette interprétation ne nous convainc guère dans ce cas précis,

72 On retrouve par exemple un héros contraint à ce choix jusque dans *Zoku Sugata Sanshirō* 續姿三四郎 (Sugata Sanshirō Partie II) de Kurosawa Akira 黒沢明 (1945), où un judoka désobéit à son maître pour prouver la supériorité du judo sur le karaté et, surtout, sur la boxe.

73 SATŌ Haruo 佐藤春夫, « Waga jūgunki » わが従軍記 (Mon journal de campagne), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 12, novembre 1938, p. 298-303, p. 298-299.

tant la critique serait à demi-mot. L'obéissance du bataillon de la plume fait surtout ici figure de défense contre ceux qui seraient tentés de pointer, par comparaison à Sugiyama, la tiédeur de ses collègues. Ce que met en valeur Satō, c'est l'opposition entre l'obéissance du groupe aux autorités et la « décision personnelle » d'un individu : sans surprise, pour ceux qui rentrent, la vertu est dans le fait de jouer à son échelle, sans faillir, le rôle attribué par l'armée. Cette posture s'inscrit elle-même dans le jeu des représentations établies de la guerre ; elle répond très exactement à un attendu de la littérature de guerre, chargée de substituer au sensationnalisme médiatique une attention aux petites mains qui œuvrent à la victoire dans l'ombre des combats de première ligne. On peut même aller plus loin : rentrer avant la prise de Hankou plutôt que d'écouter ses désirs, c'est émuler un autre cliché du soldat (d'ailleurs présent dans nombre des textes du *penbutai* à cause des visites obligées d'hôpitaux), celui du blessé réduit malgré lui à rester en arrière, tandis que ses camarades continuent le combat. Preuve s'il en est que le *penbutai* était au moins autant un engagement des écrivains qu'une mise en récit de celui-ci, les actions de ses membres s'intègrent donc à un réseau de représentations propres à l'imagerie du soldat en guerre.

Le contre-exemple le plus marquant est un *shishōsetsu* 私小説 (roman personnel) de Ozaki Shirō intitulé *Aru jūgun butai* ある従軍部隊 (Un bataillon embarqué), où la guerre n'est qu'un arrière-plan qui se dérobe dès que le protagoniste y pose les yeux : condamné par l'armée à arriver après les combats, l'écrivain Nokata Sakubee 野方作兵衛 (le double de l'auteur) devient une sorte d'archéologue de la guerre, réduit à analyser les traces de ce qu'il était venu chercher. Le texte prend plutôt pour objet le bataillon de la plume lui-même, comme une scène de ce « théâtre humain » qui passionnait Ozaki. On y retrouve chaque étape du voyage, depuis la réunion au Service d'information du Cabinet jusqu'à la décision de repartir au Japon avant la chute de Hankou, et il est très facile de deviner quel auteur se cache derrière chaque personnage. Le groupe, comparé à des collégiens⁷⁴, passe le plus clair de son temps à discuter — notamment des critiques dont il fait l'objet dans le débat public — en buvant du whisky. Pour Matsumoto Kazuya 松本和也, le véritable objet du texte est la transformation de ces auteurs insoucients en écrivains embarqués, survenue dans le dernier

74 OZAKI Shirō, « *Aru jūgun butai* », *Chūō kōron*, vol. 54 n°2, février 1939, p. 87-150, p. 115.

chapitre lorsque des signes tangibles de la guerre apparaissent enfin⁷⁵. Il est toutefois difficile de le suivre, même si la conclusion de *Aru jūgun butai* montre effectivement un certain sens du sérieux chez les personnages : d’abord parce que les informations (pour ne pas dire les commérages) sur la vie du monde littéraire, qui font tout l’intérêt du genre *shishōsetsu*, composent l’immense majorité du récit ; ensuite parce que cette hypothétique transformation ne débouche pas sur un engagement renouvelé dans le bataillon, mais bien sur la démission réelle des participants : « La vie au front, pour moi ce n’est vraiment pas possible⁷⁶ », conclut ainsi le personnage de Kawaguchi Matsutarō.

B] Iconographie du *penbutai*

D’une manière générale, par l’effet conjugué de la vedettisation des écrivains et de l’essor de la presse, les visages des auteurs japonais étaient loin d’être inconnus du grand public des années trente. Le bataillon de la plume bénéficia sur ce plan d’un dispositif encore rare : la production et de la diffusion massives d’une iconographie de l’écrivain au front. Ce type de photographies était exceptionnel dans le cas des écrivains partis comme envoyés spéciaux avant l’été 1938 (les quelques images jointes aux recueils de cette première période montrent plutôt des écrivains *en voyage*) ; il avait surtout été réservé au caporal d’infanterie Hino Ashihei, dont les portraits avaient fleuri dans la presse lorsque celui-ci s’était fait remettre sur le front le prix Akutagawa en février 1938. Avec le bataillon de la plume, les médias japonais montrent les différentes étapes du séjour de ces figures souvent connues dans un environnement auquel la population a par ailleurs déjà été habituée, puisque la presse et les films d’information produisent depuis le début de la guerre une quantité massive d’images de la Chine, de ses habitants et des soldats qui y ont débarqué. Les images ci-

75 MATSUMOTO Kazuya, « Jūgun penbutai gensetsu to Ozaki Shirō "Aru jūgun butai" » 従軍ペン部隊言説と尾崎士郎「ある従軍部隊」(Le discours du bataillon de la plume et « Un bataillon embarqué » de Ozaki Shirō), *Shinshū daigaku jinbun kagaku ronshū* 信州大学人文科学論集, n° 3, 2016, p. 215-236, p. 233.

76 僕にはやっぱり戦場生活は駄目ですよ。OZAKI Shirō, *op. cit.*, p. 149.

dessous sont loin d'être les meilleures, et ne proviennent pas des grands quotidiens de l'époque, dont il nous a malheureusement été impossible d'obtenir des reproductions d'une qualité satisfaisante. Elles demeurent représentatives du style de ce qui fut présenté au lectorat japonais, malgré l'absence ici de photographies prises en Chine. Un fait remarquable tout de même : les deux premières images représentent la même scène, sous un angle différent — selon toute vraisemblance, c'est vers une nuée de photographes que s'avancent d'un pas si ferme les membres du bataillon de la plume.



L'image est sous-titrée *Shuttatsu no asa no seizoroi* 出立の朝の勢揃い (Le rassemblement des forces le matin du départ). De gauche à droite : Kishida Kunio, un anonyme, Tomisawa Uio, Kawaguchi Matsutarō, Kume Masao, Satō Sōnosuke, Nakatani Takao, Niwa Fumio.

Nippon gakugei shinbun 日本学芸新聞 (Le journal des arts et lettres du Japon), 1^{er} octobre 1938, p. 2.



En haut : « Le bataillon embarqué de l'Armée de terre présente ses hommages au sanctuaire Meiji ». De gauche à droite : Kishida Kunio, Kataoka Teppei, Ozaki Shirō, Takii Kōsaku, Tomisawa Uio, Kawaguchi Matsutarō, Satō Sōnosuke, Asano Akira, Kume Masao, Nakatani Takao, Niwa Fumio.

（寫眞上）明治神宮に参拜の陸軍従軍
部隊。左から岸田國士、片岡鐵兵、尾
崎士郎、瀧井孝作、富澤有為男、川
口松太郎、佐藤惣之助、澤野晃、久
米正雄、中谷孝雄、丹羽文雄の諸氏



En bas : « Hommage à l'empereur du bataillon de la Marine devant le Nijūbashi ». De gauche à droite : Hamamoto Hiroshi, Kitamura Komatsu, Yoshiya Nobuko, Kojima Seijirō, Satō Haruo, Kikuchi Kan, Yoshikawa Eiji.

NIPPON BUNGEIKA
KYŌKAI, *op. cit.*, « Pen no
jūgun » ペンの従軍 (La
campagne de la plume),
page non numérotée.

Que représentent toutes ces images ? D'abord une relative unité de temps et de lieu (entre le sanctuaire Meiji à Tōkyō et Hankou, entre septembre et octobre 1938), qui dessine les bornes de l'opération : quand ils quittent leur domicile, quand ils y rentrent, ils sont en dehors du récit que les clichés nous donnent à voir. Les photographies sont la trace tangible et infalsifiable de l'investissement physique des écrivains dans la guerre. La représentation mécanique du réel semble justifier l'anonymat⁷⁷ de ces images : plus encore que les articles de journaux, elles n'ont pas besoin d'auteur car elles s'offrent comme un double objectif, sans intention, de ce qui advint durant le voyage des écrivains (à contre-courant donc du bataillon lui-même, inconcevable sans ses noms propres). Davantage que des preuves, peut-être sont-elles la matière même d'un récit qui n'existe que pour autant qu'il est public. L'image, plus que le texte, est un mode de narration de masse : instantané, reproductible, évident, il avait tout pour séduire les propagandistes (entre l'effervescence médiatique et l'implication directe du pouvoir, la question de son coût était secondaire).

L'effet est d'autant plus précieux que la photographie permet ici de montrer l'écrivain sans exposer sa production : devenu pure image offerte à la population, il échappe (en partie, nous le verrons) aux critiques que suscitèrent les textes. Le gros de ces images relève de l'actualité : les textes n'étaient pas illustrés lorsqu'ils paraissaient dans les revues, aussi le seul visage que la presse donna au bataillon se trouve-t-il en illustration des articles sur le sujet. On y favorise des images de groupe où le *penbutai* apparaît comme une équipe de choc, conformément à l'idée qu'en donne le surnom même de « bataillon ». Lorsqu'ils posent tous ensemble, les écrivains agissent collectivement, et l'image est à la fois un signe et une modalité de cette action. La pose, souvent empruntée, les uniformes, les épisodes clichés évoqués par le second plan (le départ, l'arrivée au front) deviennent des costumes et décors assumés, qui confinent au grotesque tant le premier degré peut, paradoxalement, conduire à une distanciation brechtienne. Mais c'est justement ce qui fait le sens de ces images : vraie mise en scène, la pose (la posture) est littéralement le corps (les corps faisant corps) qui se montre en train de se mettre au service de la guerre⁷⁸. Autrement dit, le simulacre a ici une valeur propre, exclusive. Là où la plupart des études sur l'iconographie

⁷⁷ L'origine de ces photographies demeure d'ailleurs floue : ont-elles été prises par des journalistes ou directement par les services militaires ?

des écrivains mettent en regard des images et des textes en dehors du temps⁷⁹ sans trop se soucier de leurs conditions de diffusion, comme si tous deux avaient toujours été disponibles aux yeux du lecteur-spectateur, il faut relever que dans le cas du *penbutai* le temps du texte et le temps de l'image ne coïncident pas complètement. Les images publiées dans la presse apparurent avant les récits, ce qui implique que l'influence fut, du moins à l'époque, à sens unique : les photographies annonçaient et préparaient les lectures à venir, mais c'est le récit médiatique — seul récit disponible dans un premier temps — qui était susceptible d'influencer leur réception.

Ces mêmes photographies de groupe illustrent régulièrement (sans faire l'objet de commentaires) les travaux sur le *penbutai*⁸⁰. L'absence d'analyse implique une supposée évidence du sens qu'il faut donner à ces images : une monstration des erreurs dans lesquelles les écrivains se sont fourvoyés pendant la guerre. Cependant, ces images sont aujourd'hui la preuve de la compromission des écrivains strictement pour les mêmes raisons qu'elles étaient alors la preuve de leur engagement — parce qu'elles exhibent l'envers du décor. Les lectures contemporaines du matériel de propagande développé durant la guerre se contentent trop souvent d'en redoubler le sens. Pour François Provenzano, ce type d'images

relève du genre épideictique : ce qu'il poursuit n'est pas tant une vérité du passé (genre judiciaire), ni une orientation des comportements à venir (genre délibératif), que le renforcement, au présent de sa réception, d'une adhésion déjà acquise, la communion dans un fonds de valeurs partagées, par le biais d'un travail sur les évidences.⁸¹

Exposer le fonctionnement de ces photographies, dévoiler l'évidence du collectif

78 Plus encore, puisque le regard est tourné vers l'appareil photographique : nous sommes pris à témoin. Notons à ce sujet que le *penbutai*, épousant le consensus général sur le sujet, répéta à l'envi que la guerre était faite des efforts invisibles d'une armée qui transcende les individualités.

79 Voir, pour un exemple récent, le dossier sur le sujet paru dans la revue *Contextes*, n14 2014 : « Tantôt le texte charge le visage de profondeur et de poésie après coup, tantôt sa réception se trouve orientée par une certaine disposition des traits. Tout est affaire de trace : trace du visage dans le texte, trace du texte dans le visage, inscription du corps dans l'écriture qui en retour imprime au corps sa marque. » LAVAUD Martine, « Envisager l'histoire littéraire — Pour une épistémologie du portrait photographique d'écrivain », *Contextes*, n° 14, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5925>.

80 KITAGAWA Senzō 北河賢三, *Sensō to chishikijin* 戦争と知識人 (La guerre et les intellectuels), Tōkyō, Yamakawa shuppansha 山川出版社, 2003, p. 50, par exemple.

81 PROVENZANO François, « Portrait photographique d'écrivain et newsmagazine. Pour une approche rhétorique de l'événementialité du littéraire », *Contextes*, n° 14, 2014, <https://journals.openedition.org/contextes/5945>

qu'elles ont été conçues pour imposer, est une première étape pour s'affranchir du dispositif de propagande. Il faut ensuite traquer les contradictions, ouvrir des voies d'interprétation des images à rebours, justement, de leur évidence. Même en groupe, les membres du *penbutai* ont des visages connus et reconnus⁸², toujours identifiables. Ces visages sont à la fois désirés (sans eux, impossible de savoir ce qui est représenté) et repoussés par l'image. Pour l'œil averti, ils tendent à briser le groupe en autant d'éclats, et regarder ces images revient alors à rejouer la mise à l'épreuve de la notion de collectif d'écrivains que fut le *penbutai*, pris en tenailles entre l'aspiration à une représentation de l'engagement du monde littéraire et l'irréductible individualité des vedettes qui constituaient ce monde et faisaient son attrait.

Ces vedettes sont également l'objet d'un autre type de photographies, plus rares et jamais mises en avant. Les quelques livres publiés à la suite de l'opération, quand ils contiennent des illustrations, montrent leurs auteurs seuls (en tout cas jamais avec leurs collègues), le regard perdu au loin. On se rapproche ici du portrait canonique d'écrivain, à deux exceptions près : ces clichés ne figent pas leurs sujets dans une éternité patrimoniale, mais restent attachés à un voyage ponctuel qu'ils documentent — ils sont l'illustration d'un moment ; d'autre part, ils sont eux aussi anonymes, l'absence d'un regard subjectif assumé en son nom par le photographe rend bancal le « couple photo-littéraire⁸³ ». La composition de certaines images, cependant, dénote clairement une intention esthétique absente des photographies de groupe.

82 Ce qui est, ironiquement, valable aussi pour les membres les moins célèbres du *penbutai* : quand le *bundan* critiquait leur présence, on relevait que leurs visages n'étaient connus que grâce aux photographies. SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 27.

83 BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal et LAVAUD Martine, « Introduction », *Contextes*, n° 14, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5914>.



SUGIYAMA Heisuke 杉山平助,
Yōsukō kantai jūgunki 揚子江艦隊
 從軍記 (Journal de campagne dans la
 flotte du Yangzi Jiang), Dai ichi
 shuppansha 第一出版社, 1938,
 illustration de couverture.

Dans les textes qu'accompagnent ces clichés, les mentions des autres écrivains présents durant le voyage ne sont qu'accidentelles (ce petit monde ne semble le plus souvent que se croiser, pour faire parfois un bout de chemin ensemble) ; dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de représenter l'écrivain à l'écart de ses pairs. De même, à l'exception de la photographie de Hayashi Fumiko, où un officier se retrouve remarquablement dans la position du ventriloque prêtant la parole à sa marionnette⁸⁴, les militaires sont souvent absents de l'iconographie des auteurs.

84 L'image n'a à notre connaissance jamais été commentée, aussi nous est-il impossible de savoir comment elle fut reçue. Vu la façon dont le visage de cet officier est à moitié hors champ, la photographie fut vraisemblablement prise malgré sa présence, plutôt qu'à cause d'elle. Notre interprétation n'était donc ni prévue ni désirée ; à tout prendre, nous y verrions plutôt une manifestation de l'inconscient du photographe — ou de notre propre mauvais esprit...



HAYASHI Fumiko 林芙美子,
Hokugan butai 北岸部隊 (Le
bataillon de la rive nord), Tōkyō,
Chūō kōronsha 中央公論社,
1939, illustration de couverture.

Sans pour autant être en concurrence (elles se succèdent, sur des supports différents), l'image de presse et celle du paratexte sont l'inverse l'une de l'autre puisque l'individuel s'y substitue au collectif, la contemplation à l'action. En effet, si poser en groupe vaut action politique, ces images-ci proposent un autre récit : l'écrivain en train d'être au monde qu'il est venu écrire, « un fragment de corps cueilli dans l'instantanéité d'un passage de la puissance à l'acte⁸⁵ ». Représenté en train de penser, d'observer, de méditer, c'est-à-dire de préparer son texte, il est absorbé.

La posture de l'écrivain absorbé se distingue par un trait essentiel : l'auteur fait mine d'ignorer la présence du photographe et donc du spectateur. Ce faux-semblant récurrent est nécessaire pour que le portrait s'accorde aux stéréotypes associés à la figure de l'écrivain, dont il est attendu qu'il est seul, reclus dans sa tour d'ivoire, plongé dans la lecture, l'écriture ou la méditation, de préférence à proximité de sa bibliothèque [...].⁸⁶

85 FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 22.

Ici, la bibliothèque est adéquatement remplacée par un paysage pacifié, mais qu'on sait être l'avant-scène d'une guerre en cours, placé sous le regard de l'écrivain. L'esthétisation de cette avant-scène est un enjeu en soi, puisqu'il s'agit de montrer l'attrait du récit malgré l'incapacité de l'écrivain à pénétrer le front. L'image ne figure pas l'auteur dans l'absolu mais en situation, et c'est là que naît l'esthétique du cliché : ni dans l'auteur, ni dans le paysage, mais dans leur rencontre. À ce titre, l'image illustre et se fait synonyme du texte. En effet, à l'exception des rares fictions, le pacte de lecture proposé par le récit d'un membre du *penbutai* est exactement cela : pensées et observations d'un écrivain que je reconnais comme tel. Le sujet photographié est littéralement le « héros⁸⁷ » de son texte, ce que je lis est ce qui l'absorbe, le texte est l'explicitation de ce que l'image laisse à l'imagination. Du point de vue éditorial, le dispositif fait sens : si le lecteur désire effectivement l'auteur⁸⁸, ce n'est pas en tant que partie d'un collectif en action, mais bien comme individualité écrivante (si l'on se fie à ces choix éditoriaux, le mode de consommation des textes du *penbutai* ne s'avère donc pas différent de celui qui caractérisait la production des premiers envoyés spéciaux). L'idéal totalitariste de dissolution des individus dans la nation est foncièrement incompatible avec une littérature d'auteurs, figure d'autant plus incontournable que le marché éditorial l'a consacrée comme marque avec la constitution du métier d'écrivain.

III] Individualités dissonantes

Le récit insoutenable d'un collectif d'écrivains engagés dans la guerre fut paradoxalement mis en péril par ceux-là mêmes qui, par leur conduite sur place, fascinèrent le plus les médias : Hayashi Fumiko et Sugiyama Heisuke sortirent du rang pour arriver les

86 MÉLON Marc-Emmanuel, « Portrait de l'écrivain absorbé », *Contextes*, n° 14, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5939>

87 FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 32.

88 BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 44.

premiers à Hankou. Leurs textes, qui sont autant de mises en récit de cette posture, vinrent redoubler et nourrir le récit médiatique qui les avait accompagnés.

A] Hayashi Fumiko : le corps en souffrance

Dans la tension entre récit collectif et existence individuelle, c'est sans conteste la participation de Hayashi Fumiko qui fut le plus remarquée. Hayashi Fumiko avait connu le succès en 1930 avec *Hōrōki* 放浪記 (Chroniques de vagabondage), un récit romancé de ses années de vie pauvre et nomade dans le Japon des années vingt, puis passé le début des années trente à voyager à travers le monde. Avec le bataillon de la plume, Hayashi effectuait ainsi son cinquième voyage en Chine⁸⁹, après notamment un voyage à Nankin en 1937. D'après Takasaki Ryūji, c'est justement parce qu'elle était identifiée comme une voyageuse chevronnée, habituée aux conditions difficiles, qu'on lui avait fait rejoindre le groupe de l'Armée de terre, où les déplacements promettaient d'être éprouvants⁹⁰. Si l'hypothèse est juste, force est de constater que Hayashi dépassa largement les attentes : elle attira sur elle tous les projecteurs en décidant unilatéralement d'abandonner ses camarades pour partir avec des journalistes du *Asahi shinbun*, et surtout en parvenant la première du bataillon à Hankou, dès le lendemain de sa chute, alors que la moitié du bataillon n'atteignit jamais cette destination. Les actions de Hayashi sur le front lui valurent parfois d'être accusée de manquer d'esprit d'équipe⁹¹, mais dans l'ensemble les modalités de sa participation au bataillon de la plume furent bien accueillies :

今、何処へ行っても、文壇人は、「今度のペン部隊のなかでは、林さんだけです
ね」と、行動にも、現地通信にも、誰でも賛辞を惜しまない。他の従軍作家の中

89 HAYASHI Fumiko 林芙美子, « Shi no senshi » 詩の戦使 (Les anges guerrières de la poésie), *Bungei* 文芸, vol. 6 n° 10, octobre 1938, p. 290-291, p. 290.

90 TAKASAKI Ryūji, *Senjō no joryū sakka tachi* 戦場の女流作家たち (Les écrivaines des champs de bataille), Tōkyō, Ronsōsha 論創社, 1995, p. 73.

91 J.I.N « Shinshun bundan » 新春文壇 (Le *bundan* de la nouvelle année), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 14 n° 1, janvier 1939, p. 218-224, p. 220.

には少々評判の良くないのがあっただけに、一層林芙美子ひとりが光って来る始末だ。実際、戦線での林は前線部隊に加って、行軍も共にしたろうし、兵隊さん同様、弾雨のなかを勇敢に潜りぬけて帰ったのだから、褒められるだけのことはある。⁹²

Désormais où que l'on aille, les gens du *bundan* disent « Dans le prochain bataillon de la plume, il n'y aura que Hayashi », et personne ne retient ses compliments quant à ses actions ou à ses nouvelles du terrain⁹³. Il y eut bien quelques mauvaises critiques parmi les autres écrivains embarqués, mais Hayashi Fumiko n'en brille que davantage. En réalité, Hayashi sur le front a rejoint un bataillon de première ligne, marché avec l'armée, et elle est rentrée après avoir surmonté courageusement les pluies de balles, comme les soldats : il n'y a que lieu de la féliciter.

Les rumeurs insistantes concernant l'existence d'un contrat d'exclusivité entre Hayashi et le *Asahi shinbun* (Takasaki avance que celui-ci avait été conclu avant même le départ⁹⁴) semblent confirmées par le fait qu'à une exception près⁹⁵, c'est effectivement le quotidien qui publia tous ses récits sur le sujet ; Hayashi Fumiko aurait donc en pratique cumulé sa participation au bataillon de la plume avec une mission d'envoyée spéciale. De fait, le voyage fut très, sinon trop productif : outre une myriade d'articles, elle fit paraître coup sur coup deux livres narrant son voyage, *Sensen* et *Hokugan butai*. Comme le relève Susanna Fessler, les deux courts ouvrages (respectivement de 249 et 215 pages, malgré une mise en page exceptionnellement aérée) sont très semblables, ce qui suggère que Hayashi tira à la ligne pour parvenir à remplir ses engagements auprès des différents éditeurs⁹⁶. L'un prend la forme d'une vague correspondance à un destinataire indéterminé, l'autre se rapproche du journal, et tous deux sont très répétitifs : les journées, les déplacements, les soldats, les ennemis se suivent et se ressemblent, sans qu'il y ait véritablement de perspective sur la campagne en cours (même la décision de suivre les journalistes du *Asahi shinbun* apparaît comme une simple opportunité saisie au vol).

92 ANONYME, « Jinbutsu kamishibai » 人物紙芝居 (Le théâtre d'images des personnalités), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 21, décembre 1938, p. 232-238.

93 En ce qui concerne les récits de Hayashi, nous n'avons trouvé aucune trace d'un tel consensus.

94 TAKASAKI Ryūji, *op. cit.*, p. 87.

95 *Hokugan butai* parut dans le numéro de janvier 1939 de *Fujin kōron* 婦人公論 (Le débat central des femmes). La revue était éditée par Chūō kōronsha, qui publia le texte sous forme de livre dans la foulée : HAYASHI Fumiko, *Hokugan butai*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1939.

96 FESSLER Susanna, *Wandering heart: the work and method of Hayashi Fumiko*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 38.

Comparativement aux textes que produisirent ses collègues, les textes de Hayashi se distinguent par une attention particulière à son propre corps et aux souffrances qu'elle endure. Les autres auteurs s'abstiennent d'une telle mise en scène en premier lieu parce qu'ils n'étaient pas légitimes sur le sujet : en s'affranchissant du cadre et de l'emploi du temps imposés par les militaires au bataillon de la plume, Hayashi s'exposa effectivement à une expérience différente du front. Son cas montre une fois de plus que l'armée, en maternant les participants à l'opération, validait l'image du défilé de *daimyō* et restreignait de fait le *penbutai* à une opération de communication. Dès les premières pages de *Sensen*, Hayashi fait le récit d'une marche harassante :

その八里の行程は小さい私にとって、何という無惨なことだったろうと思います。半分はひとにリュックを持って貰ったり、あるいは牛の背に乗せたりしましたが、十二三キロの行程を私は肩の肉に食いこむようなリュックの重さに歯ざしりして歩きました。私はもう暑さと疲労の為にものを言うことも出来ませんでした。水筒の茶を何度か飲みたいとおもいましたけれど...私は女ですからご不浄へ行きたくない場合も考えなければなりません。――黙々と私の横を通っている兵隊の眼は、私を少しも軽蔑したりはしませんでした。⁹⁷

Comme ce trajet de huit lieues fut terrible, pour moi qui suis petite ! À la moitié, quelqu'un porta mon sac, puis on le chargea sur le dos d'un bœuf, mais j'ai marché douze ou treize kilomètres en serrant les dents à cause du poids de mon sac à dos, qui me cisaillait l'épaule. Sous l'effet de la chaleur et de la fatigue, je ne pouvais plus dire un mot. J'ai à plusieurs reprises voulu boire le thé dans ma gourde, mais... comme je suis une femme, je dois aussi garder en tête les cas où j'aurais envie d'aller aux toilettes. Dans les yeux des soldats qui me dépassaient sur le côté, il n'y avait aucun mépris à mon endroit.

Ce type de descriptions est fréquent au fil des pages de Hayashi Fumiko. Il n'y a ici aucune autodérision ; loin du défilé de *daimyō*, Hayashi avait annoncé la couleur avant même le départ :

別に私は何の支度もない。体の壮健なのが私の支度である。食物にも注意をするようになった。[……]

元気で進んでゆきたい。女だてら、兵隊の方々に迷惑をかけないようにと、それを一生懸命考えている。⁹⁸

Je n'ai pas fait de préparation particulière. C'est ma forme physique qui est ma préparation. Je me suis même mise à faire attention à la nourriture. [...]

Je veux avancer prestement. Pour une femme, il faut éviter d'être un fardeau pour les soldats ; j'y réfléchis de toutes mes forces.

97 HAYASHI Fumiko, *Sensen*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1938, p. 5.

98 HAYASHI Fumiko, « Shi no senshi », *Bungei*, vol. 6 n° 10, octobre 1938, p. 290-291, p. 291.

Le tropisme s'étend à sa nourriture, dont les descriptions ponctuent les textes, et surtout à la maladie qu'elle contracte sur place — la malaria, qui frappait justement nombre de soldats. La fièvre va croissant pendant une bonne partie de *Sensen*, et culmine dans une scène de délire où Hayashi se figure sa propre mort et appelle sa mère⁹⁹. La mise en scène d'un investissement physique extrême lui permet à la fois de se distinguer d'un bataillon de la plume souvent accusé de dilettantisme, et de montrer une communauté d'expérience avec les soldats, qui en retour la rend d'autant plus légitime. Ce rapport entêtant au corps conduisit Itagaki Naoko à qualifier les textes de Hayashi d'« extraordinairement anti-intellectualistes¹⁰⁰ » ; la réponse proposée dans *Sensen* et *Hokugan butai* au discours ambiant sur l'incapacité de l'écrivain à saisir la réalité de la guerre va effectivement à rebours des textes étudiés jusqu'ici, puisque Hayashi trouve sa place non dans l'exploration des qualités propres à la littérature, mais bien dans l'imitation des soldats. Le désir et la prétention d'épouser les conditions de vie des soldats sont omniprésents dans ses récits, et Hayashi rappelle parfois ces actrices et acteurs prêts aux derniers excès pour la préparation de leurs rôles. Il y a aussi, en plus ostentatoire, quelque chose de la journaliste américaine Agnes Smedley (1892-1950), qui suivit l'armée chinoise durant la guerre dans des conditions autrement plus difficiles, et se trouvait elle-même à Hankou en février 1938¹⁰¹. Malgré les précautions d'usage pour dire que son expérience est incomparable¹⁰², malgré aussi les scènes où Hayashi se conforme au rôle attendu de la faible femme (elle est littéralement pendue aux bras d'un soldat pour traverser une rivière¹⁰³), être une femme ne fait en dernière instance qu'ajouter à son mérite :

従軍作家なんて、酸っぱくって、何と言う厭な名前だろう。私は兵隊や馬と同じように、一人の女として、ここまでついて来たような、そんな胸のふくれるような気持もあるのです。¹⁰⁴

Écrivaine embarquée, quelle aigreur, quel nom détestable. La sensation qui m'emplit, c'est d'être arrivée jusqu'ici comme les soldats et les chevaux, en tant que femme.

99 HAYASHI Fumiko, *Sensen*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1938, p. 102.

100 非常に非インテリ的である ITAGAKI Naoko, *op. cit.*, p. 47.

101 SMEDLEY Agnes, *China fights back*, Londres, Victor Gollancz Limited, 1938.

102 HAYASHI Fumiko, *Sensen*, Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1938, p. 109, par exemple.

103 *Ibid.*, p. 112.

104 *Ibid.*, p. 136.

En comparaison des larmes qu'elle verse à foison pour les sacrifices des soldats japonais, et des pensées qu'elle adresse aux victimes civiles du conflit, la froideur toute clinique avec laquelle Hayashi mentionne les cadavres qu'elle croise en route et son antipathie pour les prisonniers chinois surprisent les lecteurs d'après-guerre de ces textes¹⁰⁵ : ces traits ne cadrent pas avec l'idée que l'on se fait du regard d'une femme sur la guerre. Pourtant, c'est sans doute sur ce point précis que l'assignation de genre est le moins pertinente : lorsque Takasaki tente d'expliquer cette indifférence, il suggère que Hayashi la surjoue pour se faire l'égale des soldats, mais ces traits sont en réalité la norme de tous les récits de l'époque. Même dans le cadre plus restreint des récits écrits par des femmes, l'identification claire d'un ennemi largement déshumanisé s'était imposée dès 1937¹⁰⁶. En l'occurrence, le regard de Hayashi paraît moins imiter celui du soldat qu'être, strictement, le même : les femmes et les militaires sont unis dans la guerre et observent ensemble les cadavres des ennemis de la nation.

Malgré son coup d'éclat, Hayashi ne produisit plus d'autres récits de guerre après son passage par le bataillon de la plume. Lorsqu'elle repartit pour le front à partir de 1942, ce fut au sein d'un dispositif comparable à la « réquisition des lettrés » (*bunshi chōyō* 文士徴用) que nous évoquerons au chapitre 6 ; comme la plupart de ses homologues de cette période, elle voyagea alors dans le cadre plus pacifié des nouvelles colonies japonaises dans le Pacifique, et la guerre n'est plus qu'un lointain arrière-plan dans les récits qu'elle tira de cette expérience.

105 TAKASAKI Ryūji, *op. cit.*, p. 80 ; KAWAMOTO Saburō 川本三郎, *Hayashi Fumiko no Shōwa* 林芙美子の昭和 (L'ère Shōwa de Hayashi Fumiko), Tōkyō, Shinshokan 新書館, 1995, p. 244.

106 XU Qing 徐青, « Media to shite no josei — Yoshiya Nobuko "Senka no hokushi Shanhai o iku" ni okeru Shanhai imēji » メディアとしての女性——吉屋信子『戦禍の北支上海を行く』におけるシャンハイ・イメージ (Les femmes comme médias — L'image de Shanghai dans *Senka no hokushi Shanhai o iku* de Yoshiya Nobuko), *Aichidaigaku kokusai mondai kenkyūjo kiyō* 愛知大学国際問題研究所紀要, n° 103, mars 2009, p. 165-190, p. 186.

B] Sugiyama : assumer jusqu'à l'outrance

Le cas du critique Sugiyama Heisuke illustre d'une autre façon les tensions entre individu et collectif qui caractérisèrent le *penbutai*. Auteur d'un roman sans grand succès en 1925¹⁰⁷, il était parvenu à devenir une figure influente à la fin des années vingt en publiant régulièrement des chroniques acerbes dans les pages culture du *Tōkyō Asahi shinbun*. Paradoxalement, ces critiques anonymes, très à la mode durant les années trente¹⁰⁸, lui permirent de se faire un nom dans le monde littéraire tant l'identité de leur auteur était un secret de polichinelle¹⁰⁹. Entièrement portés par la personnalité de Sugiyama plutôt que sur des réflexions théoriques, ces textes très populaires, qui se présentaient comme des critiques de bon sens¹¹⁰, étaient à la fois craintes et appréciées des écrivains : ils lui permirent d'avoir sur le *bundan* un pouvoir bien réel, proportionnel au tirage des publications qui les accueillait. Sugiyama y fabriqua son image de misanthrope détesté par le milieu littéraire, d'auteur libre de sa parole parce qu'il était affranchi de la bienséance requise au sein du *bundan* (il y était même craint physiquement¹¹¹), d'homme simple parce qu'il écrivait « en tant que Japonais » sans s'embarrasser des querelles intellectuelles de salon... Le personnage de polémiste démagogue et nationaliste qu'incarnait Sugiyama tient à bien des égards de la

107 SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, *Ichī Nipponjin* 一日本人 (Un Japonais), Tōkyō, Shōbundō 昭文堂, 1925.

108 Elles finirent par disparaître durant la guerre, sous l'effet de la censure, avant de réapparaître après-guerre. MORI Yōsuke 森洋介, « 1930 nendai tokumei hihyō no sessen — Sugiyama Heisuke to jārizarizumu o meguru shiron » 1930年代匿名批評の接線—杉山平助とジャーナリズムをめぐる試論 (La tangente de la critique anonyme des années trente — Essai autour de Sugiyama Heisuke et le journalisme), *Gobun* 語文, n° 117, décembre 2003, p. 97-114, p. 98.

109 Au point qu'on parlait à son sujet d'« illustre anonyme » 有名なる無名氏. *Ibid.*, p. 99

110 Pour en savoir plus sur la posture critique de Sugiyama et le contexte dans lequel elle vit le jour, on pourra se reporter à deux articles très complets : YAMAGUCHI Kōji 山口功二 « Masu jārizarizumu to shite no hihyō (1) — Sugiyama Heisuke o megutte » マス・ジャーナリズムとしての批判 (一) — 杉山平助をめぐる (La critique comme journalisme de masse (1) — Autour de Sugiyama Heisuke), *Hyōron Shakai kagaku* 評論・社会科学, n° 7, 1973, p. 38-59 et « Masu jārizarizumu to shite no hihyō (2) — Sugiyama Heisuke to Shōwaki no hihan » マス・ジャーナリズムとしての批判 (二) — 杉山平助と昭和期ジャーナリズム (La critique comme journalisme de masse (2) — Sugiyama Heisuke et le journalisme de l'ère Shōwa), *Hyōron Shakai kagaku* 評論・社会科学, n° 9, 1975, p. 65-88.

111 Ōya Sōichi 大宅壮一 rapporta après sa mort que Sugiyama était connu pour son expertise en karaté et tendait à finir ses conversations avec les poings — il aurait ainsi frappé Hayashi Fusao à la sortie d'une table ronde. ŌYA Sōichi, « Tokumei hihyō no senkusha — Sugiyama Heisuke no ichi danmen » 匿名批評の先駆者—杉山平助の一断面 (Le pionnier de la critique anonyme — Une coupe de Sugiyama Heisuke), *Bungakukai* 文学界, vol. 9 n° 9, septembre 1955, p. 94-97.

caricature, et était sans doute surjoué dans le but d’asseoir son autorité : les prises de position de Sugiyama lui permettaient de se définir tout en révélant, voire même en produisant, les caractéristiques du monde dont il voulait se différencier. Se présentant lui-même comme journaliste et intellectuel, plus rarement comme homme de lettres, il ne parvint jamais à intégrer pleinement le *bundan* mais sut néanmoins s’aménager une place majeure dans la vie littéraire en jouant de sa position (et sa posture) d’*outsider*.

Comme le livre publié à la suite de son premier voyage dans la Chine en guerre¹¹², *Yōsukō kantai jūgunki* est composé de textes parus au préalable dans diverses publications. Il contient en outre un journal qui, par opposition aux textes plus pédagogiques écrits pour la presse, se donne à voir comme un simple récit de voyage, et notamment des concurrences et rivalités en jeu. Celles-ci se dessinent souvent en creux, par le truchement d’un dispositif énonciatif plus large : eu égard à l’effervescence médiatique que suscita le bataillon de la plume, il faut considérer (pour ce texte comme pour tous les autres d’ailleurs) les articles de journaux comme un intertexte omniprésent, même tacite. Lorsque Sugiyama évoque naïvement son départ à la date du 7 septembre¹¹³, il renvoie par la force des choses à ses collègues qui partirent plus tard ; lorsqu’il évoque le retour¹¹⁴, nul besoin de s’appesantir longuement sur ceux qui étaient déjà repartis — la presse a d’ores et déjà écrit ce récit-là, et il est vraisemblable que Sugiyama en joue délibérément. S’il fait partie avec Hayashi Fumiko des rares écrivains qui purent à l’époque émerger comme des figures éminentes du *penbutai*, les textes n’entrèrent à aucun moment dans l’équation : ce sont les actes de Sugiyama qui le firent remarquer, tandis que Niwa Fumio par exemple, malgré un texte audacieux, passa plutôt inaperçu. En ce sens, le journal fonctionne comme une relation transparente du réel : le lecteur n’y cherche pas le plaisir esthétique, mais le récit brut de faits et gestes ainsi que des motivations de l’auteur. Le journal de Sugiyama est avant tout le lieu du déploiement de sa posture singulière, que viennent parfois soutenir des comparaisons explicites avec les autres membres du *penbutai* :

112 SUGIYAMA Heisuke, *Shina to Shinajin to Nippon* 支那と支那人と日本 (La Chine, les Chinois et le Japon), Kaizōsha 改造社, 1938.

113 SUGIYAMA Heisuke, *Yōsukō kantai jūgunki*, Tōkyō, Dai ichi shuppansha, 1938, p. 283.

114 *Ibid.*, p. 313.

流れの音が凄く、風さえ加わり、気味が悪かった。魔の河という感じがひしひしとする。このあたり、又浮流水雷の危険が多いのではないかと思う。私と小島政二郎の乗せられた本艦は、たしかに、最も危険な作業に従事しているようだ¹¹⁵。

Le vent s'ajoute au vacarme des flots, c'est sinistre. J'ai vraiment l'impression d'être sur une rivière infernale. Je me demande s'il n'y a pas, ici aussi, de grands risques de tomber sur une mine flottante. Ce bateau sur lequel on nous a fait embarquer, Kojima Seijirō et moi, semble à n'en pas douter mener les opérations les plus dangereuses.

Tout se passe comme s'il s'agissait d'obtenir une position dominante vis-à-vis des autres participants en faisant des périls encourus un capital symbolique à accumuler. Ce qui distingue Sugiyama, c'est à quel point il prend le jeu au sérieux : il ne s'agit plus simplement d'assurer la crédibilité du récit en se fondant sur une quelconque expérience de la guerre, ce qui n'impliquerait pas nécessairement de se comparer aux autres, mais bien de montrer qu'il est le plus opiniâtre, le plus intrépide, du bataillon. Cette posture tout à la fois textuelle, intertextuelle et extratextuelle se distingue également par une propension à accepter sans ciller les horreurs de la guerre :

揚子江の川筋を、小さなチャンクが漕ぐものもなく、流れのままに流れてくる。その中に流弾に傷ついた、支那人の母と子が抱きあっている。何の間ちがいか知らないが、凡そ悲痛のきわみである。

私は目を瞑って、心の中で「よし、これで宜しい!」と、この現実を肯定した。¹¹⁶

Une petite barque sans rame dérivait sur le Yangzi Jiang. À l'intérieur, blessés par une balle perdue, une mère chinoise et son enfant s'étreignaient. Je ne sais quelle erreur il y a eu, mais c'est à peu près ce qu'il y a de plus triste.

Je fermai les yeux et approuvai en mon for intérieur cette réalité : « Bien, c'est bien comme cela. »

S'ensuit un catalogue d'atrocités auxquelles Sugiyama répond par la même sentence, jusqu'à l'évocation de sa propre mort sous les bombes¹¹⁷. Même s'il lui en coûte (il doit fermer les yeux, se convaincre lui-même), Sugiyama veut accepter sans condition les règles de la guerre puisqu'il lui faut assumer les conséquences d'un conflit qu'il soutient. Par contraste, il s'agit également de dénoncer l'hypocrisie de ceux qui annoncent soutenir la guerre sans en supporter les effets.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 315-316.

¹¹⁶ *Ibid.*, P. 181

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 182

Cette posture apparut d'ailleurs de manière encore plus explicite en 1940, quand Sugiyama revint (sans la nommer) sur l'attitude de Yoshiya Nobuko durant leur voyage sur le front. Il rapporta qu'une écrivaine du *penbutai* avait exprimé, au nom d'une forme de solidarité féminine, sa compassion devant les souffrances subies par les femmes chinoises ; puis : « J'en ai ressenti une rage féroce, telle que j'aurais voulu retourner d'un coup de poing le profil de cette écrivaine¹¹⁸. » L'article donna lieu à un début de polémique, puisque Yoshiya se sentit obligée de répondre le mois suivant en affirmant qu'elle n'avait pas honte d'avoir été émue par le sort des réfugiées et de leur avoir adressé quelques mots de consolation. D'ailleurs, notait-elle, le Japon protégeait et accompagnait les civiles chinoises victimes du conflit, avant de conclure : « Je veux éviter la honte nationale, mesquine et déshonorante, de mes camarades japonais qui portent la plume et s'en servent pour se blesser mutuellement¹¹⁹. » En somme, Yoshiya répondait à la prose belliciste de Sugiyama par le discours officiel vantant les bienfaits de la présence japonaise en Asie et l'union harmonieuse des bonnes volontés dans l'effort de guerre ; elle soulignait ainsi que les propos violents et souvent ouvertement racistes de Sugiyama étaient incompatibles avec les orientations de la propagande d'État. Et l'on pourrait en effet s'étonner que l'extrait cité plus haut n'ait pas été censuré, mais les autorités n'avaient vraisemblablement pas encore tout à fait exclu la possibilité de fonder un discours de propagande sur l'appel à accepter les horreurs de la guerre au moment du *penbutai*. Le choix finit cependant par être fait, puisque la polémique avec Yoshiya est l'une des dernières que lança Sugiyama, avant de disparaître médiatiquement au début des années quarante ; ce silence, dont les causes demeurent largement inexplicables¹²⁰, n'est sans doute pas étranger à une mise au pas des représentations de la guerre qui ne pouvait plus tolérer les positions iconoclastes de

118 その女流作家の横顔を、張り倒してやりたいような、はげしい憤怒をすら感じたのである。SUGIYAMA Heisuke, « Bungei jihyō » 文芸時評 (Critique littéraire), *Kaizō*, vol. 22 n° 18, octobre 1940, p. 209-221, p. 220.

119 筆を持つ日本同志が、そのペンで傷け合うような卑小な醜態な国辱から、私は逃げたい。YOSHIYA Nobuko, « Shina nanmin to watashi — Sugiyama Heisuke shi ni iu » 支那難民と私 — 杉山平助氏に言う (Les réfugiés chinois et moi — Adresse à Sugiyama Heisuke), *Kaizō*, vol. 22 n° 22, décembre 1940, p. 223-225, p. 225.

120 Son soutien obstiné à Matsuoka Yōsuke 松岡洋右 (1880-1946), ministre des Affaires étrangères de 1940 à 1941 qui s'attira l'hostilité de l'armée et du Premier ministre Konoe Fumimaro 近衛文麿 (1891-1945) par ses appels répétés à attaquer l'URSS en soutien de l'Allemagne nazie, est l'une des hypothèses les plus courantes pour expliquer la perte de vitesse de Sugiyama. TSUZUKI Hisayoshi, *op. cit.*, p. 100.

Sugiyama.

Les critiques envers la mise en scène outrée du « défilé de *daimyō* », dont Sugiyama aurait sans doute été le fer de lance s'il n'avait participé à l'opération, indiquaient que l'engagement physique dans le conflit était un critère d'évaluation. Lui-même put effectivement prendre une forme d'ascendant sur ses collègues par l'ostentation de son engagement. Cependant, cet atout ne lui conféra pas pour autant de prestige au sein du monde littéraire : le livre fut publié sans rencontrer de succès critique ni populaire. Autrement dit, le péril ne constitua un capital symbolique au sein du *penbutai* que dans la mesure où celui-ci est un phénomène médiatique, sans réellement inquiéter l'autonomie du champ littéraire. Il faut toutefois relever des passages d'un champ à l'autre : nul doute que le livre de Sugiyama fut publié parce que le retentissement que connurent les agissements de son auteur laissaient présager (à tort, donc) des ventes conséquentes.

En revanche, cet ascendant lui permit de faire ce à quoi ses collègues ne se seraient jamais risqués : s'affranchir de l'idée que la réalité de la guerre est fondamentalement inaccessible pour les écrivains. Ainsi se prend-il au fil du texte à imiter les soldats et leurs désirs :

一作日あたりまで、自分たち前衛隊がトップを切って漢口へ突入出来るものと信じ切っていたのが、兩岸の陸軍の進撃が神速で、三者並行の状態になり、トップになれないのが落胆を感じがした。気持ちが張りつめていただけ、ガックリと気抜けがする。一番乗りを争うなどとは、子供らしい日本人の欠点だとは、私自身もこれまで言ったりしていたが、自分が現場に来てみると、やはり旺然とした負けじ魂が、自分では予想もしなかったような強さで私をゆりうごかすのである。¹²¹

Avant-hier encore nous pensions que notre flottille d'avant-garde pourrait pénétrer en premier dans Hankou, mais l'assaut de l'armée de terre sur les deux rives avait été si rapide que nous avançons en parallèle, et l'idée de ne pouvoir arriver en tête nous causa une grande déception. La tension que nous avons ressentie était à la mesure de notre désillusion. J'avais souvent dit que se battre pour la première place était un défaut puéril de Japonais, mais une fois sur place, un esprit indomptable m'animait avec une force que je n'avais pas imaginée.

La compétition n'a cette fois plus rien à voir avec le monde littéraire, puisque la course à laquelle participe Sugiyama ne se joue pas entre écrivains, mais entre bataillons ; son

121 SUGIYAMA Heisuke, *Yōsukō kantai jūgunki*, Tōkyō, Dai ichi shuppansha, 1938, p. 360-361.

exaltation n'est justifiée ni par une soif de savoir, ni par une volonté d'informer, mais par un « défaut puéril de Japonais » qu'il reprochait auparavant aux soldats, et dont la majorité du *penbutai* était manifestement exempte. La trivialité des sentiments qui l'emportent malgré lui n'exclut pas pour autant la posture d'intellectuel :

インテリゲンチヤの通有性として、私は、周囲におこっている、あらゆることを知らずにはいられなかった。私は、自分に必要のない範囲にまで渡って、その日その日の処分した機雷の数まで知りたがった。停泊中は、とにかく士官室にぢいっとしていることもあるが、航海が始まると、——そして、揚子江艦隊では、航海の開始がそのまま戦闘の開始なのであるが、——私は、直ぐと艦橋に駆け上がって、周囲の一切の情勢を、念頭に置いておくことなしにはいられなかった。¹²²

C'est une caractéristique commune aux intellectuels, je ne peux pas ne pas savoir tout ce qui se passe autour de moi. J'allais même dans les domaines dont je n'ai pas besoin, je voulais connaître jusqu'au nombre de mines neutralisées chaque jour. Il m'est arrivé de rester au mess des officiers tout le temps que l'ancre était jetée, mais quand nous repartions — et pour une flotte sur le Yangzi Jiang, repartir signifie retourner au combat —, je ne pouvais m'empêcher de courir immédiatement sur le pont pour avoir en tête l'ensemble de la situation.

Cette figure d'intellectuel que veut incarner Sugiyama s'avère proprement incompatible avec les représentations modernes, qui cherchent comme on l'a vu à rendre compte de l'inintelligibilité de l'expérience de guerre, telle qu'elle est vécue par ceux qui la font. De fait, les quelques récits de bataille que l'on peut lire dans *Yōsukō kantai jūgunki* n'ont rien de confus ou d'indéchiffrable, ils sont conformes à l'ambition de tout saisir : le narrateur semble y quitter la focalisation interne pour voir les combats du dessus, de manière à révéler les mouvements tactiques en jeu. L'intellectuel doit voir plus loin, mieux que le soldat :

私は、前から、支那軍を弱いと思っていた。今度の戦争が始まってから、強い強い、という声が起こったが、私は、それをうなづかなかった。そして、この前に、北支から帰って来た時に、自分の紀行文のうちに、支那軍は弱いと断定した。そのことが、前線の兵隊に好い感じを与えなかった。[……]私の確信は動かなかった。¹²³

Je pensais depuis longtemps que l'armée chinoise était faible. Quand cette guerre a commencé, des voix se sont élevées pour dire qu'elle était forte, mais je n'ai pas approuvé.

Et, après mon précédent retour de Chine du Nord, j'avais écrit dans mon récit de voyage que l'armée chinoise était faible. Cela n'avait pas fait plaisir aux soldats

¹²² *Ibid.*, p. 192-193.

¹²³ *Ibid.*, p. 203.

en première ligne. [...] Ma conviction n'a pas changé.

En contredisant les soldats japonais dans leur évaluation de l'ennemi, Sugiyama affirme sans ambages pouvoir saisir une réalité supérieure, qui leur échappe par manque de recul. Par opposition à Hayashi Fusao, Ozaki Shirō ou Niwa Fumio, qui avaient acté la possibilité d'une littérature de guerre au nom d'une écriture littéraire vue comme le moyen de compenser leur incapacité à vivre la guerre des soldats, Sugiyama se place en amont de la littérature puisqu'il renie le principe d'incompétence du non-soldat. Le refus décomplexé de se montrer en proie aux questionnements des auteurs de littérature de guerre quant à leur propre légitimité marque en un sens la répugnance de Sugiyama à inscrire sa démarche dans la littérature de guerre : dès les premiers voyages d'envoyés spéciaux en 1937, c'est précisément dans la tension entre guerre et littérature que les écrivains envisageaient de trouver leur rôle. À rebours, ce refus implique également d'être par essence incapable de saisir ce qui fait la guerre telle qu'elle est représentée par la modernité, telle qu'elle est vécue par ceux qui la font. En un sens, ce qui fit la force de sa posture s'avéra être la faiblesse de ses textes, si l'on songe à ce qu'un texte comme *Mugi to heitai* a pu montrer des attentes du lectorat de littérature de guerre. Peut-être faut-il voir là une autre explication au fait que Sugiyama ait par la suite cessé d'écrire sur la guerre : la posture anachronique de l'auteur de « La littérature comme bien de consommation¹²⁴ » (*Shōhin to shite no bungaku* 商品としての文学) ne répondait ni aux critères du produit, ni à la demande du consommateur.

À la suite du bataillon de la plume, les autorités abandonnèrent l'idée de s'impliquer aussi grossièrement dans la production de littérature de guerre : tout en maintenant les appels répétés à la mobilisation générale, elles se concentrèrent plutôt sur la mise en place des associations d'écrivains que nous évoquions en avant-propos, pour maintenir au moins l'apparence d'une autonomie du champ littéraire. La réquisition des lettrés qui nous occupera dans la dernière partie de cette thèse relève d'un contexte bien différent et constitue même à certains égards l'antithèse du bataillon de la plume. Il faut

124 SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, *Bungei jūgunki* 文芸従軍記 (Journal de campagne littéraire), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1934, p. 7-14.

encore ajouter au bilan de l'opération qu'elle n'entra jamais en ligne de compte lors du débat sur la responsabilité de guerre des écrivains : seuls six des anciens membres du bataillon (Asano Akira, Kikuchi Kan, Kume Masao, Ozaki Shirō, Satō Haruo et Yoshikawa Eiji) figuraient par exemple dans la liste de vingt-cinq noms établie par Odagiri Hideo en 1946¹²⁵ — et c'est pour l'ensemble de leur œuvre durant la guerre qu'ils étaient nommés.

Du point de vue de la collaboration des écrivains avec l'armée, le bataillon de la plume est souvent désigné comme une première étape vers la création de l'Association patriotique de littérature (*Bungaku hōkoku kai* 文学報国会) en 1942, et il est exact que des figures telles que Kikuchi Kan, Kume Masao ou Satō Haruo travaillèrent activement, durant toute la guerre, à mettre le monde littéraire au service de la guerre. Sur le plan de la littérature de guerre cependant, et comme l'indique notre choix de conclure cette première partie sur celui-ci, le bataillon de la plume représente surtout la fin d'une période. Le système des écrivains envoyés spéciaux partant pour quelques semaines sur le front, initié dès l'entrée en guerre, atteignit son point culminant avec le *penbutai*, qui ne faisait en un sens que donner une ampleur nouvelle à un dispositif déjà éprouvé. Les premiers textes de Hayashi Fusao et Ozaki Shirō montraient déjà que le statut d'envoyé spécial confrontait l'écriture littéraire à un objet qui lui tendait à lui échapper ; le dispositif du bataillon de la plume, en tant qu'il imposait des limites strictes à ses participants, semble — sauf exceptions remarquées — avoir rendu insurmontable cette incapacité à saisir la guerre.

Le choix de mettre en exergue cette histoire-là nous a imposé de faire une légère entorse au déroulé chronologique des événements : le texte qui fait l'objet du prochain chapitre fut publié pour la première fois en août 1938, peu avant la première réunion entre Kikuchi Kan et le Service d'information du Cabinet. Du point de vue de la production du *penbutai*, *Mugi to heitai* fut un facteur d'inhibition supplémentaire tant l'importance de l'expérience du combat dans la mythologie entourant Hino excluait de fait que son style fasse des émules au sein du défilé de *daimyō*. À tout prendre, les procès en dilettantisme faits

125 ODAGIRI Hideo 小田切秀雄, « Bungaku ni okeru sensō sekinin no tsuikyū » 文学における戦争責任の追求 (La poursuite de la responsabilité de guerre dans la littérature), *Shin Nihon bungaku* 新日本文学, vol. 1 n°3, juin 1946, p. 45-46. Sur ce sujet, on pourra se rapporter à MÜLLER Simone, « Le "champ littéraire" japonais en lutte : l'après-guerre et le discours sur la responsabilité des écrivains », *Ebisu*, n° 54, 2017, p. 79-111.

à cette opération de communication furent d'autant plus nombreux qu'elle était contemporaine de l'émergence de la figure du « soldat-écrivain ».

Deuxième partie : 1938-1941, l'hégémonie du soldat-écrivain

Le grand tournant de la littérature de guerre japonaise a lieu en 1938, et prend la forme d'une *success-story* : c'est la publication des premiers récits de guerre de Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1906), de son vrai nom Tamai Katsunori 玉井勝則. Sa vie n'avait pourtant, jusqu'en 1937, pas grand-chose d'exceptionnel¹ : né fils de pêcheur à Fukuoka, il était entré en 1926 au département de littérature anglaise de l'université Waseda, où il avait collaboré avec Nakayama Shōzaburō 中山省三郎 (1904-1907, poète et traducteur du russe) et Tabata Shūzō 田畑 修蔵 (1903-1943, écrivain) à une revue intitulée *Machi* 「街」 (Ville). Influencé par le marxisme qu'il y avait découvert comme beaucoup de jeunes intellectuels de l'époque, il quitta cependant l'université en 1928 avant de s'engager en février dans l'armée. Il y fut dès le mois de mai découvert en possession de textes de Lénine, et finit en novembre par mettre un terme à son premier (bref) contact avec l'armée. L'année suivante, il décida d'assister son père dans son travail et, dans un même mouvement, se résolut à abandonner l'écriture. Hino commença alors à prendre part aux activités politiques des pêcheurs avant d'en devenir le meneur et fit son premier voyage en Chine en 1932 avec cinquante d'entre eux, pour soutenir une grève à Shanghai. Arrêté dès son retour au Japon, il prit part à la vague de conversions idéologiques de l'époque. À la suite de ces événements, il décida de reprendre ses activités littéraires et acquit une petite notoriété locale : il participa à la revue *Kyūshū Geijutsu* 九州芸術 (Les arts de Kyūshū) avec l'écrivain Harada Taneo 原田種夫 (1901-1989) avant de rejoindre le poète et romancier Ryū Kankichi 劉寒吉 (1906-1986) dans *Toranshitto* とらんしっと (Transit), où il publia principalement des poèmes.

C'est durant cette période (plus précisément, quelques jours avant l'« incident de Chine » du 7 juillet 1937 qui marque le début de la seconde guerre sino-japonaise) que Hino entreprend d'écrire *Funnyōtan* 糞尿譚 (Histoire d'excréments), la nouvelle qui lui vaudra le prix Akutagawa : ce texte aux accents de littérature prolétarienne décrit comment des machinations politiques locales vont nuire au protagoniste, humble transporteur d'engrais. Le 7 septembre suivant, Hino reçoit sa convocation pour rejoindre l'armée en tant que caporal

1 Les informations qui constituent cette brève biographie sont pour la plupart issues d'une chronologie très complète de la vie de Hino Ashihei par TSURUSHIMA Masao 鶴島正男, « Hino Ashihei nenpu » 火野葦平年譜 (Chronologie de Hino Ashihei), *Josetsu 13 : Tokushū : Hino Ashihei no zenbō* 叙説 XIII:特集:火野葦平の全貌 (Josetsu 13 : Hors-série : Tout sur Hino Ashihei), 1996, p. 3-25.

d'infanterie et passe les quelques jours de liberté qu'il lui reste à terminer *Funnyōtan* ; il remet le manuscrit à son ami Ryū Kankichi puis débarque sur le continent en novembre. Le 7 février 1938, alors qu'il est en garnison dans la ville conquise de Hangzhou, le jury du prix Akutagawa se prononce ; il reçoit son prix quelques jours plus tard des mains de Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983), dépêché sur place par la revue *Bungei Shunjū* 文芸春秋 de Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948). Dès le mois d'avril 1938, le lieutenant-colonel Mabuchi Itsuo 馬淵逸雄 (1896-1973), du service d'information de l'armée expéditionnaire de Chine centrale (*Chūshina haken gun* 中支那派遣軍), offre à Hino de quitter l'infanterie pour passer sous ses ordres. Bien qu'il n'y ait aucun doute sur les raisons qui poussèrent Mabuchi à lui faire cette proposition (la perspective de voir Hino produire un récit de guerre avait de quoi séduire n'importe quel propagandiste), son discours fut semble-t-il similaire à celui tenu quelques mois plus tard au bataillon de la plume : Hino n'avait formellement aucune obligation d'écrire².

Hino prit ainsi part à la campagne de Xuzhou au sein d'un service d'information où il participa notamment à encadrer le travail des journalistes³. Le récit qu'il tira de cette campagne est son premier texte de jeune lauréat du prix Akutagawa, un journal daté du 4 au 22 mai 1938 intitulé *Mugi to heitai* 麦と兵隊 (Les blés et les soldats). Celui-ci est d'abord publié en août 1938 dans la revue *Kaizō* avant d'être édité le mois suivant⁴. Unanimement salué par la critique, *Mugi to heitai* est rapidement suivi de *Tsuchi to heitai*⁵ 土と兵隊 (La terre et les soldats), un texte qui associe correspondances et journal datés du 20 octobre au 15 novembre 1937, et reprend la période du débarquement dans la baie de Hangzhou, une période où il était encore dans l'infanterie. La « trilogie du soldat » (*heitai sanbu saku* 兵隊三部作) se clôt avec la publication en feuilleton de *Hana to heitai* 花と兵隊 (Les fleurs et les soldats), un récit par chapitres dont les événements se déroulent entre décembre 1937 et avril 1938, que nous évoquerons au chapitre suivant. Le succès est sans précédent : on

2 HINO Ashihei, « Kaisetsu » 解説 (Commentaire), in *Hino Ashihei senshū* 火野葦平選集, (Anthologie de Hino Ashihei), vol. 2, Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1958, p. 399-442, p. 402.

3 MABUCHI Itsuo, *Hōdōsensen* 報道戦線 (Le front de l'information), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1941, p. 104.

4 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1938.

5 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938. Le texte était paru un mois plus tôt dans *Bungei shunjū*, numéro d'octobre 1938.

estime que les ventes de *Mugi to heitai* atteignirent le million, et les récits de Hino sont adaptés au cinéma⁶, au théâtre⁷, en chanson⁸.

Pour Kagoshima Takeshi 神子島健, l'« histoire inimitable » (au sens propre) de Hino lui permit d'incarner durant la guerre une figure de héros exceptionnel à une époque où la mobilisation générale, par ses appels aux efforts de chacun, avait massifié l'héroïsme individuel⁹. Pourtant, s'il faut considérer Hino comme une figure de héros temporel, c'est bien parce que sa vie comportait des éléments auxquels les masses pouvaient s'identifier (son travail de pêcheur, son statut de soldat)¹⁰. Comme nous le montrerons au chapitre 5, il participa d'une massification de l'écriture de la guerre (et plus généralement du quotidien) reposant sur l'idée que chacun pouvait être le protagoniste de son propre récit — et effectivement le héros de sa propre vie — pour autant qu'il s'inscrivait dans l'effort national en cours. Autrement dit, la banalité de Hino joua un rôle prépondérant dans son exceptionnalité : tandis que l'absence d'expérience du combat n'avait cessé de poser problème aux écrivains envoyés spéciaux, figures exceptionnelles s'il en est, Hino apparaissait comme membre d'un peuple de soldats pour qui la participation à la guerre allait de soi. Cette mythologie, en partie construite par ses textes mêmes, était bien sûr trompeuse : Hino était loin d'écrire comme le tout venant.

6 *Tsuchi to heitai*, de Tasaka Tomotaka 田坂具隆 (1939).

7 Jouée par la troupe Warai no ōkoku 笑いの王国 (Le royaume du rire), fondée en 1933. TSCHUDIN Jean-Jacques, « Le théâtre devant la montée du militarisme », in TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme — Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007, p. 165-185, p. 175.

8 *Mugi to heitai* (1938), paroles de Fujita Masato 藤田まさと, musique de Ōmura Nōshō 大村能章.

9 KAGOSHIMA Takeshi, *Senjō e yuku, senjō kara kaeru : Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō, Sakakiyama Jun no egaita heishitachi* 戦場へ行く, 戦場から還る : 火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち (Aller sur le champ de bataille, en revenir : les soldats que décrivent Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō et Sakakiyama Jun), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012, p. 131.

10 Ainsi Niwa Fumio 丹羽文雄 notait-il, dans son récit d'une réunion des amis de Hino à l'occasion du prix (et en son absence), que celui-ci n'avait aucune idée de combien étaient payés les écrivains. NIWA Fumio, « Hino Ashihei no kai » 火野葦平の会 (La réunion de Hino Ashihei), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol. 5 n° 7, juillet 1938, p. 95-99, p. 97.

Chapitre 4 — Hino Ashihei, une posture impossible¹ ?

La publicité qu'avait reçue Hino Ashihei dès l'obtention du prix Akutagawa avait fait de lui une figure publique, aux attributs immédiatement reconnaissables — au-delà même de ce que disaient les articles de presse, il apparaissait en uniforme sur chaque photographie. Il y eut donc d'emblée une « fonction-auteur » Hino Ashihei, au sens où ce seul nom indique au lecteur de l'époque « une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut² ». En l'occurrence, le lecteur contemporain était en position d'attendre une parole authentique de soldat, un texte véridique fondé sur une expérience vécue, un récit qui lui permette d'appréhender la réalité de la guerre — le statut littéraire des textes était en revanche, comme nous le verrons, beaucoup plus problématique. La critique souligna systématiquement la présence de Hino sur le front et son statut de simple soldat, pour opposer *Mugi to heitai* aux textes qu'avaient écrits les envoyés spéciaux :

事変以来、幾多の従軍記が現れたが、この従軍記が一つづつ抜けていると僕には思われる。何がそう思わせるのだろう。一口で言えない、又、言えば誤解を招く恐れがある。だが恐らくそれは何か極めて謙遜なある心持ちだ、兵隊としての、人間としての。

この作品（敢えて作品と呼ぶ）の魅力は、立場だとか思想だとかに一切頼らず、掛け代えのない自分の生命だけで、事変と対決している者の驚くほど素朴な強靱な、そして僕には言わせれば謙遜な心持ちからやって来る。³

Après l'incident, de nombreux journaux de campagne ont paru, mais je trouve que celui-ci sort du lot. Qu'est-ce qui peut me faire penser cela ? Je ne peux pas le dire en un mot, et si je le dis je risque d'être mal interprété. Mais c'est sans doute je ne sais quelle impression d'extrême modestie, en tant que soldat, en tant qu'humain.

La force de séduction de cette œuvre (j'ose l'appeler ainsi) ne repose pas entièrement sur une position ou sur une pensée, elle provient de l'impression de

-
- 1 Une première version de ce chapitre est parue dans MULLER Guillaume, « L'ambivalence du récit de guerre : *Mugi to heitai* de Hino Ashihei, de l'expérience individuelle au récit commun », *Ebisu*, n° 50, 2013, p. 69-94.
 - 2 FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 2001, p. 826.
 - 3 KOBAYASHI Hideo, « Hino Ashihei "Mugi to heitai" » 火野葦平「麦と兵隊」 (*Mugi to heitai* de Hino Ashihei), *Kobayashi Hideo zenshū* 小林秀雄全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1978, p. 557, p. 557 (Première parution *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞, 4 août 1938)

simplicité et de force surprenantes, si je puis dire de simplicité, que donne cet homme qui affronte l'incident avec sa seule irremplaçable vie.

Malgré leur présence effective sur le front, les premiers envoyés spéciaux n'étaient jamais parvenus à se libérer du soupçon d'une incapacité essentielle de l'écrivain à accéder à la réalité de l'expérience des soldats. Reconnaître de telles qualités à Hino, c'était aussi faire un constat d'échec quant à leurs tentatives passées et pointer précisément l'expérience de première main qui leur avait manqué. Les critiques dithyrambiques que reçurent les premiers récits de Hino furent souvent le fait d'auteurs qui étaient eux-mêmes partis pour le front dans l'année précédente ; c'était le cas de Kobayashi Hideo, de Sugiyama Heisuke (*infra*) et très ostensiblement de Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964) qui avouait, après avoir qualifié *Mugi to heitai* de « compte-rendu (issu) d'une pure chronique⁴ » :

私は今度この「麦と兵隊」一遍を読み了った時ばかり、間近な私の額の前に支那軍というものを感じたこともなかったし、その支那軍に対してこれほど憎々しい憎悪を覚えたことも実は嘗めてなかったのを一眼のさめるように気持ちで悟った。去年わざわざ上海まで出かけた私として、このようなことを言うのは、まことに遺憾であるが、何といてもこれが事実だからさっぱりと告白せざるを得ない。そうしてそういうことに気がついてみると、私のような従軍記者はつまらない端役のつまらない僅かな役目をさえ果たし得なかったのを悟っていまさらながら衷心忸怩たらざるを得ないものを覚える。⁵

Quand j'eus fini de lire *Mugi to heitai*, je me rendis compte comme si j'avais ouvert les yeux que je n'avais jamais ressenti la présence de l'armée chinoise en face de moi, que je n'avais en fait jamais éprouvé de réelle haine envers cette armée. Pour moi qui suis parti de mon plein gré pour Shanghai l'an dernier, dire une telle chose est bien déplorable, mais puisque c'est quoi qu'il en soit la vérité, je suis obligé de l'avouer. Quand je m'en rendis compte, je compris que les journalistes en campagne tels que moi ne pouvaient que jouer un petit rôle médiocre de figurant médiocre, et je ne peux encore maintenant m'empêcher d'en être honteux.

La critique Itagaki Naoko 板垣直子 (1896-1977) ne disait pas autre chose en affirmant que *Mugi to heitai* est le texte qui, « au moment où la société espérait ardemment une véritable littérature de guerre, en d'autres termes une œuvre excellente écrite par un soldat combattant sur le terrain, la réalisa.⁶ »

La valeur littéraire des textes, tout en étant largement admise, posait un problème

4 純然たる記録の報告文 ; MIYOSHI Tatsuji, « Mugi to heitai no kansō » 麦と兵隊の感想 (Pensées sur *Mugi to heitai*), *Bungei*, vol. 6 n°9, septembre 1938, p. 219-222, p. 220.

5 *Idem*.

particulier, précisément parce qu'elle était incompatible avec la simplicité du soldat. La question fut déportée sur Hino lui-même, ce qui explique l'intérêt présenté par des critiques tels que Furuya Tsunatake 古谷綱武 (1908-1984) pour ses textes précédents et d'une manière générale pour sa psychologie : on s'assurait en même temps de la cohérence du personnage (dont l'« humanisme » semble être le trait principal) et de son authenticité en comparant ses récits de guerre aux textes plus apprêtés qu'il avait écrits avant d'être envoyé sur le front⁷. Ce mouvement amena également à aborder le problème de l'impact de la guerre sur Hino, sur lequel l'idéologie militariste fut particulièrement saillante :

「麦と兵隊」の日記は、事実の生きた印象を簡潔に、ぎっしり詰めて書いている。生々しい戦闘を叙しても、誇張がなく的確である。国民に告げたいことが一杯ありながら、こんな叙写をなし得たことは、体験の賜物ばかりでなく、「糞尿譚」の作者の文学力が兵火の下で一層鍛錬されたことを示す。多くの戦争文学の優れた部分がそうであるように、この作品の、文学として優れた幾箇所も、兵隊の移動そのもののよう動的な叙写を含んでいる。⁸

Le journal de *Mugi to heitai* note avec concision, à profusion, des impressions vécues dans le réel. Même lorsqu'il décrit des combats à vif, il est d'une précision sans emphase. Il a beaucoup de choses à dire au peuple, mais ce n'est pas seulement le don de l'expérience vécue qui rend possible de telles descriptions, elles expriment la consolidation par le feu de la force littéraire de l'auteur de *Funnyōtan*. Comme c'est le cas de nombre d'excellents passages de la littérature de guerre, les passages littérairement réussis de cette œuvre comprennent des descriptions dynamiques comme les mouvements des soldats eux-mêmes.

彼は一個人として生死の境にあって、たんにかきたいだけのものをかいたので、それが社会的に与える反響や利害についての狙いやアテこみなどは、ほとんど絶無であると言ってもよかったであろう。しかも、このアテ気のなさのために、彼の作品はいよいよ説得力の強いものとなり、チャーナリズムを征服したのであった⁹。

Dans la mesure où il était à la frontière entre la vie et la mort en tant qu'individu, et n'écrivait donc que ce qu'il voulait écrire, on peut dire qu'il n'avait pas

-
- 6 真の戦争文学、即ち現地で戦っている兵隊の書いた優れた作品を、社会が熱心に望んでいた時に、それが実現した。ITAGAKI Naoko 板垣直子, *Jihenka no bungaku* 事变下の文学 (La littérature durant l'incident), Tōkyō, Dai ichi shobō 第一書房, 1941, p. 34.
 - 7 FURUYA Tsunatake, « Hino Ashihei ron » 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), *Kaizō*, vol. 21 n°7, juillet 1939, p. 266-277.
 - 8 MORIYAMA Kei 森山啓, « Jinchū bungaku to geijutsu seisaku » 陣中文学と芸術政策 (La littérature de champ de bataille et la politique culturelle), *Bungakukai* 文学界, vol. 5 n°9, septembre 1938, p. 188-195, p. 188.
 - 9 SUGIYAMA Heisuke, « Hino Ashihei ron » 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), *Kaizō*, vol. 21 n°10, octobre 1939, p. 300-314, p. 301.

l'ombre d'un objectif ou d'une attente quant à l'intérêt ou l'effet que cela aurait socialement. Plus encore, à cause de cette absence d'attente, son œuvre a gagné en force de persuasion et vaincu le journalisme.

Hino devenait donc le représentant d'une littérature purifiée par le feu, débarrassée d'apprêts et d'intentions, réduite à un simple miroir du réel. Resituant Hino dans l'histoire de l'écriture moderne de la guerre, Sugiyama alla ainsi jusqu'à affirmer : « la littérature de guerre de Hino assure la défense du procédé réaliste hérité de Stendhal. Ou plutôt, elle y est venue naturellement¹⁰. » Le texte s'était en somme écrit tout seul, sous la dictée de la guerre elle-même : Hino n'était guère plus qu'un vaisseau, sa simplicité garantissant la pureté de ce qu'il transmettait.

Jérôme Meizoz distingue dans la notion de « posture » deux dimensions, l'une « actionnelle (contextuelle) », qui renvoie à « la présentation de soi ; [aux] conduites publiques en situation littéraire » et l'autre, « rhétorique (textuelle) », qui désigne « l'image de soi donnée dans et par le discours¹¹ », pour mieux affirmer leur caractère inséparable. Nous trouverons sans difficulté dans les textes de Hino des éléments justifiant son assimilation à une figure de simple soldat sans prétentions littéraires — la rhétorique fonctionna d'ailleurs si bien que ses jusqu'aux récents travaux de David M. Rosenfeld¹² et Kagoshima Takeshi¹³, ses récits ne firent pas véritablement l'objet d'analyses littéraires. Pourtant, la difficulté que représente le cas de Hino Ashihei réside dans le fait que son *ethos* se révèle à la lecture particulièrement insaisissable (l'image de simple soldat y fait l'objet d'une mise en scène qui confine parfois à la virtuosité) parce qu'il est en réalité impossible : le simple soldat n'écrit pas de littérature. Le texte amène son lecteur non seulement à accepter qu'il est bien face à un authentique récit de soldat, mais aussi à considérer que ce récit vaut pour tous les soldats ; c'est en affirmant une écriture ultra-personnelle fondée sur l'expérience singulière de l'auteur que Hino parvient à remplir ce qui pourrait être défini

10 火野の戦争文学もまたスタンダードから流れて来たそのリアリスティックな手法を固守した。といよりは、自然にそうなった。 *Ibid.*, p. 308.

11 MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 17-21.

12 ROSENFELD David M., *Unhappy soldier — Hino Ashihei and Japanese World War Literature*, Lanham, Lexington Books, 2002.

13 KAGOSHIMA Takeshi, *op. cit.*

comme le contrat de lecture de ses récits de guerre, qui doivent dire quelque chose de *la* guerre dans ce qu'elle a de commun à tous ceux qui la vivent. En somme, *Mugi to heitai* définit sa propre valeur par le biais de procédés proprement littéraires dont le plus évident est, comme nous le verrons, le fait de se revendiquer comme un texte non littéraire.

I] L'écriture du soldat-écrivain

Le journal et la correspondance adressée au frère mettent le lecteur face à un texte qui ne lui est formellement pas adressé, ce qui semble répondre à une distinction manichéenne des fonctions respectives de l'écriture d'écrivain (le *pour autrui*) et de soldat (le soldat n'a pas de public). Les textes de Hino Ashihei jouent en effet avec l'idée que l'écriture personnelle se fonde sur une sincérité dont la fiction est par essence incapable, que la conscience chez l'auteur de son public (au sens fort : nous verrons en quoi l'adresse au frère de *Tsuchi to heitai* se distingue de cette problématique) exclut de fait une telle sincérité, que toute littérature est une représentation biaisée (du fait même qu'elle est représentation) de la réalité. En se donnant à lire comme des textes présentatifs plutôt que représentatifs, *Mugi to heitai* et *Tsuchi to heitai* font au lecteur la promesse d'un accès direct à l'expérience de Hino.

A] Le rôle du paratexte

Mugi to heitai était défini, dans une publicité parue le mois de sa publication, dans le numéro d'octobre 1938 de la revue *Bungei*¹⁴, comme « un document de sang et de fumée né au cœur des combats ». Cette accroche était suivie d'un texte (présent en tant que postface

14 實戦の眞只中から生れた硝煙と血の記録だ!! *Bungei* 文芸, octobre 1938, page non numérotée

dans l'édition originale) du major Takahashi Tsuruo 高橋鶴夫, qui dirigeait sur place les actions du service d'information auquel appartenait Hino¹⁵ :

徐州会戦に〇〇部隊は北上軍の骨幹として偉勲を立てた。自分は報道部員として玉井伍長、梅本写真班員、西運転手の三名を連れてこれに同行した。歩兵伍長玉井勝則は即ち火野葦平である。

従軍記の原稿を読むに全く淡々として気もなく誇張もせぬ極く当たり前な日記であるが、其内容の真実さとこれに溢れている玉井の人柄とはダンダン読者をひきつけずにはいない。玉井は孫圩で死線を越えた。

Le bataillon 〇〇, qui était la clé de voûte de l'avancée des troupes vers le nord, a réalisé un exploit dans la bataille de Xuzhou. En tant que membre du service d'information, je l'ai moi-même suivi en compagnie du caporal-chef Tamai, du membre de l'équipe photographique Umemoto, et du chauffeur Nishi. Ce caporal-chef d'infanterie Tamai Katsunori est Hino Ashihei.

J'ai lu le manuscrit de ce carnet de campagne, c'est un journal tout à fait calme et détaché, sans emphase, vraiment ordinaire, mais il est impossible que la sincérité de son contenu et le caractère de Tamai qui s'y révèle ne séduisent pas son lecteur. Tamai a échappé à la mort à Sunwei.

Alors même qu'elle était publiée dans une revue consacrée à la littérature, cette publicité laissait deux fois moins de place au commentaire plus complexe du critique Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983), qui représentait pourtant une caution littéraire valorisante : « C'est un journal cruel à lire mais c'est, si j'ose le dire, une belle prose. On ressent à sa lecture que celui qui l'a écrit est bien l'écrivain Hino Ashihei¹⁶. »

Le livre lui-même était aussi marqué par une volonté de présenter une œuvre aussi non littéraire que possible. Son appareil paratextuel comprend la postface du major Takahashi, une autre du photographe Umemoto Takemata 梅本竹馬太 (1906-1973)¹⁷ (tous deux sont des personnages récurrents du texte), plusieurs photographies, une carte de la

15 NISHIOKA Kaori 西岡香織, *Hōdōsensen kara mita « nitchū sensō » — Rikugun hōdōbuchō Mabuchi Itsuo no ashiato* 報道戦線から見た「日中戦争」—陸軍報道部長馬淵逸雄の足跡 (La « Guerre sino-japonaise » vue depuis le front de l'information — Les traces de Mabuchi Itsuo, directeur du Service d'information de l'Armée de terre), Tōkyō, Fuyō shobō 芙蓉書房, 1999, p. 148.

16 見るも無慙な日記であるが敢て名文と言いたいのだ。これを書いているものは、正しく作家火野葦平であることを読みながらしかと感ずるがためである。

17 Umemoto Takemata ou Umemoto Samaji 梅本左馬次, fils d'un industriel de Nara et diplômé de l'université de Ōsaka en littérature anglaise, fut militant marxiste avant d'être arrêté en 1934 et emprisonné pour deux années, à la suite desquelles il fit son *tenkō*. Il entra ensuite à l'Agence nationale de l'information (*dōmei tsūshinsha* 同盟通信社), puis fut rattaché en 1938 au service d'information où il travailla avec Hino. Voir son autobiographie : UMEMOTO Takemata, *Kaimetsu* : « Akahata » *chika haifu buin no kiroku* 壊滅：「赤旗」地下配布部員の記録 (Catastrophe : Mémoires d'un distributeur souterrain de « Drapeau rouge »), Tōkyō, Shiraishi shoten 白石書店, 1974.

région de Xuzhou et une préface rédigée par Hino. Les photographies (qui représentent dans leur grande majorité des soldats en marche ou au repos, parfois des civils, en tout cas jamais de combats ni de paysages) sont souvent l'illustration exacte de ce qui est décrit dans le texte : elles constituent une caution « objective » dont le but est clairement d'afficher la véridicité du texte. Les postfaces de Takahashi et Umemoto, quant à elles, brouillent la frontière entre texte et hors-texte en leur donnant chair, par leurs signatures et leur prise de parole indépendante de l'auteur : ils ne sont pas des personnages de papier soumis au bon-vouloir de Hino mais des personnes réelles, qui attestent de la véridicité du récit.

La préface signée par Hino allait plus loin :

この「麦と兵隊」は一兵隊である私が軍報道部員として、歴史的な大殲滅戦であったと言われる徐州会戦に従軍した時の日記であります。[……]私は戦場の最中にあって言語に絶する修練に曝されつつ、此の壮大な戦争の想念の中で、なんにもわからず、盲目のごとくになり、例えば私がこれを文学として取り上げる時期が来ましてとしましても、それは遙か先の時間のことで、何時か再び故国の土を踏むを得て、戦場を去った後に、始めて静に一切を回顧し、整理してみるのであれば、今、この偉大な現実について何事も語るべき適切な言葉を持たないのです。私は、戦争について語るべき現実の言葉を見出すということは、私の一生の仕事とすべき価値もあることだと信じ、いろいろな意味で、今は戦争について何事もかたりたくはないと思っていたのです。しかしながら、又、別の意味で、現在、戦場の中に置かれている一人の兵隊の直接の経験の記録を残しておくことも、亦、何か役の立つことがあるのではないかと考え、とりあえず、ありのままを書き止めておくことに致しました。[……]これは、徐州戦線に於ける全般的な戦況とか作戦とかには何の関係もないもので、単に、私が従軍中毎日つけた日記を整理し清書したに過ぎないものであります。もとより小説ではありません。

今次事変勃発以来、洪水のごとく、戦争に関する多くの文章が発表されました。又、優れた人たちが沢山戦場にやって来て、優れた文章を沢山書きました。感動的な言葉を以て綴られた、戦場に於ける、血沸き肉踊る壮烈な武勇伝や、忠勇鬼神を哭かしむる美談や、面白い物語や、雄渾な構想を持った事変小説やが、次から次へと書かれ、今も尚、絶え間なく世に送り出されて居ります。それらはことごとく有意義であり、立派なものばかりでありました。それらの中にあって、この、私の、面白くもなく、凡庸の言葉を以て列ね、地味で平凡で退屈な従軍日記などは、正に恐縮汗顔の次第であります。¹⁸

Mugi to heitai est le journal que j'ai tenu quand, en tant que soldat rattaché au service d'information, j'ai suivi l'armée dans la campagne de Xuzhou, dont on dit qu'elle fut une victoire historique. [...] Je suis au cœur des champs de bataille, continuellement exposé à des épreuves inexprimables, je ne comprends rien et suis comme aveuglé parmi les pensées sur cette grande guerre ; quand bien même viendrait le moment où je pourrais aborder cela sous forme de littérature, quand dans un lointain futur j'aurai quitté le champ de bataille pour fouler à

18 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 9-10.

nouveau le sol du pays natal, il me faudra revenir tranquillement sur cette expérience et y mettre de l'ordre, car pour l'instant je n'ai pas les mots qui conviennent à cette grande réalité. Je crois que trouver les mots pour cette vérité qu'il faut dire sur la guerre est une entreprise de valeur qui sera le travail de ma vie, mais je me disais que, pour toutes sortes de raisons, je ne voulais pas parler de la guerre pour le moment. Cependant, en un autre sens, j'ai pensé que par les temps qui courent, même la chronique de l'expérience directe d'un soldat qui se trouve au cœur des champs de bataille pourrait avoir une utilité, aussi ai-je fait le choix de noter les choses telles quelles. [...] Ce texte n'a aucun rapport avec la situation ou la stratégie du front de Xuzhou, je me suis simplement contenté d'organiser et de mettre au propre le journal que j'ai écrit chaque jour en accompagnant l'armée. Il ne s'agit évidemment pas d'un roman.

À la suite de l'incident, on publia des ouvrages sur la guerre comme s'il en pleuvait. Nombre de brillantes personnes vinrent sur le champ de bataille, et écrivirent nombre de brillants ouvrages. Rédigés dans une langue émouvante et prenant place sur le champ de bataille, d'exaltants récits d'exploits héroïques, des anecdotes édifiantes qui feraient sangloter de courageux démons, des histoires passionnantes, des romans sur l'incident à l'intrigue pleine d'audace furent écrits les uns après les autres, et paraissent aujourd'hui encore sans discontinuer. Chacun de ces textes était important, tous étaient formidables. Que parmi eux se trouve mon ennuyeux carnet de campagne, modeste et plat, écrit dans une langue monotone, me fait rougir de honte.

Hino ne nie pas sa qualité d'écrivain (présenter son expérience « sous forme de littérature » sera le « travail de [sa] vie »), mais présente *Mugi to heitai* comme le fruit d'une expérience où la littérature, en tant que (ré)organisation rétrospective du réel, n'a pas encore sa place ; le texte est un texte « pré-littéraire » au sens où il est écrit *immédiatement* par celui qui fait l'expérience de la guerre, il est un échec littéraire (les mots ne sont pas « adaptés ») car son auteur n'est justement au moment de l'écriture qu'un soldat « au cœur des champs de bataille » qui n'entend rien à « la situation ou [à] la stratégie du front ». Par ailleurs, l'évocation de la littérature de guerre des autres écrivains est clairement placée sous le signe de la défiance : la guerre de Hino (c'est à dire la guerre authentique) n'est ni romanesque ni exaltante mais « ennuyeuse », elle n'est pas l'affaire de héros mais de simples soldats dont il fait partie. Curieusement, le modèle contre lequel s'érige Hino n'est en réalité pas celui de la littérature de guerre qui précède son texte, comme nous l'avons vu dans la première partie. Il est même difficile de savoir exactement à quels textes il fait référence, à tel point que ceux-ci semblent surtout être le fruit de son imagination (comment d'ailleurs les aurait-il lus sur le front ?). La mystification est d'autant plus remarquable que le lecteur a lui-même une idée

précise de ce à quoi ressemblent les récits en question : Hino s'appuie sur une conception commune de la mauvaise littérature de guerre.

Tsuchi to heitai, publié deux mois plus tard, présente un paratexte semblable à celui de *Mugi to heitai* : les postfaces sont absentes (Hino est suffisamment célèbre pour débarrasser son nouveau récit d'une partie de son armure) mais on y retrouve une carte, des photographies et une préface de Hino qui insiste de la même manière sur l'authenticité du texte et de son auteur :

この「土と兵隊」は、私が昨年出征以来、弟に宛てて出した手紙の集録であります。これらの手紙は戦場での短い時間に、全く他人には読めないような走り書きで書きなぐったものでありまして、今これを集録し清書するに当たりまして、必要に応じ、多少の修正を加えましたが、それは決してあまり多くではありませんでした。¹⁹

Tsuchi to heitai est un recueil de lettres que j'ai adressées à mon frère l'an dernier après mon enrôlement. J'ai griffonné ces lettres illisibles pour d'autres à la va-vite, dans le peu de temps que j'avais sur les champs de bataille, de sorte qu'au moment de les réunir et de les mettre au propre j'ai dû effectuer quelques corrections, mais elles sont loin d'être nombreuses.

Au rang des anecdotes révélatrices concernant le paratexte, il faut toutefois signaler l'histoire à tiroirs de la publication de *Mugi to heitai* dans la revue généraliste *Kaizō*, contrairement à l'usage établi. Depuis la mise en place du prix Akutagawa, la coutume avait en effet été que le premier texte écrit après obtention du prix paraisse dans la revue *Bungei shunjū* de son fondateur Kikuchi Kan. L'accroc fit grand bruit — il annonçait les relations compliquées de Hino avec le monde littéraire —, et Nakayama Shōzaburō qui s'était fait envoyer le manuscrit par Hino se vit lui-même accuser d'avoir profité de l'occasion pour régler des comptes avec *Bungei shunjū*²⁰. L'histoire que raconta Hino après guerre était bien différente : les officiers de son service d'information, après lecture du manuscrit, auraient suggéré de le faire publier dans la revue populaire *Kingu* キング parce qu'elle avait le plus gros tirage. Face à ses réticences à apparaître dans un média de culture de masse, *Kaizō* aurait été choisie par les militaires comme un compromis²¹. En d'autres termes, Hino avait

19 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 7-8.

20 A.H.O, « Akutagawa shō » 芥川賞 (Le prix Akutagawa), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 10, septembre 1938, p. 270-279, p. 277.

21 HINO Ashihei, « Kaisetsu », in *Hino Ashihei senshū*, (Anthologie de Hino Ashihei), vol. 2, Tōkyō, Sōgensha, 1958, p. 399-442, p. 412.

en réalité une conscience bien plus aiguë de sa propre valeur littéraire que ne laissaient paraître ces humbles préfaces.

B] Le récit personnel

En recourant aux genres du journal (pour *Mugi to heitai*) et de la correspondance (pour *Tsuchi to heitai*), Hino inscrit ses textes au sein du vaste et informel corpus des écrits produits par les soldats en temps de guerre. Dès les premiers mots, *Mugi to heitai* se donne à lire comme un journal authentique :

五月四日

晴れわたったよい天気である。

出発の武装をして馬淵中佐の部屋に行く。班長は、私が入って行くと、高橋少佐宛の書面と、任務に関する訓令書とを書いてくれ、蚌埠情報部の状態、前線に出ている情報部の区署など丁寧に指示してくれた上、給仕辻嬢に命じて麦酒を取り寄せ、元気でひとつやっ来てくれたまえ、と麦酒を抜いて注いでくれた。私はコップを取り上げ、溢れ立つ泡を大事なもののようにはみながら、先達来より馬淵班長から示された限りなき深き理解の心に思ったり、それだけに一層何かしら軽からぬ荷物が私の肩に載せられたような感懐を持った。私が不動の姿勢を取って敬礼をし、扉を排して出てようとする、君は拳銃を持っていないね、僕のを持って行きたまえ、と、モオゼル十連発の拳銃を貸してくれた。²²

4 Mai

Il fait beau, le ciel est clair.

Je m'arme pour le départ et vais dans la chambre du lieutenant-colonel Mabuchi. Quand j'entre, il m'écrit une lettre à l'intention du major Takahashi ainsi que mon ordre de mission, et m'indique en détail la situation du service d'information de Bengbu et les sections du service qui sont au front, puis demande à mademoiselle Tsuji, qui s'occupe du service, de lui apporter de la bière, me dit « vous en prendrez bien une », l'ouvre puis la verse. J'ai levé mon verre et, broyant entre mes dents comme une chose précieuse la mousse qui débordait, j'ai pensé à l'infinie compréhension que m'avait témoignée Mabuchi jusqu'à présent ; rien qu'à cela, j'ai eu l'impression qu'on déposait sur mes épaules une tâche considérable. Je me suis immobilisé et l'ai salué, et alors que je m'apprêtais à ouvrir la porte, il m'a dit « Tu n'as pas de pistolet, je crois, prends donc le mien », puis m'a prêté un Mauser à dix coups.

22 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 9-10.

Le journal s'ouvre sur un dispositif typique, lieu commun du genre : une date, sans mention de l'année, suivie immédiatement de considérations météorologiques. Pour Roland Barthes, « le temps qu'il fait » est caractéristique du journal parce qu'il permet d'écrire même lorsqu'il ne se passe rien : « ... n'ayant pour dessein que de dire le *rien* de ma vie [...] le journal use de ce corps spécial dont le "sujet" n'est que le contact de mon corps et de son enveloppe et qu'on appelle *le temps qu'il fait*²³. ». Il y a bien un aspect déceptif, qui fait partie des effets de réel du journal, dans cet incipit : comment un auteur qui vit quotidiennement la plus grande guerre que le Japon ait connue pourrait-il signifier qu'il ne se passe rien ? Néanmoins, cette attention au « contact [du] corps et de son enveloppe » fait sens en soi : elle place le narrateur sous le signe d'une banalité du rapport au réel. Ce « rien » a de l'importance pour Hino pour la même raison qu'il en a pour n'importe qui, parce qu'il est *là*, simplement.

Le récit de l'être-là nie la possibilité d'une encyclopédie partagée avec le lecteur (nie le lecteur) par l'usage de noms propres totalement obscurs : on passe de « la situation du service d'information de Bengbu » à « mademoiselle Tsuji » sans autre transition que la succession chronologique des événements ; on passe de la même façon des phénomènes extérieurs à la conscience intime qui s'intègre ainsi sans solution de continuité au flux de la narration : la gratitude à l'égard de Mabuchi est évidemment le signe de l'humilité du personnage, en même temps qu'un effet de réel (les raisons de cette gratitude ne sont pas précisées), qui suit une action (« j'ai levé mon verre ») sans aucun lien de causalité. Le seul élément détonnant de ce premier paragraphe se trouve dans la description du boire : le style banal et les traits psychologiques ordinaires laissent la place à une image dont l'étrangeté dénote une recherche littéraire du mot juste (il n'y a pas de *naturel* dans cette expression) et une sensibilité originale : « broyant entre mes dents comme une chose précieuse la mousse qui débordait ». La langue, jusqu'à présent purement descriptive, ne correspond cette fois à aucune réalité opératoire (il est impossible de « broyer de la mousse »).

Dans l'ensemble, ces observations reflètent moins le regard du narrateur que son attention au monde : en suivant les mouvements de sa conscience, le texte se présente

23 BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 (1972), p. 167.

comme une succession d'éléments « notables²⁴ ». Si le notable est une catégorie claire dans le cas du roman (les notations sont « signifiantes » pour le récit, elles participent à la « structure générale » dans sa nature « prédictive²⁵ »), ce code est brouillé dans un texte supposément sans structure, où tout ce qui est noté doit être considéré comme notable pour l'auteur. Le contrat de lecture est bien le même que dans le cas d'un journal authentique : le lecteur ne sera pas face à un récit de guerre, mais au récit d'une conscience dans la guerre ; pour pénétrer dans le journal, il faut accepter que les mentions *a priori* superflues ont un caractère informatif en soi.

Le caractère épistolaire de *Tsuchi to heitai* modifie apparemment ce mode d'énonciation, mais joue paradoxalement d'un fonctionnement semblable :

(弟へ。十月二十日。大平丸にて)

その後みんな変わりなく達者だいることと思う。兄さんも元気である。

今日も私達のまわりに、森々と青い空と、森々と青い海とがある。それは昨日も、一昨日も、一昨々日も、一昨々昨日も、あったと変わらぬ青さで、そこにある。深々と秋の気配を清々しくは思うけれども、我々兵隊はもう少々退屈しているのだ。私達が皆に見送られて門司の港を離れてから、今日で十一日になる。何とも名状し難い別離の感情を強いても笑いに紛らして栈橋を離れたが、今日も尚眼にちらついて去らぬ旗の波と、その波の中に浮き上がっていた皆の顔と心とを、この頃では、妙にぼんやりした倦怠の中に思い出している。²⁶

(À mon petit frère. Le 20 octobre. Sur le Taihei-maru)

J'espère que tout le monde se porte toujours bien. Ton grand frère aussi va bien.

Aujourd'hui encore, autour de nous, il y a un ciel bleu sans fin et une mer bleue sans fin. Ce bleu invariable, qui était là hier, avant-hier, avant avant-hier et le jour précédent, est là. Il y a bien la fraîcheur pénétrante de l'automne qui se fait sentir, mais nous les soldats commençons à nous ennuyer un peu. Cela fait aujourd'hui onze jours que tout le monde nous a dit au revoir et que nous avons quitté le port de Moji. Même si nous étions confrontés à la sensation d'une inexprimable séparation, nous avons quitté le quai en la trompant par le rire, mais étrangement, maintenant que je subis ce vague ennui, je repense davantage à la vague de drapeaux qui s'éloignaient en scintillant, aux visages et aux cœurs qui en émergeaient.

L'apparence du texte authentique est maintenue par les références à une famille dont

24 Nous empruntons le terme à BARTHES Roland, « L'effet de réel », in BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael et WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90, p. 82.

25 *Ibid.*, p. 83.

26 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938. p. 11.

le lecteur ignore tout, à un moment où Hino savait qu'elle se « port[ait] bien » que le lecteur ne peut précisément dater. La lettre s'ouvre sur un ennui qui devient en soi matière à écriture et se traduit stylistiquement par ses répétitions (« un ciel bleu sans fin et une mer bleue sans fin » « qui était là hier, avant-hier, avant avant-hier et le jour précédent »). L'expression est littéralement dictée par la répétitivité de ce qu'elle décrit ; comme dans le journal, l'utilisation d'une langue référentielle domine. À l'instar de la mousse de bière de *Mugi to heitai* cependant, le quasi-zeugma des « visages et [...] cœurs » qui émergent de la vague de drapeaux ramène également à la nécessité ponctuelle d'une langue poétique.

Du point de vue de l'énonciation, la lettre offre la possibilité d'une double lecture particulièrement efficace parce que le frère et le lecteur réel partagent une même méconnaissance de la réalité des soldats ; partant du principe que son destinataire affiché ne sait rien de ce qui lui est arrivé depuis le départ, Hino produit un texte bien plus didactique que *Mugi to heitai*, qui reprend en fait la communication au moment où elle avait été coupée :

兵隊を満載した御用船が次第にくらくらなる夕闇の中を、ちらちらと明滅する灯火を兩岸に見ながら、関門海峡から六連島の間に入りこんでいく時は、げにも通俗小説のごとき感情的な瞬間であった。兵隊達は皆上甲板に鈴なりにむらがって、ものも云わず、次第に遠ざかっていく故国の港を、無論涙をためて眺めながら、誰に向かってともなく、もうすっかり見えなくなった人々に対してではなく、遠ざかってゆく故国の山河に向かってであったが、既に力の抜けた手振り日丸の旗を振りながら、いつまでも甲板から降りようとはしなかった。それは、云うまでもなく、我々兵隊が、常にいかなる軍歌よりも愛誦してきた「戦友」の歌の、御国が見えなくなつてゆく、惻々たる感懐がお互の胸を深くつつんでいたのである。しかしながら、秋の海の上を敵国へ向かつて進航していく我々の御用船の甲板からはいつまで経っても御国は見えなくなり、最後には反対にいつまでも御国が視野にあることが切なく齒痒くなって来た我々の気持を外に、玄海灘の美しい海岸線に沿い、我々の船は又何処とも知れぬ日本の港の中に錨を下ろしてしまった。²⁷

Quand les bateaux emplis de soldats quittèrent le détroit de Kammon pour s'avancer vers Mutsurejima à travers l'obscurité croissante, tandis que les feux scintillaient sur les deux rives, ce fut un moment émouvant comme on en trouve dans les romans populaires. Les soldats s'étaient attroupés sur le pont supérieur et sans rien dire, les yeux bien sûr pleins de larmes, regardaient le port du pays natal qui s'éloignait, ils n'étaient tournés vers personne, il ne s'agissait pas des gens que l'on ne voyait déjà plus, ils étaient tournés vers les monts et les fleuves du pays natal qui s'éloignait ; agitant les drapeaux du Soleil levant en un mouvement désormais sans force, nul ne voulut descendre du pont. Cela va sans

27 *Ibid.*, p. 12-13.

dire, la triste sensation du pays qui disparaissait, comme dans la chanson « Frère d'armes²⁸ » que nous soldats chantons par cœur plus que tout chant de guerre, nous serrait intensément la poitrine. Mais du haut du pont de notre bateau qui avance en direction du pays ennemi sur la mer d'automne, le pays ne disparaît jamais, et reste au contraire toujours dans notre champ de vision ; sans égard pour la douloureuse irritation que cela génère chez nous, longeant les beaux rivages de la mer de Genkai, notre bateau a une nouvelle fois jeté l'ancre dans je ne sais quel port du Japon.

La déception de Hino, qui attendait de voir le pays ennemi, est un écho de la figure du lecteur impatient : l'un est déçu par la réalité comme l'autre serait déçu par ce texte qui la copie ; cet incipit, comme en fait toute la première partie de *Tsuchi to heitai* (jusqu'au débarquement), joue explicitement sur l'opposition entre les fantasmes de la guerre et sa réalité. La lettre fonctionne sur un même rapport au « notable » que le journal : l'ennui des soldats et l'absence de la guerre dessinent en creux un lecteur destinataire préoccupé par le sort de Hino davantage que par la conduite du conflit.

無論、私が今書いているこの手紙も、何時君の手許に届くものやら、何もわからない。また、果たして出せるようになるかならぬかすらもわからない。わからないけれども、兵隊は誰も日記をつけ、手紙を書いている。それはまた明日にも解禁になるかも知れないという希望とともに、明日にも敵地に上陸して戦死するかも知れない、とも思うからである。遺言状のつもりで、当もない手紙をつくり、日記を録す。無論私もその気持である。²⁹

Évidemment, moi-même je ne sais pas quand cette lettre que je t'écris te parviendra. Je ne sais même pas si je pourrai ou non te l'envoyer. Les soldats l'ignorent mais ils tiennent leurs journaux, écrivent leurs lettres. En même temps qu'ils espèrent voir l'interdiction levée dès demain, ils se disent qu'ils pourraient peut-être débarquer dès demain sur le territoire ennemi, et mourir sur le champ de bataille. Comme un testament, ils écrivent des lettres sans destinataire et rédigent leurs journaux. C'est évidemment mon cas aussi.

La correspondance de Hino se définit en présentant le corpus dans lequel elle s'inscrit : elle est un « testament », un enregistrement de soi, un geste sans finalité autre que lui-même, caractéristique de ces soldats à l'avenir incertain — l'écriture répond à un besoin frénétique de survivre à la mort en laissant une trace de soi : il s'agit de témoigner de la guerre, mais

28 Cette chanson de 1905 (paroles de Mashimo Hisen 真下飛泉, musique de Miyoshi Kazuoki 三善和気) s'ouvre ainsi : ここはお国を何百里／離れて遠き満州の／赤い夕日に照らされて (Ici, à des centaines de lieues du pays / que nous avons quitté, la lointaine Mandchourie dont / le rouge soleil couchant nous éclaire).

29 *Ibid.*, p. 17.

surtout d'exister dans le texte, non de plaire au lecteur.

Cette écriture a également pour caractéristique d'avoir lieu en même temps que ce dont elle se fait le récit. Cette synchronie conduit à la mise en scène de l'écriture en sein du texte comme un processus en cours, faisant partie intégrante du récit. D'une manière générale, les passages de ce type renforcent pour des raisons évidentes l'impression d'authenticité et semblent répondre à l'analyse de Michel Braud :

Le diariste se représente donc en train d'écrire dans des circonstances et un espace singuliers. Cette évocation constitue en elle-même un élément de l'histoire de soi ou en conforte d'autres, à la façon d'un décor dans lequel évoluerait le diariste d'une scène éphémère dont il est le témoin, ou d'un trait de son personnage. [...] De telles indications renforcent aussi la valeur référentielle du discours personnel en donnant une dimension concrète au monde dans lequel vit le diariste, et d'abord au contexte le plus immédiat de l'écriture. Le détail relatif à la tenue du journal est le signe de l'ancrage de l'écriture de soi dans le quotidien. L'écho du réel résonne dans ces situations. Et, finalement, c'est l'image du diariste comme tel qui se trouve confortée ; en rattachant l'écriture personnelle à son vécu, les détails du quotidien authentifient cette écriture et donc la figure de celui qui écrit.³⁰

Cette mise en scène de l'écriture est parfois si excessive qu'elle en devient intenable :

(弟へ。十一月九日。楓涇鎮にて)

まだ死ななかつた。又、便りが書ける。この家の壁に先刻からしきりなしに弾丸が当たっている。厚い土壁だから通りはしない。蠟燭の灯が暗い。兵隊は先刻まで日記をつけたり、手紙を書いたりしていたが、疲れているので、いつの間にか狭い所に豪を敷いて、重なり合って寝てしまった。兵隊はどんなに疲れていても日記をつけることだけは忘れない。それは今日も生きていたという概念とともに、明日を期待することが出来ないからである。誰か一人、まだ隅の方で腹這いになって何かしきりに書いている。早く寝んと明日は戦闘だぞ、という、此方に顔を向け、薄暗い中で、いっこりと笑って、分隊長の方が寝なさい、と云った。中川上等兵だ。

簡単に。³¹ [.....]

(À mon frère. Le 9 novembre. À Fengjing)

Je ne suis pas encore mort, je peux encore écrire une lettre. Depuis tout à l'heure, les balles frappent sans cesse le mur de cette maison. Elles ne le traversent pas car c'est un épais mur de terre. La lumière de la bougie est faible. Il y a encore peu de temps, les soldats tenaient leurs journaux, écrivaient leurs

30 BRAUD Michel, *La forme des jours — pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, p. 20.

31 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938. p. 95.

lettres, mais ils sont fatigués, ils ont étendu de la paille dans un recoin, s'y sont entassés puis se sont endormis. Aussi fatigués soient-ils, les soldats n'oublient jamais leur journal. Parce qu'avec l'idée qu'aujourd'hui encore ils étaient vivants, ils ne peuvent rien attendre du lendemain. L'un d'entre eux est encore en train d'écrire à plat ventre dans un coin. Je lui ai dit : il faut vite dormir, il y aura des combats demain, puis il s'est tourné vers moi, m'a souri dans la pénombre, et m'a répondu : vous aussi, chef, vous devez dormir. C'est l'engagé Nakagawa.

Simplement. [...]

Cette introduction met en place le cadre presque lyrique d'un écrivain à son travail, éclairé d'une faible bougie, éveillé parmi ses camarades endormis, pressé de terminer (le « simplement » s'applique au récit qui suit) ; alors que l'imminence du combat à venir et la fatigue de celui qui s'achève, l'idée même d'un soldat qui écrit avant de s'endormir, devraient conduire à un récit bref, la lettre du 9 novembre est l'une des plus longues du livre et s'étend sur plus de vingt pages. Aussi exceptionnelle soit-elle, cette dilatation du temps (on ne saurait imaginer qu'il ait réellement pu écrire une lettre de cette taille en une telle nuit), qui amène le lecteur à oublier les conditions d'énonciation affichées, est complètement passée sous silence ; il semble ici y avoir deux volontés contradictoires, celle de peindre un cadre d'écriture qui en soi renforce l'identité de soldat, et celle de procéder au récit qui fait supposément l'objet des lettres, réunies par un procédé semblable à celui du photomontage : pris séparément, chaque élément fait sens mais leur juxtaposition est inacceptable dans le cadre d'une représentation réaliste.

De même, durant l'offensive chinoise sur la ville de Sunwei, que l'armée japonaise vient de prendre, Hino se retrouve dans une situation extrêmement périlleuse pendant quarante-huit heures, et entrecoupe son récit de précisions sur les circonstances dans lesquelles il écrit :

(私は、今、廟の前の穴から出て来て、再び廟の中に入り、この日記を書きつけている。私は昨日まで一日終わって、その一日の日記を書きつける習慣であったけれども、今、私は、既に、一日終わるまで私の生命があるかどうか判らなくなった。今は午後六時二〇分である)³²

(Je suis sorti du trou et suis revenu dans le sanctuaire où je tiens maintenant ce journal. J'avais l'habitude, jusqu'à hier, de tenir mon journal à la fin de chaque journée, mais maintenant, je ne sais plus si je serai encore en vie à la fin de cette journée. Il est 6h20.)

32 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938. p. 144.

Puis plus loin :

(この後は滅茶苦茶になったし、日も暮れたので、何も書けず、命あったことを不思議に思いながら、部隊野戦包帯所で、十七日午前七時書き足す)³³

(Après ça tout est devenu confus et le soleil s'est couché, je ne pouvais plus rien écrire, je complète le 17 à sept heures du matin, dans un hôpital de campagne, en m'émerveillant d'être en vie.)

On est là dans une frénésie de l'écriture qui à, un premier niveau, renvoie ostensiblement à ce qu'écrivait Hino à propos des journaux de soldat en tant que trace de soi, que la proximité de la mort rend d'autant plus nécessaire. Il est cependant difficile de l'imaginer effectivement carnet à la main en train de noter scrupuleusement au milieu des balles les événements qu'il a vécus au cours d'une journée qui n'est pas encore achevée. Quand bien même un lecteur exceptionnellement naïf se laisserait prendre au jeu, que penser de cette frénésie qui, bien qu'à l'épreuve des balles, faiblit quand il n'y a plus assez de lumière pour écrire ? Ou de cette dilatation du temps qui permet à Hino d'écrire près de quinze pages de son journal au sortir d'un trou où il a failli mourir ? Ces passages apparaissent comme autant d'accrocs au pacte de lecture, justifiés par l'intérêt supérieur de la transmission de l'expérience de guerre : c'est bien l'attention portée par Hino à l'effet de ses textes sur le lecteur qui le mène à contourner les règles génériques qu'il s'est lui-même imposées.

C] Le pari de l'intelligibilité

L'enregistrement du notable relève d'un mimétisme qui semble parfois faire feu de tout bois : les lettres envoyées par Hino à sa famille, la recherche et la préparation de la nourriture des soldats ou l'inventaire des slogans ou poèmes accrochés sur les maisons chinoises, confortent le lecteur dans l'idée qu'il est bien face à qui ne s'embarrasse par des attentes d'un public éventuel. Ce souci d'exhaustivité atteint son paroxysme dans la reproduction brute du réel, dont le texte tend alors à devenir un miroir exact :

33 *Ibid.*, p. 150.

衛兵所が高梁の殻で組み立てられ、厳重な警戒がされる。支那人に読まれな
いために、「えいへいじょ」と平仮名で標識がしてある。³⁴

Un poste de garde, fabriqué avec des écorces de sorgho, est sous haute
surveillance. Le panneau indique « Poste de garde » en *hiragana*, de façon à ce
que les Chinois ne puissent pas le lire.

Le passage est accompagné d'une photographie du poste de garde, dans lequel sont assis des
prisonniers chinois. Le texte lui-même est une forme de reproduction du panneau en
question, puisque son contenu figure effectivement en *hiragana* dans le texte. Dans les
limites imposées de fait par la typographie, le panneau prend corps comme un élément
hétérogène intégré aussi peu que possible à la phrase. Plus encore que le sens, c'est la forme
de la langue qui est importante ici. Or cette forme permet de distinguer ceux qui font partie
du « nous » constitué par les Japonais de ceux qui en sont exclus, selon leur capacité à la
déchiffrer : le schibboleth ne se prononce pas, il se lit. Le lecteur devient ainsi, aux côtés de
Hino, des soldats, et des autres lecteurs, un membre de cette communauté implicite.

En 1933, soit quatre ans avant la publication de *Mugi to heitai*, Kobayashi Hideo
évoquait dans un article remarqué l'existence d'une « littérature qui a perdu son pays
natal³⁵ » : pour reprendre Stephen Dodd, le problème tenait au fait que chez Kobayashi, « le
lieu en lui-même n'a pas de sens s'il n'est accompagné de toute une accumulation
d'associations³⁶ ». Dans les récits de guerre de Hino, la conscience d'être loin du pays natal et
la nostalgie qui y est liée sont régulièrement évoquées, mais ne font jamais l'objet d'une
introspection qui mette au jour cette « accumulation d'associations » :

繋がれている軍馬の蠢く気配に、向かうを透かしてみると、部落の出外れの一
本の樹木の下に立っている一人の歩哨の黒い影が見えた。銃剣がきらりと光っ
た。ふと、故郷のことが思われた。³⁷

Derrière les chevaux de guerre attachés qui s'ébrouaient, je vis la silhouette
sombre d'une sentinelle qui se tenait sous un arbre à l'extérieur du village. Sa
baïonnette étincela. Je me rappelai le pays natal.

34 *Ibid.*, p. 73.

35 KOBAYASHI Hideo, « Kokyō o ushinatta bungaku » 「故郷を失った文学」 (Une littérature qui a perdu
son pays natal), in *Kobayashi Hideo zensakuhin* 小林秀雄全作品 (Œuvres complètes de Kobayashi
Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 2003, p. 366-375.

36 DODD Stephen, « Le Japon démembré : quelques réflexions sur le *Shanghai* de Yokomitsu Riichi », in
TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme —
Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007, p. 199-210, p. 206.

37 HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 56.

粉味噌袋で味噌汁を作った。少し辛くはあるが、日本の味噌汁の味がした。飯も日本米だったのでおいしかった。³⁸

J'ai préparé de la soupe miso avec un sachet de miso en poudre. Elle était un peu salée, mais elle avait le goût de la soupe japonaise. Comme le riz aussi était japonais, c'était vraiment bon.

私は掘りかけた穴の土に、父、母、と指で書いた。何度も消しては書いた。妻の名や子供の名を書いた。眼を瞑って、何かしら、なにやかや引くくめたようなものに向って、どうぞお助け下さるように、と念じた。私は母のつくってくれたお守袋を握ってみた。私は日本に居る肉親の人達のまごころが自分を救ってくれるかも知れぬと思った。³⁹

Sur la terre, dans le trou que j'ai creusé, j'ai écrit du doigt père, mère. J'effaçais, puis j'écrivais. J'ai écrit le nom de ma femme, et ceux de mes enfants. J'ai fermé les yeux et, me tournant vers, je ne sais, ce qui englobe toute chose, j'ai prié, sauvez-moi, je vous en prie. J'ai serré le petit sac porte-bonheur que ma mère m'a fabriqué. J'ai pensé que peut-être la sincérité des miens, qui sont au Japon, pourrait me sauver.

Qu'il soit nommé comme tel, qu'il apparaisse derrière le goût d'une soupe ou qu'il prenne la forme de la famille et des proches, le pays natal n'est jamais véritablement défini : qu'évoque son souvenir ? Quel est ce goût de la soupe japonaise ? En quoi consiste cette « sincérité des miens » ? Cette absence participe de la mise en scène d'une écriture pour soi, mais il y a plus : le lectorat (ou du moins celui que pose le texte, le lecteur-modèle⁴⁰) connaît déjà la réponse à ces questions. Ces associations qui font défaut à Kobayashi ne se déploient pas ici au sein du texte, mais chez le lecteur : le pays natal est une identité partagée. C'est donc là aussi en creux (dans ce qui n'est pas dit) que se lit un « nous » qui unit l'auteur et ses lecteurs, et par extension (le pays natal étant, *a priori*, constitutif de l'identité japonaise) les Japonais dans leur ensemble. En ce sens, l'identité japonaise se donne à voir comme constitutive, et la participation à la guerre comme « accidentelle » : Hino est plus un Japonais engagé comme soldat, qu'un soldat japonais.

Tsuchi to heitai et *Mugi to heitai* relèvent ainsi d'une double énonciation. Ces textes mettent en scène une écriture qui met le lecteur en position d'intrus ou de voyeur, tandis que la publication même des textes impose au lecteur l'idée de leur intérêt public : il y a dans la

38 *Ibid.*, p. 90.

39 *Ibid.*, p. 146.

40 ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

conscience de Hino qui se déploie quelque chose qui la dépasse. Cette double énonciation conditionne une double lecture : il faut accepter de lire ces textes pour ce qu'ils sont censés être (des écrits intimes, avec leur part d'indéchiffrable) afin de saisir comment ils demeurent lisibles — le lecteur-voyeur a un accès intégral au sens par le partage de la langue japonaise, jusque dans ses connotations. *Mugi to heitai* peut prétendre s'adresser à soi et *Tsuchi to heitai* au frère parce que Hino marque suffisamment peu ces deux personnages pour que le lecteur puisse au moins partiellement s'y assimiler.

II] Faire littérature

La tonalité majeure des textes tient ainsi d'une apparente simplicité de l'écriture, qui réduit l'expérience de la guerre à une série de phénomènes interprétés par une conscience générique dont chacun pourrait suivre les étapes. Pourtant, comme un contrepoint, Hino suggère un rapport complexe à l'écriture en tant que processus en cours, fait de mises en scène, de tentations, d'essais et d'erreurs à travers lequel il démontre une conscience aiguë des enjeux de son activité, bien loin de l'image d'auteur simple qu'il peut parfois sembler revendiquer. Ce sont ici les questions du rapport de ces textes à la littérature, et de l'incarnation par Hino de son statut d'écrivain qui entrent en jeu.

A] L'armée et les journalistes

Parmi les différents passages du texte qui mettent en place ce jeu d'autoreprésentation, le plus marquant se trouve à la fin de *Mugi to heitai* ; on y voit le major Takahashi du service d'information parler longuement de ce qu'il attend des journalistes dans

leur façon de transmettre la guerre, puis ceux-ci lui répondre en insistant sur les difficultés que présente, pour leur travail d'écriture et de transmission, le fait de partager les conditions de vie des soldats. Ces deux points de vue ont chacun des éléments communs avec la situation précise de Hino, et c'est en tant que tels que nous voudrions les étudier :

夜、新聞記者に戦況を発表する。[……] 我が軍も、安達部隊長を初め、遍上少尉、山本准尉、負傷し、下士官以下六十四名の戦傷者、兵二十名の戦死者を出した、大変苦勞だよ、止むを得ないとは云いながら大きな犠牲だ、僕はいつもそう思うのだよ、何も新聞を皮肉するわけではないし、新聞は新聞の立場があつて当然だろうが、どうしても一つの拠点となるものを新聞は狙っているので例えば、今度では最後のゴール徐州で、新聞記諸君はひたすら徐州を目指して意気込んでいる、この部隊が一番乗りをすればいいと考えている、我々から云えば徐州など問題でなく、徐州を中心とする敵の殲滅ということが最大の目的なのだけれど、新聞の方はそうではない、次には大きな地点がニュース価値となる、こちらの戦線で云えば宿県とか、蒙城とか、永城とか、固鎮とか、蕭県とか云うような所だ、遂に永城を占領、遂に宿県を奪取、というようなことが大きく扱われる、ところが、我々の戦線には普通の人々が地名を知っているような著名な地点がない、五万分の一の地図でなければ現れていないような、五万分の一の地図にも無いような、小部落の戦闘ばかりだ、張八營にしても、孫圩にしても、瓦子口にしても、張二庄にしても、その他の殆どがそうだ、然もニュース的には価値が無いと云われるかも知れない戦闘に、将兵は惨憺たる苦勞をし、言語に絶する犠牲を払っているのだ。僕は戦争に来てから、新聞を広げる度に、小さく出ている有名でない地点の戦闘記事を敬虔な気持ちでしみじみと読む気持ちになった、新聞のひとつの慣用句とも思われる、頑敵をものともせず、とか、一挙に駆逐して、とか、追撃を続行、とか、これを蹴散らして、とかいうような言葉が実に我々には意味深長に読めるようになったよ、僕は新聞を批判しているのではないから、誤解されるとは困るが、新聞記者君はそのことをよく諒解してほしいと云ったまでだ。よく判りました、と記者氏が云った。それから色々話しているうちに、従軍記者というものも惨憺たるものだ、ということになった。所要の荷物を携行して、兵隊と同じように炎熱の中を行軍し、食べることから皆自分達でやらなければならない、然もいかにも疲労していても、記事を集めたり、原稿を書いたりしなければならない、こういう進軍の急な部隊についていると、後方との連絡はまるでつかないし、幸い、今度は好意によって原稿や写真を飛行機で吊り取りして送ってもらうので大いに助かるが、それで無かったら何しに来たのか判らないところであつた、ところが此方から送る原稿よりも、後方に居た軍の発表でも聞いて書いた原稿の方が早いので、最前線のほんとうに苦勞している記者の原稿は大い役に立たんという始末だ、おまけに、今度は無電が皆駄目になった、同盟は孫圩で焼かれるし、大朝も孫圩の青バスと運命を共にし、大海はどこに行ってしまったか判らない、真に惨憺たるものだ、というのである。大へん気の毒である、と我々も同情した。⁴¹

Le soir, nous présentons l'état des combats aux journalistes. [...] Dans notre armée également, il y a eu des blessés, à commencer par le commandant de bataillon Adachi, mais aussi le sous-lieutenant Henjō, l'adjudant Yamamoto, chez les moins gradés on dénombre soixante-quatre blessés, vingt soldats sont morts au combat, c'est terrible, même si c'est nécessaire, ce sont de grandes pertes, c'est ce que je pense toujours, je ne veux pas ironiser sur les journaux, et évidemment,

41 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 184-188.

ils ont leur point de vue de journaux, mais les journaux visent toujours le prochain point d'importance, par exemple cette fois-ci l'objectif final est Xuzhou, et, chers journalistes, c'est l'arrivée à Xuzhou qui vous motive, vous espérez que ce bataillon y arrivera en premier, mais en ce qui nous concerne, ce n'est pas Xuzhou le problème, notre objectif c'est d'éliminer les ennemis en rayonnant à partir de Xuzhou, mais il n'en va pas ainsi pour les journaux, bientôt un autre lieu majeur prendra de la valeur pour les actualités, pour ce front-ci ce serait un endroit comme le xian de Su, ou Mengcheng, ou Yongcheng, ou Guzhen, ou le xian de Xiao, et pour finir la conquête de Yongcheng ou la prise du xian de Su se verront accorder beaucoup d'importance, mais, sur notre front, il n'y a pas d'endroit célèbre que les gens normaux connaissent, ce sont toujours des batailles de petits villages, qu'on ne voit que sur une carte à un pour cinquante mille, qu'on ne voit même pas sur une carte à un pour cinquante mille, comme Zhangbaying, ou Sunwei, ou Wazikou, ou Zhang'erzhuang, mais dans ces batailles qui n'ont peut-être pas de valeur pour les actualités, officiers et soldats souffrent horriblement, ils s'acquittent d'un sacrifice indicible. Depuis que je suis venu à la guerre, chaque fois que j'ouvre un journal, j'ai pris l'habitude de lire sérieusement, avec dévotion, les petits articles sur les combats qui ont lieu dans des endroits sans notoriété, et ce qui peut sembler être des phrases toutes faites de journaux, comme « sans faire grand cas d'un ennemi acharné », ou « les ayant expulsés d'un seul assaut », ou « la chasse se poursuit », ou « les ayant dispersés à coup de pied », ce genre de mots est vraiment lourd de sens pour nous, je ne suis pas en train de critiquer les journaux, je ne voudrais pas être mal compris, chers journalistes, je voulais simplement dire que je tiens à ce que vous compreniez cela. Nous avons compris, répondirent les journalistes. Alors que la conversation se poursuivait, on en vint à dire qu'être journaliste de campagne est vraiment une chose terrible. Ils transportent les bagages requis, avancent dans la chaleur torride comme les soldats, doivent tous préparer eux-mêmes leur nourriture, et quelles que soient les peines qu'ils endurent, doivent compiler leurs articles et rédiger leurs manuscrits, et à suivre un bataillon à l'avancée aussi rapide que celui-ci, les communications avec l'arrière ne passent pas, par chance, on a pu cette fois-ci grâce à la bonté de l'armée envoyer manuscrits et photos par avion, ce qui fut d'un grand secours, mais sans cela on ne sait pas ce qu'on serait venu faire ici, et d'ailleurs les manuscrits rédigés à l'arrière à partir de ce que dit l'armée arrivent plus tôt que ceux qui sont écrits sur place, de sorte que ce qu'écrivent les journalistes qui endurent les peines du front ne sert la plupart du temps à rien, et de plus maintenant plus personne n'a de sans-fil, celui de l'Alliance de presse a brûlé à Sunwei, celui du *Daichō* a subi le même sort que le bus bleu à Sunwei, et on ne sait pas où est passé celui du *Taikai*, c'est vraiment terrible. Nous les avons plaints et dit que c'était vraiment malheureux.

Le discours de Takahashi présente l'originalité d'être à la fois autoritaire (il s'agit en somme de remontrances faites aux journalistes) et informel — effet d'ailleurs renforcé par la façon dont Hino le reproduit, sans introduire de point, sans corriger une syntaxe parfois

hésitante, en respectant les principes d'une *mimesis* déjà évoquée. Si l'autorité de Takahashi tient évidemment pour partie de la relation hiérarchique établie entre le lieutenant du service d'information et les journalistes qu'il est amené à diriger, celui-ci n'y fait à aucun moment appel ; c'est au contraire de son appartenance à l'armée, au même titre que n'importe quel soldat, qu'il tient la capacité de parler fidèlement de l'expérience de la guerre. En tant qu'expérience individuelle, ou de groupe réduit (le « nous » de « en ce qui nous concerne, ce n'est pas Xuzhou le problème » n'inclut qu'une partie extrêmement limitée de l'armée japonaise), la guerre prend corps à une échelle bien plus réduite que ce que souhaitent en faire les journalistes — il est intéressant de noter que l'image de l'échelle est utilisée littéralement, comme si la question était exactement celle de la hauteur du point de vue. Cette opposition paraît insurmontable (« je ne veux pas ironiser sur les journaux, et évidemment, ils ont leur point de vue de journaux ») tant les deux groupes ont des objectifs opposés : aux soldats, il importe d'« éliminer les ennemis » à Xuzhou, tandis que « les journaux visent toujours le prochain point d'importance ». Ce que Takahashi, en creux, appelle de ses vœux, c'est une information sans « valeur d'actualité », qu'il ne pourra donc jamais obtenir des journalistes.

Ce discours est dans *Mugi to heitai* le seul exemple de longue adresse d'un soldat à des non-soldats, et relève, ne serait-ce qu'à ce titre, d'un jeu ostensible avec le lecteur, d'autant plus flagrant que les propos de Takahashi reposent exactement sur la même autorité que celle qui justifie l'ensemble des textes de Hino : le statut de soldat et l'expérience de la réalité de la guerre. Lu en tant que commentaire auctorial, ce passage devient un avertissement au lecteur de journaux sur l'incapacité des journalistes à voir ce qui est important dans la guerre, et par contraste une autoapologie. *Mugi to heitai* n'est-il pas ce récit de combats dans des endroits que les « gens normaux » ne connaissent pas, de soldats qui « souffrent horriblement », dont Xuzhou n'est « pas le problème » (nous y reviendrons, le journal se termine avant l'arrivée à Xuzhou) ?

L'assimilation de la voix de Hino à celle de Takahashi ne peut cependant pas être complète. Chez ce dernier, il n'est pas tant question d'informer un arrière ignorant de la réalité du front que de se reconnaître dans l'image renvoyée par les journalistes : l'affirmation selon laquelle « ce qui peut sembler être des phrases toutes faites de journaux » dans « les

petits articles sur les combats qui ont lieu dans des endroits sans notoriété » est « lourd de sens » pour les soldats et apparaît donc comme une représentation satisfaisante pour qui a déjà l'expérience de la guerre, va exactement à l'encontre du projet d'écriture de Hino tel que nous l'avons défini plus tôt, comme travail sur la capacité de la langue à rendre intégralement les étapes d'une conscience individuelle. Le vœu de Takahashi n'inclut rien de littéraire, il pourrait être comblé par n'importe quel texte de n'importe quel soldat, puisqu'être soldat est la condition nécessaire et suffisante du point de vue de soldat, et que la question de sa transmission n'est en fait pas posée. Le rapport du texte de Hino à ce passage est ainsi plus complexe qu'un premier ou même un second niveau de lecture ne permettent de le voir : *Mugi to heitai* propose plus que ce que Takahashi (et avec lui, l'armée en tant qu'institution dont il représente un rouage important ?) souhaite, Hino n'est pas n'importe quel soldat, et ce passage peut en ce sens apparaître comme un appel complice au lecteur perspicace, qui saura reconnaître la spécificité d'un travail littéraire que l'auteur se plaît à voiler et dévoiler.

La réponse des journalistes relève aussi, selon nous, d'une double lecture : l'inventaire plaintif des obstacles à leur travail peut être vu comme la preuve d'un dévouement total à leur tâche, qui les amènerait à considérer avec une acuité particulière tout ce qui les empêche de travailler dans les meilleures conditions possible. Il fait d'autre part écho à un pragmatisme du corps omniprésent chez Hino lui-même : le paquetage, les marches sous le soleil, la recherche de nourriture font également partie de son quotidien, ils fondent son autorité en tant que signe de l'implication extrême de l'auteur dans la réalité, sans que ne vienne au lecteur l'idée qu'ils n'ont pas leur place dans le texte (on a vu qu'ils sont *a minima* justifiés par l'écriture personnelle).

Aussi sérieuse et pitoyable que cette réponse puisse paraître, elle nous semble cependant laisser flotter la possibilité d'une ironie : elle a quelque chose de décalé pour le lecteur qui a revécu quelques pages plus tôt la violence d'un assaut ennemi, et à qui l'on vient d'indiquer le nombre des pertes humaines dont l'armée japonaise a été victime (cette conversation a lieu le surlendemain de l'attaque de Sunwei, durant laquelle le matériel des journalistes a effectivement été détruit, mais où surtout Hino s'est trouvé à plusieurs reprises en danger de mort). Surtout, en tant qu'elle fait suite au discours de Takahashi, cette conversation rejoue exactement l'opposition que ce dernier avait mise en place : les

journalistes évaluent leur travail en termes de « valeur d'actualité » (« ce qu'écrivent les journalistes qui endurent les peines du front ne sert la plupart du temps à rien »), son utilité est fonction d'un rapport au temps dont l'unique critère est la rapidité de transmission de l'information. Les journalistes rappellent par contraste que les textes de Hino, malgré une indéniable volonté d'informer, relèvent d'un projet littéraire détaché de l'actualité⁴². La capacité de la littérature à dépasser l'exiguïté de ce qu'elle décrit est chez Hino le fruit d'une dialectique qui impose à l'auteur d'embrasser la réalité — les journalistes s'interdisent cette voie en abordant la réalité du front comme un obstacle à la réalisation de leur travail.

B] Hino en écrivain

Les références au statut d'écrivain de Hino ont toujours quelque chose d'insaisissable :

時間は何時頃なのか全く判らなかった。右のポケットに入れてあった懐中時計は、何処で打つかったのか、硝子が滅茶苦茶に壊れて、短針が飛び、五時十四分で止まっていた。これは小林秀雄君が杭州まで持って来てくれた時計である。

⁴³

J'ignorais totalement l'heure qu'il était. La montre à gousset que j'avais mise dans ma poche droite avait dû recevoir un choc quelque part, le verre s'était brisé en morceaux, la petite aiguille avait sauté, elle était arrêtée à 5h14. C'est la montre que Kobayashi Hideo était venu m'apporter à Hangzhou.

Ce passage, qui apparaît relativement tard dans le texte (au moment de l'attaque de Sunwei), tient en effet plus du jeu de piste que de la référence claire : il faut savoir que Kobayashi Hideo était venu jusqu'en Chine pour remettre à Hino le prix Akutagawa, et qu'une montre est offerte aux lauréats, pour pouvoir comprendre ce que ce passage implique. Les faits étaient bien sûr connus du public de l'époque : la remise d'un prix littéraire à un

⁴² *Mugi to heitai* fut publié dans la revue *Kaizō* trois mois après les événements qu'il décrit, délai qui s'étend à près d'un an dans le cas de *Tsuchi to heitai*.

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

soldat, qui plus est organisée pour la première fois en dehors du Japon, avait défrayé la chronique⁴⁴.

Il n'y a cependant pas, dans cette référence certes volontairement obscure, une tentative de cacher à proprement parler le statut d'écrivain de Hino. Celle-ci renvoie de manière paradoxale, à la fois explicite et implicite, au prix Akutagawa ; elle affirme l'identité d'écrivain de Hino (on aurait pu avoir simplement « ma montre ») pour mieux la renier. Symboliquement, c'est bien un attribut d'écrivain littéraire qui est détruit par la guerre. L'action même de regarder sa montre s'inscrit activement dans le récit de cette longue journée où les fréquentes mentions de l'heure qu'il est sont autant de jalons dans le déroulement des combats — c'est une action de soldat. Ce passage donne à voir que Hino n'est pas qu'un soldat, mais que ce qu'il est par ailleurs, un écrivain, n'est pas en soi pertinent pour son récit de guerre ; c'est la réalité du champ de bataille qui déclenche l'écriture, tandis que le statut d'écrivain est relégué en arrière-plan.

Cette écriture fait toutefois l'objet de questionnements :

松森君が次の伝単を取りに行くために十一時の飛行機で南京に帰るというので手紙を託した。時間がないので、父と小倉の劉寒吉だけに書いたが、父には——これから最後の決戦である徐州大会戦に従軍するために前線に出発します。久しぶりに弾丸の下を潜って来ます。しかし、支那人の弾丸なんぞ決して僕には当たらぬ筈ですから、何卒御心配なきよう、——と、書き、寒吉にはこの命うづむる覚悟出でてゆく河童の道の燦然として

という歌を書きつけたが、嘗て、一兵隊として杭州湾に敵前上陸をすることに決した前夜、それまで禁じられていた手紙を書くことを許され、ただ簡単に、——いよいよ、杭州湾の北沙に敵前上陸をします。——と書いた。支那人の弾丸なんぞ当たらない、と、どうしても書けなかった、その切実な悲壮さとは、今、戦前へ出て行く私の気持ちとは非常に違ったものがあつた。今度の従軍でも、或は戦死するかも知れないが、今書きつける自分の言葉には何かしら修飾があると思われ、寒吉への歌を送ることをやめ、その歌は私の従軍手帳の最初の頁に書き改めた。これは私が戦死した後に人から見られるのでなければ、この修飾は意義を持たないと思った。(河童というのは、私が河童好きで、河童に関するものをいろいろ集めたり、時々河童の絵を描いたりするので親友達が私をそう呼ぶのである。)⁴⁵

Comme Matsumori rentre à Nankin par l'avion de onze heures pour récupérer les prochains tracts de propagande, je lui confie des lettres. Faute de temps, je

44 HOSHIKA Terumitsu 星加輝光, « Kitakyūshū no bungaku » shiki — Hino Ashihei to sono shūhen 「北九州の文学」私記—火野葦平とその周辺 (Écrits personnels de la « littérature de Kitakyūshū » — Autour de Hino Ashihei), Fukuoka, Azusa shoin 梓書院, 2000, p. 11.

45 HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 32-33.

n'ai écrit qu'à mon père et à Ryū Kankichi qui est à Kokura ; à mon père, j'ai écrit : « Je pars maintenant pour le front afin de suivre l'armée dans la décisive campagne de Xuzhou. Après un long répit, je retourne sous les balles. Mais ne t'inquiète pas, car les balles des Chinois ne peuvent pas m'atteindre. » À Kankichi, j'ai écrit ce vers :

Comme une étincelle sur le chemin d'un kappa prêt à enterrer sa vie
mais quand autrefois, la veille du débarquement dans la baie de Hangzhou, les lettres jusque-là interdites avaient été autorisées, j'avais simplement écrit : « Enfin, je débarque au nord de la baie de Hangzhou ». J'avais été incapable d'écrire que les balles des Chinois ne pouvaient pas m'atteindre, ce tragique sincère était très différent de mon état d'esprit actuel, alors que je pars vers le front. Je pourrais mourir dans cette campagne que je vais suivre, mais il m'a semblé y avoir quelque chose d'apprêt dans les mots que je venais d'écrire, et je n'ai pas envoyé le vers à Kankichi, je l'ai recopié à la première page de mon carnet. J'ai pensé que si personne ne le voyait après ma mort, cet apprêt n'aurait pas d'importance. (Mes parents et amis m'appellent « kappa » parce que j'aime les kappa, je collectionne ce qui les concerne et en fais parfois des dessins.)

Le journal est toujours le lieu privilégié de l'écriture de soi : la lettre au père et le poème à l'ami y sont reproduits en tant qu'échecs inavouables, l'une est un mensonge et l'autre est d'un apprêt que Hino dit vouloir cacher jusqu'après sa mort. Le lecteur en retire le sentiment privilégié d'avoir accès à une intimité qu'aucun des proches de Hino ne peut connaître. Le refus du poème montre la disqualification du langage poétique en raison de son « apprêt » : on y lit d'une part l'existence assumée d'une tentation proprement littéraire, d'une recherche du mot juste inaccessible au langage commun, et d'autre part un soupçon qui pèse sur l'idée même d'une expression travaillée en tant que rapport médiat au réel — qui par contraste renvoie du texte l'image d'une immédiateté rendue possible par une langue sans apprêt.

Hino choisit cependant de conserver ce vers pour lui, signe que ce n'est pas tant l'apprêt poétique en soi que le regard porté par autrui sur cet apprêt qui le gêne. Le problème semble plutôt résider dans le fait d'écrire pour autrui, ou pour être plus exact dans le fait d'être lu par autrui, comme si la poésie devait être cantonnée à une communication de soi à soi, dans l'intimité la plus absolue. D'autre part, Hino n'aborde ce vers qu'en tant que forme d'expression, et semble glisser volontairement sur son sens ; il n'est là qu'une tentative ratée de s'exprimer. Pourtant, le choix de le faire figurer en première page établit entre celui-ci et le journal une relation littérairement riche (relation d'analogie, voire d'équivalence, entre l'un

et l'autre, à la manière d'une épigraphe) dans laquelle le poème existe bel et bien. Hino ne pousse cependant pas la mise en scène jusqu'au bout : cette valeur du poème est refusée au lecteur, le vers censé être à la première page du carnet n'est pas intégré à l'appareil paratextuel, ce qui instaure de fait une distance entre le carnet figuré et le livre que le lecteur a sous les yeux. Ce phénomène s'ajoute à la parenthèse sur l'origine du surnom de Hino, proprement injustifiable dans le cadre d'un journal écrit pour soi, pour mettre à mal le contrat de lecture que l'ensemble du texte tend à mettre en place. Il nous est impossible de justifier dans la structure générale de *Mugi to heitai* cette incarnation de Hino comme poète qui refuse (par pudeur ?) au lecteur la possibilité d'un rapport au poème qu'il considère valide pour lui-même ; tout au plus pourra-t-on y voir un exemple supplémentaire de la complexité (sinon de la confusion) des jeux d'autoreprésentation de Hino.

Dans *Tsuchi to heitai*, Hino semble prendre le contre-pied de ces jeux puisque ce n'est plus en tant qu'auteur de littérature pure ou de poésie mais en tant qu'auteur de littérature populaire qu'il se met en scène, et ce avec une ironie explicite :

不思議な静けさである。しかしながら、これはまことに通俗小説のごとき感傷の瞬間であるとすれば、このえたいの知れない深夜の空気の中では、誰かが低声で悲しげに歌を唄い、同じ思いの人々がそれに和すべきではないか。

どうだ、兄さんは通俗小説の作者のように頭がよい。お誂え向きになって来た。舳の甲板の付近から誰かが、ここは御国を何百里、と歌いだした。すると船の上に出ている兵隊は皆これに和し始め、次第に声が高くなった。作者が合唱に加担することは面白くないけれども、私も無論これに和した。さて、それでは、胸迫り、熱い涙が滂沱として頬を下がるのでなければ、小説にならぬ。そこで、兄さんはさめざめと泣いた。⁴⁶

Il règne un calme étrange. Mais s'il s'agissait en réalité d'un moment de sentimentalisme comme on en trouve dans les romans populaires, dans l'air de cette nuit mystérieuse, ne devrait-il pas y avoir quelqu'un pour entonner une chanson tristement, à voix basse, et d'autres, qui partageraient son état d'esprit, pour se joindre à lui ?

Eh bien, ton frère est aussi intelligent qu'un auteur de romans populaires. J'y suis devenu tout adapté. Depuis la proue, quelqu'un s'est mis à chanter « Ici, à des centaines de lieues du pays ». Puis tous les soldats sur le bateau ont commencé à le rejoindre, leur voix s'est faite plus forte. Ce n'est pas conforme que l'auteur participe au chœur, mais je me suis évidemment joint à eux. Et puis, si la poitrine ne se serrait pas, si de chaudes larmes ne coulaient pas à flots sur les joues, ça ne ferait pas un roman. Alors ton grand frère a pleuré sans retenue.

46 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 46-47.

Hino, prétendant ne pas maîtriser son récit, se peint en auteur de littérature populaire parce que la réalité qu'il décrit en est typique : il est conscient des clichés qui s'imposent à lui et qu'il met en jeu dans son texte, pose sur ce qu'il écrit un regard distant et critique, en même temps qu'il montre une sensibilité sincère à l'égard de cette réalité émouvante. À aucun autre moment de la trilogie la distance de soi à soi, entre le Hino qui écrit et celui qui vit, n'est aussi clairement marquée. L'ironie ostensible et impitoyable s'applique à ces deux ego : Hino se moque de lui-même en tant qu'il se laisse émouvoir par des clichés, et se comporte comme n'importe quel soldat, alors que sa clairvoyance même est moquée par la peinture de soi en auteur de romans populaires. L'idée que Hino est devenu « adapté » au roman populaire joue évidemment sur un double sens : littéralement, elle fait référence au fait que Hino est confronté depuis le départ du bateau à une réalité clichée (ce qu'il mentionnait dès l'incipit), mais elle est aussi un écho au statut réel d'écrivain de Hino, que la publication de *Mugi to heitai* avait bouleversé en faisant de lui, sinon un auteur de romans populaires, du moins un auteur populaire. Paradoxalement, en se présentant comme auteur d'une littérature clichée, Hino dit donc qu'il est plus que cela ; nous ne pouvons à ce titre qu'abonder dans le sens de David Rosenfeld, qui voit dans ce passage le signe de la volonté de Hino de rattacher ses textes de guerre à la « littérature plus sérieuse » qu'il avait écrite précédemment⁴⁷.

C] Littéraire malgré soi ?

Aussi ponctuelles soient-elles, ces représentations de soi en écrivain orientent toujours le lecteur vers la recherche de qualités littéraires subtiles et contrastent vivement avec la rhétorique de l'écriture personnelle telle que nous l'avons définie plus tôt. Les caractéristiques génériques de *Mugi to heitai* et de *Tsuchi to heitai* les assimilent à un type de texte dont la littérarité n'est pas acquise mais à conquérir (on se rappelle l'affirmation de Moriyama Kei, « Les lettres de Flaubert ont beau être de la littérature, les miennes n'en sont

47 ROSENFELD David M., *op. cit.*, p. 2.

pas. ») ; le critère premier de la littérarité de ce type de texte est l'esthétique, or c'est sans doute l'un des plus problématiques :

Un texte de prose non fictionnelle peut fort bien provoquer une réaction esthétique, qui tienne non à sa forme, mais à son contenu : par exemple, une action ou un événement réel rapporté par un historien ou un autobiographe [...] peut, comme tout autre élément de la réalité, être reçu et apprécié comme un objet esthétique indépendamment de la manière dont il est raconté. Mais, outre qu'un objet esthétique n'est pas la même chose qu'une œuvre (j'y reviens), il me semble que dans ce genre de cas, si l'authenticité du fait est fermement établie et clairement perçue — et même d'ailleurs si elle est illusoire —, l'éventuel jugement esthétique portera non pas sur le texte, mais sur un fait qui lui est extérieur, ou supposé tel, et dont, pour parler naïvement, le mérite esthétique ne revient pas à son auteur — pas plus que la beauté de son modèle ne dépend du talent d'un peintre. Une telle analyse suppose évidemment possible une séparation entre histoire et récit, et entre authentique et fictionnel, qui est purement théorique : tout récit introduit dans son histoire une « mise en intrigue » qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction. Mais c'est précisément ce que je veux dire : la valeur esthétique d'un événement, hors de toute narration ou représentation dramatique, n'est assignable à aucun texte et celle d'un récit, ou d'un drame, relève toujours de fiction, de diction, ou (le plus souvent) de quelque coopération des deux, dont le rôle d'ensemble et la répartition ne sont guère mesurables.⁴⁸

De fait, ni *Mugi to heitai* ni *Tsuchi to heitai* ne laissent dans l'ensemble l'impression de textes écrits dans un souci d'esthétisation, au point qu'on a pu en trouver le style « tiède⁴⁹ », conformément d'ailleurs à ce qu'en disait Hino lui-même dans ses préfaces de l'époque. Les nombreux passages purement mimétiques, telles les longues citations ou les reproductions brutes de divers textes que nous avons déjà évoqués, peuvent en effet expliquer ce phénomène. Dès lors, quel sens donner au type récurrent de certains passages qui tendent ostensiblement vers une certaine poéticité ?

霞んだ空に暈を被った半月が出ている。水たまりで蛙がしきりに鳴いている。戦場で聞く蛙の声は馬鹿馬鹿しく寂しいものだ。しかし、驢馬には弱った。豚と馬と牛と鶏と一緒にしたような声で、ちょうど錆びついて滑りの悪くなった釣瓶を汲み上げるような、これは、どうにも形容に困るような声で、口や咽喉だけで鳴く

48 GENETTE Gérard, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 (1991), p. 115-116.

49 KAWAMURA Minato 川村湊, LEE Yeonsuk イ・ヨンスク, NARITA Ryūichi 成田龍一, « Jūgunki kara shokuminchi bungaku made » 従軍記から植民地文学まで (Des carnets de campagne à la littérature des colonies) in KAWAMURA Minato 川村湊, NARITA Ryūichi 成田龍一 et al., *Sensō bungaku o yomu* 戦争文学を読む (Lire la littérature de guerre), Tōkyō, Asahi bunko 朝日文庫, 1999, p. 117-166, p. 133.

のではなく、鼻やら耳やら、身体中を揺り動かして、身も世もあらぬように念入りに喚き立てる。聞いてみると、笑い出さないではいられない。[……]例の驢馬が厭な声で鳴いている。本部はまだ起きているらしく、藁家の窓からぼうと蠟燭の明りが洩れ、無電機の発電する音が遠くで聞く櫓の音のようにもの悲しく軋んでいる。銃声は相変わらず絶えない。蛙の声もする。それらの色々な声や音が霞んだ月明かりの中に無限の静寂を漂わせている。⁵⁰

Une demi-lune entourée d'un halo se lève dans le ciel nuageux. Des grenouilles coassent dans une mare. C'est idiot, mais les coassements des grenouilles sur un champ de bataille fendent le cœur. Les ânes, en revanche, étaient de vraies nuisances. Leurs cris, comme l'union de cochons, de chevaux, de vaches, de poulets, comme si on hissait un vieux seau sur une poulie rouillée, sont extrêmement pénibles, ils ne viennent pas seulement de leur gueule ou de leur gorge : le nez, les oreilles, les ânes mettent en branle tout leur corps, s'appliquent à pousser des cris lamentables. À les écouter, impossible de ne pas rire. [...] Les ânes poussent leurs cris pénibles. Le commandement semble être encore éveillé, la lumière des chandelles s'échappe par les fenêtres de la maison de paille, le groupe électrogène crisse tristement, comme le ferait une godille au loin. Les coups de feu continuent toujours. Il y a aussi les coassements des grenouilles. Ces sons, ces bruits variés font flotter dans la lumière de la lune une infinie tranquillité.

La scène ici décrite est constituée comme un pot-pourri où les sons et les lumières se rejoignent en une harmonieuse discordance. Il n'y a aucune référence au « je » qui regarde et raconte, les sentiments inspirés par le tableau (eux-mêmes désordonnés : de la tristesse à la tranquillité en passant par l'irritation ou le rire) s'imposent d'eux-mêmes, dépersonnalisés par la modalisation. Le spectateur-narrateur s'efface pour laisser les phénomènes se déployer, la lecture naïve dont Genette se fait l'écho est organisée par cette narration neutre : le texte est poétique parce que la réalité qu'il décrit l'est. Ce travail d'écriture sous-jacent par lequel Hino tend à effacer son individualité est nécessaire au maintien du pacte proposé par Hino : la littérarité explicitement exclue du journal revient malgré l'auteur en raison d'une qualité propre au réel. En pratique, cela conduit le narrateur à un jeu d'autant plus complexe que le journal ne peut qu'être le reflet d'un regard individuel, au cours duquel « je » doit être assez présent pour qu'il y ait effectivement écriture, et assez discret pour que l'éventuelle esthétique du texte ne paraisse pas être le fruit d'un regard littéraire. En ce sens, ce retour de la littérarité peut être lu comme une défaite de l'auctorialité de Hino, puisque l'effet final est de déresponsabiliser l'auteur d'une esthétique qui s'écrit toute seule ; le regard du narrateur

50 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 55.

devient le regard anonyme de tous les soldats susceptibles de contempler la scène, et le journal un « compte-rendu » de ce regard banalisé.

La structure des textes relève d'un dispositif semblable. De par leurs caractéristiques génériques, *Mugi to heitai* et *Tsuchi to heitai* excluent *a priori* toute construction d'une narration fondée sur une intrigue : il ne peut y avoir de planification de l'écriture sur plus d'une journée dans le cas du journal, de quelques jours pour les lettres. Cette caractéristique rapproche les textes du genre du « roman personnel » (*shishōsetsu* 私小説) : selon Edward Fowler, ses tendances autobiographiques et « réalistes » l'amènent en effet à éviter toute intrigue à proprement parler (l'auteur de *shishōsetsu* cherchant « à transcrire le monde tel qu'il le vivait, en prêtant peu d'attention à un schéma narratif d'ensemble⁵¹ ») en substituant à la dimension téléologique de l'autobiographie une succession d'accidents qui deviennent en soi l'objet du récit. La synchronie du temps de l'écriture et du temps de l'expérience contraint de fait à un tel fonctionnement, puisque le texte est censé n'être constitué que de ces accidents. Dans *Mugi to heitai*, la journée du 6 mai (qui tourne exclusivement, sur plus de trois pages, autour d'un voyage raté au cours duquel la voiture de Hino s'embourbe à plusieurs reprises, ce qui le contraint finalement à faire demi-tour ; c'est, en termes de drame, une journée « pour rien », dont l'inutilité des actions confine à l'absurde) en est l'illustration la plus flagrante.

De même, à l'opposé du modèle de narration rétrospective, les projets et prévisions de l'auteur échouent au fil du texte, signe de son incapacité à prédire l'avenir et donc gage de l'authenticité du récit : le 7 mai⁵², Hino fait état de sa volonté de monter à bord d'un avion, sans que l'idée soit à nouveau évoquée dans la suite du texte ; le 5 mai⁵³, il annonce pour le lendemain la venue du prince Chichibu (Yasuhito), second fils de l'empereur Taishō (Yoshihito) et frère de l'empereur Shōwa (Hirohito), puis explique le 6⁵⁴ que ce dernier n'a finalement pas pu venir. Les premières lettres de *Tsuchi to heitai*, récit d'une absence de récit, rapportent quant à elle les différentes hypothèses émises par des soldats inquiets quant à ce

51 FOWLER Edward, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-century Japanese Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. XXIV.

52 HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 40.

53 *Ibid.*, p. 25.

54 *Ibid.*, p. 30.

qui les attend⁵⁵. Du point de vue d'une littérature de guerre, le procédé fait sens : l'expérience de la guerre est constituée d'accidents imprévisibles (dont les plus marquants sont évidemment les combats) qui refusent de se laisser appréhender dans une perspective globalisante, elle est une succession d'événements dont le soldat ne peut comprendre l'enchaînement car ils dépassent l'individu (le « je ») et le temps humain (la journée). Pour reprendre les termes de Michel Braud, le journal, de même que la correspondance hybride de *Tsuchi to heitai*, qui rejoue par ses entrées quotidiennes la rédaction d'un journal, est (au mieux ?) « un projet d'écriture largement indéfini⁵⁶ ».

Absence de projet narratif ne signifie pas pour autant absence totale de structure. *Mugi to heitai* est un « carnet de campagne » (*jūgun nikki* 従軍日記, littéralement un journal d'accompagnement de l'armée) qui décrit l'expérience de Hino durant la campagne de Xuzhou et donc un voyage dont le but est l'arrivée à Xuzhou ; ce voyage commence pour Hino le 4 mai, premier jour du journal, quand il se fait remettre sa lettre de mission, et se clôt à Xuzhou le 22. Au fur et à mesure des jours, Hino se rapproche de la zone des combats, puis avance avec elle, et est ainsi de plus en plus amené à vivre et à décrire des scènes de combat. L'avancée est évidemment d'autant plus nette dans le cas de *Tsuchi to heitai* que le récit commence sur un bateau en direction de la baie de Xuzhou, et suis l'enchaînement nécessaire du récit standard de débarquement. Cette gradation est censée n'être que l'effet du statut de témoin de Hino ; dans la mise en scène de l'écriture, cette réalité préexiste au texte et ne peut qu'échapper, en tant que tout, à la conscience d'un auteur qui écrit au jour le jour. Évidemment, comme le faisait remarquer Genette, une telle lecture repose sur l'idée d'une séparation entre histoire et récit, qui n'existe pas même dans les textes non fictifs, mais elle demeure littérairement parlant intéressante. Ce retour d'une structure, ou plutôt d'une intrigue *a priori* évacuée en raison de l'authenticité (de la non-littérarité) des textes s'opère malgré l'auteur, comme si l'histoire (l'Histoire ?) s'imposait d'elle-même : le réel a un sens, une direction, un « projet » qui ne dépend pas de Hino. À ce titre aussi, il est en tant qu'auteur en situation d'échec, puisqu'il est incapable d'agir sur le réel ou même de l'organiser dans l'écriture ; se bornant à un rôle de témoin « myope », il semble laisser au réel le soin de

55 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 26-27.

56 BRAUD Michel, *op. cit.*, p. 269.

s'organiser lui-même.

On peut cependant pousser l'analyse plus loin : s'il existe bien un projet qui structure le réel, observable à travers le retour d'une intrigue au sein du journal, celui-ci n'est pas apparu *ex nihilo*. Il est l'effet de la volonté de l'armée, sans qui il ne pourrait y avoir de campagne, ni *a fortiori* de récit de campagne ; cette armée comme principe d'organisation du réel dépasse tous les individus, même les supérieurs de Hino qui lui donnent ses ordres, comme l'exprimait Takahashi dans l'extrait évoqué plus tôt — tous les soldats sont ici égaux, et Hino ne prétend pas à ce titre être différent. Feignant de s'en remettre naïvement à la réalité quotidienne, il cède en fait son auctorialité à l'armée à qui revient la charge de donner un sens au réel : l'écrivain se laisse porter par une guerre qui lui échappe, il épouse le projet de l'armée en l'accompagnant.

III] Du récit individuel à l'expérience commune

Le caractère fondamentalement personnel de l'écriture de Hino, qui limite logiquement le récit au point de vue de son auteur-narrateur, prétend pourtant bien parler d'une guerre qui concerne toute la nation, est menée par tous les soldats. Cette tension entre le récit individuel et l'expérience commune est négociée au sein même du texte, qui organise les conditions de son propre dépassement.

A] Corps de soldat(s)

Les récits de Hino sont marqués par l'attention récurrente portée à son propre corps, motivée par ce que nous avons défini plus tôt comme une écriture du « notable » ; ce corps

se révèle toutefois chez Hino être le lieu d'un brouillage des focalisations qui suggère l'existence d'un corps collectif des soldats. Chez le soldat en devenir que figure Hino au début de *Tsuchi to heitai*, la communauté des corps est encore un sujet d'étonnement ; étant censé donner des nouvelles de soi, il semble ignorer que sa parole dépasse son individualité, que la réalité que les soldats partagent leur fait également partager un même rapport au corps :

船は碇泊して、燈火管制をしているので室内だけがぼんやりと薄暗い。小隊長が来て、怒ったような表情をし、そろそろ乗船準備をしろ、と云った。それを聞くと、私は不意に髭を剃っておこうと思った。安全剃刀を出して水に石鹸をつけてがりがり剃った。痛かった。我々は昨日まで皆競争のように髭を延ばしていた。髭の寸法を計って比べ合い、髭を落としたものは罰五十銭と冗談を云っていた。不意に私は髭だらけで死にたくないと思ったのだ。私が髭を剃り始めると、何か忘れものでも急に思い出したように、四五人髭を剃り始めた。⁵⁷

Le bateau a jeté l'ancre et fait le black-out, seuls les compartiments sont faiblement éclairés. Le chef de section est venu avec un air courroucé et nous a dit de nous préparer à monter sur les barges. En l'entendant, j'ai eu l'envie soudaine de raser ma barbe. J'ai pris une lame de rasoir, trempé du savon dans l'eau, et me suis rasé. C'était douloureux. Jusqu'à hier, nous laissions pousser nos barbes comme une sorte de compétition. Nous en comparions la longueur, faisions des plaisanteries sur une amende de cinquante *sen* pour ceux qui la couperaient. J'ai soudain pensé que je ne voulais pas mourir avec cette barbe sur le visage. Quand j'ai commencé à me raser, quatre ou cinq personnes, comme s'ils venaient de se souvenir qu'ils avaient oublié quelque chose, commençaient à faire de même.

Cette scène a lieu, on l'aura compris, juste avant le débarquement. Dans le calme qui précède l'assaut, le regard est avant tout tourné vers soi-même et ne capte autrui que comme un phénomène extérieur ; les soldats, et Hino le premier, qui ne sont pas encore passés par l'épreuve du feu, sont dans un rapport individuel à leur corps. Hino retrouve chez les autres soldats une même volonté de retrouver leur apparence d'avant le départ du Japon (c'est-à-dire de se retrouver), qu'il se contente de constater sans rien inférer de ce qui apparaît comme une simple coïncidence. Raser cette barbe que les soldats ont fait pousser depuis, c'est d'ailleurs en quelque sorte refuser l'homogénéisation de leur apparence, affirmer qu'ils sont les mêmes qu'avant, à une époque où leur existence n'était qu'individuelle. Ce geste n'est pas dans le texte le signe d'une communauté qui se reconnaît comme telle, mais celui d'une coïncidence

57 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 57.

de rapports individuels au corps de chacun. C'est de lui-même que Hino parle quand il décrit sa volonté de raser sa barbe ; même s'il est évidemment suggéré que les autres soldats sont dans la même situation, rien ne donne encore à voir que Hino se reconnait en eux ou eux en lui.

Dès le lendemain cependant, le rapport au corps a changé :

私は大便を催し、便所が見当たらないので、家と家との背戸に大きな青竹を積み重ねて置いてある所に行った。私はその青竹の上に跨った。するともう誰か先にやったと見えて、竹の間を通して、脱糞しているのがあった。それは真赤な色をしていた。ところが、私が青竹の上に落とした糞は、柔く、真赤であった。小便も同じように赤かった。それは血と一緒に出たのだ。私は駭いた。私は痔が悪くなったと思ったのだ。私は出て来て、その話をした。すると兵隊は、分隊長もですか、と云った。傍からも、俺もだよ、そうか、俺だけかと思った、と云い出し、たいていの者がそうであることが判った。私達は直ちに原因を理解した。我々は腹を壊したと思い、不安であった。今でも不安である。⁵⁸

J'ai dû faire mes besoins, mais comme je ne trouvais pas de toilettes, je suis allé à l'arrière de maisons où avaient été entassés de gros bambous. Je m'y suis mis à califourchon. J'ai vu que quelqu'un avait déjà fait avant moi, il y avait entre les bambous ce qu'il avait déféqué. C'était tout rouge. Mes excréments aussi, tombés sur les bambous, étaient mous et rouges. Mon urine était du même rouge. C'était mêlé de sang. J'ai été surpris. J'ai pensé que mes hémorroïdes avaient empiré. Je suis sorti et j'en ai parlé. Un soldat me dit : Vous aussi, chef ? À côté, un autre dit : Moi aussi, ah, je pensais que j'étais le seul. Je me suis aperçu que cela arrivait à la plupart. Nous avons tout de suite compris la raison. Nous avons la diarrhée, nous étions inquiets. Nous le sommes encore aujourd'hui.

Le mouvement est cette fois complet puisque Hino part de l'expérience personnelle de son corps et la retrouve exactement identique chez les autres soldats. La guerre a marqué uniformément les corps sans qu'ils s'en aperçoivent : chacun a d'abord réagi intimement de la même manière, sans savoir qu'autrui était dans le même cas. C'est surtout le passage à une réaction de groupe qui est intéressant : avec la conscience d'un corps semblable à celui des autres, les soldats — et bien sûr Hino avec eux — finissent par appréhender leur propre corps à travers celui d'autrui, la diarrhée dont ils sont victimes ne prend son sens que lorsqu'ils en parlent entre eux et reconnaissent ainsi que la réalité qu'ils partagent les affecte de la même façon. L'inquiétude dont Hino se fait l'écho prend une valeur qui le dépasse : cette communauté de corps lui permet de parler pour tous parce qu'il a montré qu'ils étaient tous égaux, et qu'ils en étaient conscients. Il se constitue d'autre part une normalité du corps

58 *Ibid.*, p. 91-92.

qui a pour effet de rassurer les soldats dont l'individualité qu'ils se supposaient à tort les laissait face à eux-mêmes ; l'inquiétude partagée a cela de sécurisant qu'elle crée une nouvelle norme dans l'anormalité. Cette réduction, récurrente par ailleurs, à la matérialité la plus crue a évidemment aussi, comme le fait remarquer Rosenfeld⁵⁹, un poids particulier dans l'image que Hino donne de lui-même en tant que soldat-écrivain : le *bundan* est bien loin de ce type de considérations.

Tsuchi to heitai tient, sur la question du rapport au corps, du récit initiatique, à ceci près que l'initiation s'achève bien avant la fin du récit : à mi-chemin du texte, et au lendemain du débarquement, les soldats du bataillon de Hino croisent de nouvelles recrues fraîchement débarquées ; Hino utilise sans surprise ce cadre cliché pour montrer la mesure des changements qui se sont opérés en lui :

本道上を行くと、海上に浮かぶ数十隻の艦船が見え、舟艇によって続々と兵隊が上陸をしていた。馬が上がって来る。砲車が上がって来る。私達が大平丸に置いてきた背嚢が陸上げされている。それを背負う。その附近には既に上陸を終わった部隊が密集し、車両が道傍にずらりと並んでいる。我々の部隊がその混雑の間をかき分けて行くと、やあ、大変でしたなあ、御苦労さんでした、と口々に声を掛ける。昨日まで船に居る時には同じ服製だったものが、今日は我々は泥鼠の一隊のごとく、新製のぴかぴかした兵隊の間を通り抜ける。すると我々は一寸兄貴のような気持ちにもなる。すると、又、何と甘くてお人よしであることには、御苦労でしたなあ、ありがとう、と一口云われると、それでもうさっぱりして、昨日からの苦しさなんぞさりと忘れてしまうのである。⁶⁰

En suivant la route principale, nous avons vu des dizaines de bateaux qui flottaient sur la mer, et des soldats qui débarquaient des barges les uns après les autres. Des chevaux en descendaient. Des tanks en descendaient. Les sacs que nous avions laissés sur le *Taihei Maru* étaient débarqués. Nous les portons. À proximité, les bataillons qui avaient déjà fini de débarquer se serraient, des wagons étaient alignés sur le côté de la route. Notre bataillon s'est frayé un passage dans la foule, on nous lançait : C'était terrible, vous avez fait du bon travail. Ceux qui hier encore, quand ils étaient à bord, portaient la même tenue, aujourd'hui comme notre bataillon de rats malpropres, passaient à travers les soldats à la tenue clinquante. Nous nous sommes un peu sentis comme des grands frères. Et face à leur bonhomie, alors que nous recevions des « Vous avez fait du bon travail, merci », nous nous sommes sentis à nouveau frais, nous avons complètement oublié les douleurs de la veille.

« Je » disparaît complètement dans cette rencontre, la parole est toute collective ; après

59 ROSENFELD David M., *Unhappy soldier — Hino Ashihei and Japanese World War Litterature*, Lanham, Lexington Books, 2002, p. 43.

60 HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 52.

l'épreuve du feu, les « rats malpropres » sont désormais unis dans leur saleté. C'est la conséquence de combats qui se sont déroulés dans une boue omniprésente qui donne son titre à *Tsuchi to heitai* : elle devient la manifestation physique de l'identité de soldat. Malgré le plaisir que les soldats peuvent ressentir à rencontrer ceux qui n'ont pas encore vécu la même expérience parce qu'ils leur rappellent un « avant la guerre » où ils avaient encore la maîtrise de leur corps (Rosenfeld voit à juste titre dans les bains que les soldats fabriquent à plusieurs reprises une tentative de retrouver quelque chose du Japon, et symboliquement l'« expansion physique de l'espace japonais sur le continent chinois⁶¹ »), il y a comme une conscience de classe dans le regard qu'ils portent sur le « costume clinquant » des nouveaux venus. Cette boue, symbolique d'une expérience commune de la réalité, uniformise concrètement l'apparence des soldats mais en retour semble leur rendre leur corps quand elle est lavée : les bains sont toujours l'effet d'une volonté et d'un effort communs, mais ils sont le lieu d'un retour au rapport intime au corps, d'une réconciliation de soi.

C'est dans les récits de marche, présents dans *Tsuchi to heitai* comme dans *Mugi to heitai*, que l'on trouve les jeux de représentations de soi en tant qu'autre les plus riches ; leur longueur, leur monotonie laissent le soldat face à son corps et semblent conduire à sa dissolution dans celui des autres :

黄塵のため、口の中はざらざらする。歯にあたってがじがじ鳴る。吐くと黄色い唾が出る。汗がりんと流れ落ちる。軍服に沁みて透る。流れた汗に黄塵がくっつき、拭くと斑になってまるで、下手な田舎芝居の役者の白粉の剥げたみたいである。兵隊は者も云わず行軍して行く。話しかけても、怒ったような顔をして碌に返事もしない。小休止になると、埃の中だろうが、馬の糞の上だろうが、投げられるように仰向けに引っくり返ってしまう。背囊には何日か分の米を入れた靴下を括りつけてある。背囊の中にはぎっしり入組品が詰まっているに違いない。弾薬や手榴弾も入っているだろう。引っくり返った兵隊は一寸の間も惜しむように、足を伸ばし、肩を緩め、一口の冷めた湯を水管から口の中に大事そうに流しこむ炎熱の行軍の中で一杯の水管の水ばかりが頼りである。見わたすかぎりの麦畑ばかりで、クリークは非常に少く、たとえあっても混濁した水を飲むことができない。朝沸して水管につめた湯を一日大事にしなければならぬ。前進。又も黄塵の中の行軍が続けられて行く。背囊の負革が肩に喰い込んで来る。銃は右に担ったり左に肩を換えたりするが、背囊は下ろすわけには行かない。胸が緊まる。弾ねあげる。一寸楽になる。又肩に喰いこんで来る。兵隊はそれでもないような顔をして、進んで行く。黄塵を被り、土人形のようになり、汗に濡れ、歩いて行く。

62

Les nuages de poussière rendent la bouche âpre. La poussière crisse quand elle

61 ROSENFELD David M., op.cit., p. 41.

62 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938 p. 60-61.

atteint les dents. On crache de la salive jaune. La sueur coule à flots. Elle imprègne puis traverse l'uniforme. La poussière se colle à la sueur, forme des plaques quand on l'essuie, comme si le maquillage blanc d'un mauvais acteur de théâtre de province s'écaillait. Les soldats marchent sans un mot. Si on leur adresse la parole, ils prennent un air sérieux et ne répondent presque rien. Quand on fait une courte halte, que ce soit dans la poussière ou sur le fumier, ils tombent à la renverse comme si on les y jetait. Ils ont attaché à leur barda des chaussettes qui contiennent des rations de riz pour quelques jours. Leurs sacs sont à coup sûr bourrés à craquer. Ils contiennent aussi des munitions et des grenades. Les soldats étendus, comme s'ils retenaient ce court instant, étendent les jambes, relâchent les épaules, font couler de leurs gourdes à leurs bouches, avec précaution, une gorgée d'eau bouillie refroidie. Dans les marches par grande chaleur, l'eau d'une gourde pleine est déjà un réconfort. Il n'y a que des champs de blé à perte de vue, les cours d'eau sont extrêmement rares, et quand bien même il y en aurait, on ne peut pas boire de l'eau trouble. L'eau qu'on a fait bouillir et mise dans la gourde doit être traitée avec précaution toute la journée. Départ. La marche dans la poussière continue. Les sangles du sac à dos mordent l'épaule. Le fusil passe de l'épaule gauche à la droite mais il est hors de question de déposer le sac. La poitrine se serre. On se secoue. Cela va un peu mieux. Les sangles recommencent à mordre l'épaule. Les soldats ont un air indifférent, ils avancent. Ils sont recouverts de poussière, prennent l'apparence de poupées de terre, sont trempés de sueur, continuent à marcher.

Le sens exact de cette description est difficile à cerner : le début du texte peut parfaitement être lu comme se rapportant à Hino uniquement, et même les mentions explicites des soldats ne lèvent pas l'ambiguïté puisqu'il en est lui-même un. En japonais, l'absence de pronoms laisse cette parole dériver de soi à tous et de tous à soi, l'usage de l'atemporel fait planer le doute sur ce qu'il s'agit de décrire : il y a simultanément une peinture universelle de la marche de soldat, et une description du corps de Hino à un moment précis, les deux interprétations présentant l'originalité de ne pas être, au moins linguistiquement, mutuellement exclusives. Tenter d'y voir un portrait de soldats fait par un observateur extérieur met immédiatement au jour la question de la focalisation, incompatible avec une telle interprétation, mais il n'y a d'autre part aucun « je » ou « nous » qui permette de rattacher explicitement le passage à l'expérience particulière de Hino. Le narrateur se fait ici omniscient, il modalise là sa description comme s'il y avait la possibilité d'un doute, il est à la fois l'observateur, l'observé exclusif, et l'observé parmi tous. Le corps particulier, qui est le seul que Hino est censé pouvoir observer avec le degré de précision de cet extrait, se dissout dans sa description sans solution de continuité, comme s'il n'y avait aucune frontière entre lui

et le corps commun. Si ce texte peut figurer dans *Mugi to heitai* sans apparaître comme une rupture du contrat de lecture, c'est parce qu'il est en dernière instance justifiable par l'expérience vécue de Hino, et qu'une fois encore cette expérience est commune à tous. La communauté des corps, qui tend effectivement à présenter Hino comme un soldat parmi d'autres, trouve ici une expression d'une virtuosité littéraire qui illustre la distance de soi à soi à l'œuvre dans ces textes : le texte est mené par un narrateur exceptionnel qui se plaît parfois à nous le prouver.

B] Dire la violence

Ces brouillages de focalisation sont encore plus frappants lorsque les soldats sont exposés à la violence uniforme de la guerre, comme au premier feu du débarquement :

弾丸がやがて次第にはげしく、私たちに向かって飛んで来始めた。この時、我々の頭に一齐に閃いたのは、この何の遮蔽物もない浅瀬の上に一刻も長く居ることは危険だということである。我々は銃に剣をつけた。堤防まで七百米程と思える。猛烈な前進が始まった。私の分隊は第一線の最左翼だ。私は兵隊に、出来るだけ広く間隔を取れ、と怒鳴った。弾丸がしきりに来るけれども敵兵の姿は全く見えない。私達は各個躍進を続けた。泥土の上に伏せながら、私は何度も南方を振りかえり、右手に銃を握み、左手を挙げて、みんな居るか、と叫んだ。私達よりずっと先にどんどん進んでいく一隊があった。機関銃隊だった。私の右手を進んでいた第一分隊の誰かが倒れた。呻く声が聞こえた。二三人兵隊が駆け寄った。後方から矢野看護兵が飛んできた。向うでも誰かが倒れた。無論我々は顧みているところではない、耳の傍を弾丸が唸って過ぎる。泥砂の中にぶつぶつと穴をあけてつきささる。我々は遮二無二突進した。抜刀した小隊長が走ってゆく。やっと堤防に辿りついた。我々は堤防の敵兵と白兵戦をやるつもりであったが、堤防には敵は居なかった。⁶³

Les tirs se sont intensifiés, et les balles ont commencé à voler dans notre direction. Nous avons tous eu la même idée : qu'il était dangereux de rester longtemps sur ce haut-fond sans aucune couverture. Nous avons fixé les baïonnettes à nos fusils. La digue devait être à sept cents mètres. Une violente avancée a commencé. Mon escouade était en première ligne sur l'aile gauche. J'ai crié aux soldats de se disperser autant que possible. Les balles venaient sans cesse, mais il n'y avait aucun ennemi en vue. Nous avons chacun continué notre percée. Caché dans la boue, je me suis je ne sais combien de fois retourné vers le

63 HINO Ashihei, *Tsuchi to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, p. 63-64.

sud, serrant mon fusil dans la main droite et levant la main gauche, pour demander si tout le monde était là. Il y avait une escouade qui avançait rapidement loin devant nous. C'était l'escouade des mitrailleuses. Quelqu'un de la première escouade qui avançait sur ma droite s'est effondré. J'ai entendu un gémissement. Deux ou trois soldats ont accouru vers lui. L'infirmier Yano s'est précipité depuis l'arrière. De l'autre côté aussi quelqu'un s'est effondré. Il était bien sûr hors de question que nous nous retournions, les balles vrombissaient en passant près de nos oreilles. Elles creusaient des trous dans la terre sablonneuse. Nous nous sommes rués vers l'avant. Le chef de section, son sabre dégainé, s'est mis à courir. Nous sommes finalement arrivés sur la digue. Nous avions prévu de combattre l'ennemi au corps-à-corps, mais il n'y avait pas d'ennemi sur la digue.

Le texte alterne ici, presque à chaque phrase, entre les points de vue : omniscient, tourné vers autrui, vers soi-même, vers soi en tant que membre du groupe, vers le groupe en tant qu'il englobe soi ; le récit donne l'impression d'être mené par une conscience qui ne cesse de se déployer et de se replier. L'absence de l'ennemi sur la digue signale l'écart entre la réalité du combat et les représentations qui habitent l'imaginaire commun. Ce sont à la fois les attentes du lecteur et celles des soldats qui sont déçues : nous sommes avec eux en train d'apprendre la fausseté du récit épique. Quoiqu'elle soit ici particulièrement intense, la violence prend dans ce débarquement la même forme que dans l'ensemble des récits de guerre de Hino, où celui-ci semble constamment menacé par son environnement. Comme un leitmotiv qui ouvre et clôt presque chaque journée, les balles sifflent du matin au soir sans que l'on puisse jamais situer l'ennemi (les soldats chinois en déroute, qui sont censés employer des méthodes de guérilla, sont un autre motif récurrent d'autant plus intéressant qu'on ne les verra jamais). Le soldat n'a accès qu'aux signes de l'existence de son ennemi, qui demeure un collectif informe et anonyme réduit à une intention de tuer. Cette menace constante permet de maintenir la pression tout au long du texte, ce qui n'est évidemment rendu possible que parce que celle-ci ne se réalise jamais : Hino, qui ne peut écrire que parce qu'il survit, forme avec cette mort qui le poursuit sans jamais le rattraper un couple impossible. La menace qui pèse sur les soldats japonais a également pour conséquence de les placer continuellement en situation de légitime défense, et en position d'infériorité « tactique » puisqu'ils doivent riposter contre un ennemi qu'il est virtuellement impossible d'atteindre dans la mesure où il n'a le plus souvent pas de corps. Cette légitime défense, qui court tout le long des textes, finit par fonder une guerre aussi légitime qu'elle peut l'être

quand elle est vue à hauteur d'homme : on riposte pour défendre sa vie ou celle de ses camarades, sans que jamais la guerre n'ait besoin de plus de justification. Nul grand discours idéologique ne vient jamais justifier la guerre en cours : les combats ne se situent que dans un *hic et nunc* où se décident la vie ou la mort. Il n'y a pas le temps, pas plus qu'il n'y a de raison, de se demander pourquoi l'on combat.

Au summum de l'offensive chinoise sur la ville de Sunwei, Hino affiche une nouvelle fois sa capacité à inférer, de sa propre expérience de la guerre, celle des autres :

生死の境に完全に投げ出されてしまった。死ぬ覚悟をしている。今まで変に大胆であったように思えたことが根本のないもののように動揺している。弾丸なんか当たらぬと変な自信のようなものを持っていた。そんなことは気安めに過ぎない。迫撃砲弾は幾つも身辺に落下し炸裂する。その度に何人も犠牲者が出て、血の色を見せられる。ただ、その砲弾が、私の頭上に直下してこないというひとつの偶然のみが、私に生命を与えている。私は貴重な生命がこんなにも無造作に傷つけられるということに対して劇しい憤怒の感情に捕われた。一つの生命をここまで育てるに筆紙に尽されぬ尊い努力が惜しみなく払われている。ここまで育てられたこの生命は又為すべき貴重な将来を持たせられている。然も、ここにいるすべての兵隊は、人の子であるとともに、故国に妻を有する夫であり、幾人か子を残して来ている父ばかりである。我々の国の最も大切な人間ばかりである。兵隊は又郷愁をたのしみ、凱旋の日の夢を大切なもののように皆胸の中にたたんでいる。然も、一発の偶然がこれを一瞬にして葬り去ってしまうことだ。今更考えることではない。これは戦場に於ける最も凡庸な観想である。それは国のために棄てる命を惜しむという意味ではない。しかし私はどうしても溢れ上がってくる憤怒の感情を押さえることが出来ないのだ。⁶⁴

J'ai été entièrement jeté entre la vie et la mort. Je me suis résigné à mourir. Ce que, bizarrement, je trouvais audacieux, vacille maintenant comme un bâtiment sans fondations. J'avais comme l'étrange conviction que les balles ne m'atteindraient pas. Ce n'était qu'un moyen de me rassurer. D'innombrables obus de mortier tombent et explosent autour de moi. À chaque fois, ils font des victimes et montrent la couleur du sang. Je ne dois ma vie qu'au hasard, qui a voulu que ces obus ne tombent pas sur moi. À l'idée que de précieuses vies soient si facilement blessées, une violente colère s'empare de moi. Élever une seule de ces vies jusqu'ici s'est fait au prix de nobles, indescriptibles efforts, payés sans regret. Ces vies qui sont arrivées jusqu'ici portent encore un précieux futur à construire. Et puis, tous les soldats qui sont là sont les fils de leurs parents, les maris des femmes qu'ils ont au pays, les pères des enfants qu'ils ont laissés pour venir, ce sont des êtres humains d'une extrême importance pour notre pays. Les soldats portent leur nostalgie, ils gardent tous dans leur cœur, comme un objet précieux, le rêve de leur retour triomphal. Et un coup de hasard, en un instant, enterre tout cela. Ce ne sont pas des réflexions rétrospectives. C'est une impression banale qu'on a sur le champ de bataille. Il ne s'agit pas de regretter la

64 HINO Ashihei, *Mugi to heitai*, Tōkyō, Kaizō, 1938, p. 144.

vie que l'on donne pour le pays. Mais je ne peux pas réprimer cette sensation de colère qui bouillonne en moi.

Le mouvement des focalisations dans cet extrait illustre là aussi un rapport complexe aux soldats : la violence impose d'abord à Hino un retour sur lui-même et sur sa fragilité, c'est-à-dire sur sa condition d'être humain, puis le ramène par ce dénominateur commun à ses camarades qui sont dans la même situation ; son indignation est à la fois celle d'un individu devant l'injustice qu'il constate, et celle du membre d'un groupe devant l'injustice qu'il subit. La conclusion incarne expressément cette union, scellée par la mort que tous les soldats ont en partage (« Il ne s'agit pas de regretter la vie que l'on donne pour le pays »).

L'ambiguïté de sa position se révèle cependant quand il commente son propre texte : « Ce ne sont pas des réflexions rétrospectives. C'est une impression banale qu'on a sur le champ de bataille. » Il y a là une volonté évidente de se montrer conforme au cliché du soldat simple soumis à une violence qui coupe toute possibilité de réflexion — cliché que Hino construit d'ailleurs lui-même en opposant les termes « réflexions » et « impression ». Ce qu'il dit du texte est cependant exactement le contraire de ce qu'il fait : ce qu'il écrit ne peut par essence qu'être le fruit de réflexions rétrospectives, et sa volonté de le nier montre paradoxalement à quel point il en est conscient. La recherche d'une voix que Hino retranscrirait dans le texte se heurte à l'idée même d'« impression banale » : celle-ci existe hors du langage chez les soldats, elle est une sensation qui n'est formulée par personne d'autre que Hino, et l'est uniquement au moment de l'écriture. Seul Hino donnera corps à cette parole, parce qu'il écrit et survit. La tonalité romantique qui affleure dans ce rapport à la survie demeure rare au sein du texte — elle trancherait trop avec l'image du simple journal si elle était généralisée — mais n'en demeure pas moins une composante essentielle. C'est un romantisme pour ainsi dire pragmatique, qui découle non pas d'un regard *a priori* sur le monde mais bien de l'expérience réelle de la mort ; en ce sens, la prise de parole tient à la fois d'un devoir de témoigner et d'un besoin de laisser une trace.

Après avoir finalement remporté la victoire à Sunwei, les soldats profitent d'un moment de répit :

それはちょうど、行軍して来てちょっと一休みしているという風に見える。それはたった今死闘を終えたばかりで、また、これから死闘へ向かって出て行くのだとはどうしても見えないのである。それいつか中山参謀が、この頃、兵隊の平気な顔を見ると頭が下がる気がするよ、と云った、その平気な顔である。私は、ふと、私が孫圩で過ごした一日のことを思い出したが、私自身も、私はそれが何か特別な経験であったとは少しも感じないでいることに気づいた。戦場では特別な経験などというものはありはしない。取り立てて云うほどのことは何もない。同じような日が同じように過ぎて行くだけだ。上海から、南京から、徐州へ、それからもっと先へ、戦場は果しなく続いている。私が孫圩で得た感想が兵隊にとっては毎日連続されている。それは既に何も感想がなくなってしまうのだ。それはその感想に負けたのではない。その感想を棄てたのではない。それは乗り越えたのだ。苦労というような生やさしい言葉では尽されないひとつの状態が、最初は兵隊の上を蔽い、次の瞬間には兵隊がその上を乗り越えた。石榴の丘に私が立って茫然としていると、出発の命令が下ったようである。⁶⁵

La scène ressemblait bien à la courte halte qui suit une marche. Les soldats ne paraissaient absolument pas sortir d'un combat à mort pour s'avancer vers un nouveau combat à mort à venir. Cet air indifférent des soldats, dont l'officier d'état-major Nakayama avait un jour dit qu'il imposait le respect, c'était cet air-là. Je me suis rappelé la journée que j'ai passée à Sunwei, et je me suis aperçu que moi non plus, je ne ressentais pas cela comme une expérience particulière. Sur le champ de bataille, il n'y a pas d'« expérience particulière ». Ça ne vaut pas spécialement la peine d'en parler. Les mêmes journées se suivent de la même façon. Depuis Shanghai, depuis Nankin, sur la route vers Xuzhou, et plus loin, les champs de bataille se suivent indéfiniment. L'impression que m'a faite Sunwei appartient au quotidien des soldats. Et déjà, cette impression disparaît. Il ne s'agit pas d'avoir cédé à cette impression. Il ne s'agit pas d'avoir rejeté cette impression. Il s'agit de l'avoir dépassée. Cette situation, que des mots ordinaires tels que « peine » ne peuvent exprimer pleinement, cette situation qui au début écrase les soldats, ils la dépassent dans l'instant. Alors que je me tenais debout, déconcerté, sur la colline des grenadiers, l'ordre du départ a été donné.

Rétrospectivement, voir l'auteur de milliers de pages de récits de guerre affirmer qu'il n'y a pas d'« expérience particulière » et que « ça ne vaut pas spécialement la peine d'en parler » peut évidemment sembler d'une ironie consommée. Même dans le cadre de lecture posé par l'écriture personnelle, cette affirmation est strictement incompatible avec l'existence même du récit. Le jeu est évidemment trop ostensible pour être pris à la lettre, mais il nous dit quelque chose des contradictions inhérentes au texte : celui-ci ne devrait pas exister si Hino était effectivement un soldat comme les autres, si son journal et ses lettres étaient un journal et des lettres comme les autres. En ce sens, Hino détient (ou plutôt se confère) une autorité qui lui est propre et le met dans la position paradoxale d'être celui qui

65 *Ibid.*, p. 200-201.

dit qu'il n'y a rien à dire ; il révèle d'autre part à quel point il est lui-même conscient que cette posture du soldat ordinaire prenant la parole au nom de tous est par définition intenable. Cette aporie du texte que Hino se plaît à dénoncer quand il affirme que « ça ne vaut pas spécialement la peine d'en parler », peut être dépassée en opérant le pas de côté auquel il nous invite lui-même lorsqu'il choisit de retranscrire les paroles bien réelles des soldats qui l'entourent : même entre eux, cela vaut toujours la peine d'en parler.

C] Souvenirs de soldat(s)

Ces récits dans le récit font de la mémoire un lieu supplémentaire de tension entre l'individuel et le collectif. Le passé de soldat continue à se construire au cours du récit et donne l'image, sinon d'une uniformité, du moins d'un continuum de l'expérience de guerre. Hino devient le destinataire de ces souvenirs comme le lecteur reçoit sa parole à lui ; la mise en abyme formelle de la situation d'énonciation du texte devient la preuve par le fait de la communicabilité de l'expérience de guerre. Aucun de ces souvenirs ne renvoie à des événements que Hino aurait vécus lui-même : on est toujours *a minima* dans une complémentarité des points de vue (c'est particulièrement net à propos de l'épisode de Sunwei, dont Hino se fait raconter les événements du point de vue de ses camarades du service d'information qu'il perd de vue dès le début de l'attaque) qui semble indiquer une volonté de combler des lacunes de son récit. Pourtant, une part importante de ces souvenirs relève *a priori* de la pure anecdote :

梅本君が敗残兵と出会った話をした。日が落ちてしまってからのことである、鼻を摘まれても判らぬ暗さである、行軍中、梅本君はすぐ傍の暗闇で銃声がしたので駭いた、聞くと、それは敵の敗残兵を射ったのだと、いうことであつた、馬を引っ張って、行軍していた兵隊が自分の傍を歩いていた兵隊に話しかけた、疲れているので、それまでは黙々として歩いていたのであろうが、何かを思い出し、ふと話がしたくなったのだろう、ところが話しかけられた兵隊が返事をしない、もう一度声をかけた、何かと返事をした、それが支那語だった、おかしく思って捕えてみると支那の兵隊だった、日本の兵隊は駭いて、敗残兵が紛れ込んでるぞ、と怒鳴った、すると外にも列の中から逃げ出そうとした者があつた、五六人居た、[……]暗くて判らないけれども、てっきり退却してゆく友軍だと思い、敗残兵は

喜んで行軍の列の中に入り込んだ、疲れている兵隊は誰も口を聞かない、話声を聞いたところで、日本軍だということは判らないかも知れない、徐州には方々の支那の兵隊が集まっているし、支那の両端から集まってきた兵隊同士では全然言葉が通じないことが多いのだ、日本の兵隊が話しかけた時にも、これは自分達は離れた国から来た戦友だと思ったに違いない[……。]。こんなことが二度目もあった。[……。]梅本君の話はそういう話であった。⁶⁶

Umemoto m'a raconté qu'il avait rencontré des soldats en déroute. La nuit était tombée, il régnait une obscurité à ne pas voir le bout de son nez, pendant la marche, Umemoto a entendu des coups de feu dans les ténèbres tout près de lui, il s'est étonné et a demandé ce qu'il se passait, on lui a répondu qu'on avait tiré sur des soldats ennemis en déroute, un soldat qui marchait en tirant un cheval s'était mis à parler au soldat qui marchait à côté de lui, il devait marcher jusqu'alors en silence à cause de la fatigue, mais il s'était rappelé quelque chose et avait eu envie de parler, ce à quoi l'autre n'avait pas répondu, puis il lui avait à nouveau adressé la parole, et il lui avait répondu quelque chose, mais c'était du chinois, il avait trouvé ça bizarre alors il l'avait saisi, puis s'était rendu compte que c'était un soldat chinois, le soldat japonais stupéfait avait crié : Des soldats en déroute se sont mêlés à nous ! et alors ailleurs aussi des gens avaient tenté de s'enfuir de la colonne, il y en avait cinq ou six, [...] ils n'avaient pas pu savoir à cause de l'obscurité, et avaient pensé que c'étaient leurs camarades qui battaient en retraite, les soldats en déroute, heureux, avaient rejoint la colonne en marche, les soldats fatigués ne parlent jamais, quand ils avaient entendu parler, ils n'avaient peut-être pas compris que c'était l'armée japonaise, à Xuzhou il y a des soldats de toute la Chine, ça arrive souvent que des camarades qui viennent de confins opposés ne puissent pas du tout se comprendre, quand des soldats japonais leur avaient parlé, ils avaient certainement pensé que c'étaient des frères d'armes qui venaient d'une région lointaine [...]. Et c'est même arrivé une deuxième fois. [...] Telle était l'histoire de Umemoto.

Cette anecdote qui pourrait paraître porteuse d'une leçon (la capacité de la langue japonaise à distinguer les amis des ennemis, l'incapacité des Chinois à se reconnaître entre eux) est surtout centrée sur le ridicule de la scène décrite, où alliés et ennemis ne se reconnaissent pas et marchent ensemble en raison d'un *quiproquo* bouffon. Cette impression est renforcée par le style dans lequel Hino reproduit le discours de Umemoto : une succession de phrases courtes, vivantes et désorganisées, à travers lesquelles il cède littéralement la parole à son interlocuteur, fait de sa propre parole la scène sur laquelle un acteur comique raconte une histoire en feignant d'ignorer qu'il est lui aussi l'un des protagonistes de la farce. Le changement de tonalité qu'amène Umemoto participe de la diversité des expériences de guerre, de la variété des individus qui la vivent, de l'hétérogénéité de leurs voix — et

66 *Ibid.*, p. 220-222.

souligne en retour l'incapacité du narrateur à tout vivre et à tout dire, mais cela n'a jamais été censé être son ambition. Rien ne justifie explicitement l'irruption de cette scène que Hino ne commente pas dans le texte, pas plus que ce souvenir n'est motivé dans le cours d'une conversation : il semble répondre à un besoin spontané chez Umemoto de partager une expérience vécue. À chaque fois qu'il se fait raconter des souvenirs de guerre, Hino semble n'être qu'un destinataire accidentel, exactement comme si l'on rejouait ici la situation d'énonciation du texte : quelque chose de soi est dit, dans un geste de confiance en la capacité de la langue à transmettre un vécu personnel, laissant le destinataire décider de l'intérêt de cette parole.

L'exemple le plus instructif quant à la valeur accordée par le texte à ces différentes expériences de la guerre est une scène où Hino y présente à la fois l'histoire qu'on lui raconte et la façon dont lui-même la reçoit. En rejouant dans la diégèse la réception du texte et son effet sur le destinataire, il semble nous entraîner vers ce que pourrait être le sens de son activité d'écriture :

小さな部落に四五十人兵隊が休息していた。始めてみた歩兵部隊である。汗に濡れ、赤土に汚れた軍服を着て、思い思いに土の家の蔭や、土提の上に腰を下している。荷物を背負った、耳の無闇に長い驢馬が二頭柳の木に繋がれている。広瀬准尉という人が居って、淮河を渡ってから最初の激戦であったという張八営の戦闘の話聞いた。非常に苦戦をしたらしく、六日朝、攻撃した人見部隊は百名に達する戦死者と数百名の負傷者を出したということである。しかも、夜来の豪雨のため、赤土は泥沼と化し、その中を泳ぐようにして前進し、軽機関銃も小銃も泥に浸かって役に立たなくなるし、泥の中を這って行って顔を上げてみると目の前に敵が居たというような接戦を演じ、泥沼の中に壮烈な白兵戦が行われたと云う。慄然とするような話であった。兵隊の軍服にこびりついている赤土はその時のものであろうと思い、私は、もう一度、尊いものを見るように眺めなおしていると、広瀬准尉は、なおも困難であった戦闘の話をつづけ、藤野部隊長のごときは兵十七名と一緒に突撃をやったそうです、占領してからも敵は二回も逆撃して来ましたが、勿論これを撃退しましたが、残念ながら、とうとう、私の小隊も兵隊を五人殺しました、負傷者も十六名程出ました、と暗然として云った。⁶⁷

Dans un petit village, quarante ou cinquante soldats se reposaient. C'était le premier bataillon d'infanterie que je voyais. Ils étaient trempés de sueur et portaient des uniformes maculés de terre rouge, assis chacun à sa guise à l'ombre des maisons en terre ou sur les talus. Deux ânes aux oreilles démesurément longues, chargés de bagages, étaient attachés à un saule. Il y avait un certain adjudant Hirose, et j'ai entendu l'histoire de la bataille de Zhangbaying, son premier combat sanglant depuis qu'il avait traversé le Huai He. C'était une

67 *Ibid.*, p. 48-49.

bataille extraordinairement difficile, le 6 au matin, le bataillon Hitomi qui avait lancé l'attaque déplorait plus d'une centaine de morts et des centaines de blessés. Le soir venu, à cause de la pluie dans les tranchées, la terre rouge s'était changée en un borbier dans lequel ils avaient avancé comme s'ils nageaient, les mitrailleuses et les armes de poing plongées dans la boue étaient devenues inutiles, et ça avait été un combat au coude à coude comme si, levant les yeux lorsqu'ils rampaient dans la boue, ils s'étaient trouvés face à l'ennemi, il s'ensuivit un violent corps-à-corps. C'était une histoire à faire frémir. Je me dis que la terre rouge collée aux uniformes des soldats remontait à ce moment-là, et alors que je l'observais à nouveau, comme on regarde quelque chose de noble, l'adjudant Hirose poursuivit le récit de la dure bataille : Il paraît que le commandant Fujino est parti à l'assaut avec dix-sept soldats, et même une fois la position prise, l'ennemi a contre-attaqué deux fois, nous les avons bien sûr repoussés mais malheureusement, finalement, dans ma section aussi il y eut cinq morts et seize blessés, dit-il tristement.

Le récit de Hirose est à la fois semblable et différent de l'expérience de guerre de Hino : Hirose a lui combattu l'ennemi au corps-à-corps, ce que l'aspect décevant du réel avait interdit à Hino lors de son débarquement mais l'omniprésence de la boue, l'insistance sur la difficulté des combats, la réalité de la mort des camarades sont autant de signes d'une mémoire clichée du combat qui est en train de se former à la fois entre les personnages que Hino figure et hors du texte, dans le réseau des représentations réalistes de la guerre que diffusent notamment les médias. D'autre part, ce récit passe alternativement de l'individuel au collectif sur un mode semblable à celui que Hino lui-même utilise pour raconter ses batailles, et Hino répercute cette double valeur sur sa façon d'interpréter ce récit : son regard se pose successivement sur tous les soldats tachés par la boue et sur Hirose, il fait du récit de cet individu particulier l'explication des traces que porte tout le groupe. Il y a dans cette lecture du récit d'un authentique soldat par un autre soldat authentique un modèle auquel Hino invite son lecteur, qui valide l'idée d'un va-et-vient entre la valeur individuelle et la valeur collective de l'expérience de guerre, et dont l'aboutissement est d'autre part donné explicitement : il s'agit de voir la noblesse dans la boue. L'image est cependant plus riche qu'il n'y paraît : ce n'est qu'en écoutant le récit de Hirose que la crasse est interprétée comme une marque de « noblesse » ; les apparences se sont jouées de Hino comme du lecteur qui ont tous deux glissé sur la première mention de ces soldats qui « étaient trempés de sueur et portaient des uniformes maculés de terre rouge » : cette crasse est le signe d'une histoire qui doit être racontée, elle signifie en dernière instance que tous les soldats méritent d'être re-

regardés, que c'est le rôle de la parole — individuelle cette fois-ci, celle de Hirose, celle de Hino — de rendre leur sens particulier à ces clichés dans le piège desquels même un soldat a pu tomber.

Il est indéniable que la vie de Hino Ashihei, et notamment la coïncidence du prix Akutagawa avec sa conscription, joua un rôle central dans le succès qu'eurent ses textes durant la guerre. En un sens, les attentes envers le premier récit de guerre du jeune lauréat étaient telles que *Mugi to heitai* fut un succès avant même sa publication — comme nous le verrons au prochain chapitre, l'équipe de la revue *Chūō kōron* 中央公論 chercha son propre soldat-écrivain dès qu'elle apprit que Hino allait faire paraître un récit de guerre. Mais au-delà de ce que Hino pouvait impliquer en tant que fonction-auteur, le rapport entre ces attentes de lecture et le contenu réel des textes est d'une exceptionnelle complexité. Hino ne fut pas la victime passive d'une époque assoiffée de purification de la littérature par la guerre au point de lui assigner unilatéralement ce rôle ; mais il est également inexact de voir dans *Mugi to heitai* et *Tsuchi to heitai* les champions univoques de l'anti-littérature que les critiques les plus zélés s'appliquèrent à y voir. C'est là tout le problème des récits de guerre de Hino : son écriture repose sur la mise en scène, par des procédés littéraires, d'un « je » authentique qui a fait l'expérience directe de la guerre. En d'autres termes, c'est — outre un paratexte souvent caricatural — à travers la littérature que se déploie la dimension anti-littéraire des textes de Hino.

Chapitre 5 — L'ère Hino

Le succès sans précédent de Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1960) fait entrer la littérature de guerre dans ce que l'on appelle alors l'« ère Hino » (*Hino jidai* 火野時代) : tous les textes doivent désormais se positionner par rapport à la nouvelle norme, tous les auteurs se situer par rapport à l'expérience du maître. Sa centralité débouche sur deux tendances complémentaires : l'apparition de nouvelles figures du genre, qui accèdent elles aussi à une certaine célébrité, et une massification de l'écriture de la guerre marquée par l'accès à la publication d'innombrables militaires plus ou moins anonymes. La perte de vitesse du genre coïncide avec le retour au Japon des soldats-écrivains, et donc leur sortie de la communauté soldatesque : malgré des tentatives de renouvellement, notamment de la part d'un Hino qui semble se sentir à l'étroit dans le rôle qu'il s'est vu attribuer, la littérature de guerre vend beaucoup moins à l'heure de la démobilisation.

I] Les émules de Hino Ashihei

L'« ère Hino » est d'abord marquée par une large standardisation de la narration : cette écriture personnelle qui se donne à lire comme présentation du monde s'impose rapidement comme la seule façon de raconter la guerre. Dans la mesure où nous en avons déjà identifié les ressorts, il n'y a guère d'intérêt à explorer ses mille et une actualisations dans l'immense corpus qui voit alors le jour — d'autant que, comme nous le verrons, le monde littéraire s'est pris au jeu au point désirer activement de mauvais textes. Il est en revanche remarquable que, à l'instar des deux auteurs que nous allons ici discuter, certains soldats-écrivains parviennent à se singulariser et à obtenir une certaine reconnaissance en se conformant aux nouvelles règles du genre. Au-delà des enjeux littéraires, c'est surtout leur expérience particulière de la guerre qui leur permet de se distinguer de la masse.

A] Ueda Hiroshi, l'éternel second

Dans le sillage du succès de Hino Ashihei apparaît, comme par nécessité, le personnage de l'éternel second : Ueda Hiroshi 上田 廣 (1905-1966). À la lecture des critiques d'époque, le phénomène a même quelque chose de déroutant : sa position est quasi systématiquement prise en charge par la langue elle-même (toujours « Hino Ashihei et Ueda Hiroshi », jamais l'inverse), lorsqu'elle n'est pas purement et simplement omise (« Hino et les autres »). À première vue pourtant, le parcours qui mena Ueda à la littérature de guerre avait tout d'une belle histoire¹. De son vrai nom Hamada Noboru 濱田 昇, Ueda est né dans un village du département de Chiba 千葉, au sein d'une famille pauvre qui ne peut envoyer aucun de ses enfants à l'université. Il devient ainsi cheminot dès l'âge de 15 ans, et commence à l'orée des années trente à publier ses textes dans des revues de faible envergure, proches de la littérature prolétarienne et donc éphémères². Avant d'être appelé au génie de l'Armée de terre en septembre 1937, il se rapproche de la revue *Bungei shuto* 文芸首都 (La capitale des lettres). C'est là qu'il fait paraître à partir de janvier 1938, avec les moyens du bord (il envoie par courrier les pages de ses manuscrits à son épouse, qui se charge de les transmettre à la revue) et dans l'indifférence générale, ses premières pages de littérature de guerre.

On l'a vu, le succès de Hino n'est pas réductible à son statut de soldat, non plus qu'à l'ensemble du soutien institutionnel dont il bénéficia (le prix Akutagawa bien sûr, mais également l'influence de Mabuchi Itsuo 馬淵逸雄 (1896-1973)) ; le cas déjà évoqué³ de Ijichi Susumu 伊地知進 (1904-1966), qui était soldat depuis la 1931 et avait les faveurs de

1 Celle-ci est détaillée dans TSUZUKI Hisayoshi 都筑久義, *Senjika no bungaku* 戦時下の文学 (La littérature en temps de guerre), Ōsaka, Izumi shoin 和泉書院, 1985, p. 104-127.

2 C'est alors la pleine période du *tenkō*, et il est particulièrement difficile de maintenir l'existence de ces revues. Ueda publia par exemple plusieurs textes dans la revue *Bungaku kensetsusha* 文学建設者 (Les bâtisseurs de la littérature), qui dura moins d'une année (1934).

3 Voir Avant-propos, p. 42-45.

Mabuchi mais ne parvint jamais à être reconnu comme écrivain, suffit à le prouver. Ueda Hiroshi partait d'encore plus loin : trop pauvre pour aller à l'université, moins proche encore que Hino des milieux littéraires, il n'obtint aucun prix, ne reçut pas les faveurs d'un officier bien placé, ne fut pas rattaché à un département d'information. S'il ne s'agissait que d'avoir l'air du parfait soldat moyen, Ueda avait donc tout pour battre son homologue à son propre jeu. Il lui fallut pourtant attendre Hino pour que le principal concurrent de la revue *Kaizō* 改造 s'intéresse à ses textes et leur offre un large lectorat : la direction de *Chūō kōron* 中央公論 publia Ueda en urgence, le même mois que *Mugi to heitai*, après avoir eu vent de sa publication imminente⁴.

Même alors, le succès se fit attendre, et l'on voit ici poindre toute l'ironie du sort de Ueda : la critique Itagaki Naoko 板垣直子 (1896-1977) avait sans doute raison d'affirmer que Ueda fut éclipsé par Hino⁵, mais il n'aurait vraisemblablement jamais existé littérairement sans celui-ci. Sa première année sur la scène littéraire illustre parfaitement cette ambivalence. Les premiers textes qu'il écrit sont des fictions : *Kōjin* 黄塵 (Nuages de poussière)⁶, paru en 1938, est un roman centré sur les relations tumultueuses entre de jeunes Chinois et le narrateur, chargé de rester en ville tandis que son bataillon continue l'avancée en territoire ennemi ; les combats y sont rares et laissent la part à l'exploration des sentiments qu'éprouvent les personnages. *Kijun* 帰順 (Reddition)⁷ a pour narrateur un soldat chinois animé par un sincère désir de protéger son pays, qui remet progressivement en question les méthodes et les objectifs de son commandement à mesure que son unité est défaite par une armée japonaise plus efficace, plus courageuse, plus juste. Ces premières tentatives rappellent très fortement les textes de Ijichi Susumu, et sa volonté de représenter l'ennemi de façon pseudo-équilibrée pour mieux mettre en exergue les qualités japonaises. Dans un cas comme dans l'autre, le procédé est naïf au point d'en être grossier, et offre un résultat littérairement très pauvre. Le choix de la fiction, qui lui fut parfois explicitement

4 TSUZUKI Hisayoshi, *op. cit.*, p. 117.

5 ITAGAKI Naoko, *Jihenka no bungaku* 事変下の文学 (La littérature durant l'incident), Tōkyō, Dai ichi shobō 第一書房, 1941, p. 28.

6 UEDA Hiroshi, *Kōjin*, Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1938. Le texte avait d'abord été sérialisé dans *Bungei shuto* puis *Tairiku* 大陸 (Le continent).

7 UEDA Hiroshi, *Kijun*, Tōkyō, Kaizōsha, 1939.

reproché par la critique⁸, a surtout pour conséquence de circonscrire à la périphérie du texte la mise en scène du statut de son auteur. L'identité de soldat de Ueda lui avait certes permis de prendre un raccourci en assurant la publication de ses textes, mais celle-ci n'était pas alors au centre de la narration — Ueda tenta d'abord d'entrer dans le monde littéraire à la seule force de sa plume.

En avril 1939, Ueda change d'approche en publiant dans la revue *Kaizō* un texte intitulé *Kensetsu senki* 建設戦記 (Carnet de guerre de la construction), qui raconte sur le mode autobiographique les activités de son escouade et rencontre bien plus de succès que les précédents. *Kensetsu senki* alterne du début à la fin les scènes de repos et celles où le bataillon du narrateur répare des voies ferrées ou des trains. Les nombreuses références au fait que les événements décrits se déroulent pendant la campagne de Xuzhou⁹, autrement dit pendant *Mugi to heitai* 麦と兵隊 (Les blés et les soldats), signifient bien que l'on a ici accès aux coulisses de la guerre, à ce qui se joue derrière la façade présentée par Hino. Plus encore, les soldats que nous suivons ignorent si Xuzhou est déjà tombée ou non¹⁰ : le lecteur doit avec eux accepter qu'il s'agit d'une autre histoire, et se voit ainsi proposer un modèle de rapport au combat dont il ne fait pas, lui non plus, partie (chaque soldat fait ce qu'il peut, à la place qui lui a été attribuée). Les moments de repos, que les soldats passent à manger ou à discuter, sont l'occasion de se livrer au mal du pays et de trouver du réconfort dans la camaraderie. Ueda s'y essaie souvent à un lyrisme qui tient de la caricature :

私はふと、自分の頬のあたりを撫でる白いものに首をもたげた。豆菊のような白い花が風に揺られて私の顔を嬲っているのである。見ればあたりには同じような花で一色にされている。私にはその白さがこの上なく清純なものに映じた。[……]私の隣では山本と石西が申し合わせたように根もとから千切った一本の花を、花のさきでくるくる廻して自らの顔を嬲らせている。¹¹

Je tournai soudain la tête vers quelque chose de blanc qui m'avait effleuré le visage. Des fleurs blanches semblables à de petits chrysanthèmes, ballottées par le vent, me taquinaient la joue. Je vis que les alentours étaient blancs des mêmes

8 À propos de Ueda, le critique Furuya Tsunatake 古谷綱武 (1908-1984) écrivit par exemple : « ce que nous, qui sommes à l'arrière, demandons des écrivains qui sont sur le champ de bataille, ce sont des vraies informations » (銃後にいるわれわれが、戦場にいる文筆家にもっと求めているものは、事実の報道だ). FURUYA Tsunatake, « Jūni gatsu no sakuhin kara » 十二月の作品から (Dans les œuvres de décembre), *Bungakukai* 文学界, vol. 6 n° 1, janvier 1939, p. 229-233, p. 229.

9 UEDA Hiroshi, *Kensetsu senki*, Tōkyō, Kaizōsha, 1939, p. 144 par exemple.

10 *Ibid.*, p. 92-93.

11 *Ibid.*, p. 157.

fleurs. À mes yeux, cette blancheur reflétait ce qu'il y avait de plus pur. [...] Près de moi, comme s'ils s'étaient mis d'accord, Yamamoto et Ishinishi se taquinaient chacun le visage en y passant une fleur cueillie à la racine.

Par opposition, les scènes de réparation ont quasi systématiquement lieu sous le feu ennemi ; la couleur est d'ailleurs annoncée très tôt puisque dès la page 28, le bataillon est pris dans une bataille qui dure près d'une trentaine pages. Tout, dès lors, apparaît comme une menace potentielle : le train est attaqué par un ennemi invisible¹², ce sont littéralement les herbes qui leur tirent dessus¹³, tous les paysans chinois deviennent suspects¹⁴... La fréquence des batailles et cette menace omniprésente n'ont bien sûr pas pour seul effet de rendre le texte moins ennuyeux (c'est-à-dire plus sensationnel, ce qui ne présume en rien de l'ennui réel que l'on peut ressentir à sa lecture...) : elles démontrent l'héroïsme des soldats et surtout construisent l'opposition entre une Chine arriérée, en friche, destructrice, et un Japon progressiste, technique, constructeur, qui donne sa valeur à la mission de l'armée. Les combats sont par ailleurs accompagnés d'une rhétorique propagandiste vraisemblablement trop ostensible, à ce moment de la guerre, pour séduire un lectorat qui conserve encore une forme de défiance à l'endroit des invitations grossières au sacrifice :

私は自分達の民族のために、さきに放たれた敵の弾の偉力をおさえ、我々の民族の意志を代表して撃たなければならない。私の頭には父母の顔が映ずる。妻の顔、弟の顔が通りすぎる。ようやく口をきくようになった子供の笑顔が見える。私の家庭を守ってくれている国鉄の上官の、先輩の、同僚の声が聞こえる。旗と灯の波が浮かぶ。¹⁵

Pour notre peuple, je dois supporter la puissance des tirs ennemis, représenter la volonté de notre peuple et tirer. Le visage de mes parents se projette dans ma tête. Le visage de ma femme, celui de mon frère passent. Je vois le visage souriant de mon enfant qui a enfin commencé à parler. J'entends les voix de mes collègues, de mes aînés, de mes tuteurs, de mes supérieurs du rail national. Des vagues de drapeaux et de lumières me viennent à l'esprit.

Comme le relève Tsuzuki Hisayoshi, la rédaction du texte avait apparemment commencé dès mai 1938, aussi le succès de *Mugi to heitai* n'est semble-t-il pas directement

12 *Ibid.*, p. 29.

13 *Ibid.*, p. 30.

14 *Ibid.*, p. 66.

15 *Ibid.*, p. 208.

à l'origine de cette réorientation vers l'autobiographique¹⁶. La publication dans *Kaizō* n'est cependant qu'une première étape d'un virage plus large où l'ombre de Hino est partout présente. *Kensetsu senki* est publié en livre dans la foulée, accompagné d'une préface du major Mizuma 水間, qui précise :

戦線に於ける本部の業務は可なり繁劇なり、濱田伍長がその中に在って完全に任務を遂行し夜間の僅かの時間或は偶の休務を利用し戦争小説の創造に努力する具等不屈なる真剣さには言う言葉もない。¹⁷

La mission sur le front de notre bataillon est très exigeante, il n'y a pas de mots pour décrire le sérieux acharné avec lequel le caporal Hamada accomplit parfaitement sa mission et s'applique à la production de ses romans de guerre durant les quelques heures du soir ou au détour des moments de répit.

Dans l'optique de l'établissement d'une posture de soldat, la précision est lourde de sens : Ueda était avant toute chose un militaire appliqué, chargé de participer activement à la guerre, qui ne s'adonnait (ne se laissait aller ?) à la littérature que sur son temps libre. Il est difficile de ne pas voir là une référence à Hino, dont le rapport entre écriture et fonction au sein de l'armée était particulièrement flou — son travail n'est par exemple que très rarement évoqué dans *Mugi to heitai*, de telle sorte qu'il est difficile de savoir ce qu'il faisait sur le front sinon écrire. Ueda se construit, lui, une image de travailleur sérieux et appliqué, d'homme gentil et bienveillant : c'est exactement dans ces termes qu'il est décrit dans un portrait de la série *Machi no jinbutsu hyōron* 街の人物評論 (Critique des personnalités de la ville) que nous avons déjà évoquée¹⁸, jusque dans son rapport à la littérature :

昼間、どんなに激務に服して綿のごとく疲れはてた時でも、夜は寝る前に四枚なら四枚、五枚なら五枚というように自分できめただけの枚数はかきつづけて行くというような生活が、内地にいる時からつづいていた。

そこには、いわゆる文学的天才の悪流をなす懶惰とか、気まぐれ、やりっぱなしというようなものが絶対にない。¹⁹

Il a continué la vie qu'il avait en métropole : accomplir sa tâche qu'elle qu'en soit la difficulté durant le jour, et le soir, même épuisé, écrire autant de pages qu'il l'a décidé avant de dormir - quatre pages si c'est quatre, cinq pages si c'est cinq.

Chez lui, il n'y a rien des caprices, de l'indolence ou de l'inconséquence des

16 TSUZUKI Hisayoshi, *op. cit.*, p. 120.

17 UEDA Hiroshi, *op. cit.*, p. 1-2.

18 Voir chapitre 3, p. 134.

19 KOMATTA Monda 駒田聞多, « Machi no jinbutsu hyōron », *Chūō kōron*, vol. 54 n°6, juin 1939, p. 314-319, p. 318.

pseudo-génies littéraires.

Le problème que pose l'interprétation du portrait ici dressé est en fait un symptôme de l'ambivalence de la posture de Ueda : il est difficile de savoir dans quelle mesure cette rubrique, d'ordinaire si acide, est ou non ironique. Tout devrait porter à croire qu'il s'agit, en vantant le sérieux du personnage, de pointer sa nullité littéraire, mais l'air du temps a déjà rendu possible de prendre au premier degré cette présentation, d'autant qu'elle correspond exactement à l'image que Ueda donne partout de lui-même.

La réorientation stratégique de Ueda se fit même au prix de la cohérence : en 1938, *Kensetsu senki* était annoncé comme le deuxième volet d'une trilogie intitulée *Shinnan sensen* 晋南戦線 (Le front du Sud-Shanxi), inaugurée par *Kijun* et conclue par un *Shūkakuki* 收穫期 (Période de récolte), sous-titré « Aru nōnin no monogatari » ある農人の物語 (Histoire d'un fermier), qui ne vit jamais le jour²⁰. En 1939, tout en maintenant l'existence de cette trilogie, Ueda annonçait que *Kensetsu senki* serait doté d'un appendice intitulé *Zoku kensetsu senki* 続建設戦記 (Carnet de guerre de la construction, suite) dont il devenait déjà difficile de savoir que faire²¹. En 1940, *Kensetsu senki* était finalement devenu le premier volume d'une nouvelle trilogie intitulée *Mizumatai ki* 水間隊記 (Chronique de l'unité Mizuma), aux côtés de *Zoku kensetsu senki* et d'un autre texte du même acabit, *Honbu nikki* ほんぶ日記 (Journal du centre). La première trilogie envisagée, qui intégrait un récit personnel à une fiction de guerre et à ce qui semblait devoir être une fiction de « littérature agricole », fut ainsi remplacée par une trilogie de récits personnels centrée sur l'unité dont Ueda avait fait partie en Chine. À moyen terme, la stratégie ne fut guère payante (*Honbu nikki* et *Zoku kensetsu senki* passèrent largement inaperçus), mais elle valut du moins à *Kensetsu senki* les faveurs de la critique. Il est même surprenant de voir à quel point la mise en scène de l'expérience de la guerre put inhiber certains commentateurs — ainsi Sassa Mitsuo 佐々三雄 (1910-1947) en était-il réduit à s'excuser de ne pas être complètement conquis (précisons qu'il n'y a aucune trace d'ironie dans ce texte) :

ただちょっとした文句を述べよう。[……]それはほとんど一節の登場人物の言動の毎に、「私」の感動と、涙ぐみと、解釈の説明があった。この解釈の説明は

20 UEDA Hiroshi, *Kijun*, Tōkyō, Kaizōsha, 1939, p. 5.

21 UEDA Hiroshi, *Kensetsu senki*, Tōkyō, Kaizōsha, 1939, p. 245.

全く正しい、おそらくその通りだと思えるものであった。感動と涙ぐみも全く当然のものであった。もとよりだからぼくはそれをなじるのではない。またぼくがそうしたことをいうのも、ぼくが炬燵にはいつてそれを読んでいるからかもしれない。²²

Je voudrais seulement faire un petit reproche. [...] Dans presque tous les passages, à chaque acte ou parole d'un personnage, il y a les émotions, les larmes aux yeux, les explications de « je ». Ces explications sont complètement exactes, et l'on peut effectivement penser qu'il en est ainsi. Les émotions et les larmes aux yeux également sont bien naturelles. Donc évidemment, je ne suis pas en train de les critiquer. Et puis si je dis cela, c'est peut-être parce que je les lis installé à ma table chauffante.

Sans doute ce changement dans la production de Ueda peut-il aussi s'expliquer de façon moins cynique : Hino avait révélé l'intérêt du public pour des descriptions réalistes, c'est-à-dire en l'occurrence anti-héroïques, de la guerre. Il avait ainsi rendu possible la publication de récits sur les marges de la guerre, sur la multitude des rôles secondaires que la primauté du champ de bataille aurait conduit à laisser dans l'ombre. Il y avait donc une place dans la narration du conflit pour le bataillon de Ueda, dont la mission était aussi éloignée du combat épique que possible, puisqu'elle consistait à faire fonctionner le réseau ferré. En d'autres termes, Hino avait autorisé Ueda à écrire sa propre guerre. Ce dernier connut un succès d'estime au sein du monde littéraire moins pour ses qualités stylistiques que pour cette capacité à raconter une périphérie des combats : par opposition aux médias et à la littérature populaire, la littérature pure trouvait sa valeur dans le fait de dire la complexité de la guerre. Cette porte ouverte n'était cependant pas qu'une libération : elle restreignit dans un même mouvement la production des soldats-écrivains à l'écriture personnelle comme présentation du monde. L'ironie est que durant la réorientation de Ueda vers cette écriture, le monde littéraire commence déjà à se lasser de ces textes qui déferlent depuis plus d'un an (et l'exprime avec toutes les précautions d'usage) :

私は「建設戦記」三部作が、情勢の概括、時の把握という点に於いてきわめて高い文学的な価値を持つものであるにもかかわらず、そこに直感的に表現されるはずの作家としての独自の歴史的批判の意識が極度に抑制されていること、作家は不必要なまでに自己の見解、自己の苦痛をかたることに於いて謙遜であることに一抹の疑惑をさしはさんだのであるが、この疑惑はこの作家の他の作品を見ることによって一つ解決に到達しうるように思われる。²³

22 SASSA Mitsuo, « Bungei jihyō » 文芸時評 (Critique littéraire), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol. 6 n° 6, juin 1939, p. 76-80, p. 79.

23 IWAKAMI Jun'ichi 岩上順一, « Kangaeru sedai » 考える世代 (La génération qui réfléchit), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 55 n° 4, avril 1940, p. 238-245, p. 242.

Bien que la trilogie ait une très grande valeur littéraire en tant qu'elle résume la situation actuelle et saisit l'époque, le fait que la conscience personnelle, historique, critique de l'écrivain qui doit s'y exprimer intuitivement soit refoulée plus que de raison, le fait que l'écrivain soit humble à l'excès lorsqu'il s'agit de raconter son point de vue et ses difficultés individuelles m'ont inspiré une forme de doute ; je pense que ce doute pourra trouver sa résolution à la lecture de ses autres œuvres.

Au moment où Iwakami Jun'ichi (1907-1958) écrit ces lignes, les « autres œuvres » attendues renvoient à un contexte nouveau : le retour au Japon des soldats-écrivains démobilisés les voit effectivement s'éloigner de la littérature de guerre pour s'orienter vers des textes plus personnels, marqués par la fin de la communauté d'expérience que permettait le front — nous y reviendrons.

B] Hibino Shirō, le blessé

Le troisième nom le plus souvent cité lorsque sont mentionnés les soldats-écrivains est celui de Hibino Shirō 日比野士郎 (1903-1975). Le succès de Ueda étant déjà tout relatif, il faut d'abord donner à Hibino sa juste mesure : certes, quelques critiques parviennent à déceler des qualités à ses premiers textes, il trouve un lectorat (on lui compte une quinzaine d'ouvrages parus, tous genres confondus, durant la guerre), et sa notoriété est suffisante pour que les médias l'interrogent parfois. Il n'y a cependant chez Hibino ni grand succès critique ni *best-seller*. Nous ne disposons que de peu d'informations sur la vie de Hibino avant ses premiers succès littéraires. D'après ce que Ikeda Hiroshi 池田浩士 a pu en reconstituer : après une formation universitaire inachevée, Hibino travailla deux années en tant qu'instituteur en Chine puis décida d'entrer dans l'armée en 1926 ; il en sortit l'année suivante, avec le grade de caporal. On le retrouve en 1934 lorsqu'il publie un roman dans un journal régional, le *Kahoku shinpō* 河北新報. À défaut de le faire entrer en littérature, ce texte lui permet d'être embauché comme journaliste jusqu'à ce qu'il soit appelé à combattre

en septembre 1937²⁴. Rapatrié en mars 1938 après avoir été blessé au bras, Hibino ne passa en tout en tout que sept mois sur le front. Sa participation aux combats fut encore plus courte : si l'on en croit les dates qu'il donne dans ses récits, Hibino fut blessé dès le début du mois d'octobre.

Porté lui aussi par le succès de Hino, il fait paraître deux textes remarquables dans la première moitié de l'année 1939, soit environ un an après son retour au Japon. Contrairement à la tendance générale, les textes de Hibino sont publiés, à l'exception de quelques postfaces de l'auteur, sans aucun paratexte : nulle photographie, nulle préface d'officier ne figurent dans les multiples livres que nous avons pu consulter. Cette absence ne relève vraisemblablement pas d'une volonté de laisser les textes parler d'eux-mêmes en évitant les références explicites au statut de leur auteur. Si l'on ne trouve ni photographie de Hibino au front ni officier prêt à vanter ses mérites au combat, c'est que ni l'un ni l'autre n'existent ; son séjour au front fut trop court pour lui permettre d'être bien vu des officiers ou d'être pris en photographie — en un sens, c'est encore sa blessure qui se montre dans cette absence.

Le texte qui le fit connaître prenait à bras le corps l'expérience du combat : *Goshō kurīku* 呉淞クリーク (La crique de la Wusong) n'est même que cela. Paru en février 1939 dans la revue *Chūō kōron*, ce texte raconte la brève participation de Hibino aux combats dans la crique de la Wusong, durant la bataille de Shanghai : le récit s'achève au début du mois d'octobre, lorsque le narrateur est emporté sur une civière, mais la crique ne fut conquise qu'à la fin du mois d'octobre, et la bataille de Shanghai elle-même se termina en novembre 1937. Nous sommes en conséquence face au récit d'une défaite que rien, au sein du texte même, ne vient racheter — c'est le monde réel qui prend en charge le *happy end* puisque la victoire eut effectivement lieu, ce que tous les lecteurs savent au moment de la publication du texte. Le texte est dans l'ensemble extrêmement sombre et violent, à tel point que certaines scènes peuvent surprendre :

私のまわりには、汀と泥土をまっ赤に染めた負傷者たちが倒れている。それは人間というより、赤く染められた泥人形と言った方がよいかも知れない。船のな

24 IKEDA Hiroshi, « *Kaigai shinshutsu bungaku* » ron josetsu 海外進出文学論序説 (Introduction à la « littérature d'expansion outremer »), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 1997, p. 223-224.

かに、半分水びたしになったまま仰向けに倒れているのは伊藤少尉である。もう駄目かも知れない。心臓のあたりから血がしみ、ときどきかすかに呻いている。²⁵

À mes côtés étaient étendus des blessés, qui avaient teint en rouge la boue et le rivage. Plutôt que d'humains, peut-être vaut-il mieux parler de poupées de boue rougies. Le sous-lieutenant Itō était tombé à la renverse dans l'eau qui le submergeait à moitié. Peut-être était-il déjà trop tard. Du sang suintait près de son cœur, parfois il gémissait doucement.

Le désespoir et l'horreur sont encore accentués par l'adjonction, au récit de la bataille, de parenthèses où le narrateur précise que tel ou tel personnage présent est mort par la suite²⁶. Il y a ainsi deux temps de la narration, l'un qui suit au plus près la diégèse (Hibino ne dit que ce qu'il savait alors), et l'autre que révèlent ces incises rétrospectives — ce qui rend d'autant plus criant le choix de ne faire aucune référence à la victoire finale. Cette absence, bien sûr, est significative : elle renvoie à l'idée d'un narrateur figé dans le temps de sa défaite, que sa blessure a littéralement extrait du récit national, mais nous y reviendrons. Il est difficile de ne pas voir une forme de surenchère dans ce récit écrit à l'heure de la déferlante des soldats-écrivains : dans le contexte toujours plus prégnant d'un brouillage des frontières entre l'expérience du combat et sa narration, celui qui a été blessé (dont le corps a le plus souffert) doit produire le récit le plus violent, son texte doit être à la hauteur de son expérience. C'est d'ailleurs bien dans la comparaison aux autres textes que la critique reconnut des qualités à Hibino :

火野葦平の『麦と兵隊』や『土と兵隊』よりも深刻な題材である。作者自身は、傷ついたとは言え生還したことが寧ろ不思議だと思える程の死線、つまり、ひどい激戦をくぐって来ているのである。それは、この作品を通読すると痛感されるのである。²⁷

C'est une matière bien plus grave que *Mugi to heitai* ou *Tsuchi to heitai* de Hino Ashihei. Il a frôlé la mort de si près que l'on peut s'étonner que même s'il a bien été blessé il soit malgré tout revenu en vie, en d'autres termes il a traversé un terrible combat. À la lecture de cette œuvre, cela se ressent vivement.

N'étaient la violence du récit et le jeu avec les différentes temporalités, *Goshō kurīku* ne mériterait pourtant guère en soi d'être mentionné : malgré quelques incursions

25 HIBINO Shirō, *Goshō kurīku*, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1939, p. 169-170.

26 *Ibid.*, p. 147, p. 163, p. 174, p. 178.

27 TENKA Haruko 天下春子, « Sōsaku geppyō » 創作月評 (Critique mensuelle de la création), *Bungei* 文芸, vol. 7 n°3, mars 1939, p. 256-261, p. 259. Il s'agit d'un pseudonyme.

d'un style proche du roman, il est dans l'ensemble typique de l'écriture plate que revendiquait (mais en la subvertissant) Hino Ashihei. Le texte charrie en outre un certain nombre de lieux désormais communs (les tranchées dont le creusage coûte des vies mais demeure « un travail discret que pas un seul journal ne rapporte²⁸ »), ainsi qu'un volet anti intellectualiste ostensible : Hibino a emporté des livres avec lui pour s'assurer qu'il ne se perdra pas lui-même dans la guerre²⁹, mais se trouve incapable de les lire après qu'il a fait l'épreuve du feu — il découvre alors que ce ne sont pas ces livres qui le définissent³⁰.

Le véritable intérêt de la production de Hibino se trouve plutôt dans le rapport de ses autres textes à ce texte inaugural, à cette défaite jamais rachetée et à cette blessure jamais refermée. Le second récit publié par Hibino s'intitule *Yasen byōin* 野戦病院 (Hôpital de campagne), et paraît dans *Chūō kōron* en juin 1939. Le texte s'ouvre dans la journée du 6 octobre, et fait donc directement suite à *Goshō kurīku* ; comme le titre le suggère, Hibino y raconte son séjour aux côtés d'autres blessés de guerre dans des hôpitaux de campagne, jusqu'à son embarquement à Shanghai sur le bateau qui le ramènera au Japon. En fait d'hôpital, il ne s'agit dans un premier temps que de quelques maisons de paysans, situées à un kilomètre des combats, et réquisitionnées pour l'occasion. Les combats sont donc hors champ mais les tirs continuent d'être entendus par les blessés, ainsi constamment rappelés à la guerre qu'ils ont quittée. Ce dispositif se prête évidemment au cliché du blessé rongé par la culpabilité de laisser ses frères d'armes combattre tandis qu'il se repose, et toujours désireux de repartir à l'assaut ; Hibino en joue ostensiblement, mais ne s'y limite pas.

Lorsque l'armée japonaise lance un nouvel assaut, une fois de plus sans succès, le nouvel afflux de blessés conduit à l'évacuation des précédents, dont faisait partie Hibino³¹. Le phénomène se répète plusieurs fois, si bien que son retour vers le Japon prend la forme d'un ruissellement par étapes, dans un système de vases communicants où les rebuts de la guerre affluent jusqu'au trop-plein, puis poussent leurs prédécesseurs vers le prochain hôpital. La structure même de *Yasen byōin* renvoie à la signification de la blessure, qui exclut

28 そんなことは何一つ新聞にも報道されない地味な仕事である ; HIBINO Shirō, *op. cit.*, p. 117.

29 *Ibid.*, p. 102.

30 *Ibid.*, p. 131.

31 *Ibid.*, p. 210.

toujours davantage Hibino du récit épique — nous le quittons lorsqu'il rentre au Japon, c'est-à-dire lorsqu'il redevient un civil. D'ailleurs, si la proximité du champ de bataille permet que les premières nouvelles du front soient directement rapportées par les nouveaux blessés, c'est finalement à bord d'un navire-hôpital, de la bouche d'une infirmière qui l'a elle-même lu dans le journal, que Hibino apprend la première victoire de l'armée japonaise dans la crique³².

De fait, même si ce retour apparaît comme le signe d'une institution militaire qui fonctionne et d'une communauté nationale qui rend aux blessés leur juste place, le parcours que décrit Hibino n'est pas exempt de défaillances. Ainsi, dès la première scène :

「看護長殿う、水をください....」
どこかの部屋で、瀕死の兵隊が最後の水を一杯求めているのだった。
いったいあの声を聞いているのは私だけか、それとも手の下しようもないの
で、みんな聞こえないふりをしているのか、部屋のなかはしんと静まりかえって
いる³³。

« Monsieur l'infirmier en chef, de l'eau s'il vous plaît... »

Dans l'une des chambres, un soldat au bord de la mort demandait un dernier verre d'eau.

Étais-je vraiment le seul à entendre sa voix, ou tous faisaient-ils semblant de ne pas l'avoir entendue parce qu'ils n'y pouvaient rien ? La chambre reste plongée dans le silence.

La valeur symbolique est comme souvent peu subtile, mais prenons le temps de l'explorer : Hibino s'affiche comme celui qui entend les voix des blessés que « tous » préfèrent ignorer. Or, qui est ce « tous » ici ? Dans l'espace ambivalent que constitue l'hôpital de campagne, il semble bien désigner à la fois les militaires qui doivent continuer le combat, et les civils qui n'ont d'intérêt que pour les victoires. En entendant cette voix et en la rapportant, Hibino procède donc, sous le regard du lecteur qui devient son complice, à un renversement de la culpabilité habituellement portée par les blessés. La question est approfondie quelques pages plus loin, lorsque ses camarades font de lui un écrivain public. Tout commence quand Hibino décide d'écrire une carte à sa famille pour la rassurer, car il imagine que son nom a paru dans les listes de blessés de guerre que publient les journaux³⁴ ; un blessé grave se trouve à

32 *Ibid.*, p. 276.

33 *Ibid.*, p. 182-183.

34 *Ibid.*, p. 199.

proximité :

その工兵は私がハガキを書いているのを見て、自分も小さな図囊のなかから一枚出し、済みませんが女房に一筆書いてやっておくんなさい、と私の方に差し出した。

「傷は至って軽傷にて、近日再び、第一線に行くように書いてやって下さらんか。んでないと心配するから。」

つづいて四方八方からハガキが私の手許に集まった。私はどのハガキにも、傷は軽傷、近く第一線に帰ると言ったふうな文句を書かなければならなかった。³⁵

Ce soldat du génie, voyant que j'écrivais une carte, sortit lui aussi une carte de sa pochette puis me la tendit : excuse-moi, tu pourrais en écrire une à ma femme ?

« Tu pourrais écrire que c'est une petite blessure, et que je retournerai en première ligne dans quelques jours ? Sinon elle va s'inquiéter. »

Bientôt, il y eut près de moi des cartes venant de tous côtés. Sur chacune, il fallait écrire que la blessure était légère, que le retour en première ligne était pour bientôt.

Dans sa lancée, Hibino aide ensuite les infirmiers à remplir des dossiers médicaux ; après avoir interrogé l'un des soldats sur les circonstances de sa blessure, il arrange à sa demande le rapport en écrivant que celui-ci fut touché au cours de l'assaut et non, comme ce fut en réalité le cas, dès les premières secondes³⁶. Voilà donc Hibino transformé par ses camarades en menteur en série, en producteur de fictions, pour à la fois rassurer les familles et vanter l'héroïsme des soldats. Même s'il y a visiblement là l'expression d'une tentation de la fiction, ces passages sont immédiatement contrebalancés par les commentaires du narrateur, pour qui les blessés n'ont en rien démérité et n'ont pas à rougir de leur sort — ce que signifie l'existence même du texte. Le plus intéressant ici, c'est surtout que Hibino propose une variation originale de l'opposition désormais établie entre écrits authentiques de soldats et fictions héroïques de la guerre : ce que les soldats eux-mêmes racontent de leur guerre est une fiction. De là à dire que les soldats de Hibino veulent que leur vie imite la littérature, il y a un pas que nous ne saurions franchir, puisque l'écrasante majorité de la littérature de guerre est exempte de cette tonalité épique que les soldats-écrivains se plaisent à dénoncer comme un contre-modèle — l'image du héros épique est certes dans l'air du temps, mais elle ne provient pas des textes littéraires. En proposant ce pas de côté, Hibino définit surtout son propre rôle d'écrivain : à la différence de ses camarades, lui a assez de

³⁵ *Ibid.*, p. 200.

³⁶ *Ibid.*, p. 203.

recul pour comprendre que les histoires des blessés doivent être racontées, et en prend le lecteur à témoin.

À certains égards, la vie et l'œuvre de Hibino durant la guerre seront le reflet de cette vie suspendue par la blessure. Désormais réformé et donc dans l'incapacité d'ajouter de nouveaux combats à son répertoire, il fera dans ses textes postérieurs de multiples références à la bataille de la crique, qui apparaît comme un traumatisme indépasseable³⁷. Il poursuivra surtout son exploration en cercles concentriques de la guerre : outre le récit inaugural de *Goshō kurīku* et l'exploration de la vie de blessé sur le front, il s'intéresse par exemple aux moments qui précèdent le départ à la guerre et à la façon de faire ses adieux aux proches dans *Shōshū reijō* 召集令状 (L'ordre d'appel)³⁸. Plus tard, ses récits mettront en scène ses activités de soutien aux vétérans et s'orienteront vers la glorification du travail manuel — aboutissement logique de la démarche d'un écrivain qui avait perdu sa guerre dès 1938.

II] Tous écrivains ?

Tandis que certains accèdent à la notoriété, l'immense majorité des récits de guerre des années 1938 à 1940 est le fait de centaines de combattants qui peinent à sortir de l'anonymat. Leurs noms apparaissent bien dans les revues et sur les couvertures de leurs livres, mais l'effet de saturation est tel que plus personne n'est en mesure de lire l'intégralité de la production. Aborder ces textes est évidemment problématique : sur quels critères définir un corpus restreint, susceptible de se prêter à l'analyse ? La question est d'autant plus

37 Ainsi lit-on par exemple dans *Mikka kan* 三日間 (Trois jours), une nouvelle publiée en février 1943, le moment où Hibino apprit l'entrée en guerre contre les États-Unis :

前にこんなふうには体が震えて仕方のなかった経験がある。上海線の当時のことだった。呉淞クリークの渡河を決行しようとして、夜明けの豪のなかに身をひそめていた時のことだ。

J'avais déjà fait l'expérience de ne pouvoir empêcher mon corps de trembler. C'était à l'époque de la bataille de Shanghai. Lorsque, sur le point de m'élancer dans la traversée de la crique de la Wusong, je me dissimulais dans la tranchée au point du jour.

HIBINO Shirō, *Ume no yado* 梅の宿 (L'auberge aux pruniers), Tōkyō, Shintaiyōsha 新太陽社, 1943, p. 5.

38 HIBINO Shirō, *Goshō kurīku*, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1939, p.1-64.

critique que pour leurs lecteurs, c'est leur médiocrité, conséquence inévitable du désir de simplification qui traverse la littérature, qui fait leur force. Nous arrivons dès lors à une impasse : pour être particulièrement représentatif de ce corpus, un texte se devrait d'être extraordinairement médiocre... À défaut de pouvoir surmonter l'oxymore, nous prendrons ici le parti d'évoquer des textes qui, bien qu'ils aient rencontré un certain succès, ne permirent jamais à leurs auteurs de devenir des figures publiques : ce sont pour ainsi dire les plus célèbres des anonymes.

A] Écriture de masse

Bien que Ueda Hiroshi et Hibino Shirō aient joui d'une renommée particulière, encore que loin de celle atteinte par Hino Ashihei, ils ne furent qu'une goutte d'eau en proportion de la quantité phénoménale de soldats-écrivains qui apparurent à partir de la deuxième moitié de l'année 1938. Cette fièvre conduisit à contourner les règles tacites du jeu : Hino, Ueda et Hibino avaient en commun de s'être, avec un succès certes inégal, essayé à la littérature avant de partir pour le front. Parmi les auteurs moins connus de ce même type, il faudrait encore citer Satomura Kinzō 里村欣三 (1902-1945) ou Yamamoto Kazuo 山本和夫 (1907-1996), dont la production fut souvent bien accueillie mais qui ne parvinrent pas véritablement au statut de figure publique. Ces cas étant cependant trop rares, les éditeurs finirent par faire appel à des primo-écrivains, qui sauf exception ne connurent jamais une once de la gloire de leurs aînés. Il serait vain, sinon impossible, de tous les citer : l'effet de mode conduisit à la publication d'une foule de textes médiocres, écrits par des militaires quelconques dont il est aujourd'hui extrêmement difficile de retrouver l'identité. Si Mabuchi Itsuo joua, comme nous l'avons vu, un rôle non négligeable dans le succès de Hino, il n'y a aucune trace d'implication directe des autorités militaires dans la production de Ueda Hiroshi et Hibino Shiro, ni *a fortiori* dans celle de la masse des soldats plus ou moins inconnus — l'armée se contenta visiblement d'accueillir avec bienveillance ces initiatives,

au mieux de les accompagner : il y a fort à parier que les autorités incitèrent les médias à publier de plus en plus de récits de militaires lors des rituelles séances de conseil. Les questions économiques avaient également leur importance : la littérature de guerre faisait vendre, et pour un coût dérisoire (combien pouvaient être payés des soldats qui envoyaient leurs premiers manuscrits, à une période où l'offre était pléthorique ?).

Deux publications illustrent l'ampleur du phénomène, et permettent déjà de deviner ses implications. La première est une *Anthologie de la littérature de guerre*³⁹ en seize volumes parue entre 1939 et 1940, construite exclusivement autour des guerres modernes auxquelles participa le Japon : elle réunit, outre les récits d'une poignée de journalistes (Nakamura Satoshi 中村敏) et d'écrivains envoyés spéciaux (Hayashi Fusao 林房雄, Betsuin Ichirō 別院一郎) contemporains, plusieurs textes de militaires japonais ou étrangers des conflits passés (Sakurai Tadayoshi 櫻井忠義, Vladimir Ivanovich Semenov), et une large majorité de textes de militaires en activité, de l'officier au soldat de première classe, à l'exception notable de tous ceux qui eurent les faveurs de la critique. La seconde est une collection de littérature de guerre intitulée *Kikan sakka — kakioroshi chōhen shōsetsu — junbungaku sōsho* 帰還作家・書き下ろし長編小説・純文学叢書 (Écrivains démobilisés — Recueils de romans — Série Littérature pure)⁴⁰, publiée chez un éditeur dont la brève histoire mérite elle-même d'être relevée. La maison Rikugeisha fut active de 1936 à 1944 : après quelques années consacrées notamment à la promotion de jeunes écrivains et à un important travail de biographie, de critique et de traduction de grandes figures de la littérature étrangère telles que Tolstoï, Goethe ou Romain Rolland, l'entreprise commença à se réorienter à partir de 1940, abandonnant les auteurs occidentaux au profit de penseurs japonais (notamment Okakura Tenshin 岡倉天心). Dès l'année suivante, et jusqu'à qu'il cesse ses activités, Rikugeisha se spécialisa presque exclusivement dans la littérature de guerre, y compris celle à destination des enfants. La série de littérature pure des écrivains démobilisés, telle qu'elle était présentée⁴¹, comprenait vingt volumes et réunissait le trio bien

39 *Sensō bungaku zenshū* 戦争文学全集, 16 volumes, Tōkyō, Chōbunkaku 潮文閣, 1939-1940.

40 *Kikan sakka — kakioroshi chōhen shōsetsu — junbungaku sōsho*, 17 volumes, Tōkyō, Rikugeisha 六芸社, 1941-1942.

41 Il faut encore préciser que le projet ne se réalisa pas complètement, puisque certains textes de la série (dont celui de Hino) ne furent jamais publiés.

connu (Hino, Ueda, Hibino), d'autres auteurs qui écrivaient déjà avant la guerre mais eurent moins la faveur des médias (Satomura Kinzō, Yamamoto Kazuo), de nouveaux entrants dans le monde littéraire qui poursuivirent sans grand succès dans la voie de la littérature de guerre (Shibata Kenjirō 柴田賢次郎, Sakai Seiichirō 堺誠一郎, Yasuda Sadao 安田貞雄) et de parfaits inconnus, qui disparurent à peu près aussi vite qu'ils étaient apparus (Ikeda Tōru 池田享, Nagai Jusuke 長井壽助) — incidemment, le petit frère de Hino, Tamai Masao 玉井政雄, publia là son premier livre.

La multiplicité des profils de ces auteurs, qui voit se côtoyer les vedettes de la discipline et d'illustres inconnus au motif qu'ils ont en commun d'être allés au front, associée à la téméraire qualification de « littérature pure », est représentative du foisonnement qui suivit le succès de *Mugi to heitai*. La pratique consistant à publier dans la presse des extraits de journaux ou de correspondance des soldats en exercice précédait Hino, mais elle n'est guère comparable à ce qui se produit à partir de la deuxième moitié de l'année 1938. La production des écrivains non combattants, dont la renommée était censée garantir la qualité littéraire, se trouve désormais éclipsée par les écrits « authentiques » — rappelons que l'avènement de Hino est strictement contemporain de la débâcle du « bataillon de la plume » (*penbutai* ペン部隊) qui marque la fin presque complète des envoyés spéciaux littéraires. Mais ce n'est plus seulement la capacité de la littérature à saisir la guerre qui est alors en jeu : dans le prolongement de la simplicité prêtée à Hino, la critique caresse l'idée que la littérature n'est pas l'apanage des écrivains, que n'importe qui peut écrire de « bons » textes. La guerre promet à la littérature un nivellement général (premières classes, officiers, lauréats de prix littéraires s'y côtoient en égaux, davantage encore que sur le front) voire un ébranlement des catégories instituées (un auteur tel que Ueda Hiroshi, pour ne pas parler d'autres encore plus discutables, finit ainsi par être rattaché à la littérature pure). Ainsi Hibino voyait-il la déchéance des écrivains institués comme une condition requise de leur capacité à écrire la guerre :

日比野 平和の時代の文学というようなものも所謂玄人の文学になって来ると、普通の常人よりも優れた一人の文学者としての専門的な眼がだんだん高まって来るんじゃないかと思います。戦争の場合そういう人も一応戦闘の渦中に投げ込まれてしまうと、平の兵隊にまで下ってしまって、兵隊の驚いていることに驚き、悲しんでいることに悲しんで、そういうように書いて行くと、直接読む人

の心にも触れやすいんじゃないでしょうか。⁴²

Hibino Quand il s'agit de littérature en temps de paix, en d'autres termes de littérature de professionnels, j'ai l'impression que le regard de spécialiste d'un écrivain, supérieur à celui du tout venant, s'affine avec le temps. Dans le cas de la guerre, quand un tel écrivain se trouve jeté dans le tumulte du combat, il est rabaissé au niveau du soldat moyen, s'étonne de ce qui étonne les soldats, s'attriste de ce qui attriste les soldats, et s'il écrit de cette façon, ne touche-t-il pas facilement le cœur de son lecteur ?

L'ère Hino est ainsi une ère où tout le monde peut écrire, d'autant que la production s'est largement standardisée : le monde littéraire, fasciné par sa propre mise à mal, répétant à chacun qu'il ne s'agit plus de faire de la littérature, a notamment évacué de ses attentes la fiction et ce qu'elle peut avoir d'intimidant lorsqu'il s'agit de prendre la plume. C'est désormais l'existence même du soldat qui est désirée, les imperfections de son expression qui sont prisées. Il y avait bien sûr là une forme de double discours : ce moment populiste de la littérature de guerre n'empêcha jamais Hino, Ueda ou Hibino d'apparaître comme une élite du genre, et ne permit pas non plus à la masse des soldats de se faire une place dans le monde littéraire.

Ainsi de Muneta Hiroshi 棟田博 (1909-1988). Né dans un village du département de Okayama 岡山 au sein d'une famille de petits commerçants dont les difficultés financières le contraignent à quitter prématurément l'université, Muneta entre dans l'armée pour deux ans en 1929, puis s'installe à Tōkyō⁴³ jusqu'au début de la guerre. Il est appelé dès juillet 1937, puis participe dans le cadre de la campagne de Xuzhou (que documentait Hino dans *Mugi to heitai*) aux combats du district de Taierzhuang 台兒莊 ; il y est blessé en mai 1938, puis rentre rapidement au Japon. C'est alors qu'il rencontre pour la première fois l'auteur de littérature populaire Hasegawa Shin 長谷川伸 (1884-1963), avec qui il avait entretenu une correspondance durant son séjour sur le front ; celui-ci lui suggère d'écrire

42 HIBINO Shirō, SERIZAWA Kōjirō 芹沢光治良, OZAKI Shirō 尾崎士郎 et KON Hidemi 今日出海, « Zadankai — sensō no taiken to bungaku » 座談会—戦争の体験と文学 (Table ronde — L'expérience de guerre et la littérature), *Bungei*, vol. 7 n° 7, juillet 1939, p. 243-261, p. 252.

43 Muneta affirma dans les années cinquante que ses débuts littéraires remontaient à cette période, mais Tsuzuki Hisayoshi n'en retrouve aucune trace ; en outre, il fut présenté durant la guerre comme n'ayant jamais eu d'aspirations littéraires. Selon toute vraisemblance, Muneta prit donc à un moment ou à un autre des libertés avec sa propre histoire : soit qu'il ait surjoué son amateurisme pour incarner le tout-venant, soit qu'il ait cherché à ne plus apparaître comme un pur produit de la guerre.

« son *Mugi to heitai*⁴⁴ ». Les premiers textes de Muneta paraissent ensuite dans la revue *Taishū bungei* 大衆文芸 (Littérature populaire), avant d'être réunis sous le titre *Buntaichō no shuki* 分隊長の手記 (Carnet d'un chef d'escouade) en novembre 1939. L'ouvrage, qui fut un succès populaire et connu douze rééditions en deux mois, est principalement constitué de brefs récits de batailles remportées par l'escouade du narrateur (nulle mention de sa blessure, d'ailleurs), systématiquement conclues par des cris de joie et des larmes⁴⁵ — l'effet d'accumulation produit par le recueil, qui souligne le caractère extrêmement répétitif de ces textes, ne rend évidemment pas service à Muneta. Le texte est introduit par cinq (!) préfaces d'auteurs de littérature populaire (Hasegawa Shin et Haji Seiji 土師清二), d'illustrateurs (Onchi Kōshirō 恩地孝四郎 et Tsutsumi Kanzō 堤寒三) et d'acteur (Shimada Shōgo 島田正吾) qui reprennent, en forçant le trait, la rhétorique développée à propos de Hino Ashihei⁴⁶.

Résolument identifié à la littérature populaire, l'ouvrage ne fut que très marginalement discuté dans les revues de littérature « sérieuse » et ne fit pas même l'objet d'une mention dans le *Jihenka no bungaku* de Itagaki Naoko paru en 1941. La pauvreté assumée de *Buntaichō no shuki* mena son auteur à incarner, de façon encore plus marquée, la figure de soldat authentique avec laquelle Hino jouait depuis *Mugi to heitai* — ce qui conduisit mécaniquement à déporter toute une partie de la production de littérature de guerre vers la littérature de lettré. Celui qui un peu plus d'un an auparavant avait conquis la critique par sa simplicité apparaissait désormais comme une figure d'intellectuel sous la plume de Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886-1949), en février 1940 :

火野氏の兵隊物その他に於いては、兵隊その物を描き出すことよりも、「戦争」というものの方を描き出すことに、力点を置いているかのような感銘を受ける。ところが棟田氏の「分隊長の手記」は、「戦争」とか、「作戦」などということは、何か何だか分かりもしないし、また、兵隊というものの立場から、そういう高度の戦争の動きなどは、分かつともせず、ただ日本軍の一兵隊として生命を鴻毛の軽きに比し、言語に絶した困苦と、惨澹たる実状の中に、ただ戦い、ただまっしぐらに行軍してゆく兵隊の気持や、状態を、飽まで兵隊に即した立場から、書

44 Tsuzuki Hisayoshi, *op. cit.*, p. 135-138.

45 MUNETA Hiroshi, *Buntaichō no shuki*, Tōkyō, Shinshōsetsusha 新小説社, 1939, p. 69, p. 115, p. 153, p. 189, p. 257, p. 295.

46 « Avec ses chroniques, il ne voulait pas écrire de la littérature, mais je pense qu'elles en sont devenues » 彼の手記は、文学を書こうとしたのではないが文学になったのであると思う。HASEGAWA Shin, « Muneta Hiroshi to watashi » 棟田伍長と私 (Muneta Hiroshi et moi), in MUNETA Hiroshi, *op. cit.*, p.1-9, p. 9.

いているのである。⁴⁷

Dans les récits de soldat de Hino, on a fortement l'impression qu'il s'agit, plutôt que de dépeindre les soldats eux-mêmes, de dépeindre ce qu'on nomme « la guerre ». Cependant, le *Carnet d'un chef d'escouade* de Muneta nous décrit les émotions et la situation d'un soldat qui n'entend rien à « la guerre », à « la stratégie » et à ce genre de choses ; qui depuis sa position de soldat ne tente même pas de comprendre ces mouvements militaires d'ampleur ; qui en tant que soldat japonais risque héroïquement sa vie ; et qui dans des circonstances terribles et des difficultés indicibles ne fait que combattre, que se précipiter vers l'ennemi — il l'écrit depuis la position des soldats dont il fait partie.

À la différence de Hino, Ueda ou Hibino, Muneta est représentatif d'un type d'auteurs⁴⁸ qui, malgré un certain succès commercial, ne parvinrent jamais à pénétrer le monde littéraire ni à devenir des figures publiques : aux yeux des critiques, ceux-ci restèrent toujours des « amateurs » (*shirōto* 素人).

B] La « littérature amateur »

Or, le terme était loin d'être neutre : l'idée d'une « littérature amateur » (*shirōto bungaku* 素人文学) était apparue dès 1937 dans un domaine bien différent, lorsque les rédactions qu'avait composées en classe une jeune fille de milieu pauvre nommée Toyoda Masako 豊田正子 (1922-2010) avaient rencontré un succès inattendu. Le monde littéraire, Kawabata Yasunari 川端康成 en tête, s'était pris de passion pour ces textes qui donnaient à voir « une naïveté, une fraîcheur, une authenticité venant d'un être supposé plus spontané car moins éduqué et moins influencé par les modes littéraires⁴⁹ ». La critique salua

47 NAKAMURA Murao, « Sensō bungaku no tayōsei » 戦争文学の多様性 (La diversité de la littérature de guerre), *Shinchō* 新潮, vol. 37 n°2, février 1940, p. 186-191, p. 191.

48 On pourrait également citer, parmi les plus connus (ou les moins inconnus), TANIGUCHI Masaru 谷口勝, *Seiya senri : ichi heishi no shuki* 征野千里 : 一兵士の手記 (Mille lieues de champs de bataille : carnet d'un soldat), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1938 ou encore NAKAYAMA Maso 中山正男, *Wakizaka butai* 脇坂部隊 (Le bataillon Wakizaka), Tōkyō, Rikugun gahōsha 陸軍画報社, 1939.

49 LAVELLE Isabelle, *Littérature et imposture — Identités narratives chez Dazai Osamu (1909-1948)*, thèse de doctorat, sous la direction de SAKAI Cécile, Université Paris Diderot, 2016, p. 217.

unanimentement, en accord avec la rhétorique de l'époque, son innocence et sa simplicité⁵⁰, puis le texte fit des petits : outre les célèbres jeux de réécriture auxquels se livra Dazai Osamu 太宰治 en publiant le journal que lui avait fait parvenir une jeune fille de 19 ans⁵¹, on vit par exemple Ogawa Masako 小川正子 (1902-1943) raconter dans *Kojima no haru* 小島の春 (Le printemps d'une petite île) sa vie de médecin de campagne, ou Nozawa Fumiko 野澤富美子 (1921-2017) dans *Renga jokō* 煉瓦女工 (Ouvrière de briques) sa vie d'ouvrière.

Les tentatives de théorisation de la littérature amateur furent rares, et aussi aporétiques que celles sur la littérature de guerre. Les termes employés pour discuter ces deux genres furent d'ailleurs remarquablement semblables, sinon que la simplification promise par l'expérience du combat était ici attribuée à la frugalité de l'existence. Le propos le plus intéressant sur le sujet nous vient de la revue *Shinchō*, qui mena campagne contre le genre et se posa en gardienne du temple littérature. Sur le plan économique, le succès de la littérature amateur y est décrit comme le fait d'une nouvelle classe de lecteurs (ou plutôt de lectrices) amateurs incapables d'évaluer la qualité de ce qu'ils lisent, préférant le bouche-à-oreille à la critique reconnue⁵². Du point de vue de l'histoire littéraire, la littérature amateur y est désignée comme la regrettable extrapolation d'une *hōkoku bungaku* 報告文学 (littérature de reportage) qui avait porté au pinacle la représentation des expériences concrètes, acquises en dehors de la vie quotidienne (et notamment à la guerre), de l'écrivain⁵³. Le succès de la littérature amateur, une fois rapporté au phénomène de la littérature de reportage, démontre surtout à quel point la période de la guerre finit par produire un monde à l'envers : toutes les expériences finirent par être considérées comme « particulières » et dignes d'être racontées, à l'exception de celles de l'écrivain dans sa vie quotidienne. La revue *Shinchō*, qui appelait

50 NAKATANI Izumi 中谷いずみ, « Puroretaria no musume, Toyoda Masako — 1950 nen zengo no “kaku” ba o megutte » プロレタリアの娘、豊田正子——九五〇年前後の〈書く〉場をめぐる (Toyoda Masako, une jeune prolétaire : autour du lieu de l'« acte d'écrire » avant et après 1950), *Nihon kindai bungaku* 日本近代文学, n° 68, mai 2003, p. 78-91, p. 78.

51 Voir LAVELLE Isabelle, *op. cit.*, p. 212 et suivantes.

52 ANONYME, « *Shinchō* hyōron — Shirōto bungaku no hanran to romanchizumubungaku no yōbō » 新潮評論—素人文学の氾濫とロマンチズム文学の要望 (La critique de *Shinchō* - Le déferlement de la littérature amateur et la demande pour une littérature du romantisme), *Shinchō*, vol. 38 n° 2, février 1941, p. 6-12, p. 8.

53 *Ibid.*, p. 11. Il faudrait encore ajouter qu'en réalité, Hino et ses épigones avaient surtout marqué la défaite des reportages littéraires.

en dernière instance à « sauver la littérature pure⁵⁴ » de la massification des écritures du réel, finit comme nous le verrons en troisième partie par obtenir gain de cause, lorsque les écrivains se virent imposer par l'armée un quotidien plus extraordinaire que jamais.

La littérature amateur offrit un cas remarquable de mélange des genres lorsque Ōtake Yasuko 大嶽康子⁵⁵ fit, dans *Byōinsen* 病院船 (Le navire-hôpital), le récit de ses activités d'infirmière de la croix rouge auprès des blessés de guerre. Le journal s'ouvre sur la journée du 29 juillet 1937, alors que Ōtake retourne dans la demeure familiale pour les vacances d'été :

見渡す限りよく育った田圃の稲の目にしみる青さに、何かしら懐かしみを感じながら、私は土産物の風呂敷包みとスーツケースを両手にさげて、石ころ路の歩きにくいのも忘れてひたすらに急いだ。——一年ぶりの帰省なのだ。

「おや、大変早かったね。この次の汽車あたりだろうと思って迎えにも出なかったのだよ。」

台所で食事の支度をしていたらしい母は、いち早く出て来て私の荷物を受取ってくれた。奥から「これはこれは」と、思いがけない時に言ういつもの口調で、笑いながら父が出て来た。⁵⁶

Prise d'une sorte de nostalgie devant le vert des plants de rizières poussant à perte de vue qui m'imprégnait les yeux, avec ma valise et mon paquet en tissu pendus aux bras, j'oubliais la difficulté du chemin de pierre et pressais vivement le pas — je rentrais après une année d'absence.

« Ah, tu es très en avance. Je pensais que tu arriverais avec le train suivant, je ne suis même pas venue te chercher. »

Ma mère, qui préparait le repas dans la cuisine, en sortit rapidement pour prendre mes bagages. Mon père arriva du fond en souriant et dit « Alors, alors » avec ce ton qu'il a toujours lorsqu'il est surpris.

En quelques lignes se trouve posé un ensemble de clichés qui renvoient à un archétype de famille idéale : le pays natal⁵⁷ est dans un village de campagne entouré d'une nature florissante et nourricière, où la jeune fille vient se ressourcer après la vie urbaine ; elle est dure à la tâche (lourdement chargée) mais d'une énergique fraîcheur (elle en oublie la

54 純粋な文学を救う ; ANONYME, « *Shinchō hyōron — Taikenki to bungaku* » 新潮評論一体験記と文学 (La critique de *Shinchō* — L'écriture de l'expérience et la littérature), *Shinchō* 新潮, vol. 37 n°8, août 1940, p. 7-10, p. 10.

55 Malgré un succès non négligeable à l'époque et l'existence de traces relatives à ses activités d'infirmière après-guerre jusqu'au début des années 2000, nous n'avons pas pu retrouver ses dates. Impossible de ne pas voir là un symptôme de l'anonymat auquel la littérature amateur tendait à reléguer la plupart de ses auteures...

56 ŌTAKE Yasuko, *Byōinsen*, Tōkyō, Joshi bun'ensha 女子文苑社, 1939, p. 1.

57 Voir chapitre 4, p. 197-198.

difficulté de la route) ; sa piété filiale est discrète (il n'est pas nécessaire de préciser qu'en arrivant tôt, elle a évité un voyage à ses parents) ; la mère est évidemment prévenante et à la cuisine, le père évidemment au fond (?), d'une bonhomie attendrissante. Ōtake repart dans la journée, après avoir reçu un télégramme lui demandant de rentrer à l'hôpital, dans un mélange d'enthousiasme et de gravité typique des scènes de départ pour le front. La suite du texte est du même acabit, et donne à voir le zèle inébranlable d'une jeune fille bien élevée, toujours avenante face aux souffrances (d'ailleurs ici bien plus édulcorées que chez Hibino) qu'endurent les soldats japonais, au gré des hôpitaux auxquels elle est affectée (le navire-hôpital que signale le titre, mais également un hôpital de campagne).

Le texte enchaîne par la suite les descriptions prosaïques des activités de Ōtake, durant son service (faire des injections, des bandages, parler avec les blessés) comme au repos (discuter avec les collègues, faire des courses, manger, dormir) ; le regard ne se porte qu'exceptionnellement au-delà de quelques mètres, et il s'agit alors d'observer le paysage. Il y a à la lecture une dimension étouffante dans ce texte incapable d'offrir une perspective sur ce qu'il décrit, qui fait partie évidemment partie de l'esthétique attendue pour ce type d'écrits, encore que parler d'« esthétique » soit, justement, une gageure — il n'est censé y avoir là aucun principe cohérent de rapport au réel, sinon la constatation de son être-là. Le texte se finit sans rien clore — aucune intrigue menée à son terme, aucune nouvelle affectation, pas même un événement marquant :

内地に着きさえすれば、完全な治療をしてくれる病院が、この患者たちを待っていてくれるのだ。それまでの間、どうでもして看護の手をつくし、無事送り届けなければならない。私は船の動揺にもよろめかない足取りで、病室に向かっていた⁵⁸。
À leur retour en métropole, un hôpital capable de les soigner complètement attend ces patients. D'ici là, les infirmières doivent faire tout ce qui est en leur pouvoir pour qu'ils repartent sans encombre. D'un pas que le roulis ne pouvait perturber, je me tournais vers les chambres des malades.

De fait, puisque la seule existence des choses justifie leur notation, le fil de ce texte-vie ne pourrait être conclu que par la mort. La parole ne peut donc cesser que de façon abrupte, en montrant qu'elle n'achève rien. Ainsi quittons-nous les personnages dans le courant de leur existence, alors qu'ils s'apprêtent à continuer ce qui pourrait constituer autant de récits : les

58 ŌTAKE Yasuko, *op. cit.*, p. 177.

blessés rentreront, et Ōtake prodiguera d’autres soins.

Bien qu’elle soit demeurée infirmière, Ōtake publia malgré tout un second texte intitulé *Yasen byōin* 野戦病院 (Hôpital de campagne) en 1941, toujours dans la veine de la « littérature amateur ». Toyoda Masako, quant à elle, devint de fait écrivaine : elle réalisa des enregistrements de ses premiers écrits, et publia quatre autres ouvrages durant la guerre. L’un d’entre eux, *Watashi no Shina kikō* 私の支那紀行 (Mon voyage en Chine) fut écrit à la suite d’un séjour dans la région de Shanghai en 1942, effectué à l’invitation... du Service d’information du ministère de l’Armée de terre (*Rikugunshō jōhōbu* 陸軍省報道部)⁵⁹. Malgré les apparences, la notion de « littérature amateur » ne renvoyait donc pas réellement au statut professionnel de l’auteure : le terme figeait dans le temps ses auteures en les renvoyant constamment à une identité extralittéraire qu’elles perdaient en réalité dès la publication d’un premier texte. Le choix de la critique d’assigner ces femmes à leur amateurisme, plutôt que de les voir comme des écrivaines débutantes ou de jeunes espoirs, montre bien ce qui était en dernière instance attendu d’elles : une écriture à l’opposé de l’écriture de ceux qui savent bien écrire — en un mot, de la mauvaise littérature. Malgré la rhétorique vantant la simplification généralisée de la société, la littérature amateur n’est pas définie par l’absence d’une volonté de faire littérature, mais plutôt par une forme de maladresse dans la réalisation de cette volonté.

À n’en pas douter, cette « littérature amateur » fut en premier lieu une affaire de femmes, qui se voyaient offrir l’occasion de parler d’elles-mêmes (d’exister publiquement) pour autant qu’elles acceptaient de se conformer aux canons d’innocence et de simplicité. Il est cependant remarquable qu’au même moment, le déferlement des écrits de soldats ait été accueilli dans des termes rigoureusement semblables, en posant les mêmes problèmes à la littérature. Il est tout à fait possible de voir là une répartition en deux pôles, le front étant le domaine des hommes et l’arrière celui des femmes, mais le retour au Japon des soldats et l’apparition d’un texte comme *Byōinsen* montrent une certaine porosité de ces catégories,

59 TAKASAKI Ryūji 高崎隆治, *Senjō no joryū sakka tachi* 戦場の女流作家たち (Les écrivaines des champs de bataille), Tōkyō, Ronsōsha 論創社, 1995, p. 144. L’effet de mode commençant déjà à retomber (à double titre : Toyoda ne fascinait plus autant qu’à ses débuts, et la Chine elle-même pâlisait en comparaison des nouveaux territoires de l’Empire), ce récit de voyage en zone pacifiée ne rencontra cependant guère de succès.

même si les hommes revenus du front gardèrent toujours le monopole de l'expérience du combat. Dans le cadre du présent travail, ce sont surtout les attentes communes aux productions de ces deux pôles, ainsi que le discours commun qui les justifiait, qu'il nous faut relever : la société japonaise tout entière est traversée par ce désir de textes médiocres, supposément pré littéraires, mais paradoxalement rendus possibles par l'élévation globale du niveau d'éducation de la population.

En d'autres termes, bien que leur objet soit différent, la littérature amateur et la littérature de guerre telle qu'elle se construisit après Hino reposaient sur les mêmes principes, et étaient interprétées de la même façon. Comme le montre le cas de *Byōinsen*, de l'adolescente en cours d'écriture au soldat sur le champ de bataille, de l'arrière au front, l'écriture de masse représente en dernière instance un spectre sans réelle solution de continuité. De même, l'existence de traits communs à tous ces textes (l'importance accordée à la nourriture, la tonalité tantôt pathétique, tantôt épique par exemple) leur permet de prendre sens ensemble, et au passage de se valider les uns les autres. Tout de la guerre a été vu par les innombrables individualités qui y ont participé — en se faisant présentation plutôt que représentation, la littérature devient en pratique le miroir d'un monde en partage et d'une nation en armes. Dès lors, l'intertextualité n'est plus seulement un phénomène littéraire : les textes se répondent et se complètent parce que les expériences sont entremêlées. Ainsi Ueda fait-il fonctionner les trains qu'emprunte Hino en route vers Xuzhou, tandis que Muneta mène à quelques kilomètres de là un autre combat de cette même campagne ; Hibino blessé rencontre sur le retour un bataillon fraîchement débarqué, comme un miroir des soldats aguerris que découvre Hino après son propre débarquement ; Ōtake travaille à bord d'un navire-hôpital semblable à celui qu'emprunte Hibino pour son retour au Japon... Ces coïncidences, ici limitées aux quelques textes vus jusqu'à présent, seraient proprement innombrables pour qui lirait l'intégralité des récits de guerre produits avant le début de la guerre du Pacifique, alors que les théâtres d'opérations se déploient sur une zone encore relativement restreinte. De fil en aiguille, cette intrication des textes finirait par couvrir tout le Japon et ses conquêtes, par le biais de la littérature amateur. Avec l'extension des conquêtes et l'entrée en guerre contre les États-Unis, ce phénomène tend par la suite à se diluer : l'espace en jeu est devenu si vaste que les expériences s'additionnent davantage

qu'elles ne se recourent.

III] Vers un déclin

Les chiffres des meilleures ventes de livres entre 1938 et 1945 révèlent un passage à vide intéressant : Hino Ashihei figure en bonne place parmi les cinq ouvrages les plus vendus durant les deux premières années, mais aucun texte de littérature de guerre n'y est représenté en 1940 et 1941. Cette période correspond très exactement au moment qui sépare le retour au Japon des soldats-écrivains de la « réquisition des lettrés » *bunshi chōyō* 文士徴用, dont traite la troisième partie de cette thèse. Outre l'évidente possibilité d'une lassitude des lecteurs, ce qui se joue alors est la capacité de nos auteurs à maintenir leur posture loin de la guerre qui les a vus naître — un problème que Hino avait annoncé dès le dernier volume de sa trilogie, en centrant son récit sur une ville chinoise pacifiée.

A] *Hana to heitai*, l'hybridation du récit de guerre

Alors que sa production inspire nettement Ueda Hiroshi ou Hibino Shirō et ouvre la voie vers l'écriture de masse, Hino entreprend dans l'année qui suit la publication de *Mugi to heitai* de nuancer sa posture en écrivant *Hana to heitai* 花と兵隊 (Les fleurs et les soldats), le dernier volume de sa trilogie. Comme toujours avec Hino, le phénomène n'est pas univoque : avec *Sen'yū ni uttau* 戦友に慇う (Plainte aux frères d'armes), paru au même moment, il évoque la souffrance des soldats et l'ingratitude de l'arrière à leur égard sous la forme d'un bref texte qui, malgré de nombreuses références à sa vie sur le front, ne prend pas la forme d'un récit mais plutôt d'un essai à la première personne (le plus souvent du

singulier, parfois du pluriel)⁶⁰. La démarche est réalisée avec un tel brio que même Kagoshima Takeshi, malgré les grandes qualités de son travail et la distance qu’il s’efforce de maintenir vis-à-vis de son objet d’étude, se laisse lui aussi aller à vouloir « réfléchir à la façon dont les soldats voient l’arrière⁶¹ » à l’aide de ce texte. En réalité, *Sen’yū ni uttau* n’ajoute rien de nouveau à l’image de l’arrière qui se dessinait déjà dans les textes précédents, sinon que celle-ci se déploie en l’occurrence bien plus explicitement et sous une forme qui rend encore plus difficile de distinguer l’auteur de son personnage. La possibilité acquise par Hino de sortir du cadre des récits pour prendre position dans les médias signale à quel point celui-ci fait désormais partie des figures publiques japonaises, et annonce déjà la médiatisation de son retour au Japon, qui conduit à lire ses prises de position et sa vie même comme le prolongement de ses récits de guerre.

Hana to heitai, sous-titré « Récit d’une garnison en station à Hangzhou » (*Kōshū keibi chūryūki* 杭州警備駐留記), relève quant à lui d’une stratégie toute différente : à la fois signe d’une volonté de faire littérature et réponse à un contexte de concurrence accrue, ce récit dont les événements se déroulent entre décembre 1937 et avril 1938 (c’est-à-dire immédiatement après ceux de *Tsuchi to heitai*⁶²) narre le séjour en garnison, dans la ville de Hangzhou 杭州, du bataillon de Hino. La seule référence à l’écriture en tant qu’objet de narration se trouve dans le premier chapitre, au passé :

我々初陣の兵隊が、始めて我々の生命を狙う弾丸の下を潜ったのは杭州湾北沙であった。その頃のことを私は『土と兵隊』という文章の中で書いた。最初の戦闘の経験であった杭州湾敵前上陸をどうやら切抜け、亭林鎮、金山、楓涇鎮を経て嘉善に到達した。数百のベトン式トーチカによって囲まれた敵陣を、凄惨な四日間の死闘によって突破した我々は、嘉善でやれ一息と思ったが、直ちに嘉興攻撃のために進軍を続行した。私は『土と兵隊』の筆をそこで止め、最終のページに、『我々はまた前進だ。我々の前途にはいかなる苦難があり、いかよ

60 HINO Ashihei, « Sen’yū ni uttau », in AGAWA Hiroyuki 阿川弘之, ŌOKA Shōhei 大岡昇平, OKUNO Takeo 奥野健男, HASHIKAWA Bunsō 橋川文三 et MURAKAMI Hyōe 村上兵衛 (dir.), *Shōwa sensō bungaku zenshū* 昭和戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre de Shōwa), vol. 2, Shūeisha 集英社, 1964, p. 472-482.

61 戦地にいる兵士たちはどのようなイメージで銃後を見ていたのか[……]考えてみる ; KAGOSHIMA Takeshi 神子島健, *Senjō e yuku, senjō kara kaeru : Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō, Sakakiyama Jun no egaita heishitachi* 戦場へ行く, 戦場から還る : 火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち (Aller sur le champ de bataille, en revenir : les soldats que décrivent Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō et Sakakiyama Jun), Tōkyō, Shin’yōsha 新曜社, 2012, p. 276.

62 Le texte paraît d’abord en feuilleton dans le *Asahi Shinbun*, entre décembre 1938 et juin 1939, puis en livre deux mois plus tard — on est donc bien loin du temps de l’actualité.

うな凄絶なる戦場が待っているか、想像もつかないが、我々はただ進んで行けばよいのである』と書いた。⁶³

Nous, soldats novices, sommes passés pour la première fois sous les balles mortelles au nord de la baie de Hangzhou. J'ai décrit cette période dans le texte intitulé *Tsuchi to heitai*. Nous avons tant bien que mal surmonté le débarquement face à l'ennemi de la baie de Hangzhou, qui était notre première expérience du combat, et avons traversé Tinglin-zhen, le Jinshan, Fengjing-zhen, pour atteindre le Jiashan. Nous qui avions, par un terrible combat à mort de quatre jours, percé les lignes ennemies hérissées de centaines de bunkers de béton, pensions pouvoir nous reposer au Jiashan, mais nous avons immédiatement dû reprendre la marche pour l'offensive de Jiaxing. C'est là que, dans *Tsuchi to heitai*, j'avais posé la plume, écrivant à la dernière page : « Nous reprenons la marche. Quelles difficultés il y aura devant nous, combien de terribles champs de bataille nous attendent, nous ne pouvons même pas l'imaginer, mais il nous suffit simplement d'avancer. »

La mention du titre de ce qui était censé n'être qu'un recueil d'authentiques correspondances marque d'emblée la fin de la double énonciation commune à *Tsuchi to heitai* et *Mugi to heitai* : les références au texte en tant que livre publié n'étaient jusqu'alors possibles que dans les préfaces, à l'orée du récit. La narration se fait plus classique : son temps est indéterminé — exactement comme dans les préfaces, d'ailleurs — à la façon du roman ; la présence d'un narrateur qui sait déjà tout ce qu'il va nous raconter met à mal l'idée de narrateur fiable sur laquelle reposait l'authenticité revendiquée des récits personnels. Comme l'exact opposé de ces amorces d'intrigues qui n'aboutissaient jamais du fait de l'incapacité de Hino à prévoir le futur, Hino sème dans ses chapitres les éléments d'intrigues tout à fait secondaires dont il retient le développement ; l'exemple le plus marquant est le pastiche de roman policier qui amène à la révélation de la véritable identité de Takuan, l'un des Chinois qui servent les soldats : Hino nous apprend au chapitre 8⁶⁴ qu'il ne sait pas écrire, puis trouve une lettre rédigée de sa main au chapitre 11⁶⁵ et finit par découvrir qu'il est un espion dans l'avant-dernier chapitre⁶⁶. Ailleurs, ce sont des annonces d'événements à venir : quand dès le premier chapitre un soldat s'approprie un âne qu'il a trouvé, Hino s'empresse d'affirmer qu'ils n'ont pas alors idée de l'affaire que cet âne entraînera⁶⁷, et qui ne nous sera révélée

63 HINO Ashihei, *Hana to heitai*, Tōkyō, Kaizōsha, 1939, p. 7.

64 *Ibid.*, p. 147-148.

65 *Ibid.*, p. 209-210.

66 *Ibid.*, p. 256.

67 *Ibid.*, p. 27.

qu'au septième chapitre⁶⁸. Conscience du lecteur et écriture rétrospective sont deux ruptures brutales avec le pacte de lecture des textes précédents ; l'organisation en chapitres, bien qu'elle apparaisse peu structurée, participe à inscrire le texte dans une forme littéraire.

La seconde spécificité de *Hana to heitai* réside dans le lieu du récit : la ville de Hangzhou dans laquelle tout le récit prend place est un espace ambivalent, elle est le terreau sur lequel naissent les intrigues, conduit les personnages à être plus que ce qu'ils sont censés être, permet des rapports au monde que la guerre excluait en uniformisant les individus. Idéologiquement, *Hana to heitai* est l'illustration du fait que les combats ne sont pas une fin en soi, que la mission des soldats ne se finit pas avec la mort de l'ennemi ; du point de vue du drame, cependant, le texte nous montre clairement des soldats qui sont moins soldats que quand ils sont au combat, qui commencent à exister autrement et même à s'interroger sur les moyens de concilier ces deux aspects de leur identité. La guerre semble d'abord, dans cet espace pseudo-pacifié, une menace latente susceptible de se rappeler aux soldats à n'importe quel moment ; dès le premier chapitre, un ennemi anonyme attaque⁶⁹ mais n'est jamais retrouvé — et plus un coup de feu n'est tiré dans la suite du texte. Dès lors peuvent se déployer des histoires secondaires, dont les personnages ont toujours une identité scindée qui se maintient justement grâce à l'espace ambivalent de la ville de garnison : ce sont Kawahara 川原 le soldat-amoureux et Aoyagi 青柳 le soldat-peintre, mais aussi Takuan タクアン le serviteur-espion, Su Changde 肅長得 le libraire chinois qui veut détruire la Chine pour la refonder et sa sœur Qinglian, chanteuse amoureuse de Hino.

L'excipit de *Hana to heitai* est exactement une sortie, qui referme cette parenthèse du récit d'une guerre qui n'en est pas exactement une, et la marche qui conclut le texte reprend tous les signes de la collectivité de l'expérience de guerre ; le départ marque un retour à la « norme » des soldats, et désigne par contraste l'espace de la ville de garnison comme celui où se sont déployées des individualités qui n'ont pas leur place ailleurs :

私達の胸にはお互に深く触れ合うものがあり、あまり言葉に出しては語らなかった。早朝暗いうちに、私達は湖瀕路に整列を終わり、出発した。残留の兵隊達が整列して見送った。ナラツケや陳が涙ぐんで立っていた。太郎の涙声が少しく私達の胸に響いた。莫迦、泣くと殴るぞ、と生野上等兵が拳を振り上げた。老

68 *Ibid.*, p. 139-140.

69 *Ibid.*, p. 10.

中隊長が元気な姿で我々の先頭に立った。嚙喰たる喇叭の音が早朝の空気を震わせ、軍靴の音が重々しく舗道の上に鳴った。隊列の中に従軍することになった豆腐屋のロジナンの姿があった。(この馬は後に山田一等兵の盾になって戦死をした。)私達の行先ははっきりしない。我々はただ今度の討伐には相当の覚悟が必要であるということを知っているばかりである。私達は銃を握り、背囊の帯革を掴み、次第に明けて来る朝の中を颯々と続いて行った。

ふいに後から、
「班長殿、清廉が来ていますよ」と誰かが云った。
「そうか」

と私は云った。
舗道は尽きて赤土の道がはじまり、町の家が終わって野と山とが我々の進軍の道に開けて来た。⁷⁰

Quelque chose dans notre poitrine nous touchait profondément les uns les autres, nous l'avons gardé pour nous et nous sommes tus. Dans la pénombre du matin, une fois les rangs formés le long des rives du lac, nous sommes partis. Les soldats qui restaient se sont mis en rang pour nous dire au revoir. Narazuke et Chen se tenaient là, les larmes aux yeux. Les sanglots de Tarō résonnèrent dans nos poitrines. Idiot, pleure et je te rosse, dit le première classe Ikuno, en brandissant le poing. Le vieux capitaine avait fière allure, il se tint à notre tête. Le son clair des trompettes fit vibrer l'air du matin, les bottes claquèrent lourdement sur la route pavée. On voyait aussi dans la colonne le Rossinante du fabricant de tofu, qui avait fini par nous rejoindre. (Le cheval fut tué plus tard dans une bataille, en protégeant le première classe Yamada.) Notre destination n'est pas claire. Nous savons seulement que pour cette expédition, une très grande résolution sera nécessaire. Nous avons empoigné nos fusils, saisi les sangles de nos bardas, et sommes partis en une procession interminable dans le matin qui s'éclairait progressivement.

Derrière moi, inopinément,
« Chef, Qinglian est venue », me dit quelqu'un.
« Ah bon ? »

répondis-je.
La route pavée s'est changée en chemin de terre rouge, il n'y a plus de maisons, les champs et les montagnes ouvrent la voie à notre marche.

La description de la marche dans laquelle le sujet se dissout, l'omniscience fondée sur la réalité partagée, la parole des soldats qui recommence à devenir commune dès le banquet final, tout se remet en place avec le départ. C'est donc en toute logique que Hino se montre indifférent envers la femme qui l'aime.

Hino, comme les autres personnages, ne fut pas non plus le même qu'ailleurs dans cet espace où l'on est moins soldat qu'au front. Il apparaît désormais dans des rapports

70 Ibid., p. 269-270.

sociaux fondés sur son statut d'écrivain, mais la figure du lettré n'est jamais assumée jusqu'au bout. Ainsi attire-t-il l'attention d'un libraire lorsqu'il se saisit des œuvres complètes de Su Manshu 蘇曼殊 (1884-1918)⁷¹, une référence littéraire elle-même ambivalente : bonze-écrivain, de mère japonaise et de père chinois, membre de la « Société secrète pour la renaissance chinoise » qui prépare une insurrection armée au début du vingtième siècle, nationaliste et versé dans les cultures étrangères⁷²... L'amitié de Hino avec le libraire durera, comme tout dans *Hana to heitai*, jusqu'au départ des soldats, mais Su Manshu n'appellera jamais de commentaire de la part de Hino lui-même, qui s'y « intéresse » mais ne l'a « pas lu ».

Le cas le plus intéressant de ce type de jeu concerne le caporal Aoyagi, peintre-soldat qui se trouve avoir le nom d'un ami peintre de Hino, mort depuis plus d'un an au moment de la publication de *Hana to heitai*. Quand il est introduit pour la première fois dans le texte, Hino fait le récit de leur première rencontre à bord du bateau qui les emmenait au front, et affirme avoir alors désiré « veiller sur la façon dont combattrait cet intellectuel jeté brutalement dans les champs de bataille⁷³ ». Outre la réutilisation du nom de Aoyagi, l'absence de toute mention du personnage dans *Tsuchi to heitai*, dont la première partie est exactement le récit de ce qu'il se passe sur ledit bateau, marque une nette rupture du pacte de lecture qui prévalait jusqu'alors : soit *Tsuchi to heitai* n'était pas ce dont Hino lui donnait l'air, soit il est très ostensiblement en train d'inventer une histoire qui n'a jamais eu lieu. Surtout, Hino applique à ce personnage de soldat-peintre qu'il désire protéger un cliché d'intellectuel incapable de combattre dont lui-même se gardait. La condescendance de Hino face à Aoyagi qui « en peignant durant la traversée, disait vouloir utiliser les circonstances qui lui étaient données comme une opportunité exceptionnelle, chercher la peinture dans la guerre et peindre sur le champ de bataille jusqu'à la mort⁷⁴ » montre toute l'ambiguïté de l'écrivain : éclatant sa propre image, il offre une caricature de l'intellectuel dans la guerre

71 *Ibid.*, p. 179.

72 DONG Chun, « Portrait de Su Manshu », in SU Manshu, *Les larmes rouges du bout du monde*, Paris, Gallimard, 1989, p. 241-252.

73 このいわばインテリである彼が、いきなり投ぜられた戦場の中で如何に戦っているかということを見まもること ; HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 23.

74 彼は船中で絵を描きながら、この与えられた機会を奇貨として、戦争の中に絵画を求め、倒れるまで戦場で絵を描いていたといっていた。 *Ibid.*, p. 24.

qui recouvre des traits qui lui appartiennent (lui-même se mit en scène en train d'écrire jusqu'à la mort). Lorsque nous retrouvons Aoyagi, celui-ci a évidemment changé, et n'arrive plus à peindre :

「俺たちは何か戦争のために大変な影響を受けた。それは大変なというだけで、どうなったかははっきり分らない。ただ俺は絵が描けなくなった。いや絵が描けなくなったのではなしに、今までの方法では描けなくなったのだ。我々は少なくとも、今までの我々の絵に対する考えが間違でないと信じて絵を描いて来た。ところが、今、自分にはどうしても絵が描けない。何故か、まだはっきり分らん。今までの考え方が遊びであったとは思わない。しかし、今、その考え方はまったく自分にぴったりしない。その考え方で絵を描くことが腹立たしい。それは俺が前進したのか、或は頭が狂ってしまったのか、どっちかなのだ。[……]何かの戦いが初まっている。それは意識するとしなにかかわらず、初められた。俺にはその意識しない戦が、何か恐ろしい。[……]兵隊は戦場で銃を取って戦わなくてはならん。同時に心の中の戦いがなされなくてはならん。常に反省がなされなくてはならん。その反省が人間を本当へ鍛え、本当の人間を完成し、日本を美しくすることだ。」

私は青柳伍長が何を考えているかが分かった。彼は彼の芸術の戦いの中に、人間の完成と、もっとも大きな成長を企図していると考えられた。それは私には大きすぎる問題で、それについての何等の結論も私は得ることは出来ないでいるけれども、私は一種の興奮を以ってつぶやく青柳山平に対し、自分もそれに同感であるといった。⁷⁵

« Avec la guerre, nous avons subi une énorme influence. Je dis qu'elle est énorme, mais en quoi elle consiste exactement, je l'ignore. Simplement, moi, je ne peux plus peindre. Non, ce n'est pas que je ne peux plus peindre, c'est que je ne peux plus peindre de la même façon qu'avant. Nous peignons en croyant qu'il n'y avait pas d'erreur dans notre façon de concevoir la peinture. Mais, maintenant, je ne peux plus peindre. Pourquoi, je ne le sais pas encore. Je ne pense pas que cette façon de penser était un jeu. Mais, maintenant, cette façon de penser ne me va plus du tout. Peindre avec cette façon de penser m'énerve. Est-ce que j'ai avancé, est-ce que je suis devenu fou, c'est l'un des deux. [...] Il y a un combat qui a commencé. Qu'on en soit conscient ou non, il a commencé. Ce combat inconscient me fait peur sans que je sache pourquoi. [...] Les soldats doivent prendre leur fusil et se combattre sur les champs de bataille. Et en même temps, ce combat intérieur doit avoir lieu. Il faut toujours faire un retour sur soi-même. Ce retour sur soi consiste à renforcer les êtres humains vers la vérité, accomplir de vrais êtres humains, et rendre beau le Japon. »

J'ai compris ce que pensait le caporal Aoyagi. Dans son combat avec son art, il visait l'accomplissement de l'être humain, et un progrès beaucoup plus grand. C'était un problème trop grand pour moi, auquel j'étais incapable de trouver quelque conclusion que ce soit, mais j'ai dit à Aoyagi Sanpei, qui murmurait avec une sorte d'exaltation, que je ressentais moi aussi la même chose.

Il serait tentant d'assimiler tout le discours de Aoyagi à la position de Hino, mais ce

75 *Ibid.*, p. 165-169.

dernier est, lui, capable d'écrire. Le combat intérieur avec les outils de l'art a bien eu lieu chez Hino, comme en témoignaient les tentations littéraires présentes dans *Mugi to heitai* et *Tsuchi to heitai*, mais ses textes sont l'incarnation d'une forme de dépassement du conflit intérieur : l'écriture personnelle était effectivement, tout entière, un retour sur soi-même, et ce retour sur soi imposait au lecteur l'idée de son propre dépassement par le fait de la publication ; l'individualisation extrême de l'expérience de guerre contient en soi la possibilité de sa revalorisation à une échelle qui dépasse l'individu — en ce sens, quand Hino a commencé à écrire ses récits de guerre, il avait déjà abandonné la « façon de concevoir » les arts qui énerve Aoyagi. Tout le mouvement des récits de guerre de Hino, qui revendique leur banalité pour en faire un « extraordinaire ordinaire », est en somme la réponse de Hino aux problèmes de Aoyagi. Et pourtant, ce Hino qui a de fait surmonté les blocages de Aoyagi dit ne pas pouvoir proposer de conclusion à ce problème qui le dépasse.

L'ensemble de ces jeux littéraires auxquels Hino se prête lorsqu'il adopte un autre rapport à l'écriture, lorsqu'il situe l'action dans un espace ambivalent, lorsqu'il joue l'ingénu tout en multipliant les signes d'une littérarité réfléchie, ne prennent tout leur sens que dans le contexte de sa récente célébrité : comment ne pas y lire une volonté de renouveler son image, voire de faire réévaluer ses textes précédents à l'aune d'une sophistication désormais clairement affichée ? La figure du simple écrivain, sinon du simple soldat, qui avait largement contribué à son succès, prend ici la forme d'un carcan dont il s'agit d'éprouver les limites. Ce que Hino annonce ainsi dès la fin de l'année 1938 touchera de plein fouet, durant l'année suivante, tous les auteurs reconnus de littérature de guerre qui étaient jusqu'alors enrôlés : avec leur retour au Japon se posent les questions de leur rôle dans la société civile et de leur place dans l'institution littéraire.

B] Le problème du retour, 1940-1941

Au terme des deux années réglementaires de service, Hino Ashihei et Ueda Hiroshi

doivent eux aussi retourner à la vie civile, alors que les textes qu'ils ont envoyés du front durant l'année précédente ont bouleversé les attentes à leur endroit. La célébrité acquise en jouant avec la figure du soldat commun fait désormais entrer dans le monde réel ce que leur écriture avait de paradoxal, puisqu'il ne s'agit plus seulement d'écrire comme un soldat, mais également de rentrer au pays comme tel — ce qui est de fait devenu impossible, puisqu'ils sont davantage que cela : les « soldats-écrivains » sont devenus des « écrivains démobilisés » (*kikan sakka* 帰還作家⁷⁶). Le brouillage des frontières entre le texte et la vie donne à ce retour au Japon l'allure d'un récit où les déclarations dans la presse, les interviews et tables rondes sont le prolongement direct des textes déjà publiés : lorsqu'ils apparaissent dans les médias, Hino et Ueda se donnent à voir strictement comme ils se sont fait connaître, c'est-à-dire comme les narrateurs de *Mugi to heitai* et de *Kensetsu senki*. En d'autres termes, les lecteurs désireux de connaître la suite des récits de guerre lus auparavant, l'histoire du retour au Japon des héros, trouvent satisfaction dans les nouvelles de la vie même de leurs auteurs. La première moitié de 1940 vit ainsi fleurir, dans les pages des grands médias, les articles sur ces auteurs d'un nouveau genre et ce qu'ils pensaient de l'arrière maintenant qu'ils y étaient revenus.

En s'appropriant ou du moins en jouant avec la rhétorique anti-intellectualiste de l'époque pour fonder leur succès, Hino et ses homologues avaient en quelque sorte scié la branche sur laquelle ils auraient logiquement dû finir par s'asseoir. Alors même qu'il était le seul soldat-écrivain à faire l'unanimité parmi les auteurs institutionnalisés, celui-ci s'appliqua à maintenir son existence en marge du monde littéraire. Son premier mouvement fut un retour à la province : désormais capable de vivre très confortablement de sa plume, il revendiqua son choix de rentrer à Kyūshū pour travailler activement au développement de la vie littéraire locale, ce qui finit par aboutir en mars 1941 à la création d'une *Kitakyūshū bunka renmei* 北九州文化連盟 (Ligue des arts de Kitakyūshū)⁷⁷. Le groupe s'inscrivait certes dans un mouvement général de quadrillage et d'encadrement de la vie culturelle à

76 *Kikan* désigne exactement le retour chez lui du soldat, mais le terme « rapatrié » évoque trop la blessure ou la défaite pour convenir ici ; « démobilisé » est donc à prendre au sens propre — la période de mobilisation s'est achevée — mais pointe incidemment l'un des problèmes auxquels nos auteurs sont confrontés : participent-ils encore à l'effort national ?

77 HINO Ashihei, « Kitakyūshū bunka renmei ni tsuite » 北九州文化連盟について (À propos de la Ligue des arts de Kitakyūshū), *Bungei shunjū* 文藝春秋, vol. 19 n° 5, mai 1941, p. 162-173.

travers tout le pays, mais relevait surtout dans ce cas d'une volonté délibérée de faire émerger une littérature détachée de, sinon opposée à, la centralité tokyoïte, en rejouant l'antagonisme entre authenticité provinciale et manières affectées de la capitale. Ce sous-texte était particulièrement actif durant une table ronde organisée pour célébrer le retour au Japon de Hino, en présence de Sugiyama Heisuke 杉山平助 (1895-1946), Ozaki Shirō 尾崎 士郎 (1898-1964) et Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951) :

林 九州はとにかく[……]そういう人たちを見ると羨ましいと思っちゃう。友情
というか、仕事が自由でしょうネ。何を書いてもいいという気持ちで書いていらっ
しゃるから。…東京じゃ、これ書いたらあいつが何とか言やしないか…と。

火野 何か私は、文壇の空気とかなんとか言うものを——今度文壇の人たち
に会うのは始めてで能く分からないのですけれど、そういう感じが外部的に見て
おってもするんですネ。入ってゆけばいじけてしまうような感じがするのです。

尾崎 イヤそんなことはないでしょう。

火野 そうですか。⁷⁸

Hayashi À Kyūshū, [...] quand on voit ces gens, ça fait envie. Est-ce de l'amitié,
il y a une liberté au travail. Ils écrivent avec la sensation qu'ils peuvent écrire ce
qu'ils veulent... À Tōkyō, on se demande en écrivant ceci ou cela ce qu'en dira
un tel.

Hino C'est la première fois que je rencontre les gens du *bundan* donc je ne
comprends pas bien l'ambiance qui y règne et ces choses-là, mais vu de
l'extérieur j'ai cette impression. J'ai l'impression que si j'y entre, je vais
m'étioler.

Ozaki Non, ça n'arriverait pas.

Hino Ah, vraiment ?

Dans le cas de Ueda Hiroshi, la marginalisation volontaire commença par sa
décision de reprendre le travail dans le rail dès son retour au Japon : la conscience des
combats en cours lui rendait l'idée de vacances inenvisageable⁷⁹, et l'activité littéraire ne lui
parut visiblement pas être, dans un premier temps du moins, la meilleure façon de se mettre
au service de la patrie. Il changea cependant rapidement d'avis, et dut s'en justifier : cette
figure d'ouvrier sérieux avait été parfaitement dans son rôle en retournant immédiatement à
son poste, le quitter s'apparentait à une trahison. Dans *Tetsu no nioi — Kōki ni kaete* 鉄の匂

78 HINO Ashihei, SUGIYAMA Heisuke, OZAKI Shirō et HAYASHI Fumiko, « Hino Ashihei kikan
zadankai » 火野葦平帰還座談会 (Table ronde du retour de Hino Ashihei), *Kaizō*, vol. 21 n° 13, décembre
1939, p. 294-319, p. 304.

79 UEDA Hiroshi, HIROTSU Kazuo 廣津和郎 et YASUTAKA Tokuzō 保高德蔵, « Ueda Hiroshi kikan
zadankai » 上田廣帰還座談会 (Table ronde du retour de Ueda Hiroshi), *Bungei* 文芸, vol. 8 n° 1, janvier
1940, p. 198-217, p. 214.

い—後記に代えて (L'odeur de l'acier — En guise de postface), le dernier texte d'un recueil de nouvelles paru en novembre 1940, Ueda revint sur son incapacité à maintenir l'équilibre entre sa vie professionnelle et sa vie littéraire. Il lui est évidemment impossible de dire qu'il préfère vivre de sa plume : s'il doit abandonner son poste, c'est parce qu'il est primordial de répondre à la demande des gens qui veulent en savoir plus sur la guerre, parce que sa charge de travail est désormais beaucoup plus lourde qu'auparavant, parce qu'il se sent coupable de toucher un salaire dont il n'a pas besoin⁸⁰ — il s'agit en somme d'entrer en littérature en tant que travailleur⁸¹. Cette volonté ostensible d'exister littérairement, mais en dehors du monde littéraire, restreignit l'espace dans lequel Hino et ses consorts évoluèrent : ni soldats, ni écrivains, leurs incursions dans d'autres genres que la littérature de guerre ne rencontrèrent guère de succès et ils ne parvinrent jamais vraiment à se défaire de l'étiquette d'« écrivain démobilisé » qui leur avait été accolée à leur retour. Ueda finit par la revendiquer⁸², mais avait-il vraiment le choix ? Sans verser dans la psychanalyse sauvage, cette marginalité assumée peut également apparaître comme un mouvement d'autodéfense de la part d'auteurs qui, doutant de leur propre capacité à s'intégrer à l'élite intellectuelle nationale, préférèrent renverser la table ou du moins tenter d'imposer leurs propres règles du jeu.

Le Mouvement romantique japonais (*Nihon roman-ha* 日本浪漫派), en la personne de Hayashi Fusao, fit montre d'un intérêt particulier pour les écrivains démobilisés, qui culmina avec l'intégration formelle à la revue *Bungakukai* 文学界 de Hino Ashihei⁸³ et de Ueda Hiroshi⁸⁴ en avril 1940. Hayashi avait visiblement de grandes attentes envers eux, qu'il exprima dès janvier (« Les deux soldats-écrivains, en se changeant eux-mêmes, ont produit de nouvelles œuvres, et par ces œuvres ont changé la conscience littéraire des officiers militaires et de la population générale⁸⁵. ») puis mars 1940 :

80 UEDA Hiroshi, *Shidō monogatari* 指導物語 (Histoire d'une orientation), Tōkyō, Taikandō 大観堂, 1940, p. 230.

81 UEDA Hiroshi, « Hataruku hito » 働く人 (Les personnes qui travaillent), *Chūō kōron*, vol. 56 n° 11, novembre 1941, p. 174-177.

82 UEDA Hiroshi, « “Kikan sakka” sono ta » 「帰還作家」その他 (« Écrivain démobilisé » et le reste), *Shinchō* 新潮, vol. 38 n° 9, septembre 1941, p. 96-97.

83 HINO Ashihei, « Shin'iri aisatsu » 新入り挨拶 (Salutation d'entrée), *Bungakukai*, vol. 7 n° 4, avril 1940, p. 276.

84 UEDA Hiroshi, « Aisatsu » 挨拶 (Salutation), *Bungakukai*, vol. 7 n° 4, avril 1940, p. 276.

これまで発表した作品は、いわば現地報告の一種であって、帰還作家たちの戦場の信念と感情が国民生活と結びつき、それが具体的な思想になるのは、これからである。帰還作家たちは、直接には帰還兵の感情を代弁し、その思想を完成し、ひいては新しい国民思想を形成する役割を持つまことに重大な任務が自分たちの上に果たせられていることを半ば無意識ながら、これらの諸君はすでに感じているのであろう。⁸⁶

Les œuvres publiées jusqu'à présent sont une forme de rapport de terrain ; lier à la vie quotidienne du peuple les convictions et les sentiments découverts sur le champ de bataille par les écrivains démobilisés, en faire une pensée concrète, cela reste à faire. Les écrivains démobilisés ressentent sans doute déjà, à moitié inconsciemment, que leur a échoué la tâche considérable de porter directement au public les sentiments des soldats démobilisés, de parachever cette pensée, puis de développer une nouvelle pensée populaire.

En d'autres termes, Hayashi tenta de récupérer ces figures non pour leur faire pénétrer le monde littéraire tel qu'il existait auparavant, mais bien pour changer celui-ci : le désir de renaissance nationaliste porté par le mouvement romantique trouvait des champions dans les écrivains démobilisés, justement du fait de leur marginalité. Il est difficile de dire dans quelle mesure la littérature de guerre des soldats-écrivains influença l'ensemble de la littérature japonaise — la question, qui dépasse de loin le cadre du présent travail, exigerait à la fois une étude poussée des textes critiques, et une analyse stylistique particulièrement fine : ce que Hino et consorts incarnent dans l'imaginaire commun n'est pas seulement la consubstantialité de la littérature et du réel qu'elle décrit, mais aussi une écriture de la présentation dont les traces devraient le cas échéant être relevées à l'échelle microtextuelle.

Malgré l'affiliation formelle d'écrivains démobilisés à diverses associations littéraires dès 1940⁸⁷, il fallut encore attendre plusieurs années (et donc un contexte encore plus tendu) pour avoir des signes forts, quoique rares, de leur intégration à l'institution littéraire : ce n'est par exemple qu'à partir de 1943 que Hino devient membre du jury du prix

85 二人の兵隊作家は自己を変化させることによって、新しい作品を作り、その作品によって日本の官吏軍人及び国民一般の文学認識を変化させたのだ。HAYASHI Fusao, « Sensō to ningen no seichō — Bungei jihyō » 戦争と人間の成長一文芸時評 (La guerre et le développement de l'être humain — Critique littéraire), *Bungakukai*, vol. 7 n° 1, janvier 1940, p. 170-176, p. 173.

86 HAYASHI Fusao, « Kikan sakka no mondai — Bungei jihyō » 帰還作家の問題一文芸時評 (Le problème des écrivains démobilisés — Critique littéraire), *Bungei*, vol. 18 n° 4, mars 1940, p. 338-343, p. 342-343.

87 On retrouve notamment Hino, Ueda et Hibino aux côtés de Hayashi Fusao, Kawabata Yasunari ou Ozaki Shirō au sein de l'Association des hommes de lettres japonais (*Nippon bungakusha kai* 日本文学会), qui fut fondée en octobre 1940 et immédiatement rattachée à l'Association de soutien au trône (*Taisei yokusan kai* 大政翼賛会).

Akutagawa. Depuis leur retour au Japon jusqu'à l'entrée en guerre contre les États-Unis (qui s'accompagne comme nous le verrons d'un nouveau départ pour le front), les seuls textes sur lesquels ces auteurs s'autorisent à prendre position sont ceux de leurs homologues — si leur jugement littéraire est suffisamment digne d'intérêt pour être publié, il reste ainsi cantonné à la littérature de guerre. Ces critiques sont la plupart du temps confraternelles, et donnent effectivement l'image d'une communauté soudée par une expérience commune, où chacun se retrouve dans les textes de l'autre (et renforce, par ricochet, la validité de ses propres textes)⁸⁸. Elles suivent ainsi la tendance générale d'un monde littéraire de plus en plus policé, comme si les écrivains devaient eux aussi montrer leur unité face à la guerre — après le *penbutai*, la rivalité entre Hayashi Fumiko et Yoshiya Nobuko 吉屋信子 suscite beaucoup moins d'intérêt, et le polémique Sugiyama Heisuke disparaît rapidement des revues.

Dans le cas de soldats-écrivains, *a fortiori*, il était difficile de donner à voir des dissensions : de par ce qu'ils représentaient, ils se devaient d'être au-dessus (ou plutôt en dessous, puisqu'ils s'affichaient en « petites gens ») de ces mesquineries et d'incarner un idéal de dévouement à la patrie. Les textes de Hino constituent peut-être l'exception qui confirme la règle : les seules critiques directes à leur encontre durant la guerre furent le fait de soldats-écrivains qui ne se réclamaient pas d'une quelconque expertise littéraire, mais faisaient au contraire reposer leurs objections sur leur connaissance du front. Ainsi Shibata Kenjirō 柴田賢次郎 (1902-1984), un auteur si mineur qu'il est aujourd'hui difficile de connaître davantage que ses dates, rapporta que les soldats du front ne voyaient dans *Mugi to heitai* et *Tsuchi to heitai* qu'un « reportage tiède⁸⁹ » parce que les combats y manquaient d'intensité. Plus significativement, Ueda critiqua — et fut à notre connaissance le seul à évoquer la question — le fait que Hino se soit représenté écrivant sous les balles, arguant que ce passage était soit incompréhensible (c'est-à-dire, incompatible avec ce que lui-même savait de l'expérience des combats), soit romancé (ce qui paraît exact, mais est cette fois

88 Hibino Shirō proposa par exemple une analyse particulièrement mielleuse des productions de ses collègues : HIBINO Shirō, « Hino Ashihei to Ueda Hiroshi » 火野葦平と上田廣 (Hino Ashihei et Ueda Hiroshi), *Bungei*, vol. 18 n° 1, janvier 1940, p. 80-87.

89 生ぬるいルポルタージュ ; SHIBATA Kenjirō, « Sensō bungaku ni tsuite » 戦争文学について (À propos de la littérature de guerre), *Mita bungaku* 三田文學, vol. 15 n° 4, avril 1940, p. 150-154, p. 150.

incompatible avec le projet annoncé par Hino)⁹⁰. Ueda faisait ainsi une force de son prosaïsme : bien qu'elles soient rares, ce type de piques trahit l'existence d'une concurrence dont l'enjeu est toujours d'apparaître plus proche de la réalité que les autres.

Dans ce deuxième temps des soldats-écrivains, la littérature de guerre perd son hégémonie. Les textes continuent bien sûr d'affluer et de trouver un lectorat, mais ils ne suscitent plus l'enthousiasme des foules ni celui de la critique tant le genre peine à se renouveler. Les récits ayant trait à la démobilisation quant à eux, bien qu'ils ne rencontrent guère de succès, constituent la véritable nouveauté de cette période : c'est encore une fois à Hino Ashihei que l'on doit le cas le plus intéressant avec *Ugo* 雨後 (Après la pluie)⁹¹ en juillet 1940. *Ugo* nous intéresse surtout en tant qu'anti-modèle : Kenkichi 研吉, son protagoniste, est un soldat démobilisé qui travaillait avant son départ pour un journal local et a acquis une petite notoriété en envoyant quelques pages à son employeur depuis le front. De retour chez lui, auprès de son père lui-même vétéran de la guerre russo-japonaise, il participe à diverses conférences dans les environs et tâche tant bien que mal de s'adapter à son nouveau (bien qu'ancien) quotidien, pris dans les turpitudes familiales. Malgré de nombreuses différences, le parallèle avec la vie de Hino est évident, comme le sont d'ailleurs les liens entre ce texte et ses écrits précédents : il s'agit toujours de narrer une situation exceptionnelle dont lui, à la différence des écrivains institutionnalisés, a fait l'expérience — de produire une parole jusqu'alors ignorée. Il y a cependant une différence de taille, et particulièrement significative : par opposition au nivellement des individualités imposé par la guerre, le milieu socioculturel auquel Kenkichi retourne n'est pas celui du tout venant, ce qui remet d'emblée en cause l'hypothétique caractère universel de l'expérience ici décrite. Le récit lui-même reflète cette remise en cause, tant Kenkichi apparaît comme un personnage isolé parmi les membres de sa famille restée au Japon, mais aussi isolé de ses anciens compagnons d'armes : le retour au Japon marque la rupture de la communauté militaire, et même si le texte suggère bien que cette rupture est en soi une expérience partagée par les démobilisés, celle-ci ne nous est donnée à voir qu'à travers un cas spécifique qui ne permet plus d'inférer le sort de ses anciens camarades. L'arrière s'offre ainsi comme une

90 UEDA Hiroshi, HIROTSU Kazuo et YASUTAKA Tokuzō, *op. cit.*, p. 203.

91 HINO Ashihei, « Ugo » 雨後 (Après la pluie), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 55 n° 7, juillet 1940, p. 44-83.

pulvérisation de l'uniformité soldatesque, dont les mille et une facettes désormais éparpillées à travers le Japon ne peuvent qu'échapper à la plume : il n'y a plus rien d'autre à écrire que des expériences irrémédiablement individuelles. S'il est donc exact que Hino « partage les doutes des écrivains de l'époque quant à ce qu'il faut écrire⁹² », ce moment prend chez lui un sens particulier : de retour au Japon, il a perdu sa capacité à porter une autre parole que la sienne.

Le problème avait d'ailleurs été prophétisé par Sugiyama Heisuke durant la table ronde évoquée plus tôt. Lorsqu'il ne tentait pas à toute force (mais sans succès) de faire valider ses thèses racistes par son interlocuteur, Sugiyama tombait juste :

杉山 要するに、火野君はいま人気がある。火野君としては人間だから虚栄心もある、それは嬉しくないことはないけれど、一番辛い、厭なことは、自分自身としても一番辛いこと、その辛さは僕は二つあると思う。一つは、つまりこの戦争において一緒に苦しんだ人がある。又戦死した人もある。その中で自分が人気者になっている。これは一番辛い。それからもうひとつは人気が出ると、兵隊であったことから浮き上がる。火野君は兵隊の代弁者であった。⁹³

Sugiyama En un mot, Hino, tu es maintenant célèbre. Tu es humain, tu as ta vanité et il n'y a pas de raison de ne pas se réjouir, mais le plus dur, le plus déplaisant, ce qui sera le plus dur pour toi-même, je pense que c'est deux choses. D'abord, à la guerre, des gens ont souffert avec toi. Et des gens sont morts. Et parmi eux, toi tu es devenu célèbre. Voilà le plus dur. Et par ailleurs, en devenant célèbre, tu t'éloignes de ton identité de soldat. Tu étais le porte-parole des soldats.

Hino s'exposait désormais aux procès en autoréférentialité adressés (y compris par lui-même) à la littérature depuis le début de la guerre ; si le problème se posait avec une acuité particulière dans son cas, du fait de sa célébrité, il concernait en réalité tous les soldats-écrivains qu'avait produits la guerre. Il n'est donc guère surprenant qu'à leur retour, Hino et ses homologues n'aient jamais retrouvé le succès qu'ils avaient rencontré en écrivant depuis le front : leurs récits de guerre apparaissaient moins légitimes, et leur démobilisation prenait une forme irrémédiablement individuelle.

Contrepoint intéressant, il faut cependant signaler la publication d'un objet littéraire étrange, à l'initiative du Secours militaire (*Gunji hogoin* 軍事保護院), institution fondée en

92 何を書くべきかに対する懷疑を同時代の作家たちと共有するに至った ; KAGOSHIMA Takeshi, *op. cit.*, p. 351.

93 HINO Ashihei, SUGIYAMA Heisuke, OZAKI Shirō et HAYASHI Fumiko, *op. cit.*, p. 316.

1938 sous la tutelle ministère de la Santé et du Bien-être (*Kōseishō* 厚生省) dans le but d'aider à la réinsertion des blessés de guerre dans la société civile⁹⁴ : les trois volumes de la série *Aohitogusa* 青人草 (Le peuple), parus en novembre 1941⁹⁵. Chaque volume réunit une trentaine de récits de vie à la troisième personne, rédigés à la suite d'entretiens organisés par le Secours militaire entre des auteurs de retour du front⁹⁶ et des vétérans des guerres passées ou leurs familles ; de fait, chaque texte fait figurer le nom de son auteur et celui de son « sujet ». Les quelque mille quatre cents pages de ces recueils constitueraient un matériau d'exception pour une étude du traitement littéraire de la figure du vétéran, mais n'ont à notre connaissance jamais été discutées ; nous nous bornerons ici à signaler le statut paradoxal qu'elles attribuent à nos auteurs. Le titre des recueils, leur taille, leur structure (les textes sont classés par département) comme leur contenu (on y trouve des simili-biographies comme des récits s'étalant sur quelques semaines) sont sans ambiguïté : il s'agit de représenter jusque dans ses moindres détails le peuple qui a servi la patrie. Chaque auteur y fait très littéralement figure de porte-parole, et le dispositif en place suggère évidemment une forme de communauté d'expérience entre auteurs et protagonistes. Pourtant, en préférant la coécriture (ou la recherche documentaire, selon l'importance que prirent les entretiens) à l'autobiographique ou même à la fiction, le Secours militaire privait de fait les soldats-écrivains de ce qui avait fait leur force : la légitimation de la parole par l'expérience vécue. Lorsqu'ils doivent parler du peuple, ceux-ci se voient nier la possibilité de l'imaginer, mais aussi celle de parler d'eux-mêmes — ils se trouvent ici simplement cantonnés au rôle d'écrivain public.

Contrairement aux envoyés spéciaux dans la première année du conflit, Hino Ashihei présenta avec *Mugi to heitai* et *Tsuchi to heitai* un récit long, échappant au moins partiellement à l'urgence de l'actualité, et légitimé par son expérience du combat. À n'en pas douter, son appartenance à l'armée fut un atout ; elle lui avait également assuré un soutien de

94 KAGOSHIMA Takeshi, *op. cit.*, p. 91.

95 GUNJI HOGON, *Aohitogusa*, 3 volumes, Tōkyō, Shūeisha 秀英社, 1941.

96 Dix-huit au total : on y retrouve les plus connus (Hino, Ueda et Hibino évidemment, ainsi que Satomura Kinzō et Yamamoto Kazuo), mais aussi des profils plus atypiques tels que Ōra Shin'ichi 邑楽慎一 (1908-1945, médecin) et Iwai Setsuko 岩井節子 (dates inconnues, infirmière de la croix rouge japonaise).

taille en la personne de Mabuchi Itsuo et un accès direct aux censeurs militaires : il y a toutes les raisons de penser qu'en soumettant ses textes au département d'information, lui pouvait connaître précisément les limites que le pouvoir imposait alors aux représentations du conflit. Toutefois, le véritable exploit de Hino se trouvait plutôt dans son écriture, dont la simplicité revendiquée répondait à l'attente générale d'une purification des arts par la guerre. Ce rapport naïf au réel, qui devient dès lors la norme du récit de guerre, est pourtant contrebalancé par une finesse littéraire que ses imitateurs ne parvinrent jamais à reproduire.

Ces derniers parvinrent parfois à tirer leur épingle du jeu en devenant les figures publiques des pans de la guerre que Hino avait laissés dans l'ombre : Ueda Hiroshi abandonne rapidement le roman pour jouer le rôle du travailleur sérieux dans sa guerre comme dans son écriture, tandis que Hibino Shirō fait de sa blessure au combat le centre névralgique d'une production qui se développe en cercles concentriques. Les grands noms de cette période ne doivent pourtant pas éclipser la masse innombrable des participants au conflit qui prennent la plume pour narrer leur propre expérience, sous l'effet à la fois libérateur et normalisateur des succès de Hino et de la littérature amateur.

Les années 1940 et 1941, durant lesquelles les soldats-écrivains retournent à la vie civile, sont marquées par une forme d'étiollement de la littérature de guerre. La démobilisation les prive de l'appartenance à la communauté militaire et les renvoie dans un arrière qu'ils avaient, pour la plupart, dépeint comme leur antithèse. Il faut encore ajouter que, même si aucune nouvelle tendance ne parvient véritablement à s'imposer, cette période laisse le champ libre à des profils d'auteurs plus classiques : dès mars 1939, Serizawa Kōjirō s'était essayé au récit de guerre avec un *Nemurarenu yoru* 眠られぬ夜 (Nuits d'insomnie)⁹⁷ qu'il disait inspiré d'un authentique journal de soldat, et qui lui avait valu des critiques particulièrement violentes⁹⁸ ; en 1941, le prix Akutagawa récompense pour la première fois un texte qui touche directement à la guerre avec *Chōkō deruta* 長江デルタ (Le delta du Chang Jiang)⁹⁹ de Tada Yūkei 多田裕計 (1912-1980), qui raconte la vie de civils dans une

97 SERIZAWA Kōjirō, *Nemurarenu yoru*, Tōkyō, Jitsugyō no nipponsha 実業之日本社, 1939.

98 KATAOKA Teppei 片岡鉄兵, « Sensō to ningen hakken — Bungei jihyō » 戦争と人間発見一文芸時評 (La guerre et la découverte de l'être humain — Critique littéraire), *Bungei shunjū*, vol. 17 n° 13, juillet 1939, p. 356-359.

99 TADA Yūkei, « Chōkō deruta », *Bungei shunjū*, vol. 19 n° 9, septembre 1941, p. 278-312.

Chine sous occupation militaire, mais n'emporte pas pour autant l'adhésion. Il faut attendre la « réquisition des lettrés » l'année suivante pour que les écrivains institutionnels prennent leur revanche.

Troisième partie : 1941-1944, la réquisition des lettrés

Le troisième temps de la littérature de guerre, qui s'ouvre à la fin de l'année 1941, est contemporain de changements majeurs dans la conduite de la guerre ; c'est évidemment l'entrée en guerre avec les États-Unis le 7 décembre, mais aussi le début d'une expansion sans précédent vers l'Asie du Sud-Est :

Le Japon ne connaissait toutefois pas bien les pays et les peuples dont il entreprit la conquête à partir de décembre 1941, qu'il s'agisse des Philippines, de la Malaisie, de la Birmanie ou de l'Indonésie, et, malgré la création d'un ministère de la Grande Asie de l'Est, fin 1942, il n'eut ni le temps ni les moyens de s'intéresser en profondeur à leur histoire et à leur culture, comme ce fut le cas pour la Corée et la Chine. Le rapport était unilatéral, fait de domination et de prétention à civiliser. (les Philippines, la Malaisie, la Birmanie, l'Indonésie).¹

Échaudée par une résistance chinoise qui n'en finissait pas de ralentir sa conquête du continent, l'armée japonaise eut cette fois la volonté de s'attacher la bonne volonté des populations locales : aux massacres s'ajoutèrent ainsi des dispositifs de propagande plus importants que par le passé. C'est dans ce cadre que furent créées les équipes de propagande (*sendenhan* 宣伝班) auxquelles furent contraints de participer des dizaines d'écrivains.

Le nouveau visage de l'écrivain dans la guerre n'était donc plus celui de l'envoyé spécial, ni celui du soldat-écrivain, mais celui de l'écrivain réquisitionné. L'immense majorité de la production de littérature de guerre des années suivantes fut produite par des écrivains qui faisaient ou avaient fait partie des équipes de propagande ; le rapport des écrivains à cette nouvelle modalité de participation à l'effort de guerre se trouve au centre des textes les plus intéressants — et les plus appréciés par la critique — de cette période. Preuve s'il en est que la réquisition des lettrés (*bunshi chōyō* 文士徴用) bouleverse le champ de la littérature de guerre, les soldats-écrivains (notamment Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1960) et Ueda Hiroshi 上田廣 (1905-1966)) sont réquisitionnés comme les autres et ainsi dépossédés de leur ascendant : s'ils conservent une partie de leur aura, leur production peine à se renouveler et pâlit devant celle de « simples » écrivains comme Niwa Fumio 丹羽文雄 (1904-2005) et Toyoda Saburō 豊田三郎 (1907-1959), que nous évoquerons au chapitre 7.

1 LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre, 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013, p. 104.

Dans l'ensemble, la production issue de ce nouveau dispositif reste sur le modèle de l'écriture personnelle et de la notation de l'être-là. Or, comme nous le montrerons au prochain chapitre, les missions des réquisitionnés ne les amenaient pas en première ligne : la majorité des récits des réquisitionnés sont donc exempts de combats, et tiennent beaucoup plus de la littérature de voyage que de la littérature de guerre. Abe Tomoji 阿部知二 (1903-1973)², Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898-1993)³ ou Takami Jun 高見順 (1907-1965)⁴ dépeignent une existence tranquille dans des colonies exotiques, parmi les soldats et les autochtones. Ces textes s'inscrivent évidemment dans le cadre de la propagande officielle, puisqu'ils proposent une représentation incarnée de la sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale (*Daitōa kyōeiken* 大東大東亜共栄圏) ; ce rêve d'une union des peuples asiatiques était lui-même susceptible de séduire les écrivains les moins zélés dans leur patriotisme. Du point de vue littéraire, ces récits se bornent à appliquer un décor exotique inédit au modèle éprouvé du roman personnel (*shishōsetsu* 私小説), et sont donc exempts de la tension entre guerre et littérature qui nous occupe dans ce travail : la vie quotidienne, même dépayssante, ne pose pas de problème à l'auteur de *shishōsetsu*. C'est également à ce type de récit que se retrouvent désormais cantonnées les écrivaines, exclues de fait de la réquisition : bien qu'elle ait parcouru une bonne partie de l'empire durant cette période, Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951) n'eut plus l'occasion de démontrer sa capacité à endurer les vicissitudes du front. Les circonstances qui menèrent certains réquisitionnés à fréquenter directement les zones de combat quand d'autres étaient relégués en périphérie de la guerre demeurent floues. Au vu des profils des premiers (Hino, Ueda, Niwa, Toyoda, mais aussi Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964) ou Satomura Kinzō 里村欣三 (1902-1945)), il est vraisemblable que ceux-ci se portaient volontaires : la distinction entre écrire la guerre et y participer n'a jamais été aussi fine.

2 ABE Tomoji, *Hi no shima* 火の島 (L'île de feu), Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1944.

3 IBUSE Masuji, *Hana no machi* 花の街 (La ville des fleurs), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文芸春秋社, 1943.

4 TAKAMI Jun, *Biruma ki* ビルマ記 (Journal de Birmanie), Tōkyō, Kyōryoku shuppansha 協力出版社, 1944.

Chapitre 6 — L'armée et les écrivains

À partir du 15 novembre 1941, plusieurs dizaines de Japonais appartenant à l'élite culturelle (une trentaine d'écrivains, mais aussi d'autres professions jouissant d'une expertise exploitable pour la production locale de propagande : des peintres, des musiciens, des photographes, des cinéastes, des journalistes de presse, des radio-journalistes, des enseignants¹) reçurent un « papier blanc » (*shirogami* 白紙) par lequel l'armée leur annonçait officiellement qu'ils étaient réquisitionnés pour l'effort de guerre. Par opposition au « papier rouge » (*akagami* 赤紙), qui annonce l'enrôlement (*boshū* 募集) à proprement parler, le *shirogami* renvoyait à une modalité de recrutement rendue possible par l'article 4 de la *Loi de mobilisation générale de la nation* (*Kokka sōdōin hō* 国家総動員法) en avril 1938, dans les termes suivants :

政府ハ戦時ニ際シ国家総動員上必要アルトキハ勅令ノ定ムル所ニ依リ帝国臣民ヲ徴用シテ総動員業務ニ従事セシムルコトヲ得但シ兵役法ノ適用ヲ妨ゲズ²。
En cas de nécessité au titre de la mobilisation générale de la nation en temps de guerre, sur décret impérial, le gouvernement peut réquisitionner les sujets de l'Empire afin de leur assigner des tâches de mobilisation générale, à condition de ne pas entraver le service militaire.

Les « tâches de mobilisation générale », définies dans l'article 3, réunissaient par exemple : la production, la réparation, la distribution, l'importation, l'exportation et le stockage de biens nécessaires à la mobilisation ; le transport et la communication ; l'éducation ; l'information et la propagande. Le premier décret de réquisition nationale (*Kokumin chōyō rei* 国民徴用令), qui fut promulgué en juillet 1939 et permit donc les premières réquisitions, ajouta notamment que les avis envoyés aux réquisitionnés pouvaient passer sous silence la nature et le lieu des tâches requises, au titre du secret militaire³. Ces dispositions légales, qui servaient jusqu'alors à faire travailler les sujets de l'Empire dans des usines, permirent la mise sur pied d'un phénomène inédit dans l'histoire de la littérature japonaise, couramment

1 MACHIDA Keiji 町田敬二, *Aru gunjin no shihi — Ken to pen* ある軍人の紙碑一剣とペン (Mémoires d'un militaire — Le sabre et la plume), Tōkyō, Fuyō shobō 芙蓉書房, 1978, p. 221-222.

2 *Kokka sōdōin hō* 国家総動員法 (*Loi de mobilisation générale de la nation*), 1938, article 4.

3 *Ibid.*, article 8.

appelé « réquisition des lettrés », qui vit jusqu'à la fin de la guerre des dizaines d'écrivains être envoyés de force dans des équipes de propagande sur les nouveaux théâtres d'opérations.

Bien qu'elle constitue un phénomène d'une nature et d'une ampleur inédites, la réquisition des lettrés demeure encore mal connue : à l'exception de quelques travaux pionniers parus dans les années quatre-vingt (chez Kamiya Tadataka 神谷忠孝⁴ et Tsuzuki Hisayoshi 都築久義⁵), seul Kimura Kazuaki 木村一信 a travaillé en profondeur sur le sujet, à partir du milieu des années quatre-vingt-dix⁶. Ces recherches consistèrent principalement à tâcher de reconstituer le parcours et l'expérience de quelques écrivains en se fondant sur leurs récits d'époque et d'après-guerre, abordés comme des témoignages. La destruction massive des archives militaires japonaises à la fin de la guerre ne laisse, de fait, que peu d'autres sources sur le sujet, mais la démarche présente un certain nombre d'inconvénients : les récits *a posteriori* sont pris dans des enjeux mémoriels complexes, puisque leurs auteurs y décrivent une période de collaboration avec l'armée dans un contexte d'après-guerre où ils ont tout intérêt à se montrer sous leur meilleur jour ; les textes d'époque, quant à eux, étaient évidemment soumis à une censure de plus en plus drastique ; en outre, comme nous le verrons, l'organisation même des équipes de propagande tendait à maintenir les réquisitionnés dans l'ignorance.

Le détournement par les militaires du cadre de la réquisition en vue de s'adjoindre le service de l'élite culturelle japonaise trouve vraisemblablement son origine dans les *Propagandakompanien* allemandes créées dès 1938. Ces compagnies étaient principalement composées de soldats disposant d'une expertise technique⁷ (des reporters, mais aussi des

4 KAMIYA Tadataka 神谷忠孝, « Nanpō chōyō sakka » 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), *Hokkaidō daigaku jinbun kagaku ronshū* 北海道大学人文科学論集, n° 20, 1984, p. 5-31.

5 TSUZUKI Hisayoshi 都築久義, « Sakka no chōyō » 作家の徴用 (La réquisition des écrivains), *Aichi shukutoku daigaku ronshū* 愛知淑徳大学論集, n° 11, 1986, p. 23-35.

6 Son travail avec Kamiya Tadataka donna notamment naissance à la réédition d'une grande partie de la production littéraire concernée, dans : KIMURA Kazuaki (dir.), *Nanpō chōyō sakka sōsho : Jawa hen* 南方徴用作家叢書・ジャワ編 (Bibliothèque des écrivains réquisitionnés du sud : série Java), 15 volumes, Ryūkei shosha 龍溪書舎, 1996, puis KIMURA Kazuaki et TAKEMATSU Yoshitaki 竹松良明 (dir.), *Nanpō chōyō sakka sōsho : Biruma hen* 南方徴用作家叢書・ビルマ編 (Bibliothèque des écrivains réquisitionnés du sud : série Birmanie), 14 volumes, Ryūkei shosha, 2010.

7 KALLIS Aristotle A., *Nazi Propaganda and the Second World War*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 57.

réalisateurs, des photographes, ainsi que des membres du monde de la culture ou de l'éducation) qui suivaient l'armée allemande sur tous les fronts. Leur objectif principal était de documenter les opérations de l'armée, afin de produire une propagande qui s'adressât, selon les besoins, à la population allemande ou aux populations des pays occupés. Placées directement sous contrôle militaire, elles ne dépendirent jamais du ministère de la Propagande⁸, qui les voyait cependant d'un bon œil. Selon Machida Keiji (1896-1990), qui fut à la tête de l'équipe de propagande de Java, l'idée de constituer au Japon des unités similaires revient à Yamashita Tomoyuki 山下奉文 (1885-1946)⁹, qui avait pris en décembre 1940 la tête d'une mission d'observation de sept mois auprès des armées allemandes et italiennes¹⁰. Ce serait sur la base de son rapport¹¹ que le huitième bureau de l'État-major de l'armée impériale japonaise (*sanbō honbu dai hakka* 参謀本部第八課), sous l'égide du colonel Usui Shigeki 臼井茂樹 (1898-1941), aurait amorcé en septembre 1941 la constitution des équipes de propagande destinées à accueillir quelques mois plus tard les nouveaux réquisitionnés¹².

8 UZIEL Daniel, *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Berlin, Peter Lang, 2008.

9 Yamashita est surtout connu comme le « tigre de Malaisie », pour l'invasion sanglante qu'il mena fin 1941 dans la région. Il fut jugé coupable de crimes de guerre et exécuté en 1946.

10 KAGOSHIIMA Noboru 児島襄, *Shisetsu Yamashita Tomoyuki* 史説山下奉文 (Histoire : Yamashita Tomoyuki), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文芸春秋社, 1969, p. 136-138.

11 En réalité, le rapport de mission de Yamashita renvoie à un document supposément plus complet intitulé « Dokukoku kokubōgun no senji senden ni tsuite » 独国防軍の戦時宣伝に就いて (La propagande en temps de guerre de la Wehrmacht), malheureusement introuvable dans les archives militaires japonaises, mais ne comporte lui-même qu'une maigre référence aux PK parmi les autres unités des armées allemandes. À toutes fins utiles, la voici :

宣伝中隊

方面軍に中隊を配属し戦場新聞の発行等に依る慰安志気の操作或は第一線と銃後との連絡或は宣伝資料の蒐集等に任ず。

専ら軍隊教育を終りしものを以て編成するも当分の間、新聞記者等を一時任用す。

Unités de propagande

Unités rattachées aux armées en campagne, chargées des opérations d'encouragement par la publication de journaux de front, etc., des communications entre la première ligne et l'arrière, de la constitution des documents de propagande...

Constituées généralement de personnes ayant achevé une formation militaire, et présentement de journalistes, etc. mobilisés temporairement.

« Yamashita shisatsudan hōkoku (1) (2) » 山下視察団報告(1)(2) (Rapport de la mission d'observation Yamashita (1) (2)), *Ajia rekishi shiryō sentā* アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C15120145200, août 1940, p. 98.

12 MACHIDA Keiji, *op. cit.*, p. 167.

Les spécialistes japonais de la propagande n'avaient pas attendu Yamashita pour être au courant de l'existence des PK et de leur fonctionnement. D'une manière générale, comme le remarque Michael Lucken, le Japon cherchait au début des années quarante à « faire bonne figure face aux nouveaux partenaires¹³ », et pour ce faire s'inspirait largement de la propagande nazie. Le Service d'information du Cabinet (*naikaku jōhōbu* 内閣情報部) s'intéressait depuis sa création (en septembre 1937) aux stratégies des propagandistes européens, dont plusieurs ouvrages furent traduits assez rapidement en tant que « documents de recherche » (*kenkyū shiryō* 研究資料) à usage interne¹⁴ — c'est par exemple le cas d'un texte sur la propagande anglaise durant la Première Guerre mondiale de Hermann Wanderscheck, qui travailla directement pour Goebbels au ministère de la Propagande à partir de 1939¹⁵. Le ministère des Affaires étrangères fit quant à lui publier en janvier 1940 un ouvrage intitulé *Doitsu no senden soshiki to sono jissai* 独逸の宣伝組織と其の実際 (Les organes de propagande allemands et leur réalité) qui décrivait principalement les structures liées au ministère de la Propagande, mais mentionnait également les PK comme un moyen de « relier le front et l'arrière¹⁶ ».

Si Yamashita ne ramenait pas de son voyage une découverte totalement inédite, son rapport a-t-il pu être l'élément déclencheur de la réquisition des écrivains ? Barak Kushner a déjà remarqué que la concurrence entre les différents organes de propagande, qui ne voulaient pas abandonner leurs prérogatives, put parfois conduire le gouvernement et les militaires à mener des opérations totalement indépendantes les unes des autres, jusqu'à

13 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 41.

14 Les publications du Service d'information du Cabinet comprenaient également des « documents de référence » (*sankō shiryō* 参考資料), compilés par ses propres services, et des « leçons » (*kōza* 講座) de membres extérieurs — notons à ce sujet l'existence d'un fascicule de quatorze pages signé par un auteur qui était décidément partout : KIKUCHI Kan 菊池完, *Shisōsen to bungei* 思想戦と文芸 (La guerre des idées et les lettres), Tōkyō, Naikaku jōhōbu, 1940.

15 WANDERSCHECK Hermann, *Sekai taisen to senden* 世界大戦と宣伝 (La Guerre mondiale et la propagande), Tōkyō, Naikaku jōhōbu, 1938. L'original n'était paru que deux années plus tôt : WANDERSCHECK Hermann, *Weltkrieg und Propaganda*. Berlin, ES Mittler & Sohn, 1936.

16 戦線と銃後とを結びつける ; GAIMUSHŌ CHŌSABU 外務省調査部 (Bureau de recherche du ministère des Affaires étrangères), *Doitsu no senden soshiki to sono jissai*, Tōkyō, Nihon kokusai kyōkai 日本国際協会, 1940, p. 134.

produire un « double système de propagande¹⁷ » — et ce, alors même que les services gouvernementaux étaient eux-mêmes constitués pour partie de militaires¹⁸. Formellement, à l'instar des PK, les équipes de propagande relevaient exclusivement des armées et rien n'indique qu'elles aient été en lien avec les services du Cabinet. L'accession au poste de Premier ministre du général Tōjō Hideki 東條英機 (1884-1948) en octobre 1941 et plus tard l'entrée en guerre avec les États-Unis (8 décembre 1941) virent les militaires obtenir plus de pouvoir que jamais ; l'armée acquit en conséquence la capacité de prendre des initiatives propres de plus en plus ambitieuses, y compris dans le domaine de la propagande. Il est donc tout à fait envisageable que des officiers de l'État-major, face à des informations de première main sur le fonctionnement de l'armée allemande et de ses services de propagande, aient entrepris de mobiliser des dizaines d'intellectuels sans concertation avec les autres services de propagande japonais.

Cette genèse toute militaire des équipes de propagande n'a rien d'anecdotique : elle a largement conditionné l'organisation et les objectifs d'une opération qui, en faisant un usage inédit des acteurs du monde littéraire japonais, fit vaciller l'opposition admise entre écrivains et combattants. Il importe donc, avant d'aborder les textes qu'il vit naître et la façon dont leurs auteurs y représentaient leur statut de réquisitionnés, de comprendre précisément en quoi consistait la réquisition des lettrés. Ajoutons que l'absence totale de travaux sur le sujet en français ou en anglais, la rareté de ceux en japonais, nous oblige : il est en l'état actuel bien plus facile de se documenter sur le bataillon de la plume de 1938, qui ne dura que quelques semaines et concerna une grosse vingtaine d'écrivains, que sur la plus grande (tant par l'ampleur que par la durée) opération d'implication des écrivains dans l'effort de guerre de l'histoire japonaise. Peut-être les pages suivantes permettront-elles de corriger en partie ce déséquilibre.

17 KUSHNER Barak, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 32.

18 Voir Avant-propos.

I] La sélection des réquisitionnés

A] Effectifs et composition

Les réquisitionnés venaient, en général pour une durée d'un an, grossir les rangs de cinq équipes de propagande créées pour l'occasion dans les territoires nouvellement conquis d'Asie du Sud : quatre pour l'Armée de terre aux Philippines, en Birmanie, en Malaisie (Singapour, Thaïlande, Indochine) et en Indonésie (Java), ainsi qu'une propre à la Marine. Ces équipes constituées de militaires, de réquisitionnés, et dans une moindre mesure de salariés *ad hoc*, furent actives durant quatre années, parfois jusqu'aux toutes dernières semaines de la guerre (mais alors le plus souvent sans civils). Les premiers temps de l'opération révèlent cependant une mise en place plus hésitante et désordonnée que l'on ne pourrait s'y attendre. Alors que les premières réquisitions commencèrent dès novembre 1941, l'équipe rattachée à la Marine ne fut elle-même mise sur pied qu'au début de l'année suivante, dans des modalités légèrement différentes (sans être associée à une zone géographique déterminée). La Marine fut vraisemblablement prise de vitesse : la réquisition des lettrés était à l'origine une initiative propre à l'Armée de terre et celle-ci n'avait aucune nécessité formelle de discuter ses plans avec les autres services de l'État, dans la mesure où le cadre légal permettant la réquisition des Japonais existait depuis plusieurs années. Machida Keiji évoque un calendrier particulièrement serré pour la première vague de réquisition, puisqu'il affirme n'avoir commencé à travailler sur les modalités pratiques de l'opération qu'à partir d'octobre 1941¹⁹ ; la « première vague » ne fut d'ailleurs elle-même pas exempte de cahots, puisqu'elle se fit en deux étapes, en novembre 1941 pour la majorité des participants, puis en février 1942 pour d'autres : Ueda Hiroshi 上田廣 (1905-1966), Hino Ashihei 火野葦平 (1907-1960), Miki Kiyoshi 三木清 (1897-1945) par exemple n'arrivèrent aux Philippines qu'au mois de mars. En outre, les réquisitions avaient commencé avant que l'armée ait réellement assuré ses positions en Asie, ce qui fut fait en

19 MACHIDA Keiji, *op. cit.*, p. 223.

février 1942 pour la campagne de Malaisie avec la prise de Singapour, en mars 1942 pour les campagnes des Indes orientales néerlandaises et de Birmanie, respectivement avec les prises de Java et de Rangoon, et en avril 1942 pour la campagne des Philippines avec la prise de Bataan.

Cette mise en route tardive eut pour conséquence une montée en puissance des équipes de propagande durant les années suivantes. Ibuse Masuji donne en tout et pour tout 120 membres en Malaisie au moment de la première vague, lors de sa propre réquisition²⁰ ; Machida Keiji confirme les chiffres de 11 officiers, une centaine de soldats, 87 réquisitionnés (on se rappelle que les écrivains n'étaient pas la seule profession concernée) et 48 employés, pour un total d'environ 250 personnes²¹ — il s'agit vraisemblablement là du point culminant de l'équipe. Ces chiffres sont par ailleurs compatibles avec une note d'octobre 1942 sur la rémunération du personnel de ces équipes, issue des archives militaires, qui évoque un chiffre total de 400 réquisitionnés²². Par extrapolation, les équipes de propagande auraient donc réuni jusqu'à 1250 personnes à un même moment, dont un tiers de réquisitionnés.

La liste exacte des écrivains qui participèrent aux équipes de propagande demeure difficile à établir en raison du manque de sources sur le sujet. L'unique liste qui fut publiée durant la guerre n'est que semi-officielle puisqu'elle parut dans l'*Almanach des lettres* (*Bungei nenkan* 文芸年鑑) composé par l'Association patriotique de littérature (*bungaku hōkoku kai* 文学報国会)²³. Elle date de 1943 (donc à cheval entre les deux premières vagues) et comporte 54 noms. Sur la base de ce document et du *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大事典 (Grand dictionnaire de littérature moderne japonaise), Kamiya Tadataka aboutit pour la période 1942-1945 à une liste de 79 auteurs²⁴ dont certains, soit qu'ils soient rentrés plus tôt, soit qu'ils soient partis plus tard, ne figuraient pas dans le

20 ODAGIRI Hideo 小田切秀雄, *Bungaku : Shōwa jū nen dai o kiku* 文学・昭和十年代を聞く (Littérature : interroger les années dix de l'ère Shōwa), Tōkyō, Keisō shobō 勁草書房, 1976, p. 51. L'ouvrage est constitué d'entretiens avec différents écrivains actifs à l'époque.

21 MACHIDA Keiji, *op. cit.*, p. 221.

22 « Shōwa 17 nen "Rikuafu daïnikki dai 21 gō" » 昭和17年「陸垂普大日記第21号」, Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C15120145200, 20 octobre 1942, p. 8.

23 NIPPON BUNGA KU HŌKOKUKAI, *Bungei nenkan*, Tōkyō, Tōkei shobō 桃蹊書房, 1943, p. 33.

Bungei nenkan. Les noms en gras sont ceux qui y apparaissent, ceux en italique sont le fruit des recherches de Kamiya Tadataka (suivis d'un point d'interrogation quand il nous a été impossible de les confirmer par des sources premières), et ceux que nos propres recherches nous ont permis d'identifier sont soulignés :

Malaisie (17) : **Akinaga Yoshirō** 秋永芳郎, **Ibuse Masuji** 井伏鱒二, *Ijichi Susumu* 伊地知進, **Kaionji Chōgorō** 海音寺潮五郎, **Kibayashi Kiyoshi** 木林清, **Kitagawa Shōichi (Fuyuhiko)** 北川象一(冬彦), **Kitamachi Ichirō** 北町一郎 (de son vrai nom Ayada Takeshi 会田毅), **Koide Hideo** 小出英男, **Nakajima Kenzō** 中島健蔵, **Nakamura Chihei** 中村地平, **Oguri Mushitarō** 小栗虫太郎, **Sakai Seiichirō** 堺誠一郎, **Satomura Kinzō** 里村欣三, *Shaku Jūzaburō* 釈十三郎 (de son vrai nom Araki Takeshi 荒木猛, plus connu comme Hashimoto Gorō 橋本五郎), **Shinbō Kōtarō** 神保光太郎, **Terazaki Hiroshi** 寺崎浩, **Tsukihara Tōichirō** 月原橙一郎

Birmanie (10) : Hirano Reiji 野零児²⁵, **Iwasaki Sakae** 岩崎栄, **Kitabayashi Tōma** 北林透馬, **Kurashima Takejirō** 倉島竹二郎, **Oda Takeo** 小田嶽夫, **Sakakiyama Jun** 榊山潤, **Shimizu Ikutarō** 清水幾太郎, **Takami Jun** 高見順, **Toyoda Saburō** 豊田三郎, **Yamamoto Kazuo** 山本和夫

Java (11) : **Abe Tomoji** 阿部知二, **Asano Akira** 浅野晃, **Gunji Jirōmasa** 郡司次郎正, **Kitahara Takeo** 北原武夫, Nagai Jusuke 長井寿助²⁶, **Ōe Kenji** 大江賢次, **Ōki Atsuo** 大木惇夫, **Ōya Sōichi** 大宅壮一, **Samukawa Kōtarō** 寒川光太郎, **Takeda, Rintarō** 武田麟太郎, **Tomizawa Uio** 富沢有為夫

Philippines (12) : **Hino Ashihei** 火野葦平, **Ishizaka Yōjirō** 石坂洋次郎, **Kon Hidemi** 今日出海, **Miki Kiyoshi** 三木清, *Namae Kenji* 生江健次 (?), **Ozaki Shirō** 尾崎士郎, **Sawamura Tsutomu** 沢村勉, **Shibata Kenjirō** 柴田賢次郎, **Terashita Tatsuo** 寺下辰夫, **Ueda Hiroshi** 上田廣, *Yamagami Itarō* 山上伊太郎, *Yasuda Sadao* 安田貞雄

24 KAMIYA Tadataka, « Joron » 序論 (Avant-propos), in KAMIYA Tadataka et KIMURA Kazuaki (dir.), *Nanpō chōyō sakka* 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 1996, p. 3-14, p. 8.

25 Voir HIRANO Reiji, *Mangō no ame* マンゴーの雨 (Pluie de mangues), Tōkyō, Tenshū shobō 天佑書房, 1944.

26 Voir NAGAI Jusuke, « Shingekika no Rabauru » 空撃下のラバウル (Rabaul sous l'assaut), *Kaizō* 改造, vol. 26 n°2, février 1944, p. 74-81.

Marine (31) : Asami Fukashi 浅見淵, Hamamoto Hiroshi 浜本浩, Handa Yoshiyuki 半田義之, Hisao Jūran 久生十蘭, Horikawa Tan 堀川潭, Inoue Yasubumi 井上康文, Ishikawa Tatsuzō 石川達三, Kashima Kōji 鹿島孝二, Kimura Sōjō 木村荘十, Kitamura Komatsu 北村小松, Kuramitsu Toshio 倉光俊夫, Mamiya Mosuke 間宮茂輔, Minato Kunizō 湊邦三, Murakami Genzō 村上元三, Nakayama Yoshio 中山義夫, Nakayama Zensaburō 中山善三郎, Nitta Jun 新田潤, Niwa Fumio 丹羽文雄, Ran Ikujiō 蘭郁二郎, Saitō Ryōsuke 斎藤良輔, Sakurada Tsunehisa 桜田常久, Sawada Ken 沢田謙, Settsu Mowa 摂津茂和, Shibata Ken'ichi 柴田賢一, Tada Yūkei 多田裕計, Tanaka Katsumi 田中克己, Togawa Yūkiō 戸川幸夫, Tsubota Jōji 坪田譲治, Tsunoda Kikuo 角田喜久雄, Unno Jūza 海野十三, Yamaoka Sōhachi 山岡荘八

Le nombre plus important d'écrivains réquisitionnés par la Marine s'explique par le fait que l'Armée de terre n'eut à peu près plus recours à la réquisition durant les deux dernières années de guerre, mais il est presque certain que cette liste demeure encore incomplète. Il faut encore ajouter que certains écrivains furent amenés à participer temporairement aux opérations des équipes de propagande sans avoir été formellement réquisitionnés : ce fut par exemple le cas de Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972), qui partit en avril 1945 rejoindre les romanciers Nitta Jun et Yamaoka Sōhachi sur la base aérienne de Kanoya 鹿屋 (département de Kagoshima 鹿児島県) pour « soutenir » les soldats qui se préparaient aux opérations kamikazes²⁷. L'ampleur que prit ce genre de participations momentanées est en l'état actuel des connaissances difficile à apprécier, mais il semble qu'elles n'aient concerné que les écrivains les plus célèbres. Enfin, bien que le phénomène soit rarement évoqué et très peu documenté, les départements d'information de l'Armée de terre en Chine finirent eux aussi par avoir recours à des écrivains tels que Henmi Yūkichi 逸見猶吉 (1907-1946) en 1943 et Itō Einosuke 伊藤永之介 (1903-1959) en 1944²⁸.

27 Pour en savoir plus sur cet épisode de la vie de Kawabata, on pourra notamment se référer à LI Shengjie 李聖傑, « Kawabata Yasunari ni okeru sensō taiken ni tsuite » 川端康成における戦争体験について (À propos de l'expérience de la guerre chez Kawabata Yasunari), *Soshio saiensu* ソシオサイエンス, n° 17, 2010, p. 95-110.

28 Voir ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 et NARITA Ryūichi 成田龍一 (dir.), *Sensō to bungaku — Manshū no hikari to kage* 戦争と文学—満州の光と影 (Guerre et littérature — Ombre et lumière de la Mandchourie), vol. 16, Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2012.

B] Les critères de sélection

Il est difficile de savoir sur quels critères les écrivains furent sélectionnés puisqu'ici aussi, les archives nous font défaut. Les noms les plus remarquables sont ceux des absents : Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948), Kume Masao 久米正雄 (1891-1952), Yoshikawa Eiji 吉川英治 (1892-1962), Kishida Kunio 岸田國士 (1890-1954) et les autres membres notables des diverses associations littéraires soutenues par l'armée, c'est-à-dire ceux qui sont le plus résolument engagés à l'arrière dans la mobilisation du monde littéraire, échappent au séjour contraint sur le front. Symétriquement, selon Iwaya Daishi 巖谷大四, la forte proportion d'écrivains identifiés comme libéraux ou proches de la gauche suggère qu'être réquisitionné était en réalité une sanction, et la liste des premiers participants recouperait partiellement l'hypothétique liste noire de 1941²⁹. De fait, les témoignages d'après-guerre sur cette période dépeignent tous la réquisition comme une mesure de rétorsion³⁰ — le terme *chōyō* 徴用 faisait l'objet d'un jeu de mots où le caractère 徴, qui renvoie ici à l'idée de « réquisition », était remplacé par 懲, qui se prononce de la même façon et dont la graphie est proche, mais signifie « punition ». Même s'il est évident que la réquisition était le plus souvent une contrainte subie, il convient ici aussi de se méfier du miroir déformant de l'après-guerre : le moment où les victimes de la réquisition purent librement exprimer leur opposition à l'armée (et donc se poser en résistants persécutés par celle-ci) est également le moment où les nationalistes fervents furent incités sinon contraints à se taire³¹. D'après Machida, le recrutement se déroula en fait en deux temps : après avoir réquisitionné de force les écrivains qu'ils soupçonnaient d'être opposés à la guerre, les militaires durent faire également appel à des auteurs volontaires ou « recommandés » afin de constituer des équipes de propagande

29 IWAYA Daishi, (*Shihan*) *Shōwa bundan shi* (私版) 昭和文壇史 ((Édition privée) Histoire du monde littéraire de Shōwa), Tōkyō, Torami shobō 虎見書房, 1968, p. 22.

30 Voir par exemple KURODA Hidetoshi 黒田秀俊, *Chishikijin — genron dan'atsu no kiroku* 知識人・言論弾圧の記録 (Mémoires de l'oppression du discours et des intellectuels), Tōkyō, Shiraishi shoten 白石書店, 1976, p. 230 et suivantes.

31 Ne serait-ce que pour préserver leurs carrières littéraires : lorsque Hayashi Fusao prit finalement la plume en 1963 pour dire tout le bien qu'il pensait de l'Empire japonais, il finit de se disqualifier aux yeux d'une large partie du monde littéraire et de s'aliéner tout un pan du lectorat japonais.

suffisamment grandes³². Ces « recommandations » tenaient-elles plutôt de la dénonciation ? Elles étaient en tout cas le fait d'autres écrivains : Nakajima Kenzō aurait ainsi fait de la « reconnaissance³³ » pour l'armée, ce que celui-ci confirma à demi-mot lors d'un entretien³⁴. Il y a fort à parier que des auteurs tels que Hino Ashihei ou Ueda Hiroshi n'étaient pas opposés à leur départ. De même, Asano Akira, Ozaki Shirō et Tomizawa Uio s'étaient portés volontaires pour participer au bataillon de la plume quelques années plus tôt : sans impliquer nécessairement qu'ils étaient enthousiastes cette fois-ci, ce premier engagement peut laisser supposer un désir de travailler avec l'armée. Au vu du parcours des écrivains réquisitionnés et de leur production à l'époque, nous estimons que les volontaires ne pouvaient guère représenter plus de 10 % des effectifs.

Il peut paraître surprenant que l'armée ait utilisé pour assurer sa propagande des écrivains qu'elle considérait elle-même comme susceptibles de s'opposer à la conduite de la guerre, d'autant que les réquisitionnés constituaient une part importante des équipes auxquelles ils étaient rattachés. Comme l'a remarqué Michael Lucken, le pouvoir eut systématiquement tendance, durant la guerre, à intégrer et à faire participer ses anciens opposants³⁵. En l'occurrence, collaborer avec l'armée fut d'autant moins compliqué que les écrivains n'avaient pas le choix, et que les missions qui leur étaient confiées pouvaient présenter, comme nous le verrons, certains attraits. Ajoutons qu'en soi, être sélectionné par l'armée prit visiblement valeur de reconnaissance institutionnelle. Noguchi Fujio 野口富士男 (1911-1993) affirme avoir rencontré Shimaki Kensaku 島木健作 (1903-1945), ancien membre du parti communiste emprisonné en 1928³⁶, peu après qu'il eut appris son exemption pour raisons médicales (une tuberculose qui finit par l'emporter en 1945) :

その顔には徴用をまぬかれた安堵と従軍の機を逸した無念さとが複雑に入り

32 MACHIDA Keiji, *Tatakau bunka butai* 戦う文化部隊 (Le bataillon de la culture au combat), Tōkyō, Hara shobō 原書房, 1967, p. 22.

33 スカウトしていた ; *Ibid.*, p. 20.

34 SAKURAMOTO Tomio 櫻本富雄, *Nihon bungaku hōkoku kai — Daitōa sensō ka no bungakushatachi* 日本文学報国会一大東亜戦争下の文学者たち (L'association patriotique de littérature du Japon — Les écrivains durant la guerre de la Grande Asie), Tōkyō, Aoki shoten 青木書店, 1995, p. 55.

35 « On peut dire que le pouvoir a non seulement refusé d'ostraciser les repentis, mais qu'il a investi sur eux chaque fois qu'il l'a jugé possible ». LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 39.

36 YASUNAGA Taketo 安永武人, *Senji ka no sakka to sakuhin* 戦時下の作家と作品 (Écrivains et œuvres en temps de guerre), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1983, p. 120.

まじっていた。従軍作家にえられることは花形作家としての折紙をつけられたことを意味していたし、それにはずれた者には日陰者のイメージがつきまとうような時代だったからである。³⁷

Sur son visage se mêlaient le soulagement d'avoir échappé à la réquisition et la déception d'avoir perdu l'occasion de partir en campagne. C'était une époque où être sélectionné pour suivre l'armée valait certification comme écrivain éminent, où une image de répréhensible collait à ceux qui y coupaient.

Nous reviendrons dans un instant sur l'ambiguïté qui régnait quant aux missions réelles des écrivains réquisitionnés, mais la réaction de Shimaki n'est pas si surprenante. Elle se superpose à une mythologie guerrière de plus en plus diffuse, puisqu'il rejoue en quelque sorte le cliché du soldat blessé frustré de ne pouvoir se joindre à l'assaut, coupable de laisser les autres se sacrifier à sa place. Dans un contexte où seuls les écrivains les plus actifs dans la mobilisation de l'arrière n'étaient pas envoyés sur le front, être exempté de réquisition pour raison médicale avait nécessairement un parfum de désertion : cela signifiait une incapacité à trouver un rôle à jouer dans la guerre en cours — voire à trouver sa place dans la société. L'exempté de réquisition le plus célèbre se trouve d'ailleurs avoir été Dazai Osamu 太宰治 (1909-1948), figure de la littérature japonaise qui poussa la mise en scène de sa marginalité au rang d'art³⁸...

C] Les missions des équipes de propagande

Les recherches existantes sur la réquisition des lettrés tombent toutes d'accord sur les missions qui furent confiées aux écrivains réquisitionnés, mais ne se fondent que sur des témoignages de membres des équipes de propagande — si elles s'appuient sur des documents d'époques, ces sources ne sont en tout cas jamais citées. Grâce à la numérisation des archives militaires opérée par le Japan Center for Asian Historical Records à partir de

37 NOGUCHI Fujio, *Kanshoku teki Shōwa bundan shi* 感觸的昭和文壇史 (Histoire impressionnante du *bundan* de l'ère Shōwa), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文芸春秋社, 1986, p. 227.

38 Voir LAVELLE Isabelle, *Littérature et imposture — Identités narratives chez Dazai Osamu (1909-1948)*, thèse de doctorat, sous la direction de SAKAI Cécile, Université Paris Diderot, 2016.

2001, nous avons pu retrouver l'une des archives encore disponibles traitant de ces équipes. Ce document, qui décrit la restructuration des équipes de propagande de l'Armée de terre en juin 1942, n'a jusqu'ici jamais été cité et constitue donc à notre connaissance la seule source première quant aux missions qui leur étaient attribuées :

各部任務ノ概要左ノ如シ
イ、本部 宣伝班業務ノ企画、統制ニ任シ且班内ノ庶務ヲ掌ル
ロ、教化宣伝部 占領地住民ノ教化啓蒙宣伝ヲ主トシ併而国内ニ対スル報道、
現地皇軍將兵、邦人慰問ヲ掌ル
ハ、対外宣伝部 第三国特ニ印度、濠洲、重慶、近東ニ対スル放送宣伝ヲ掌ル
ニ、情報部 主トシテ印度、濠洲、英国、米国、重慶、独逸ノ「ラジオ」及電信放
送傍受及軍関係機関トノ連絡等ニ依リ宣伝情報ヲ収集ス
ホ、資料部 宣伝資料ノ收集整理、宣伝材料ノ調整ニ任ス³⁹

Ci-dessous, le récapitulatif des missions de chaque section :

- a) Commandement : Prendre en charge le contrôle et la planification du travail des équipes de propagande, gérer les affaires générales internes aux équipes
- b) Section de propagande édifcatrice : Assurer principalement la propagande édifcatrice des populations des territoires colonisés mais aussi l'information à l'intention de la métropole, le réconfort des soldats et officiers de l'armée impériale et de nos compatriotes sur le terrain
- c) Section de propagande extérieure : Gérer la propagande diffusée aux pays tiers, principalement à l'intention de l'Inde, de l'Australie, de Chongqing, du Proche-Orient
- d) Section d'information : Principalement collecter des informations de propagande par l'interception de la « radio » ou de la télégraphie de l'Inde, de l'Australie, de l'Angleterre, des États-Unis, de Chongqing, de l'Allemagne ou par la communication avec des organes liés à l'armée
- e) Section des documents : Prendre en charge la collecte et l'organisation de documents de propagande, la coordination des matériaux de propagande

Si l'on exclut la « section des documents », qui n'avait d'autre but que d'alimenter les autres, l'armée confiait donc trois missions à ses équipes de propagande : l'espionnage, ce qui nous rappelle s'il le fallait que ces équipes s'inscrivaient pleinement dans la logique de guerre ; la propagande extérieure, d'importance mineure pour les écrivains mais qui vit par exemple certains produire des textes originaux ou des traductions en vue d'une radiodiffusion à destination d'armées ennemies⁴⁰ ; la « propagande édifcatrice », qui rassemble derrière la

39 « Shōwa 17 nen "Rikuafu dainikki dai 22 gō 2/3" » 昭和17年「陸軍密大日記第22号2／3」, Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C01000382500, juin 1942, p. 3.

40 KAMIYA Tadataka, « Nanpō chōyō sakka », *Hokkaidō daigaku jinbun kagaku ronshū*, n° 20, 1984, p. 5-31, p. 12.

notion de « construction culturelle » (*bunka kōsaku* 文化工作), en vogue à l'époque, des tâches en réalité fort diverses.

La propagande à l'attention de l'armée japonaise et des colons prit surtout la forme de journaux à diffusion locale, visant à la fois à galvaniser les Japonais et à leur faire connaître les nouveaux territoires de l'Empire. La présence de journalistes parmi les réquisitionnés et, d'une manière générale, la mise au pas de l'ensemble de la presse au moyen d'agences d'état centralisées permirent aux militaires d'avoir à leur disposition les savoir-faire requis au déploiement de ces périodiques. Les écrivains réquisitionnés purent y être directement placés, comme dans le cas du *Shōnan Taimuzu* 昭南タイムズ (« Syonan Times ») à Singapour (dont Ibuse Masuji fut pendant quelques mois, à la demande expresse de l'armée⁴¹, le rédacteur en chef). Il leur était dans d'autres cas conseillé de soumettre des articles, ainsi à Java du *Sekidōhō* 赤道報 (Les nouvelles de l'équateur), renommé par la suite *Unabara* うなばら (Océan), pour lequel Abe Tomoji, Kitahara Takeo, Tomizawa Uio ou Ōe Kenji composèrent en grande majorité des essais sur la vie locale⁴². Entre 1942 et 1945, on dénombre ainsi des dizaines de périodiques à faible tirage (la plupart entre 1000 et 5000 exemplaires), pilotés plus ou moins directement par les équipes de propagande⁴³.

Dans la continuité de la politique coloniale menée par le Japon depuis ses premières conquêtes, la volonté d'édification des populations colonisées passa surtout par l'enseignement de la langue japonaise. Là aussi, la présence de spécialistes — en l'espèce, d'enseignants — parmi les réquisitionnés assura une mise en place efficace des institutions, auxquelles participaient les écrivains⁴⁴. Fondée à Singapour en 1942 par Shinbō Kōtarō et

41 *Ibid.*, p. 11.

42 KIMURA Kazuaki, *Shōwa sakka no <nan'yōkō>* 昭和作家の＜南洋行＞ (<Voyages dans le Pacifique sud> des écrivains de Shōwa), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 2004, p. 301-320.

43 Voir par exemple HAYASE Shinzō 早瀬晋三, « Nihon senryō-seiryoku ka no Tōnan Ajia de hakkō sareta shinbun » 日本占領・勢力下の東南アジアで発行された新聞 (Les journaux publiés en Asie du Sud-Est sous l'influence et la colonisation japonaises), *Ajia Taiheiyō tōkyū* アジア太平洋討究, n° 27, octobre 2016, p. 61-100.

44 KAMIYA Tadataka, *op. cit.*, p. 9.

Nakajima Kenzō⁴⁵, la *Shōnan Nippon gakuen* 昭南日本学園 (École japonaise de *Shōnan*⁴⁶) est certainement le cas le mieux documenté d'école de langue établie dans les nouveaux territoires colonisés, mais on en retrouve à Java, en Birmanie et aux Philippines⁴⁷. Le Japon n'eut cependant jamais le temps nécessaire à la réalisation de ses ambitions dans le domaine, et l'armée dut par exemple se résoudre à traduire dans les langues locales les films de propagande qu'elle diffusait aux populations colonisées.

Les parcours des écrivains durant leur réquisition sont certainement l'aspect le mieux documenté du *bunshi chōyō* : que ce soit avant ou pendant la guerre, des auteurs tels que Abe Tomoji, Kon Hidemi ou Takami Jun ont produit nombre de récits qui permettent de reconstituer avec précision les faits et gestes de leurs auteurs. Le travail de recoupement et de synthèse de ces textes ayant déjà été réalisé par d'éminents spécialistes, nous choisissons ici, afin de donner au lecteur un aperçu de ce que fut en pratique la réquisition, de reproduire la chronologie de l'itinéraire de Takami Jun établie par Kimura Kazuaki dans un ouvrage collectif de référence⁴⁸ :

1941	
17 novembre	Reçoit son « ordre de réquisition » et se rend à la mairie. Passe avec succès l'examen médical
21 novembre	Rattachement à l'expédition de Birmanie (statutairement à l'armée) en tant que membre des équipes d'information de l'Armée de terre. Arrivée à Ōsaka
2 décembre	Au port de Tenpōzan à Ōsaka, embarquement sur le <i>Afurika-maru</i> ; départ
18 décembre	Arrivée à Saïgon
29 décembre	Arrivée à Bangkok
1942	
2 janvier	Départ pour Victoria Point

45 SEKI Masaaki 関正昭, *Nihongo kyōikushi kenkyū josetsu* 日本語教育史研究序説 (Introduction aux recherches en histoire de l'éducation du japonais), Tōkyō, Surīe nettowāku スリーエーネットワーク, 1997, p. 75.

46 *Shōnan* est le nom que l'occupation japonaise donna à Singapour durant la guerre.

47 KAMIYA Tadataka, *op. cit.*, p. 10.

48 KIMURA Kazuaki 木村一信, « Takami Jun no "chōyō" taiken » 高見順の「徴用」体験 (L'expérience de « réquisition » de Takami Jun), in KAMIYA Tadataka 神谷忠孝 et KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Nanpō chōyō sakka* 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 1996, p. 33-54, p. 35.

16 janvier	Retour de Victoria Point
20 janvier	Passe la frontière entre Thaïlande et Birmanie, puis entame l'avancée en Birmanie avec les troupes de l'offensive de Rangoon
9 mars	Arrivée à Rangoon (conquise par l'armée japonaise le 8)
fin avril	Suit l'offensive de Mandalay
2 mai	Arrivée à Mandalay (conquise par l'armée japonaise le 1 ^{er})
mi-juin	Retour à Rangoon. Au sein de l'équipe de propagande, travaille principalement à la censure de films et à la compilation de documents militaires
25 décembre	Départ de Rangoon. Arrivée à Saïgon par avion
30 décembre	Départ de Saïgon (le 31, arrivée à Shanghai)
1943	
8 janvier	Départ de Shanghai par bateau
11 janvier	Retour à Kōbe

Tous les écrivains réquisitionnés par l'Armée de terre entre la fin de 1941 et le début de 1942 suivent peu ou prou ce même schéma en deux temps : d'abord une avancée avec l'armée dans ses conquêtes, à une distance permettant de réduire les risques inhérents aux combats⁴⁹, puis une station de plusieurs mois durant lesquels les équipes de propagande accomplissent leurs tâches officielles. Le fait que nombre de réquisitionnés aient suivi l'armée dans ses conquêtes ne dépendait donc pas tant des attributions de leurs équipes de rattachement, comme une lecture trop rapide pourrait le laisser penser⁵⁰, que de la logique générale des déplacements militaires. En d'autres termes, la plupart des écrivains suivirent les combats tout simplement parce que leurs équipes faisaient partie d'une armée en campagne ; elles ne pouvaient pas ne pas avancer.

49 Il y eut malgré tout un mort parmi les réquisitionnées : Satomura Kinzō mourut dans un bombardement aux Philippines le 23 février 1945, après avoir sciemment refusé l'évacuation que lui avait recommandée son supérieur. Voir SATOMURA KINZŌ KENSHŌKAI 里村欣三顕彰会 (Association pour la mémoire de Satomura Kinzō), *Satomura Kinzō no manazashi* 里村欣三の眼差し (Le regard de Satomura Kinzō), Okayama, Kibito shuppan 吉備人出版, 2013

50 L'ambiguïté du terme japonais *jūgun* 従軍 lui-même, qui désigne littéralement le fait de « suivre l'armée » mais est également employé pour renvoyer aux personnes « embarquées » (dont la présence auprès des militaires est une fin en soi), peut prêter à confusion dans les sources premières comme dans la littérature scientifique.

Dans le cas de la Marine, les missions de l'équipe de propagande étaient visiblement plus univoques, mais les sources font cruellement défaut : ceux qui y furent enrôlés ne produisirent pas de récits aussi circonstanciés que leurs collègues de l'Armée de terre, et les archives militaires sont silencieuses sur le sujet. Les déclarations publiques des officiers de la Marine désignent sans ambiguïté l'« information » à l'intention de la population comme leur principale raison d'être :

報道班の任務は実に多種多様である。単に血なまぐさい戦場の中の真実を捕らえるばかりでなく前線と銃後が完全に手を握り合い一体となって戦い抜くために、敵の如何に巧妙なデマ宣伝も乗ずる隙のないようにすると共に、戦争全体の現象を細大洩らさず記録して、長く国民的感激と躍進の原動力たらしめる名誉ある職務を持っている。⁵¹

Les missions de l'équipe d'information sont véritablement de toutes sortes. Il ne s'agit pas seulement de saisir la réalité du champ de bataille où flotte l'odeur du sang : elle a l'honorable mission de faire en sorte que l'habile propagande démagogique de l'ennemi n'ait aucune occasion de prendre, et d'enregistrer les phénomènes de toute la guerre sans omettre aucun détail pour attiser la force motrice de l'essor et de l'émotion populaires, afin que la première ligne et l'arrière soient main dans la main et combattent unis.

On y apprend également que l'équipe de la Marine comptait environ 200 personnes au moment de leur mise en place, alors qu'une dizaine d'écrivains y avaient été réquisitionnés : une goutte d'eau au sein d'un dispositif qui visait surtout à centraliser la production des journalistes pour contrôler encore davantage la presse. En tout état de cause, les nouveaux territoires de l'Empire étant surtout gérés par l'Armée de terre, il n'est guère surprenant que la Marine ait fait l'impasse sur la « construction culturelle ». À défaut d'éléments précis, les récits parus pendant la guerre sous la plume des réquisitionnés de cette équipe décrivent de petits groupes (une dizaine de personnes) principalement composés de journalistes et de photographes, alternant des séjours en mer et sur la terre ferme⁵². Sans doute est-ce d'ailleurs là une des raisons de la rareté des témoignages d'après-guerre sur le sujet : en comparaison de la vie auprès de l'Armée de terre, qui constituait malgré tout une expérience exceptionnelle, teintée d'exotisme et riche d'interactions avec les populations locales, les

51 Déclaration radiophonique d'un officier du Service des informations du ministère de la Marine (*Kaigunshō hōdōbu* 海軍省報道部) le 20 février 1942, citée par SAKURAMOTO Tomio, *Bunkajin-tachi no daitōa sensō* 文化人たちの大東亜戦争 (La guerre de la Grande Asie des intellectuels), Tōkyō, Aoki shoten 青木書店, 1993, p. 63-64.

52 C'est par exemple ce qu'évoque le texte de Niwa Fumio qui nous occupera dans le prochain chapitre.

journées à bord d'un navire de guerre se prêtent assez peu au récit de voyage.

D] La place de la littérature

La réquisition fut soumise au secret militaire durant ses premiers mois, et la presse resta silencieuse sur ce qui était en train de se dérouler : mis à part un timide filet dans le *Asahi shinbun* du 28 novembre 1941 se contentant d'annoncer que « récemment, les écrivains ont commencé à opérer dans diverses régions nationales⁵³ », on ne trouve rien qui évoque directement le sujet avant février 1942⁵⁴, lorsque les premiers récits des réquisitionnés commencent à paraître dans la presse. Même par la suite, les zones d'ombre ne furent jamais totalement levées : hormis la liste parue dans *Bungei nenkan*, qui ne fut publiée qu'à 5000 exemplaires, le seul moyen de savoir où était parti tel ou tel auteur était d'attendre qu'il fasse paraître un texte dans la presse nationale. Il était en pratique impossible de tous les suivre, ainsi Itagaki Naoko donna-t-elle en 1943 une liste de réquisitionnés compilée par ses soins, qui ne recensait que 24 personnes⁵⁵. Kon Hidemi, qui fit partie de la première vague, révéla plus tard que les militaires sur place ne savaient visiblement pas quel usage faire des réquisitionnés, et qu'ils ne se virent pas réellement attribuer de missions avant plusieurs semaines⁵⁶. La précipitation, sinon l'amateurisme, des officiers en charge peuvent sans doute expliquer la confusion des premiers mois de la réquisition, mais c'est surtout le sens de cette confusion qui nous intéresse ici : il faut *a minima* constater que

53 近頃は作家達がいろいろ国家的の方面に活躍するようになった。HONDA Akira 本田顕彰, « Sakka wa kiroku o » 作家は記録を (Les écrivains, des chroniques), *Asahi shinbun* 朝日新聞, 28 novembre 1941, p. 4.

54 Ce qui n'implique pas que le monde littéraire soit totalement resté dans l'ignorance : on sait par exemple que Kikuchi Kan décida, lorsqu'il apprit que certains de ses collègues étaient réquisitionnés, de faire envoyer de l'argent aux familles des membres de l'Association patriotique de littérature sur le départ. IWAYA Daishi, *op. cit.*, p. 22.

55 ITAGAKI Naoko, *op. cit.*, p. 232.

56 KON Hidemi 今日出海, « Miki Kiyoshi ni okeru ningen no kenkyū » 三木清における人間の研究 (La recherche de l'être humain chez Miki Kiyoshi), *Shinchō* 新潮, vol. 47 n° 2, février 1950, p. 35-51, p. 37.

l'armée ne chercha pas spontanément à exhiber la participation des écrivains à la guerre et, en l'absence de registre public ou de communiqué sur les départs de chacun, se priva d'afficher l'ampleur du phénomène. On est à cet égard bien loin de la massive mise en scène à laquelle le bataillon de la plume avait donné lieu quelques années auparavant, et ces deux moments semblent même être l'exact inverse l'un de l'autre.

À défaut de mettre en scène leur image, l'armée exploita-t-elle leur savoir-faire littéraire ? Dans le cas de l'équipe de la Marine, qui avait pour mission d'« informer » la population japonaise, la question avait toutes les raisons d'intéresser les militaires, et certaines publications que nous évoquerons bientôt laissent effectivement imaginer que la littérature avait une place dans le dispositif de propagande. Il faut toutefois relever que, si quelques écrivains se montrèrent particulièrement prolifiques durant la guerre (à l'instar de Mamiya Mosuke, qui publia plusieurs livres), d'autres se contentèrent en tout et pour tout de deux ou trois courts textes (Kashima Kōji ou Horikawa Tan par exemple) ; cette disparité indique *a minima* qu'ils n'étaient pas soumis à des impératifs de productivité, à la différence des journalistes qui, cumulant à la fois le statut de réquisitionné et le rattachement à leur employeur, exerçaient leur profession sous les ordres de l'armée. Les récits d'écrivains intégrés à cette équipe ne font jamais état d'injonction à écrire, mais révèlent fréquemment de quelle façon les officiers pouvaient suggérer, parfois lourdement, d'aller se renseigner sur tel ou tel sujet. Ainsi Settsu Mowa ouvre-t-il *Sakudarisuta* サクダリスト (Sakdalista) sur la proposition d'un officier :

ラモスはだんだん忘れられようとしている。可哀想だよ。せめて日本人は、もう少し彼の功績を認めてやらなければいかん。若し君がモラスに会いたければ、僕はいつでも喜んで紹介するぜ。⁵⁷

Ramos⁵⁸ est de plus en plus oublié. Le pauvre. Il faut que les Japonais reconnaissent un peu plus ses mérites. Si tu veux le rencontrer, je te le présenterai avec plaisir, n'importe quand.

Bien évidemment, le récit qui s'ensuit, publié dans une revue à diffusion nationale, permet de reconnaître amplement les mérites du dit Ramos. L'effet réel qu'eut ce type de textes sur

57 SETTSU Mowa, « Sakudarisuta », *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 22 n° 2, février 1944, p. 61-65, p. 61.

58 Benigno Ramos (1893-1946?), dirigeant du mouvement indépendantiste Sakdalista qui tenta de renverser le gouvernement philippin en 1935, collabora activement avec l'occupation japonaise durant la guerre.

la population japonaise est évidemment difficile à évaluer, mais la Marine dut trouver l'opération satisfaisante puisqu'elle continua à réquisitionner des écrivains jusqu'en 1945.

Pour cette dernière, la population japonaise ne faisait pas à proprement parler des publics visés par la production des équipes de propagande et les tâches confiées aux écrivains ne se rapportaient que vaguement aux lettres — en somme, l'Armée de terre ne considérait pas la littérature comme une modalité efficace de participation à la guerre. Il y a, dans la façon dont les écrivains furent cantonnés à des activités concrètes et facilement évaluables, les signes d'un mépris palpable envers l'activité littéraire considérée comme oiseuse et futile, mépris que le monde littéraire lui-même avait participé à construire lors des premiers débats sur la littérature de guerre. De fait, les relations des réquisitionnés avec les soldats sur place furent dès l'origine marquées par une animosité ouverte, que Machida Keiji expliquait par les conceptions suivantes :

- 一 思想戦、文化戦などは余計なことだ。
- 二 作戦要員さえ不足な時に、宣伝班などへは、有能な将校は充当すべきでない。
- 三 やるなら分捕り品で資金を調達しろ。予算などとは、もっての外だ。⁵⁹
 - 1) Guerre intellectuelle, guerre culturelle, ce genre de choses est superflu.
 - 2) Alors qu'on manque de personnel même pour les opérations militaires, ce n'est pas aux équipes de propagande qu'il faut affecter les officiers compétents.
 - 3) S'il faut le faire, autant rassembler les fonds sur les prises de guerre. L'intégrer au budget est inacceptable.

De même, lorsqu'ils reçurent leur « papier blanc » (outre la mention de leur réquisition, le document était une simple convocation à la mairie) en novembre 1941, les écrivains réquisitionnés eurent beaucoup de mal à imaginer ce que l'on attendait d'eux. Plusieurs décrivirent par la suite leurs rencontres avec des collègues convoqués le même jour, et leurs échanges mi-inquiets, mi-incrédules : Kon Hidemi, qui retrouve Ibuse Masuji dans une salle d'attente, lui demande s'il s'agit d'une réunion de spécialistes de littérature française⁶⁰, tandis que Takami Jun, tombé sur Ozaki Shirō dans le train qui les mène à la mairie, s'inquiète d'être envoyé dans les mines de charbon. Ibuse Masuji s'attendait lui à être

⁵⁹ MACHIDA Keiji, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ L'anecdote est rapportée, entre autres, dans IWAYA Daishi, *op. cit.*, p. 21.

réquisitionné comme ouvrier tourneur⁶¹. Abe Tomoji, qui reçut la nouvelle par téléphone, était tout autant dans le flou :

その時に私の中には、何か軍関係の翻訳仕事でもさせるのか、という甘い想像と、ルーデンドルフ総力戦的思想からの、もしかすると北海道の炭坑にでも、われわれインテリを送りこむのかも知れぬ、という暗い疑念とが、こもごもに入り乱れた⁶²。

À ce moment alternaient en moi l'idée engageante que l'on nous ferait faire quelque tâche de traduction pour l'armée et la crainte sinistre, suggérée par l'idée de guerre totale de Ludendorff, que l'on nous envoyait peut-être, nous les intellectuels, dans les mines du Hokkaidō.

Le fait que les écrivains eux-mêmes n'aient pas songé qu'on leur demanderait d'écrire semble cependant signaler que le problème ne se limitait pas à l'hypothétique inefficacité de la littérature en temps de guerre. Peut-être le principe d'une autonomie irréductible de la littérature était-il encore assez fort (on se souvient que c'était le cas au moment du bataillon de la plume) pour rendre irrecevable l'idée d'une littérature de propagande produite sur commande. La réquisition, parce qu'elle était associée au labeur de l'ouvrier, excluait d'emblée la production de littérature ; même lorsque Abe se figure la possibilité d'un travail qui ne soit pas manuel, il évoque malgré tout une tâche assimilable au travail salarié. En d'autres termes, c'est aussi le modèle économique de la réquisition lui-même qui s'opposait au métier d'écrivain tel qu'il s'était constitué dans les décennies précédentes, comme une profession libérale. De là à considérer que ce dernier bastion d'autonomie était un signe de résistance du monde littéraire à sa réquisition, il y a un pas que nous ne saurions franchir : l'espèce de consensus qui se constitua sur le sujet entre l'armée et les réquisitionnés au début du *bunshi chōyō* semble surtout être la conséquence d'une définition installée de la littérature comme activité fondamentalement étrangère au salariat, dont l'histoire reste à établir.

Sans pour autant établir de lien explicite avec les équipes de propagande, les médias s'intéressèrent aux PK allemands peu après les premiers départs. Il s'agissait à n'en pas douter de permettre aux plus perspicaces de saisir indirectement les enjeux de l'opération en cours, dans une forme de pari sur la capacité des lecteurs à lire entre les lignes que l'usage

61 ODAGIRI Hideo, *op. cit.*, p. 51.

62 ABE Tomoji 阿部知二, « Jū nen » 十年 (Dix ans), in *Abe Tomoji Zenshū* 阿部知二全集 (Abe Tomoji, Œuvres complètes), vol. 7, Tōkyō, Kawade shobō shinsha 河出書房新社, 1974, p. 278-288, p. 279.

des *fuseji* avait généralisé par le passé. Le spécialiste de littérature allemande Takahashi Kenji 高橋 健二 (1902-1998), publia dans la revue *Shinchō* un panégyrique des PK particulièrement intéressant en ce qu'il nous permet de comprendre quels problèmes ces équipes étaient censées résoudre dans l'imaginaire collectif :

宣伝中隊所属の報道員の際も重要な特質は、彼ら自ら兵士であるということである。[……]すべての兵士同様募集され、もし兵役に服したことの無いものならば、兵士としての軍事訓練を先ず受ける。[……]その訓練によって状況の判断を敏速適確になすことができるから、戦場でうろうろすることなく、職務遂行の能率を少からず高めるであろう。⁶³

La caractéristique la plus importante des personnels d'informations rattachés aux équipes de propagande est qu'ils sont eux-mêmes soldats. [...] Ils sont enrôlés comme tous les soldats, et ceux qui n'ont jamais porté l'uniforme reçoivent un entraînement militaire de soldat. [...] Puisqu'ils peuvent grâce à cet entraînement évaluer rapidement et précisément les situations, ils n'errent pas sur les champs de bataille mais gagnent en efficacité dans l'accomplissement de leur mission.

Puis plus loin :

PK 部隊員は兵隊と共に暮らし共に戦うから、相当多くの戦死者を出している。[……]最前線で最大の危険を冒すことによって始めてあの貴重な記録を作りえるのである。⁶⁴

Parce que les membres des PK vivent et combattent avec les soldats, ils ont également beaucoup de morts au combat. [...] En s'exposant aux plus grands dangers en première ligne, ils peuvent pour la première fois produire ces précieuses chroniques.

De toute évidence, ces propos s'inscrivent dans le prolongement d'une défiance généralisée, que nous avons déjà évoquée, à l'égard des écrivains et de leur capacité à saisir la réalité de la guerre. En faisant partager aux écrivains la vie et surtout la mort des soldats, les PK (donc, ici, les équipes de propagande japonaises), permettraient à ses membres de cesser d'« errer sur le champ de bataille » pour chroniquer la guerre telle que la vivent ceux qui la font. Ce qu'il est surtout intéressant de remarquer, c'est qu'à travers ce type d'articles les conséquences de la réquisition des lettrés sur la littérature étaient décrites avant même d'avoir lieu : on est ici dans le domaine du prophétique.

Pourtant, la spécificité du dispositif japonais — à savoir que la production de récits

63 TAKAHASHI Kenji, « Doitsu no senden chūtai ni tsuite » ドイツの宣伝中隊について (À propos des unités de propagande d'Allemagne), *Shinchō*, vol. 39 n°3, mars 1942, p. 50-53, p. 52.

64 *Idem*.

de guerre ne faisait pas partie des missions des écrivains réquisitionnés — jouait encore une fois l'opposition entre littérature et expérience du combat. Itagaki Naoko, relevant que la production des réquisitionnés consistait le plus souvent en une myriade de comptes-rendus brefs et médiocres, devait les excuser : « C'est une évidence qu'ils ne peuvent pas travailler posément, tandis qu'ils s'activent sur le terrain⁶⁵ ». En d'autres termes, le rêve de l'avènement d'un bataillon d'écrivains guerriers produisant en temps réel de la grande littérature de guerre ne fut jamais réalisé ; le choix que fit l'armée de mettre les réquisitionnés au travail, s'il les rapprochait effectivement des conditions de vie et du sens du devoir des soldats, continuait d'apparaître comme un obstacle à la production de textes de qualité.

De fait, si cette nouvelle implication physique des réquisitionnés fut continuellement saluée dans les médias pour ce qu'elle signifiait de la participation du monde littéraire à l'effort de guerre, la question du rôle que devaient jouer leurs textes ne fut guère évoquée : personne ne parlait de « littérature de propagande » pour évoquer les récits des réquisitionnés (au mieux évoquait-on une « littérature au service » (*goyō bungaku* 御用文学), mais toujours comme un contre-modèle). C'est même l'un des paradoxes des dernières années de la guerre, marquées par les appels répétés des écrivains restés au Japon, loin des dispositifs militaires, à produire une littérature patriotique (*hōkoku bungaku* 報国文学). À l'exception des réquisitionnés particulièrement enthousiastes tels que Hino Ashihei, qui étaient en minorité, les plus bruyants soutiens de la réquisition étaient donc ceux dont le corps était le moins engagé dans la guerre. À l'arrière, il s'agissait d'assurer que tous étaient également impliqués dans l'effort national : le jour du lancement de l'Association patriotique de littérature (26 mai 1942), Yoshikawa Eiji fit ainsi lecture publique d'un texte de remerciement aux membres des équipes d'information (*hōdōhan* 報道班 — la dénomination était changeante), qu'il dépeignait comme une avant-garde dont les objectifs étaient partagés par les « collègues de l'arrière⁶⁶ ». Rétrospectivement, une interprétation cynique de cette répartition des tâches au sein du *bundan* paraît tentante : à mesure que le pouvoir appelait de

65 現地で忙しい活躍をしている間は、落付いた仕事のできないのは当然。ITAGAKI Naoko, *op. cit.*, p. 233.

66 銃後われ等同僚, cité par IWAYA Daishi, *op. cit.* p. 24.

plus en plus instamment à une mobilisation complète et absolue de la population, la réquisition des lettrés représentait vraisemblablement une épée de Damoclès pour les moins zélés. Pour le dire autrement, peut-être gesticulait-on d'autant plus à l'arrière pour démontrer ses efforts que planait la menace d'être rendu utile de force.

II] Typologie des formats

Bien que la production littéraire n'ait jamais fait formellement partie des missions des équipes de propagande, elle fut *a minima* rapidement tolérée, sinon encouragée : les récits des réquisitionnés parurent sans discontinuer après un silence inaugural de quelques semaines. Évoquer les formes que prirent ces textes est sans doute la meilleure façon d'entrer dans ce corpus massif : distinguer les récits brefs parus dans la presse des livres publiés permet de les inscrire dans le réseau d'oppositions (littérature et reportage, temps long et actualité), qui avaient commencé à structurer le genre dès 1937.

A] Dans la presse

Les textes issus de la réquisition commencèrent à paraître dans les médias autour de février 1942, soit trois mois après le départ des premiers réquisitionnés⁶⁷ : c'est par exemple le cas de *Nankoku no tsuki* 南国の月 (La lune des pays du Sud)⁶⁸ de Terazaki Hiroshi, qui raconte sa vie quotidienne auprès des soldats à Alor Setar, ou de *Vikutoria pointo kenbunki*

67 Pour rappel, les récits du bataillon de la plume avaient déjà atteint leur apogée et commencé à se raréfier au bout d'une telle période.

68 TERAZAKI Hiroshi, « Nankoku no tsuki », *Bungakukai* 文学界, vol. 9 n° 3, mars 1942, p. 85-95.

ヴィクトリア・ポイント見聞記 (Choses vues à Victoria Point)⁶⁹ de Takami Jun, qui décrit l'arrivée de l'auteur à Kawthaung (alors Victoria Point) après l'offensive japonaise du 14 décembre 1941. Le basculement de l'omerta évoquée plus haut à ces multiples publications simultanées est si soudain qu'il correspond vraisemblablement à une levée du secret militaire sur le sujet (au moins partielle, puisque les passages du récit de Terazaki qui évoquent les détails concrets de ses activités sont amplement caviardés). Ces premiers textes ouvrirent la voie à des centaines⁷⁰ de brefs récits pour la plupart oubliables et oubliés, dont le flot ne finit par se tarir qu'au moment où la pénurie de papier empêcha à peu près complètement la presse de paraître.

Sauf exception, ils s'inscrivent génériquement dans la lignée de la « littérature de reportage » (*hōkoku bungaku* 報告文学) produite par les écrivains envoyés spéciaux depuis 1937. Cependant, bien que la situation d'énonciation et le pacte de lecture soient comparables, la réquisition apporte certains changements dans les stratégies éditoriales. Tout d'abord, cette nouvelle génération de textes entretient moins de rapports avec l'actualité que les récits précédents d'écrivains envoyés spéciaux. Évidemment, les trois mois de silence inauguraux n'imposaient pas aux réquisitionnés l'idée d'une urgence d'écrire⁷¹, mais même passée cette période c'est un délai de quelques mois entre les événements narrés et la publication qui s'impose comme norme. Les journées matériellement occupées par des activités étrangères à l'écriture, la durée beaucoup plus longue des séjours, voire le temps requis pour contrôler sur place la production de dizaines d'écrivains expliquent en partie ce nouveau rythme. Il faut sans doute ajouter que la réquisition avait changé l'économie des relations avec les médias : ironiquement, la réquisition libérait les écrivains de leur dépendance aux revues et journaux qui finançaient leurs voyages, et donc de leur rapport à l'actualité. Nous aurons l'occasion de montrer au prochain chapitre que, parallèlement à la

69 TAKAMI Jun, « Vikutoria pointo kenbunki », *Kaizō* 改造, vol. 24 n° 3, mars 1942, p. 162-177.

70 Sakuramoto Tomio proposa en 1993 une première ébauche de bibliographie, ostensiblement loin d'être exhaustive, longue de 25 pages ; si l'on en exclut les peintres et les « réquisitions temporaires », elle rassemble déjà 51 auteurs. SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 75-100.

71 Le texte de Takami Jun paraît trois mois après les événements qu'il raconte, et semble s'excuser d'un tel retard (« Je pense que les détails de la farouche attaque du bataillon étaient à disposition des lecteurs de journaux dans la matinée » 同隊奮戦の詳細は読者も已に新聞で読まれたことと思う。). TAKAMI Jun, *op. cit.*, p. 177.

différenciation accrue de leur rapport à l'actualité, la similitude des conditions de production de la littérature et du journalisme de guerre donna lieu à une concurrence plus forte que jamais entre ces deux modes de représentation du conflit.

La nouveauté la plus marquante de ces textes se situe cependant à leur marge, sous le nom d'auteur : la mention « envoyé spécial » y disparaît au profit de la mention « membre d'équipe d'information » (*hōdōhan-in* 報道班員). Indépendamment de ce que peuvent dire les textes, et de la nature réelle des tâches qui leur étaient confiées, ce nouveau label identifie d'emblée les auteurs non plus comme producteurs de textes mais comme membres à part entière de l'armée, et met ainsi à mal l'opposition entre écrivains et soldats-écrivains qui avait jusqu'alors structuré le champ de la littérature de guerre. Les activités des équipes de propagande étant mal connues du grand public, pour le lectorat de l'époque, l'appellation rappelait nécessairement le plus célèbre membre du service d'information de l'Armée de terre, Hino Ashihei. Outre les pressions des militaires pour pousser les médias à publier des textes homologués⁷², le label « équipe d'information » constituait donc un argument de vente en tant qu'il augurait de la « militarisation » des écrivains réclamée par la majorité des critiques depuis l'entrée fracassante de Hino sur le marché de la littérature de guerre. En février 1943, la revue *Bungei* 文芸 s'empessa ainsi de consacrer un long dossier au retour des premiers écrivains réquisitionnés, désormais eux aussi désignés comme « écrivains démobilisés » (*kikan sakka* 帰還作家)⁷³, qui réunissait les textes de onze d'entre eux (ainsi que des illustrations réalisées par sept peintres réquisitionnés eux aussi). Pour les écrivains qui acceptaient de jouer le jeu, ce statut garantissait publication et donc rémunération y compris après la réquisition, alors que l'accès au papier était toujours plus restreint et la censure toujours plus forte.

Sous l'effet conjugué de la normalisation des conditions de production des textes et d'une censure toujours plus scrupuleuse, l'immense majorité des récits de réquisitionnés parus dans la presse constituent un corpus passablement monotone. Un facteur plus

⁷² Itagaki Naoko indiquait en 1943 que la publication se faisait selon deux modes : soit les périodiques demandaient directement des textes aux écrivains, soit ceux-ci les fournissaient aux militaires qui se chargeaient eux-mêmes de les répartir (ITAGAKI Naoko, *op. cit.*, p. 199). Il est difficile d'imaginer que les médias avaient alors leur mot à dire.

⁷³ Voir chapitre 5.

fondamental mérite cependant d'être évoqué : la prophétie autoréalisatrice qui vantait l'intégration des écrivains aux soldats, et donc la militarisation de la littérature, impliquait en soi l'uniformisation de la production — l'armée est une institution dont l'efficacité dépend notamment de sa prévisibilité. Ce constat n'est pas incompatible avec l'affirmation de Itagaki Naoko selon laquelle :

ことに、戦争文学の舞台は、支那事変のそれより遥かに多彩である。我々が今まで想像することもできなかったような珍しい風土と人種とその生活様式とが、戦争文学を通じて新しい視野に入ってきた。⁷⁴

Vraiment, la scène de la littérature de guerre est bien plus variée qu'elle ne l'était après l'incident de Chine. À travers la littérature de guerre, des paysages des peuples et des modes de vie exceptionnels, que nous ne pouvions même pas imaginer, sont entrés dans notre champ de vision renouvelé.

Les récits des écrivains réquisitionnés prenant place dans les nouveaux confins de l'empire, leur matériau de base était effectivement extraordinaire. On peut par ailleurs identifier dans la production certaines variations qui reflètent l'évolution de la situation militaire : après les victoires des débuts, qui voient naître une vague de récits narrant les batailles à bonne distance, le gros de la production s'installe dans une description pacifiée et colonialiste des nouveaux territoires. Les réquisitionnés sont en revanche, dans leur grande majorité, suffisamment éloignés des combats lorsque les défaites commencent à s'enchaîner pour que celles-ci échappent à leurs regards, et en tout cas à leur plume. Mais il faut discerner ce qu'une diversité des récits reposant uniquement sur la variété des lieux et des moments décrits signifie : la production littéraire des équipes de propagande fut à ce point standardisée que ce sont ses objets, et non plus ses auteurs, qui la définissaient.

Ces publications n'étaient pas pour autant anonymes, mais l'attrait que pouvaient avoir certains noms d'auteurs s'effaça rapidement devant l'impersonnalité des récits, comme si c'étaient les équipes de propagande elles-mêmes qui écrivaient. Comparativement à l'épisode du bataillon de la plume, la célébrité des auteurs ne pouvait de toute façon guère être un critère : à l'exception des (ex)soldats-écrivains dont le nouveau statut ne changeait pas grand-chose (sans doute même les privait-il de leur spécificité), les vraies vedettes n'avaient pas été réquisitionnées. L'émergence de quelques succès ou les éloges de Itagaki

⁷⁴ *Ibid.*, p. 363.

Naoko sur certains textes n'impliquent pas pour autant que la production pléthorique des réquisitionnés « fut appréciée à l'époque⁷⁵ ». En regard de la quantité de textes écrits par les réquisitionnés, c'est surtout le silence avec lequel la majorité furent accueillis qui est marquant : il est le symptôme de ce monde littéraire qui, après avoir appelé à sa propre militarisation, dut faire face à ce qu'elle impliquait sur le plan littéraire.

B] Recueils « officiels »

La fin de l'année 1942 et surtout l'année 1943, virent la naissance d'un nouvel objet littéraire : une petite trentaine de recueils divers réunissant photographies, dessins et brefs textes de plusieurs réquisitionnés, autour des nouveaux théâtres d'opérations. Le nom d'auteur y disparaissait des couvertures⁷⁶ au profit d'une désignation générique comme *Daitōa sensō rikugun hōdōhan-in shuki* 大東亜戦争陸軍報道班員手記 (Carnets des membres de l'équipe d'information de l'Armée de terre de la Guerre de la Grande Asie) ou *Daihon'ei kaigun hōdōbu hensan* 大本営海軍報道部編纂 (Recueil du service d'information de la Marine de l'État-major), parfois d'un collectif comme *Marai gun senden han* マライ軍宣伝班 (Équipe de propagande de l'armée en Malaisie) ou *Hitō hakengun hōdōbu* 北島派遣軍報道部 (Service d'information de l'armée expéditionnaire aux Philippines). Formellement semblables, ces recueils relèvent cependant de contextes de publication variés puisque leur tirage varie sauf exception de 5000 à 30 000 exemplaires, qu'ils peuvent ou non faire partie de séries, et que leurs éditeurs réunissent des acteurs privés de premier plan (*Bungei shunjūsha* 文芸春秋社, *Asahi shinbunsha* 朝日新聞社) comme des associations sous contrôle de l'armée (*Rikugun bijutsu kyōkai* 陸軍美術協会 (Association des beaux-arts de l'Armée de terre)). Dans tous les cas, l'objectif affiché est le même, et formulé dans des termes glorieusement identiques : « fortifier le moral du peuple et

⁷⁵ SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁶ Les noms des réquisitionnés ne reparaissaient que dans le sommaire, en alternance avec ceux d'officiers des équipes de propagande.

développer la conscience de cette mission historique⁷⁷ », « renforcer l'esprit combatif du peuple et fortifier sa résolution et sa conscience⁷⁸ ».

Les recueils de la Marine reprennent largement les traits attendus d'une opération de propagande : c'est là que se trouvent les plus gros tirages (donnant parfois lieu à des rééditions), les éditions les plus travaillées (cartes en couleur, nombreuses photographies, reproductions de tableau en double page...), les traces les plus nettes d'une implication militaire dans la production. Ainsi de la série *Kaigun hōdōhan-in genchi hōkoku* en cinq volumes parue chez Bungei shunjūsha, ou du volume paru à 100 000 exemplaires en mai 1942 pour fêter le trente-septième anniversaire de la Marine, qui associe les contributions de Kitamura Komatsu, Unno Jūza, Ishikawa Tatsuzō et Yamaoka Sōhachi à des descriptions anonymes de l'avancée des combats depuis le début de la guerre du pacifique⁷⁹. La composition même de ces recueils, qui ne visent pas un lectorat amateur de littérature mais curieux du déroulement de la guerre, réduit la production des écrivains enrôlés à la portion congrue : ils n'y représentent que l'une des facettes d'un dispositif de propagande incluant sur le même plan photographies et comptes-rendus de militaires, reflétant ainsi la position qu'occupaient les écrivains au sein des équipes de propagande de la Marine.

La plus longue série fut publiée sous l'égide d'une association singulière rattachée officieusement à l'Armée de terre, la *Bunka hōkōkai*. Celle-ci avait été créée au cours de l'année 1941 sous l'impulsion de Mabuchi Itsuo 馬淵逸雄 (1896-1973), alors à la tête du service d'information de l'Armée de terre, et placée sous la direction d'un lieutenant général Maeda Toshinari 前田利為 (1885-1942)⁸⁰. À l'origine, le désir de Mabuchi était de réunir à

77 国民の士気を昂揚し、その歴史的使命の自覚を促す ; DAIHON'EI KAIGUN HŌDŌBU 大本営海軍報道部 (Service d'information de la Marine de l'État-major), *Hawai-Marē okikaisen — Kaigun hōdōhan-in genchi hōkoku* ハワイ・マレー沖海戦一海軍報道班員現地報告 (Batailles navales de Hawaï à la Malaisie — Rapports de terrain des membres des équipes d'information de la Marine), Tōkyō, Bungei shunjūsha, 1942, p. 5.

78 国民の戦意を強化し、その決意を、その士気を昂揚せしむる ; BUNKA HŌKŌKAI 文化奉公会 (Association du service culturel), *Daitōa sensō rikugun hōdōhan-in shuki (Marē dengekisen)* 大東亜戦争陸軍報道班員手記 (マレー電撃戦) (Carnets des membres de l'équipe d'information de l'Armée de terre de la Guerre de la Grande Asie (Guerre éclair de Malaisie)), Tōkyō, Dai Nippon yūbenkai kōdansha 大日本雄弁会講談社, 1942, p. 4.

79 DAIHON'EI KAIGUN HŌDŌBU, *Daitōa sensō to teikoku kaigun* 大東亜戦争と帝国海軍 (La Guerre de la Grande Asie et la Marine impériale), Tōkyō, Kōa Nipponsha 興亜日本社, 1942.

80 Sakurai Tadayoshi 櫻井忠温 (1879-1965), l'auteur de *Nikudan* 肉弾 (Balles de chair), avait dû refuser le poste pour raisons de santé.

leur retour du front la poignée d'écrivains, peintres et musiciens qui, sur le modèle de Hino, avaient participé à la guerre en tant que militaires. L'objectif annoncé par Mabuchi était de « [les] amener à user ensemble de [leurs] inestimables savoir-faire respectifs, de ce que l'on nomme la culture, pour servir la nation en métropole grâce à la droiture héritée de la guerre⁸¹ ». Durant ses premiers mois d'existence, l'association demeura inactive — ce qui n'est guère surprenant puisque Mabuchi avait quitté le service d'information, et que ses adhérents avaient été réquisitionnés. À compter de juin 1942 et jusqu'en juillet 1943, elle organisa la publication de sept recueils réunissant par aire géographique (donc par rattachement) plusieurs membres des équipes de propagande⁸². Cette collection assez austère (les illustrations y sont rares : une carte, quelques petits dessins) est surtout composée de textes de réquisitionnés plutôt connus tels que Satomura Kinzō, Ibuse Masuji, Takami Jun, Toyoda Saburō, Hino Ashihei ou Ueda Hiroshi, même si l'on y retrouve également quelques journalistes (Matsumoto Naoji 松本直治 (1912-1995)) et peintres (Kurihara Shin 栗原信 (1894-1966), Mukai Junkichi 向井潤吉 (1901-1995)) ainsi que de rares anonymes. Les livres qui la composent sont principalement des compilations de textes parus au préalable dans la presse, et sont donc marqués par la même uniformité, mais leur agencement rend d'autant plus visible le discours sous-jacent : c'est bien l'équipe de propagande dans son ensemble qui prend la parole, ses différents membres étant tous sur un pied d'égalité. Pour autant, cette collection n'avait pas non plus été pensée comme un support de propagande : le faible tirage des volumes (10 000 exemplaires pour le premier, 5000 pour le dernier) ainsi que leur coût (150 *sen*, presque deux fois plus que le volume publié par la Marine cité plus haut) les réservaient à un lectorat restreint, difficile à identifier. À travers Maeda, les militaires étaient en mesure de piloter directement ces publications : nul doute que l'Armée de terre leur aurait donné une tout autre ampleur si elle avait désiré faire participer activement les réquisitionnés à la production de propagande à l'intention de la population

81 皆さんがお互いに、文化という高遠なる特有の技能に依って、切磋琢磨して、戦争に従った誠意を以て、国内に奉公せられる ; Cité par NISHIOKA Kaori 西岡香織, *Hōdōsensen kara mita « nitchū sensō » — Rikugun hōdōbuchō Mabuchi Itsuo no ashiato* 道戦線から見た「日中戦争」—陸軍報道部長馬淵逸雄の足跡 (La « Guerre sino-japonaise » vue depuis le front de l'information — Les traces de Mabuchi Itsuo, directeur du service d'information de l'Armée de terre), Tōkyō, Fuyō shobō 芙蓉書房, 1999, p. 264.

82 BUNKA HŌKŌKAI, *Daitōa sensō rikugun hōdōhan-in shuki*, 7 volumes, Tōkyō, Dai Nippon yūbenkai kōdansha, 1942-1943.

japonaise. Selon toute vraisemblance, la *Bunka hōkōkai* tenait en réalité de l'association fantoche, soutenue *a minima* par ses commanditaires et maintenue en activité par quelques individus enthousiastes après le départ de Mabuchi et la mort de Maeda en septembre 1942. Sur le plan éditorial, l'association finit par disparaître dans la pénurie de papier des dernières années du conflit, sans autre réalisation à son actif que cette discrète collection.

C] Livres

De fait, ni les récits brefs parus dans la presse ni les recueils de l'armée ne rencontrèrent de succès critique ou commercial, et c'est vers un autre type de publication qu'il faut se tourner pour trouver les grandes réussites littéraires de la réquisition des lettrés. D'après la liste établie par Sakuramoto Tomio, ce sont pas moins de 82 livres, narrant l'expérience d'enrôlement de cinquante auteurs, qui virent le jour entre 1942 et 1945⁸³. Une grosse moitié des écrivains réquisitionnés publièrent donc au moins un livre consacré à leur séjour avec l'armée ; trente d'entre eux se contentèrent d'un seul ouvrage, et sept furent suffisamment zélés pour en publier trois ou plus. On retrouve parmi les plus actifs les soldats-écrivains consacrés que sont Hino Ashihei et Ueda Hiroshi (et, dans une moindre mesure, Shibata Kenjirō), mais ils sont donc loin d'être les seuls à avoir convaincu les maisons d'édition. Formellement, ces livres témoignent de la codification accrue du genre de la littérature de guerre. L'immense majorité paraissant après le retour au Japon de leur auteur, l'écart temporel entre les événements et leur narration est encore plus net que pour les textes parus dans la presse (ce sont parfois deux années qui séparent ces deux moments). De plus, on y trouve moins de compilations de récits courts que durant les années précédentes : dans la lignée de *Mugi to heitai*, c'est surtout la forme du long récit homogène et non fictif qui s'est imposée comme modèle d'une littérature de guerre ambitieuse — telle que le journalisme n'en peut produire, du fait des contraintes éditoriales. La critique ne s'y

83 SAKURAMOTO Tomio, *op. cit.*, p. 74-78.

trompa d'ailleurs pas, puisque c'est exclusivement aux textes qui épousent les deux marqueurs les plus tangibles de la littérature de guerre (le refus de l'urgence, le refus de la forme brève) qu'elle accorda ses louanges (et en premier lieu aux deux textes qui nous occuperont dans le prochain chapitre).

Un autre élément caractéristique de la production des écrivains réquisitionnés est la mise en scène de leur appartenance à l'armée, dès leur paratexte. Le label *hōdōhan-in* ne figure presque jamais en couverture mais les préfaces de militaires, qui viennent à la fois donner du crédit à l'auteur (signe qu'il en manque malgré tout...) et intégrer son texte à la guerre totale que veut mener le Japon, y sont fréquentes. L'exemple le plus intéressant de ce type de mise en scène est certainement l'inversion spectaculaire du dispositif paratextuel chez Ozaki Shirō. Le lecteur se souvient qu'en 1937⁸⁴, celui-ci avait fait paraître l'un des premiers recueils d'envoyé spécial en Chine : dénué d'illustrations et doté seulement d'un avant-propos signé par Ozaki lui-même, *Hifū senri* choisissait d'épouser sans réserve un regard d'écrivain extérieur à la guerre. Six ans plus tard, il publie un *Hōen* 烽煙 (Fusée-signal) augmenté d'une préface du commandant de son équipe :

尾崎士郎とは、東京で二三度会っているので、その名前は知っていたが、ホントに尾崎士郎という男を識ったのは、実に、コノ大東亜戦争勃発と同時に彼が、予の部下として共に比島に出征中のことである。一昨昭和十六年十一月〇日、この朝待ち兼ねていた報道班員〇〇名が到着するというので、予は〇〇港に彼らを出迎えに行ったが、その時長い海陸の道中にスッカリ憔悴し切った彼、肩章のない、みすばらしい兵隊の夏服に寒々と痩せ細ったカラダを包んだ、それに首に白い包帯を巻きつけた、それでも大刀を腰に意気だけは軒昂たる尾崎士郎の姿をそこに見だした時、当時生憎悪の扁桃腺炎を患っているというので、その徴用を危んでいた予だけに、言い知れぬ感激と尊敬の念に我れ知らず急に眼頭の熱くなるのを禁じ得なかったのである。⁸⁵

J'avais rencontré Ozaki Shirō deux ou trois fois à Tōkyō, je connaissais ce nom mais c'est quand il fut mobilisé aux Philippines sous mes ordres, alors qu'éclatait la guerre de la Grande Asie, que j'ai vraiment connu l'homme Ozaki Shirō. L'an passé, le matin du 〇 novembre 16 de l'ère Shōwa, comme 〇〇 membres de l'équipe d'information que j'attendais impatiemment allaient débarquer, je partis les chercher au port 〇〇 ; quand je vis l'allure de Ozaki Shirō totalement épuisé par son long voyage sur mer et sur terre, le corps maigre et transi recouvert d'une pauvre tenue militaire d'été sans épaulette⁸⁶, la tête

84 Voir chapitre 2, p. 109-125.

85 OZAKI Shirō, *Hōen*, Tōkyō, Seikatsusha 生活者, 1943, p. 2-3.

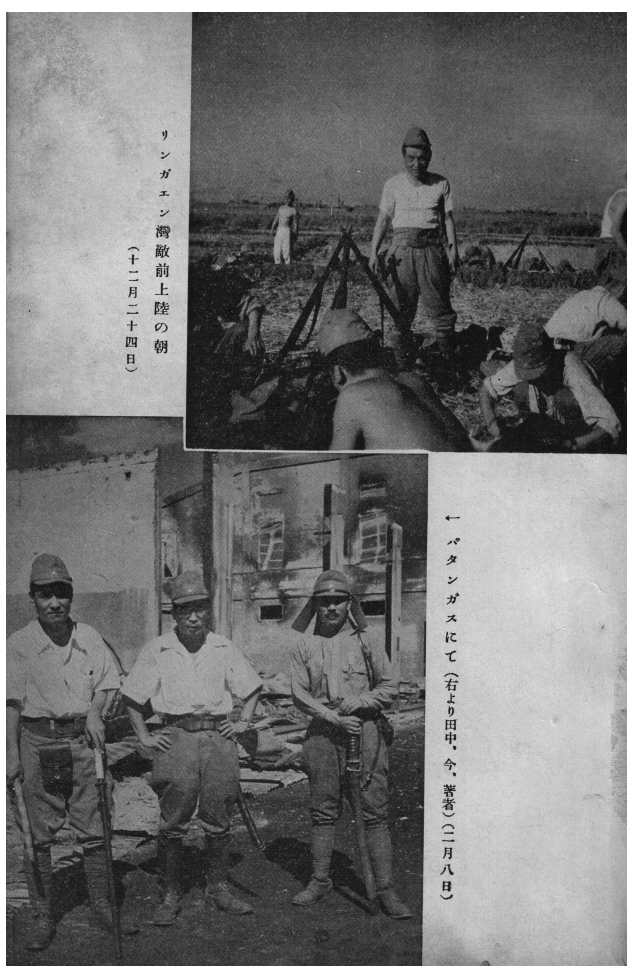
86 Le débarquement transi de froid fut en réalité une expérience partagée par nombre de réquisitionnés, qui avaient fait leurs bagages sans avoir la moindre idée de leur destination.

enveloppée d'un bandage blanc, mais l'esprit ardent et sabre à la ceinture, moi qui alors doutais du succès de cette réquisition parce que je souffrais d'une pénible angine, je ne pus retenir la chaleur qui me monta soudain aux yeux sans que je m'en aperçoive, devant une émotion et un respect indescriptibles.

La suite de la préface fait sans surprise l'inventaire des activités auxquelles Ozaki prit part et des situations dangereuses qu'il surmonta. Le lieutenant-colonel Fujiya 藤屋 ignore à coup sûr à quel point sa description physique de Ozaki rappelle la figure de Don Quichotte, aux antipodes de la tonalité recherchée par les militaires japonais en 1943 ; la coïncidence ne saurait pourtant être ignorée : le héros tragi-comique qui perd tout sens de la mesure à force de lire, de croire et de vouloir vivre les histoires de chevaliers (de soldats) est, toutes proportions gardées, une image pertinente de l'écrivain réquisitionné. La même année, dans un autre ouvrage intitulé *Sen'ei nikki* 戦影日記 (Journal des ombres de guerre), on retrouve des photographies particulièrement éloquentes de Ozaki :



L'auteur, en tenue militaire et sabre à la main.



En haut : « Le matin du débarquement face à l'ennemi dans le golfe de Lingayen »

En bas : « À Batangas (De gauche à droite : Tanaka, Kon, l'auteur) »

OZAKI Shirō, *Sen'ei nikki*, Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 1943, pages non numérotées.

Cette mise en scène est d'autant plus remarquable que, les livres des auteurs réquisitionnés paraissant après leur retour, ces textes n'étaient pas publiés par des membres des équipes de propagande en activité, mais par des civils rentrés chez eux. Autrement dit, le paratexte ignore le temps de l'écriture pour figer les auteurs dans le temps de la guerre. D'un point de vue éditorial, la décision fait sens : avant ce qu'il peut en écrire, c'est la transformation de l'écrivain en soldat qui est, en soi, extraordinaire et donc monnayable. L'ostentation, la mise en récit de cette transformation que l'Armée de terre s'était refusée à produire se trouve ainsi prise en charge *a posteriori* par les éditeurs.

La réquisition des lettrés n'était pas à proprement parler une affaire de littéraire, puisqu'elle avait en premier lieu vocation à intégrer formellement les écrivains à la

hiérarchie militaire, au sein d'« équipes de propagande » dont l'objectif premier était de faire accepter aux populations locales la présence japonaise — il s'agissait en un mot de les mettre au travail. Ainsi, les écrivains japonais arrivèrent plus près qu'ils ne l'avaient jamais été du statut de soldat lorsque l'armée sembla abandonner toute velléité de leur faire produire de la littérature de guerre. En un sens, c'était l'aboutissement inévitable de l'opposition entre guerre et littérature : dès lors que les écrivains acquièrent un rôle opérationnel dans le conflit, leur production devient un enjeu secondaire ; inversement, faire de la littérature de guerre l'objectif de leur réquisition les aurait empêchés de devenir acteurs de la guerre qu'il s'agissait d'écrire. Cette opposition ne signifia pas pour autant que la réquisition des lettrés ne vit naître aucun texte littéraire, ni même que l'armée ne s'intéressa jamais à la question. Toutefois, il reste remarquable que cette opération fut conçue sur le même principe qui hantait écrivains et critiques depuis le début du conflit, celui d'une incompatibilité entre l'activité littéraire et la participation active au conflit. De fait, les textes issus de la réquisition des lettrés qui nous occuperont au prochain chapitre ne tentèrent pas de nier le paradoxe auquel cette nouvelle position confrontait leurs auteurs ; bien au contraire, la question y est centrale.

Chapitre 7 — Niwa Fumio et Toyoda Saburō : succès littéraires de la réquisition

Malgré la forme inédite de coercition que représentait la réquisition, une censure de plus en plus sévère et une production pléthorique insipide, l'opération connut également des succès littéraires considérables. Qui plus est, les deux textes qui nous occuperont dans ce chapitre ne sont pas des pépites cachées sous la masse des comptes-rendus qui inondent la presse, mais font l'objet d'un large consensus critique. Il faut ainsi *a minima* constater que l'institution littéraire continua bon an mal an de remplir son rôle jusqu'au début de l'année 1944, avant de périr sous le poids des restrictions que nous évoquerons en conclusion. Que leur production ait trop peiné à se renouveler, ou que la réquisition leur ait fait perdre de leur aura, les soldats-écrivains des années précédentes suscitent beaucoup moins d'intérêt que leurs collègues qui n'ont jamais connu le feu. Il est difficile de ne pas soupçonner aussi là une volonté du monde littéraire de prendre sa revanche, puisque Niwa Fumio 丹羽文雄 (1904-2005) et Toyoda Saburō 豊田三郎 (1907-1959) produisent des textes dans lesquels tous peuvent se reconnaître ; s'ils intègrent l'expérience physique de la guerre comme une dimension fondamentale de leur propos, celle-ci n'est plus donnée à voir comme un acquis établissant une différence de nature entre l'auteur et son lecteur, mais justement comme un processus qui se déploie au fil du texte. Parallèlement, le dispositif même de la réquisition implique un rapport de l'écrivain à l'effort national différent de celui qui se donnait à voir chez les envoyés spéciaux : le récit en soi n'est pas encore nécessairement présenté comme un mode de participation active au conflit, mais l'irruption dans la littérature d'un sens du devoir tout militaire, qui n'hésite pas à jouer avec l'idée du sacrifice pour la patrie, semble annoncer les ultimes spasmes qui précéderont la défaite de 1945.

I] *Kaisen*, faire vivre la tragédie

C'est à Niwa Fumio, qui avait participé au « bataillon de la plume » (*penbutai* ペン部隊) quelques années plus tôt¹, que l'on doit le plus grand succès de la réquisition des lettrés. Appelé tardivement par la Marine à cause d'une erreur d'adresse² et reparti précipitamment après une blessure au bras, Niwa assista à bord du navire amiral Chōkai 鳥海, avec d'autres membres de son équipe, à la bataille de l'île de Savo³ qui eut lieu les 8 et 9 août 1942. L'attaque-surprise, de nuit, contre la marine américaine qui avait débarqué à Guadalcanal le 7 août, se solda par une victoire écrasante de l'armée japonaise et fut amplement célébrée par la presse de l'époque. Dès septembre (soit, une fois n'est pas coutume, moins d'un mois après les événements), Niwa fit paraître dans la presse plusieurs brefs textes narrant son expérience, avant de publier simultanément (en novembre) deux récits plus longs, respectivement dans les revues *Kaizō* 改造 et *Chūō kōron* 中央公論 : *Hōdōhan-in no shuki* 報道班員の手記 (Carnet d'un membre d'équipe d'information), sur lequel nous reviendrons plus bas, et *Kaisen* 海戦 (Bataille navale), qui attira immédiatement l'attention. Succès critique et commercial, le texte parut en livre le mois suivant et fit l'objet d'un nouveau tirage dès février 1943 ; il reçut le « prix des lettres *Chūō kōron* » (*Chūō kōron bungeishō* 中央公論文芸賞) en mars 1943, dans un communiqué précisant que l'ouvrage faisait partie de la liste de recommandations du ministère de l'Éducation (*Monbushō* 文部省), du Service d'information de la Marine (*Kaigun hōdōbu* 海軍報道部), et de l'Association culturelle de l'édition japonaise (*Nippon shuppan bunka kyōkai* 日本出版文化協会)⁴ ; au même moment, une version pour enfant était tirée à 15 000 exemplaires⁵. Ce

1 Voir chapitre 3.

2 IKEDA Hiroshi 池田浩士, « Niwa Fumio no zensen to jūgo » 丹羽文雄の前線と銃後 (La première ligne et l'arrière de Niwa Fumio), in KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Senjika no bungaku* 戦時の文学 (La littérature en temps de guerre), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 2000, p. 50-72, p. 64.

3 Connue au Japon d'abord sous le nom de « bataille des Salomon » (*Soromon kaisen* ソロモン海戦), puis de « première bataille des Salomon » (*Dai ichi ji Soromon kaisen* 第一次ソロモン海戦).

4 ANONYME, « *Chūō kōron* bungeishō ketsugi happyō » 中央公論文芸賞決議発表 (Annonce de l'attribution du prix des lettres *Chūō kōron*), *Chūō kōron*, vol. 58 n° 4, avril 1943, p. 101.

succès vaut même à Niwa un long entretien avec Hino Ashihei⁶ où tous deux rejouent la hiérarchisation entre ceux qui ont participé activement à la guerre et les autres, mais c'est l'existence même de cet entretien qui est significative : les écrivains ont pris leur revanche sur leurs maîtres. De fait, dans le domaine de la littérature de guerre, Niwa Fumio est l'auteur dont la production fit le plus couler d'encre à partir de 1942 ; alors que les éloges reçus par les soldats-écrivains tiennent davantage du compliment routinier que de l'analyse critique et finissent par tourner en rond, c'est chez un écrivain non combattant que le monde littéraire trouve le matériau le plus fertile pour penser le renouvellement de la littérature de guerre.

Kaisen est pourtant un texte relativement simple à décrire, du fait de la sobriété presque avant-gardiste de son dispositif narratif. Écrit au passé, à la première personne et non fictif, il narre sur près de trois cents pages les trois jours et les deux nuits que dura, en tout et pour tout, l'opération militaire menée par le Chōkai : le récit s'ouvre le matin du 7 août, quelques heures avant que l'équipe d'information à laquelle appartient Niwa ne reçoive l'ordre d'embarquer, puis consacre les cent quatre-vingts premières pages à l'avancée vers l'ennemi des forces japonaises ; les « trente-six minutes⁷ » que dure la bataille occupent les cinquante pages suivantes, tandis que la dernière partie narre les suites du combat puis le retour au port. La narration est ultérieure mais colle strictement au fil des événements, sans analepse ni prolepse (excluant de fait une quelconque référence au temps de la narration) : n'étaient les formes verbales au passé, le texte pourrait parfaitement apparaître comme un récit en temps réel. En pratique, le texte est constitué alternativement des descriptions de ce que Niwa observe à l'intérieur du bateau (principalement les discussions entre les officiers, auprès desquels il passe le plus clair de son temps) comme à l'extérieur (le tableau des tirs croisés dans la nuit en est sans doute le point d'orgue), et de passages introspectifs reflétant les pensées du protagoniste.

5 HATTORI Yūko 服部裕子, « Niwa Fumio no "Shōkokumin han Soromon kaisen" ron — Gensaku to hikaku kentō o chūshin ni » 丹羽文雄の『少国民版ソロモン海戦』論—原作との比較検討を中心に (Sur « La bataille des Salomon, édition du petit peuple » de Niwa Fumio — Étude comparative avec l'œuvre originale), *Gendai to bunka* 現代と文化, n° 130, septembre 2014, p. 63-75, p. 65.

6 NIWA Fumio et HINO Ashihei 火野葦平, « Kessen to bungaku » 決戦と文学 (Le combat décisif et la littérature), *Bungei* 文芸, vol. 11 n° 2, février 1943, p. 112-127.

7 NIWA Fumio, *Kaisen*, Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1942, p. 230.

Les premiers textes de Niwa sur la bataille de l'île de Savo, qui posaient les bases du récit de bataille présent dans *Kaisen*, inspirèrent au critique Itō Sei 伊藤整 (1905-1969) un article remarqué intitulé *Hōdōbun no seikaku* 報道文の性格 (La nature de l'écrit d'information). Il y faisait de Niwa le champion des écrivains dans l'information de guerre, en concurrence directe avec les journalistes :

氏のこの文章が現れる前に、同じ場面を新聞記者の報じたものが、新聞に現れたが、それは新聞記者の文章としては、なかなか立派なものであったにもかかわらず、現象を感覚的に掴んで見せる力量においては、丹羽氏のものと甚だしい差があった。[……] 最大級の感嘆詞ばかり並べた新聞記事の文章が、この壮大な戦闘の真相を記録し得ないことは誠に歯がゆいのである。⁸

Avant que ses textes ne paraissent, des journalistes avaient rapporté la même scène dans la presse, et même si leur production était remarquable en tant que prose journalistique, pour ce qui est de la capacité à rendre compte physiquement des phénomènes, la différence avec le texte de Niwa était considérable. [...] L'incapacité d'une prose journalistique qui accumule les exclamations les plus grandioses à consigner la vérité de cette grande bataille est véritablement irritante.

Cette charge quelque peu acerbe fit mouche : dans un ouvrage paru en décembre 1942 intitulé *Daihon'ei kisha nikki* 大本営記者日記 (Journal d'un journaliste de l'État-major), Ogawa Tsutomu 小川力 rapportait sur huit pages la discussion entre collègues vexés qu'avait provoquée la lecture du texte de Itō⁹. Les contre-arguments avancés par les journalistes ne sont pas en soi d'un grand intérêt (Itō ne sait rien du journalisme, l'écriture journalistique et l'écriture littéraire n'ont pas les mêmes objectifs ni les mêmes impératifs...) mais il est en soi remarquable que les propos de Itō aient trouvé un écho au-delà des cercles littéraires — il continuait d'exister au Japon une forme de défiance envers la presse de guerre dont les journalistes eux-mêmes étaient conscients, et que Niwa avait contribué à alimenter.

Cependant, davantage que le style ou les procédés littéraires, c'est le regard de Niwa qui faisait selon Itō la capacité du texte à rendre compte de la guerre : un regard neuf car ignorant de la guerre, tel que seule la réquisition pouvait en produire, pour un temps limité (avant que la fréquentation des combats n'aguerrisse l'écrivain). Et ainsi :

8 ITŌ Sei, « Hōdōbun no seikaku », *Bungei*, vol. 10 n° 10, octobre 1942, p. 41-45, p. 42-43.

9 OGAWA Tsutomu, *Daihon'ei kisha nikki*, Tōkyō, Kōbunsha 紘文社, 1942, p. 306-313.

「敵艦があんなにやすやすと焼く火になるものだとはこの目で確かめるまではそうは思わなかった」という氏の文章の第一行は、この書齋にいる文学者の意識の、音を立てて崩れるような転換を生々しく傳えている。¹⁰

« Qu'un vaisseau ennemi puisse si facilement se changer en brasier, je ne l'imaginais pas avant de le voir de mes yeux » : la première phrase de son texte exprime vivement la transformation que subit la conscience de cet écrivain de bureau, comme si elle s'effondrait avec fracas.

Niwa (et Niwa lui-même, plutôt que ses textes) apparaît donc chez Itō comme l'aboutissement du projet qu'était censée porter la réquisition : ce que l'écrivain produit, c'est un récit dont il est moins le sujet que l'objet — en d'autres termes, lui n'aurait vocation qu'à refléter (se montrer reflétant) le texte qu'il écrit en lui la guerre. Pour Ema Michisuke 江間道助 (1894-1951), il y aurait en fait deux textes dans *Kaisen* : celui qui intéresse la majorité du lectorat relève de la « littérature de reportage d'actualité¹¹ », tandis que « pour les lecteurs sensibles à l'histoire littéraire, pour les lecteurs de dans cent ans, c'est précisément cette situation exceptionnelle dans laquelle "je" a été placé qui devient le centre de l'œuvre¹² ».

En un sens, Ema et Itō ne peuvent qu'avoir raison : toute œuvre non fictive peut avoir son « je » écrivant pour centre, et l'ensemble du texte de Niwa peut être lu comme une représentation de lui-même en écrivain puisqu'il en est effectivement un — c'est précisément ce qui lui valut d'être enrôlé. Cependant, comme nous allons le voir, c'est (outre son succès, à moins que ce n'en soit la cause) la façon qu'a Niwa de ne pas se peindre en écrivain qui fait de *Kaisen* un texte remarquable, capable de proposer une représentation originale de la guerre. Si ce jeu entre le statut réel de l'auteur et sa représentation textuelle semble familier, c'est qu'il est comme le miroir du cas de Hino : de même qu'il nous a fallu dénouer le label de soldat-écrivain pour saisir avec précision la façon dont celui-ci mettait en scène son identité au sein du texte, il nous faudra ici définir au plus près d'où Niwa dit écrire pour comprendre quel « je » est au centre du texte, et partant quelle guerre y est représentée.

10 ITŌ Sei, *op. cit.*, p. 42.

11 時局的報告文学 ; EMA Michisuke, « Niwa Fumio "Kaisen" oboegaki » 丹羽文雄「海戦」覚書 (Notes sur « Kaisen » de Niwa Fumio), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol. 10 n° 5, mai 1943, p. 12-15, p. 13.

12 文学史家的読者には、百年後の読者には「私」の置かれたかかる非常なるべき状況こそが作品の中心となる ; *ibid.*, p. 15. Bien que nous arrivions un peu en avance, nous le prenons personnellement.

A] La disparition de l'écrivain : *Hōdōhan-in no shuki*

La question se pose avec d'autant plus d'acuité qu'il existe bel et bien un texte où Niwa narre son expérience de membre d'une équipe d'information en revendiquant pleinement son identité d'écrivain : il s'agit de *Hōdōhan-in no shuki*, le texte qu'il avait fait paraître en même que *Kaisen* dans une revue concurrente. Celui-ci donna son titre à une compilation de six récits se déroulant aux alentours du mois d'août 1942, paru en avril 1943. Ce deuxième livre, qui se situe entre la réécriture¹³ et l'annexe¹⁴, reçut un accueil critique beaucoup plus froid et se vendit relativement peu (une seule édition, à 6000 exemplaires). S'il y a bien quelques similitudes entre les deux textes, notamment dans les premières pages de *Kaisen* qui décrivent les heures oisives précédant l'annonce du départ, *Hōdōhan-in no shuki*, qui ouvre le livre, semble surtout fait pour souligner par contraste tout ce que *Kaisen* n'était pas.

Le titre lui-même, qui semble annoncer un pacte autobiographique classique (et signale au passage que *Kaisen* pourrait parfaitement être un titre de roman), signale déjà le jeu auquel se prête Niwa, puisque nous sommes en réalité plutôt face à un *shishōsetsu* 私小説 (la narration à la troisième personne est centrée sur un écrivain du nom de Mori Monda 森紋田¹⁵) dont le narrateur se fait parfois omniscient¹⁶. Le contraste est encore plus net en ce qui concerne la chronologie du récit : le texte commence avant que Niwa ne débarque sur l'île où commence *Kaisen* et se conclut lorsqu'il est rapatrié au Japon à cause de sa blessure,

13 *Soromon kaisen ki* ソロモン海戦記 (Journal de la bataille des Salomon) est exclusivement consacré à la bataille de l'île de Savo.

14 *Kikanchō no koto* 機関長のこと (Sur l'officier aux machines) fait le portrait de l'un des officiers présent dans *Kaisen*.

15 C'est d'ailleurs ce même personnage qui sera après-guerre le protagoniste de *Kokuhaku* 告白 (Aveu), récit dans lequel Niwa revient sur ses activités en temps de guerre. L'étude la plus pertinente sur ce texte reste encore celle de HIRANO Ken 平野謙, « "Kokuhaku" o megutte — sakka kaibōshitsu : Niwa Fumio » 「告白」をめぐる一作家解剖室・丹羽文雄 (Autour de « Kokuhaku » — Salle de dissection des écrivains : Niwa Fumio), *Bungei ōrai* 文芸往来, vol. 3 n°8, septembre 1949, p. 28-31.

16 Un passage décrit par exemple l'inquiétude des membres de l'équipe d'information qui ne sont pas partis pour la bataille. NIWA Fumio, *Hōdōhan-in no shuki*, Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1943, p. 92-93.

mais fait totalement l’impasse sur les journées racontées dans *Kaisen*, ici expédiées en à peine deux lignes¹⁷. Le nom des protagonistes étant différent (une photographie, sur laquelle nous reviendrons, ne laisse pas de doute quant à l’identité de celui de *Kaisen*), les deux textes ne peuvent pas à proprement parler constituer une dilogie, mais l’opposition dépasse les questions de forme. Mori Monda, en tant qu’écrivain rattaché à une équipe d’information, s’interroge régulièrement sur l’objectif de ses missions :

新聞記者なら単に報道をするだけで、責任の大半ははたせるのであろうが、作家としては、それ以上の何かを掴まねばならないのではないかと、胸のひきしまる思いがした。ニュースなみに作家が報道をして、空虚に消えてゆくことで果たして許されるのであろうか。¹⁸

Une pensée lui serra la poitrine : un journaliste qui se contente d’informer simplement s’acquitte de la majeure partie de son devoir, mais en tant qu’écrivain, ne devait-il pas se saisir de quelque chose de plus ? Pouvait-on vraiment accepter qu’un écrivain s’évanouisse dans le néant en rendant compte de l’actualité ?

Ce genre de réflexions sur le rôle de l’écrivain et son rapport au journalisme, qui reprend l’opposition désormais établie entre actualité médiatique et temps long de la littérature, est quasiment absent sous la plume du Niwa de *Kaisen*, qui est précisément consacré à cette bataille dont tant de journalistes tâchèrent de « rendre compte ». De même, les scènes d’écriture au bureau¹⁹, les références à Hans Carossa²⁰ et les passages cocasses où ceux qui ont assisté aux combats s’efforcent d’expliquer à un peintre ce qu’il doit représenter²¹, sont exclusives à *Hōdōhan-in no shuki*. Tous ces éléments se prêteraient particulièrement bien au type d’analyses que nous avons pu proposer pour les textes étudiés précédemment, mais ils n’apporteraient pas grand-chose de neuf à notre propos²². C’est d’ailleurs, selon toute vraisemblance, aussi pour cette raison que la critique préféra *Kaisen* à *Hōdōhan-in no shuki* : au moment où paraissent les récits de Niwa, il y a déjà cinq ans que les écrivains japonais produisent en masse de la littérature guerre, et les façons de s’y représenter en tant

17 *Ibid.*, p. 91.

18 *Ibid.*, p. 117.

19 *Ibid.*, p. 55.

20 *Ibid.*, p. 117-118.

21 *Ibid.*, p. 114-115.

22 Notons toutefois que la description des journalistes souvent oisifs qui entourent Mori, et des relations d’amitié teintée de concurrence qu’ils entretiennent avec lui, pourrait intéresser les historiens de la presse. Elle valut d’ailleurs des reproches à Niwa : NIWA Fumio et HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 112.

qu'écrivain ont nécessairement fini par se ressembler — *Hōdōhan-in no shuki* ne fait à ce titre pas exception.

À cet égard, ce qui distingue particulièrement *Kaisen* des autres récits de guerre étudiés jusqu'ici, c'est justement l'absence des marqueurs les plus nets d'une mise en scène de l'écrivain : on n'y trouve notamment ni référence intertextuelle, ni évocation du temps de l'écriture du récit que nous lisons, ni même mention d'une incompatibilité entre la guerre et sa narration. Les termes mêmes d'« écrivain » ou « romancier » pour désigner le narrateur apparaissent d'ailleurs presque exclusivement dans la bouche d'autrui ; pour parler de lui-même, Niwa ne les utilise que deux fois. La première tient en réalité de la démission : constatant qu'il ne parvient pas à comprendre le caractère imperturbable du commandant du navire, il s'esquive littéralement devant la tâche (« C'était du domaine d'un écrivain, mais je me dépêchai moi aussi d'avancer²³ »). Le second, plus long, se situe cinq pages avant la fin du livre et fait ainsi office de conclusion :

私は内地を發つまえから前線に出たならばしょっちゅう素人らしい目、素人らしい感覚を失いたくないと思っていた。内地の書齋のぬくもりを失いたくないと、それを唯一の武器と心得ていた。艦内生活に無神経になってしまえば、そうと分かったときには、私は思いきりよく艦を下りるべきであった。作家が報道班員として戦線に出て、内地と戦線をつなぐ唯一の、なまなましい働きのできる方法は、いつまでも作家が素人でなければならないということであった。作戦首脳部が作戦経過を新聞紙上に発表することはあるが、それは専門家の発表であり、私の立場とはちがう。²⁴

Avant même de quitter la métropole, je pensais que s'il m'arrivait d'aller sur le front, je devrais toujours conserver un regard et une sensibilité d'amateur. Ne pas vouloir perdre la tiédeur du bureau, c'était la voir comme mon unique arme. Si je devais devenir indifférent à la vie à bord, il me faudrait résolument débarquer dès que j'en aurais pris conscience. Pour un écrivain qui se rendait sur le front en tant que membre d'une équipe d'information, la seule façon de produire un travail vivant qui relie le front et l'arrière était de demeurer un amateur. Il arrive que l'État-major rapporte l'évolution des opérations dans les journaux mais ce sont des rapports de spécialistes, et ma situation est différente.

Cette fois, ce n'est plus le rapport de la littérature à la guerre qui est problématisé, et les objectifs sont expédiés en quelques mots (« travail vivant qui relie le front et l'arrière »), car l'écriture se trouve intégralement inféodée au rapport que Niwa lui-même souhaite entretenir

23 これは作家の領分であろうが、私も先を急いでいる ; NIWA Fumio, *Kaisen*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1942, p. 117.

24 *Ibid.*, p. 291.

avec son objet : l'amateurisme revendiqué régit à lui seul le récit à venir (ou plutôt advenu, puisque ce passage se situe à la fin du texte). En d'autres termes, Niwa passe directement de sa façon de percevoir la guerre aux effets attendus de son texte, comme si l'écriture était une opération transparente. Cette même transparence apparaît dans l'étrange échange entre Niwa et un officier lorsqu'une escadrille dépasse le navire amiral pour aller bombarder l'ennemi :

一番大きな双眼鏡を借りてのぞくと、日本機が堂々ゆっくりと飛んでいく。無声映画のように爆音が聞こえないので、もどかしいが、見ていると胸が熱くなった。胸の中にせりあがってくる感情があった。びっくりするほどそばに見えた。眼鏡を固定させているとすぐに眼鏡のはしからはしを通りすぎてしまう。水雷長もそばにいて、固形の双眼鏡をのぞいていた。「こんなを見ていると、涙が出てくる」水雷長の率直さに私はうたれた。水雷長は私の名を呼んだ。「書いて下さいよ。この気持ちを是非書いて下さいよ」私ものぞきながら、「ええ、書きますよ、書きますよ」と胸がつまった。共同の敵をうつという必死の気脈が通うからだというのでは言い足りない。声をかぎり声援がしたかった。胸をしめつけられるこの思いを、目と目に通わせたのだ。死が分かりきっている飛翔なので、私の胸はこのように波立つのであろうか。死以外の運命をもたない飛行士を心臓にぢかに感じるからであろう。自分らより一足先に生命をすてる戦友なので、このように胸騒ぎを覚えるのか。水雷長は涙をためていた。²⁵

J'empruntai les plus grosses jumelles pour observer les appareils japonais, qui volaient avec une tranquillité majestueuse. Il était frustrant de ne pas entendre les explosions, comme dans un film muet, mais regarder me réchauffa le cœur. Une émotion monta dans ma poitrine. Ils semblaient étonnamment proches. Dès que j'immobilisais les jumelles, ils traversaient les objectifs d'un bout à l'autre. L'officier torpilleur était à côté de moi, et les observait à travers de solides jumelles.

« Quand j'en vois comme ça, les larmes me montent aux yeux. »

Je fus frappé par sa franchise. Il m'appela par mon nom.

« Écrivez-la. Il faut que vous écriviez cette émotion. »

Je continuais d'observer, et mon cœur se serra : « Oui, je l'écirai, je l'écirai. »

Dire que c'était une compréhension tacite de leur détermination à frapper l'ennemi commun ne suffirait pas. Je voulais leur crier des encouragements à pleins poumons. Je voulais leur signifier les yeux dans les yeux cette impression qui étreignait ma poitrine. Était-ce parce que ce vol exposait la mort, que mon cœur s'emballait ainsi ? Sans doute ressentais-je directement dans mes entrailles ces aviateurs qui n'avaient d'autre destin que la mort. Était-ce parce que ces frères d'armes nous précédaient dans l'abandon de la vie, que j'éprouvais ce tumulte dans ma poitrine ? Les yeux de l'officier torpilleur étaient emplis de larmes.

Il n'est pas en soi extraordinaire de voir un militaire demander à un auteur — a

25 *Ibid.*, p. 81-82.

fortiori à un membre des équipes d'information — de prendre la plume : en tant qu'envoyé spécial, Hayashi Fusao avait eu recours à ce procédé dans son *Kaeranu kenpei* 帰らぬ憲兵 (Policiers militaires qui ne reviendront pas) dès 1937²⁶ et d'autres écrivains rattachés aux équipes de la Marine avaient déjà mis en scène dans leurs textes une pratique de l'écriture sur commande liée à leur statut²⁷. Ce que ce passage a de particulier, c'est plutôt le naturel avec lequel Niwa accepte la requête (« Oui, je l'écrirai, je l'écrirai », comme si cela allait de soi) et surtout la facilité avec laquelle il s'exécute : les questionnements qui se font jour pointent une difficulté à saisir ce qui se déroule en lui, à comprendre son sentiment, mais pas en soi à l'exprimer. Plus encore, les hésitations sont ce qu'il s'agit de rendre pour accomplir la tâche qui lui a été confiée, les hypothèses formulées sont la transcription d'une « émotion » caractérisée justement par ce qu'elle a d'évanescent. D'une manière générale, les questionnements sur l'écriture juste de la guerre ou le rôle de l'écrivain se substituent, dans *Kaisen*, à une exploration des émotions d'un moi largement dépouillé. C'est précisément le sens qu'il faut donner à ce bref échange durant l'entretien de Niwa avec Hino Ashihei :

編集者 自己反省が多過ぎるというのは、作家の素人の目だと思われるんですけれど…。

丹羽 作家というよりは、丹羽文雄だな。²⁸

Le rédacteur : Qu'il y ait trop d'introspection, j'imagine que c'est le regard d'amateur de l'écrivain…

Niwa : De Niwa Fumio, plutôt que de l'écrivain.

L'opposition proposée entre ces deux regards correspond finalement aux différents projets que portaient les deux textes : c'est Niwa Fumio qui voit et donc écrit la bataille de l'île de Savo dans *Kaisen*, tandis que l'écrivain, sous la guise de Mori Monda, n'existe et n'agit qu'à sa périphérie. Sans doute peut-on ainsi donner du sens au moindre succès de *Hōdōhan-in no shuki* : au-delà des questions de posture, son défaut fondamental était de priver le lectorat et la critique du feu et du sang qu'ils attendaient. Le contraste entre les deux textes peut bien sûr être interprété comme une conséquence pratique de l'opposition entre guerre et littérature : par sa présence écrasante, le combat empêcherait l'écrivain de

26 Voir chapitre 2, p. 106-109.

27 Voir chapitre 8, p. 294-295.

28 NIWA Fumio et HINO Ashihei, *op. cit.*, p. 115.

s'adonner aux mises en scène savantes, tandis que les périodes d'accalmie qui l'entourent (le circonscrivent) laisseraient libre cours au jeu littéraire — la scène de *Kaisen* où Niwa constate lui-même que l'épuisement a tari son imagination²⁹ ou celle où il découvre son cahier taché de sang et son crayon cassé³⁰ vont dans ce sens. *Kaisen* donnerait ainsi à son lectorat à la fois la violence qu'il attend et la démonstration que celle-ci met à bas l'homme de lettres. Dès lors, le succès de l'ouvrage tient de la victoire à la Pyrrhus : le grand texte de la réquisition des lettrés est précisément celui qui fait l'impasse sur ce qu'il y a d'exclusif à l'expérience et à la pratique de l'écrivain. Le jeu tient dans une certaine mesure du pied de nez puisqu'il est également sensé de considérer, malgré la complexité de la mise en scène, que c'est bel et bien *Kaisen* qui doit permettre à Mori/Niwa de ne pas s'évanouir « dans le néant en rendant compte de l'actualité » ; *Hōdōhan-in no shuki* nous montre à quel point Niwa maîtrisait les codes de la mise en scène de l'écrivain en guerre et choisit de s'en défaire, mais il nous reste à déterminer ce qu'il y substitua.

B] Éthique de l'information

Le parti pris narratif consistant à épouser les mouvements de la conscience de Niwa alors qu'il est en mission pour l'équipe d'information conduit mécaniquement à concentrer le récit sur ce qu'observe et pense le protagoniste, au détriment du temps postérieur de la narration. De fait, le texte élude prudemment la question de savoir s'il est lui-même l'aboutissement de la mission qui fut confiée à son auteur. Au sein du dispositif proposé par le texte, comprendre ce qu'appartenir à l'équipe d'information signifie en tant que nouveau mode de rapport de l'écrivain à la guerre revient donc à observer non l'écriture mais la conduite, la pratique de Niwa durant les journées qu'il passe à bord. *Kaisen* se présente comme une démonstration, et non une explication — Niwa se montre constamment en train

29 NIWA Fumio, *op. cit.*, p. 26.

30 *Ibid.*, p. 223.

de recueillir de *l'information*, mais jamais en train de la *transmettre*. Cette singularité se fait presque explicite quand Niwa mentionne qu'il prend des notes, sans pour autant en révéler le contenu³¹ ; lorsqu'il nous en donne enfin un aperçu, ces quelques mots ne disent rien d'autre que leur existence sur la page, reflet aride de ce que narre le récit transparent :

私はなおノートをもっていた。書きとめることがだんだん少なくなった。
それでもなお、敵がマストのうしろに載せていた飛行機に弾があたり、翼がもえるのを見ると、飛行機、翼、すうっと燃える、と書き込んだ。すうっと音がしたように翼の燃えるのが見えた。³²

J'avais toujours mon cahier. Je notais de moins en moins de choses.

Malgré tout, lorsque je vis un tir toucher un avion que l'ennemi avait stationné derrière le mât et ses ailes prendre feu, je notai avion, aile, brûle avec un pschit. Je voyais l'aile brûler comme si elle faisait pschit.

Le paradoxe est d'autant plus grand que les seules personnes qui nous sont décrites en train de produire de l'« information » sont les officiers du navire amiral, après la bataille. Ce sont littéralement les vainqueurs qui écrivent l'Histoire : il s'agit de trouver le nom qu'il faudra donner à la bataille dans le communiqué (*happyō* 発表) qui sera diffusé à la radio.

La présence des équipes d'information sur le théâtre militaire est présentée dans toute son ambivalence dès les premières pages du texte, dans deux scènes liées. Lorsque les membres de l'équipe à laquelle appartient Niwa discutent de rumeurs selon lesquelles l'ennemi aurait débarqué sur l'île à Guadalcanal :

畑谷は一同の顔を見回して、ゆっくりと、
「これから司令部へ行って、様子をきいて来ようじゃないか。自分たちの仕事もきまるかもしれないから」ふだんから血色のよくない顔をいっそう貧血させたように見えた。³³

Hataya regarda nos visages et dit lentement :

« Pourquoi ne pas aller au poste de commandement demander quelle est la situation ? Peut-être que nous allons nous aussi avoir du travail » ; son visage habituellement pâle semblait encore plus anémié.

Niwa et ses collègues apparaissent d'emblée comme de véritables soldats de l'information : on retrouve à la fois l'incertitude du troupier conscient que les décisions ne lui appartiennent

31 *Ibid.*, p. 181, p. 187.

32 *Ibid.*, p. 202.

33 *Ibid.*, p. 9.

pas, le sang-froid qu'engendre le sens des responsabilités, la tension (marquée sur le visage) qu'impose l'approche du danger, la concision de ceux qui se comprennent à demi-mot. La seule mention du « travail » qu'il s'agira d'accomplir offre au lecteur comme aux membres de l'équipe la perspective de rompre avec la torpeur des premières pages consacrées, par exemple, à la répartition des tâches ménagères³⁴. Le sentiment d'une mission à accomplir, issu non plus d'un questionnement sur le rôle de l'écrivain de littérature de guerre mais d'une hiérarchie à laquelle s'abandonner, telle que seul le cadre militaire de la réquisition peut en proposer, animera Niwa jusqu'à la fin du texte. Ainsi se contente-t-il par exemple de répondre « Ce sont les ordres³⁵. » lorsqu'un officier lui demande pourquoi il est monté à bord au péril de sa vie.

Quand Niwa et ses collègues se rendent effectivement au poste de commandement, la tonalité se fait cependant beaucoup moins va-t-en-guerre :

私たちは器用に、あわただしい殺気立った空気のなかにはいつていくことができなかった。士官や下士官の顔を漠然と眺め、その内には向かうから気付いて、何か命令をあたえてくれるだろうとあてにした。しかしなかなかだれにも私はとらえられなかったので、室内にはいった。顔見知りの大佐が作戦室から出てきた。私は艦上でのように挙手の礼をとった。大佐は私に気付かず、心もち天井を眺め、頭の中の熱い思考に憑かれた人のようにすれちがった。作戦だけでいっぱいであり、私の顔が見えなかったのだと、ことの容易でないことが理解された。報道班員などには目をくれる余裕もないのだ。³⁶

Il était impossible de nous introduire habilement dans cette atmosphère hostile et frénétique. Tandis que j'observais vaguement les visages des officiers et des sous-officiers, j'espérais que l'on nous remarque puis que l'on nous donne des ordres. Mais comme décidément personne ne m'avisait, j'entrai dans la pièce. Un colonel que je connaissais de vue sortit du centre d'opérations. Je le saluai en élevant la main, comme c'était l'usage à bord. Le colonel observait vaguement le plafond sans me prêter attention, il me passa devant comme un homme possédé par les intenses réflexions qui occupent son cerveau. Il n'en avait que pour la stratégie et n'avait pas vu mon visage : je compris que la situation était grave. Il n'avait pas même le temps de poser les yeux sur les membres d'une équipe d'information.

Nous avons déjà évoqué le scepticisme voire l'hostilité que les équipes d'information inspiraient à bon nombre de militaires, pour qui toutes les ressources disponibles devaient

34 *Ibid.*, p. 5. Sur ce sujet aussi, le fonctionnement est tout militaire : l'équipe d'information a instauré des tours de corvée...

35 命令ですよ ; *ibid.*, p. 52.

36 *Ibid.*, p. 16-17.

être allouées à la lutte armée. À certains égards, le tableau que dresse Niwa est encore moins flatteur : lui et ses collègues n'existent tout simplement pas lorsque la situation militaire se tend. De même, l'accueil qu'ils recevront à bord du vaisseau amiral sera certes particulièrement chaleureux, mais plus personne ne semblera voir Niwa une fois la bataille engagée. En un sens, le contraire (voir des militaires dans le feu de l'action accorder leur temps à l'équipe d'information) eût été inimaginable : malgré l'enthousiasme qu'avait suscité chez certains l'idée d'écrivains intégrés à l'armée et quelque peu formés militairement, chacun savait que sur le front, la victoire s'obtient par les armes et non par l'information. La scène s'inscrit ainsi dans une représentation valorisante des militaires et de leur capacité à ignorer ce qui ne participe pas à la victoire, de leur sens sans concession des priorités. Cette mise en valeur se fait au détriment de Niwa, qui se voit ainsi renvoyer sa propre insignifiance. Elle permet dans le même temps d'affirmer la fiabilité du récit, puisque même les humiliations sont rapportées au lecteur. L'incapacité à entrer dans l'« atmosphère » guerrière a bien sûr une valeur métaphorique, mais il faut également relever que Niwa se résout à franchir la frontière, au moins physiquement, précisément parce qu'il tient à faire son travail : l'image complète et applicable à tout *Kaisen* est celle d'un homme qui se place au sein de l'action mais demeure néanmoins incapable d' (inter)agir — cantonné à un rôle passif d'observateur.

Ce sentiment d'insignifiance atteint son comble en plein cœur de la bataille. Voilà cinquante pages que Niwa enregistre sans toujours les comprendre les signes de la bataille — des lumières et des ombres —, depuis un point fixe (un endroit du pont où l'adjudant lui a ordonné de rester par mesure de sécurité, peu avant le début des hostilités³⁷), quand :

激戦の中で観察し、ノートを取るということが、先ずまちがっていたのに気がついた。私も戦いの中にはいるべきであった。[……] 報道の使命は軍人同様に献身的であるという、その理屈はわかる。またそれにちがいないのであろうが、私のこの場合は、弾はこびをしても、ある程度観察はできるのだ。負傷者をはこんでいても、見るだけにものは見てしまえるのである。是非報道班員でなければならないというのっぴきならぬ役割のないことが私をこのように心細くさせるのであろうか。戦いの最中には、一人として無駄な見物人は許されない。私はもっと直接的なことがしたかった。報道という間接的なことでは、がまんが出来なくなった³⁸。

37 *Ibid.*, p. 163.

38 *Ibid.*, p. 207-208.

Je m'aperçus qu'observer et prendre des notes au milieu de la bataille était une erreur depuis le début. Je devais moi aussi entrer dans le combat. [...] La mission d'information demande du dévouement, comme celle des militaires : je comprends la théorie. Et je ne pense pas qu'elle soit fausse, mais dans le cas présent, je pouvais bien observer tout en déplaçant des munitions. Même en transportant des blessés, je pouvais voir ce qu'il y avait à voir. Était-ce le fait de ne pas avoir un rôle immuable, qui exige à tout prix d'être membre d'une équipe d'information, qui me décourageait ainsi ? Au beau milieu des combats, le moindre spectateur inutile était inacceptable. Je voulais faire quelque chose de plus direct. Je ne pouvais plus supporter le caractère indirect de l'information.

La dissolution complète des principes face à l'épreuve du feu et la frustration causée par la non-participation au combat sont des lieux communs de la littérature de guerre, encore que ce soit ici l'ordre militaire qui semble remis en cause par Niwa. Par sa protestation, il souligne les règles du jeu auxquelles il se plie tout au long du texte : être membre d'une équipe d'information exige de s'abandonner à l'armée comme principe organisateur, en l'occurrence à une répartition intransigeante des rôles entre combattant et observateur. Pour celui qui doit informer, la passivité devient ainsi un poids à porter : donner du sens à l'organisation militaire implique de se montrer à la hauteur d'une exigence jamais formulée, la culpabilité de n'avoir servi à rien dans l'instant devra implicitement être rachetée par les fruits du travail « indirect ». La protestation ne sera d'ailleurs ni durable ni suivie d'effet : aidé en cela par la blessure qu'il reçoit un instant plus tard, Niwa continuera par la suite de se conformer à ce rôle passif qu'il désapprouva momentanément — lorsqu'il douta de sa capacité à produire, par l'information, quelque chose dont l'impact sur le réel au moins égal à celui du transport de munitions.

Bien que le rapport de cause à effet ne soit pas explicite, cette perte du sens fait suite au trop-plein de sensations qu'éprouve Niwa devant la bataille ; les sons notamment viennent saturer la conscience au point de gêner « la pensée et l'observation³⁹ ». La scène fait en ce sens écho à une autre, qui se déroule durant les heures qui précèdent la bataille, où Niwa exprime le désir d'« entrer dans le sommeil et faire le vide en [s]oi⁴⁰ ». Prenant exemple sur les officiers qui l'entourent, il opte ainsi pour une hygiène toute militaire : le sommeil constitue une phase de préparation physique au combat, ou plutôt ici à son

39 思考や観察は[……]邪魔される ; *ibid.*, p. 206.

40 眠りにはいり、己を空しくしている ; *ibid.*, p. 156.

observation. Pour galvaudée qu'elle soit, l'expression « faire le vide » prend ici tout son sens : il s'agit de se vider de soi. S'il faut s'appliquer à devenir contenant, c'est bien que l'ego prend ici les traits d'un filtre, d'un substrat susceptible d'altérer la perception du combat à venir. En un sens, la métaphore peut être filée encore davantage puisqu'elle dit aussi l'impossibilité d'une reproduction mécanique du réel : la page blanche, la toile vierge, le moule ont toujours une forme et sont donc voués à informer ce qu'ils reçoivent. Niwa restera finalement éveillé cette nuit-là : son insomnie est annoncée comme un échec, le signe d'une incapacité à s'effacer complètement devant sa mission, à agir avec la « simplicité⁴¹ » des officiers qui peuvent eux trouver le sommeil à l'approche du danger. Les quelques pages qui séparent ce passage du début des combats sont consacrées au classique calme avant la tempête : il se tient sur le pont baigné dans l'obscurité, observe le sillage du navire à la surface d'une eau sombre comme de l'encre, aperçoit l'éclair fugace d'un avion allié au loin, entend le clapotis de l'eau et le bruit du moteur entrecoupés par les messages de la vigie⁴². En d'autres termes, la « scène précieuse » auquel lui commandait d'assister l'« esprit d'information » a lieu précisément parce que Niwa n'arrive pas à n'être qu'un membre de l'équipe d'information, entendu comme pur chroniqueur de la guerre. Le paradoxe n'a rien de fortuit : il démontre que cet ego dont Niwa semblait vouloir se défaire est au contraire le pilier de son récit.

C] Le narrateur miroir

Niwa refuse ainsi en même temps d'incarner l'archétype impossible d'un journalisme objectif et désincarné, et la figure désormais attendue de l'écrivain en guerre. Le tour de force de *Kaisen*, probablement aussi la raison de son succès, réside dans la capacité à maintenir tout au long du texte l'équilibre entre ces deux pôles en leur substituant, justement,

41 素直 ; *idem*. De façon intéressante, le terme peut aussi renvoyer à l'idée de docilité.

42 *Ibid.*, p. 157-159.

ce qu'il reste à Niwa une fois qu'il s'est débarrassé de ses prétentions littéraires et journalistiques. L'exemple le plus clair de cette façon d'être à la guerre se trouve au milieu de la description de la bataille, lorsqu'il cherche à décrire les couleurs des tirs dans la nuit :

私は先程から、とび回す砲弾の色がどれも原色でないのに気がついた。透明をおびている。赤い火にしろ、ふかさを持った、血のような赤い色ではなく、透けていて、とらえようのない明調を含んだ桃色であった。半島の婦人のうすものの中に、これに似た色があったと思う。絹のうすものの桃色だ。いや、あれには強さはなかった。青い色にしろ、白味をおびている。水気をふくんで見えた。沈殿したものがない。妙に気品のある赤や青の色であった。西洋菓子を連想したが、もっと明るい強さがあった。鈍重でない。私たちの生活の中でたとえる対象のないことだけはたしかであった。⁴³

Je remarquai que les obus qui couraient depuis un moment n'étaient jamais d'une couleur primaire. Ils avaient une transparence. Les flammes rouges, elles, n'étaient pas d'un rouge couleur de sang, avec une profondeur, mais transparentes, d'un rose doté d'une teinte insaisissable. Parmi les vêtements légers des femmes de la péninsule, je crois qu'il y avait une couleur qui y ressemblait. C'est un rose de vêtements en soie. Non, dans ceux-là, il n'y avait pas de force. Le bleu avait une blancheur. Il semblait renfermer de la brume. Rien ne sédimentait. C'était un rouge et un bleu étrangement gracieux. Cela me fit penser aux sucreries occidentales, mais il y avait une force plus lumineuse. Ce n'était pas lourd. Ce n'était pas comparable à quoi que ce soit de notre vie quotidienne, cela seul était certain.

Ce passage offre une nouvelle illustration de la primauté de la diégèse sur le temps de la narration (les hésitations ont lieu sur le moment, non *a posteriori*) : il n'y a pas d'indicible, mais de l'insaisissable. Dans l'économie du texte, les comparaisons ne sont donc pas à l'intention du lecteur, mais de Niwa lui-même. Or l'encyclopédie⁴⁴ mobilisée ici ne renvoie pas à une culture de lettré, elle est au contraire celle de « notre vie quotidienne », au mieux d'une « péninsule » (coréenne) dont les images sont depuis longtemps diffusées au sein de la population japonaise. Ces comparants non marqués dessinent ce qu'il reste de Niwa quand il fait face à la guerre, le filtre qui l'empêche de se faire pur réceptacle des phénomènes. S'il n'y a pas, comme on l'a vu, d'intertexte littéraire formel dans *Kaisen*, c'est justement parce que s'y substitue cette espèce d'intertexte extra-littéraire que tout Japonais a en partage. Le mécanisme permet en dernière instance de justifier tous les passages introspectifs du texte en les intégrant à la mission des équipes d'information : lorsque Niwa s'observe lui-même, il

43 *Ibid.*, p. 195.

44 ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

s'observe en tant qu'il est n'importe qui. Se figurer sa propre mort relève du même procédé : c'est notamment le cas durant la soirée précédant le combat (peu avant son insomnie), où le contact de l'eau d'un bain — activité prosaïque s'il en est — invite le fantasme de la noyade, irruption de la guerre dans une normalité qui est l'unique porte d'accès à cette réalité extraordinaire⁴⁵. L'égoïsme apparent trouve en réalité sa valeur dans la réduction de l'ego au plus petit dénominateur commun : ce que Niwa donne à voir de lui-même est ce que nous verrions à sa place, le récit est un miroir tendu au lecteur.

L'identité japonaise n'est d'ailleurs pas en soi le critère adéquat pour saisir la nature de ce dénominateur. Certes, la référence à « notre vie quotidienne » ou à d'autres repères culturels semblables, l'usage de la langue japonaise lui-même constituent un cadre manifeste, mais ce n'est pas celui auquel se réfère Niwa lorsqu'il entreprend de définir son rapport à ce qui l'entoure. Dans un mouvement inverse à celui de Hino qui se voulait le porte-parole des petites gens, assurant ainsi une forme de continuité entre les Japonais de l'arrière et ceux du front, Niwa oppose régulièrement les militaires aux gens du « bas-monde » (*shaba* 娼娼) dont il fait partie. *Shaba* est un terme issu du bouddhisme qui se rapporte au monde en tant qu'il est impur, nous soumet aux désirs terrestres et nous impose de souffrir — soit à peu de choses près le lot de tous les êtres humains. Si les militaires donnent sous la plume de Niwa l'impression d'être une exception, c'est à cause de leur rapport apaisé à la mort, et plus précisément de leur capacité à « abandonner le soi » (*jiko hōki* 自己放棄) :

私は自分の義務である報道をつくすことに生甲斐を感じている。そしてもしかして死ぬかも知れないと考えている。死に対する覚悟は、一応ついているつもりだ。しかし水雷長の死にもの狂いですねといった言葉にふくまれた死の覚悟と、私の覚悟とは、結果においては同じでも、そこへ至るまでの覚悟の烈しさと弛緩の区別はあった。[……] 娼娼の人間らしく洞察することも、聡明ぶることも許されなかった。⁴⁶

Je ressentais ma raison d'être dans l'accomplissement de ma mission d'information. Et je pensais que j'en mourrais peut-être. J'avais l'intention de tenir ma résolution face à la mort. Mais la détermination contenue dans le « Fi de la mort ! » de l'officier torpilleur et la mienne avaient beau aboutir à la même chose, le chemin parcouru différait en intensité et en décontraction. [...] Comprendre comme un homme du bas monde, faire l'intelligent étaient

45 *Ibid.*, p. 150-151.

46 *Ibid.*, p. 66.

inenvisableables.

Ou plus loin :

娑婆の人間としてぬくもりと匂いのうせていない私に、軍人同様の心境になれるという方が無理であろう。いや却ってそうした匂いやぬくもりをうんと持っていたので、兵士や士官の精神がいかに娑婆の人間とちがっているか、ことごとくに思い知らされたのである。彼らの偉大と精神の強靱さを鏡にうつし出したようにみとめることはできた。⁴⁷

Mon odeur et ma tiédeur d'homme du bas-monde n'avaient pas disparu, il m'était impossible d'atteindre le même état mental que les militaires. Au contraire, c'est parce que je les avais gardés qu'à chaque fois m'apparaissait à quel point l'esprit des soldats et des officiers diffère de celui des hommes du bas monde. Je pus reconnaître leur grandeur et leur force d'esprit comme si elles se reflétaient dans un miroir.

Le secret de ce rapport à la mort ne sera évidemment jamais percé, mais seulement constaté — Niwa a besoin de son incapacité à pénétrer leur monde pour cerner « l'esprit des soldats et des officiers », et son propre « abandon de soi » est voué à l'échec du fait même de l'existence du récit. L'exaltation de la mort au combat est déjà un lieu commun en 1942 ; même cet aspect extraterrestre de leur ataraxie à l'approche de la mort rappelle des événements alors bien connus, tels que le sacrifice des « neuf divinités militaires » (*kyū gunshin* 九軍神) qui avaient péri durant l'attaque de Pearl Harbor, dont le sang-froid et le détachement avaient été amplement célébrés quelques mois auparavant dans la presse⁴⁸. Il est indéniable que Niwa emprunte à cette imagerie véhiculée par la propagande pour décrire les militaires. La divinisation va cependant plus loin qu'une « simple » glorification du sacrifice, elle est littérale lorsque Niwa s'étonne de ne pas voir de réaction « humaine » à la victoire chez les soldats⁴⁹ ; elle prend une tournure fantastique lorsque ceux-ci apparaissent comme des êtres évanescents tenant à la fois du végétal et de la machine⁵⁰. Surtout, elle est sublimée

47 *Ibid.*, p. 263.

48 Voir par exemple EARHART David C., *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*, Armonk, M.E. Sharpe, 2008, p. 414-423, pour un traitement plus approfondi de la question.

49 人間らしい表現がない ; NIWA Fumio, *op. cit.*, p. 215.

50 « En bas à gauche, les silhouettes blanches des soldats étaient accrochées aux socles des canons telles des racines d'arbre. Comme elles étaient immobiles, elles semblaient faire partie de la machine. Sur le gaillard, à bâbord, à tribord, les silhouettes blanches se limitaient à des mouvements indistincts, je ne voyais pas les visages. » 右下をのぞくと、白い兵の姿が砲座に木の根のようにとりついていて動かないので、機械の一部のように見えた。司令塔にも右舷左舷にも、白い姿が印象的に動いているにすぎず、顔は分からなかった。 ; *Ibid.*, p. 126.

par le regard extérieur qui mène le récit, dans la mesure où elle s'inscrit dans une dialectique qui vise à une définition réciproque des militaires et de leur chroniqueur. En faisant de lui-même (et donc de nous) la mesure de toute chose, Niwa se révèle entouré de géants à mesure qu'il se découvre petit. *Kaisen* réconcilie ainsi le mode de représentation moderne de la guerre (la description à hauteur d'homme d'une réalité incompréhensible) et sa dimension épique : parce qu'il assume son appartenance à notre monde, à la différence du journaliste qui propose un regard anonyme et du soldat-écrivain qui décrit de l'intérieur, Niwa construit une esthétique de la guerre qui donne au lecteur la sensation d'être écrasé par ce dont il est fait témoin.

Cette sensation est encore accentuée par la dimension tragique du texte. La manœuvre militaire dans laquelle Niwa a été emporté compose elle-même une image du destin : le cours du navire sur lequel il ne peut avoir aucune influence (c'est le domaine divinités), la présence en eaux ennemies où tout devient menace potentielle, l'attaque nocturne contre un adversaire dont on ne sait presque rien font monter au fil du texte une tension qui repose sur le caractère inexorable de la bataille et l'attente fébrile de son arrivée. *Kaeranu chūtai* 帰らぬ中隊 (La compagnie qui ne reviendra pas)⁵¹, le texte qu'il avait écrit à l'occasion de sa participation au *penbutai*, relevait d'un tragique univoque : les personnages de cette fiction ignoraient le sort auquel l'auteur les avait condamnés et que nous savions inévitable, Niwa se posant ainsi en démiurge tandis que le lecteur se faisait spectateur, observant de loin et surtout de haut le lent cours du destin. Ici, la tension n'est pas seulement rapportée au lecteur, elle lui est transmise : le jeu commence évidemment dès le titre, qui annonce d'emblée le point culminant du récit, et met en place un parallélisme remarquable entre Niwa et le lecteur. La prophétie qui nous est révélée est strictement la même que celle reçue par Niwa dès les premières pages, lorsque sa mission lui est annoncée (c'est en termes de « destin⁵² » que lui-même l'accepte) — à la différence que le lecteur, lui, connaît l'issue de la bataille : le dispositif de la tragédie est complet.

Impossible à ce sujet de ne pas évoquer un moment de notre expérience personnelle de lecture avec *Kaisen*. Comme nombre d'ouvrages des réquisitionnés, le livre s'ouvre sur

51 Voir chapitre 3, p. 143-146.

52 運命 ; *Ibid.*, p. 13.

une photographie de l’auteur en tenue militaire, que voici :



NIWA Fumio 丹羽文雄, *Kaisen* 海戦 (Bataille navale), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1942, page non numérotée

Sans doute sous l’effet de l’accoutumance à ce type d’images, le premier regard sur ce portrait fut expéditif : voilà Niwa dans sa tenue, avec brassard et casquette, les manches retroussées, la chemise vaguement tachée par ses diverses activités. L’absence formelle de légende aurait pourtant déjà dû nous mettre la puce à l’oreille, car c’est de fait le texte entier qui doit permettre d’identifier la photographie. Plus intéressant encore, le moment où la photographie est prise nous est explicitement décrit dans le texte : juste après l’assaut, un photographe de l’équipe d’information, qui n’a pu obtenir de bon cliché parce qu’il était mal

placé, offre de prendre une « photo-souvenir de l'après-combat⁵³ » de Niwa. Nous retournons donc au portrait, désormais éclairé par les pages précédentes, et exactement comme Hino face à Hirose dans *Mugi to heitai*⁵⁴, les significations sont renouvelées : les taches sont en réalité du sang, c'est sur un bandage qu'est retroussée la manche.

Il est singulier de retrouver dans *Kaisen* les trois unités de la tragédie classique, jusque dans cette dilatation de l'écriture qui voit le récit de trois journées occuper les quelque trois cents pages du texte. Rien ne suggère que Niwa ait eu de telles références en tête (on n'en trouve aucune mention explicite, et l'imaginaire bouddhique qui alimente l'ensemble de son œuvre peut sembler difficilement compatible avec celui-ci), mais l'effet est en tout cas comparable : en concentrant le récit sur une même action, dans un même lieu, sur un temps réduit, *Kaisen* colle à la réalité qu'il prétend décrire et enferme son lecteur dans le navire qui doit mener Niwa vers son « destin ». Si l'avancée de ce navire vers la bataille figure bel et bien « une ligne tendue vers le dénouement⁵⁵ » caractéristique de la tragédie, les événements qui jalonnent cet itinéraire ne relèvent cependant pas, réalisme oblige, de la nécessité : à vrai dire, il ne se passe à peu près rien durant les cent quatre-vingts pages qui précèdent la bataille. Aux étapes marquant la progression vers l'inéluctable, censées assurer une tension croissante, se substituent dans *Kaisen* les peurs et les prévisions quant à ce qui pourrait arriver. Elles se font plus intenses et plus fréquentes à mesure que la perspective de la bataille se rapproche :

敵中ふかくとびこんでいるが、いまだ一発の砲声も聞かない。どこからも照明弾がとんで来ない。[……]これが夜襲の作法なのか、演習とどこがちがうのか、あたりに本当は敵がいないのではないか。私には徐々に現実が信用できなくなりそうだ。右手に敵が見えているという。錯覚ではないのか。いやすでに敵のまん中にとびこんでしまったのだ。すべてのことが私の思惑や感情を外れている⁵⁶。
Nous sommes arrivés loin en territoire ennemi, mais on n'entend pas un coup de canon. Nulle part ne sont tirées des fusées éclairantes. [...] Est-ce la façon dont se fait une attaque nocturne, en quoi est-ce différent d'un exercice, est-ce qu'il n'y a pas aucun ennemi alentour ? J'en vins progressivement à ne plus pouvoir croire le réel. On dit qu'un ennemi a été aperçu à droite. N'est-ce pas une illusion ? Non, nous sommes en fait déjà arrivés au beau milieu des ennemis.

53 戦い直後の記念写真 ; *ibid.*, p. 233.

54 Voir chapitre 4, p. 226-228.

55 BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, p. 133.

56 NIWA Fumio, *op. cit.*, p. 177-178.

Tout est éloigné de mes prévisions et de mes sensations.

Le jeu de miroir entre Niwa et le lecteur trouve ici son paroxysme : la « dialectique de l'incertitude et de l'anticipation qui fonde la tension narrative⁵⁷ », qui est habituellement un effet de lecture, prend forme en Niwa lui-même. Nous avons déjà relevé chez Hayashi Fusao la capacité de mettre lecteur et narrateur sur un pied d'égalité qu'ont, en tant qu'ils sont autant de récits, les fantasmes générés par la confrontation à la guerre⁵⁸. Dans *Kaisen*, ces fictions associées à la certitude que *quelque chose* finira effectivement par arriver constituent le ressort de la tension narrative. Incertitude et anticipation ne sont pas la simple ratiocination d'un observateur angoissé diluant son récit, mais à la fois le symptôme et la cause de la tension croissante du texte. Le rôle du lecteur n'est donc plus tant de produire la tension du récit, que de la redoubler, dans les termes imposés par Niwa.

L'exception à la règle est bien sûr le fantasme de la mort, puisque l'existence même du récit implique la survie de son narrateur. Ces passages viennent pointer les limites de toute mise en langage de la guerre, aussi virtuose soit-elle, tant qu'elle n'est pas d'outre-tombe : *Kaisen* peut faire ressentir au lecteur l'humilité du bas monde et la grandeur des militaires, la peur du combat et le soulagement de la victoire, mais il ne peut que décrire le péril mortel. Non que ces passages-là soient sans intérêt, mais ils relèvent d'un fonctionnement beaucoup plus attendu du récit de guerre, le lecteur ne pouvant être que pris à témoin du rapport à la guerre. De même, le double dénouement du récit, marqué à l'échelle collective par la victoire et à l'échelle individuelle par la blessure, implique un relâchement de la tension qui conduit mécaniquement le lecteur à se désinvestir : il n'y a plus rien à anticiper. Si certains doutes resurgissent malgré tout, ils font désormais figure de questions rhétoriques : Niwa est seul à se demander s'il est mort quand il est touché⁵⁹, à éprouver le besoin de constater la victoire de ses propres yeux lorsqu'il se réveille au lendemain de la bataille⁶⁰. Cette désunion n'est pas la conséquence d'un changement en Niwa du fait de son expérience du combat ; si la blessure s'apparente dans la bouche de ses collègues et des

57 BARONI Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 123.

58 Voir chapitre 2, p. 100-104.

59 NIWA Fumio, *op. cit.*, p. 213.

60 *Ibid.*, p. 268.

officiers à un baptême du feu, lui n'affirme jamais avoir quitté le bas monde (au contraire, on se rappelle que la conclusion affirmait la nécessité de demeurer un amateur). Le changement se situe au niveau du récit lui-même, et signifie en dernière instance une recomposition du rapport à l'expérience de la guerre : dans *Kaisen*, ce n'est plus tant le feu qui échappe à l'écrivain que le récit d'information (au sens propre : il donne sa forme au lecteur) qui organise l'incommunicabilité de celui-ci.

II] *Kōgun*, l'écrivain en action

La deuxième réussite remarquable de la réquisition des lettrés date de 1943, et nous vient d'un auteur alors (comme aujourd'hui) bien moins connu⁶¹ que Niwa Fumio : Toyoda Saburō 豊田三郎 (1907-1959). Né dans une petite ville du département de Saitama 埼玉, et diplômé de littérature allemande à l'université impériale de Tōkyō en 1930, Toyoda avait fait son entrée dans le monde littéraire en 1935, dans un contexte que nous évoquerons plus bas. Rattaché durant la première vague de réquisitions à une équipe d'information de l'Armée de terre en Birmanie, il fit paraître chaque mois dans la revue *Shinchō* 新潮, de juillet à novembre 1943, un récit intitulé *Kōgun* 行軍 (La marche de l'armée). Bien qu'aucune date ne figure dans le texte, celui-ci se clôt peu après l'entrée du protagoniste dans la ville de Mandalay, prise par l'armée japonaise en mai 1942. En d'autres termes, les événements qui y sont décrits se déroulent plus d'un an avant la publication du texte : on est ici bien loin du jeu avec l'actualité, auquel Toyoda se prêta d'ailleurs assez peu⁶². Cette lente gestation aboutit à un texte qui reprend les codes du *shishōsetsu* : on y suit le double de Toyoda, un écrivain dénommé Tamiya 田宮 membre d'une équipe d'information de l'Armée de terre, au

61 À l'époque également, comme le suggère l'intégration d'une brève notice biographique au livre qui nous occupera ici.

62 Kamiya Tadataka 神谷忠孝 ne lui trouve pour 1942 que deux textes. KAMIYA Tadataka, « Nanpō chōyō sakka » 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), *Hokkaidō daigaku jinbun kagaku ronshū* 北海道大学人文科学論集, n° 20, 1984, p. 5-31, p. 23-24.

fil de son avancée avec l'armée en territoire ennemi. Le récit se compose de trois parties respectivement intitulées *Mori* 森 (Forêt), *Mura* 村 (Village), et *Arano* 荒野 (Lande), qui correspondent à différents temps et espaces du voyage : *Mori* décrit une longue marche à travers la jungle birmane, et *Arano* l'arrivée sur le front à l'occasion de la prise de Mandalay ; *Mura* recouvre quant à lui un séjour d'un mois dans un village birman, et ressemble en tout point aux récits de vie coloniale qu'avait vu naître la réquisition des écrivains⁶³.

Contrairement aux textes de Niwa et Hino, *Kōgun* n'est pas un *best-seller*, bien qu'il se situe dans la moyenne haute de ventes qui ne dépassent qu'exceptionnellement les 10 000 exemplaires en 1944 : le livre fut tiré à 5000 exemplaires en février et réédité en juin à 3000 exemplaires⁶⁴, ce qui demeure remarquable dans un contexte économique devenu extrêmement difficile. L'existence d'une réédition aussi tardive, à une période où la pénurie de papier et le rationnement du peu qu'il en reste par les services de l'État commencent à proprement asphyxier le monde de l'édition, signale à la fois un certain intérêt du lectorat et une bienveillance des autorités à l'endroit du texte. Sa réception critique est tout aussi favorable : *Kōgun* reçut en juillet 1944 le très éphémère (il n'y en eut qu'un) prix du roman de littérature patriotique (*Hōkoku bungaku shōsetsushō* 報国文学小説賞) de l'Association patriotique de littérature (*Bungaku hōkoku kai* 文学報国会), structure qui visait comme nous l'avons vu⁶⁵ à organiser la participation du monde littéraire à l'effort de guerre. À la même période, *Kōgun* fit partie des textes sélectionnés pour le dix-huitième prix Akutagawa et le septième prix des lettres de Shinchōsha (*Shinchōsha bungeishō* 新潮社文芸賞), et se révéla être de loin le plus apprécié dans une enquête de la revue *Bungei*, qui interrogeait cinquante et un écrivains sur la production littéraire de 1943⁶⁶. Même si un nombre conséquent de

63 Tamiya y coule des jours paisibles avec la population locale, qu'il s'agit d'édifier par la grâce des vertus japonaises (voir p. 275) ; ce chapitre étant en tout point semblable aux récits du même type, nous n'en parlerons que peu.

64 L'histoire de l'édition de *Kōgun* comporte à ce sujet un mystère : ces deux versions sont semblables en tout point, à l'exception du nom de l'éditeur (Kinseidō 金星堂 puis Kokumin tosho kankōkai 国民図書刊行会) qui a changé entre-temps. Dans la mesure où nous n'avons pu trouver d'ouvrage publié par Kinseidō entre avril 1944 et l'année 1948, l'hypothèse la plus probable est que l'éditeur original a fini par mettre la clé sous la porte.

65 Voir avant-propos, p. 46-52.

66 UEDA Hiroshi 上田廣, UNO Kōji 宇野浩二 *et al.*, « Hagaki kaitō » 葉書回答 (Cartes-réponses), *Bungei*, vol. 11 n° 12, décembre 1944, p. 58-64.

personnes interrogées faisaient état de leur lassitude envers la littérature de guerre, onze d'entre elles citaient le texte de Toyoda Saburō comme l'un des récits de guerre ou comme l'une des œuvres toutes catégories confondues les plus marquantes de l'année. À défaut d'être un véritable succès populaire, peut-être même parce qu'il ne pouvait en être un, *Kōgun* reçut les suffrages d'un monde littéraire qui semblait vouloir prendre sa revanche : Toyoda prenait ostensiblement ses distances vis-à-vis du tempo médiatique et de la représentation au premier degré des innombrables reportages, journaux, et chroniques auxquels la réquisition avait donné naissance. En mars 1943, dans un bref essai intitulé « Ma vision de la littérature de guerre » (*Sensō bungaku shikan* 戦争文学私観), il écrivait :

帰還作家の戦争文学には魂がはいっており、従軍作家のそれには魂がはいっていないことは、私も耳にした言葉だけれども、そうであるとすれば、それはどういう意味であろうか。もっとも、後者の戦争文学がまだあまり現れていないことは事実である。いずれにせよ、戦争文学は戦争文学としてだけの意義をしめせばよいのだというなら問題はない。

しかし、私はしばしば反対の印象をうける場合、戦争文学かもしれないが、真の文学らしい永続性の疑われる作品が多いのではないか、おしなべて、文学として戦争文学が確立されていないのではないかと思うのである。文学的な手記や記録の域を超えた、もっと感銘の深い作品は生まれないものであろうか。⁶⁷

J'ai moi aussi entendu dire qu'il y avait de l'âme dans la littérature de guerre des écrivains rapatriés⁶⁸, et pas dans celle des écrivains embarqués ; s'il en est ainsi, que cela signifie-t-il ? Surtout, c'est un fait que la littérature de guerre de ces derniers n'existe pas encore vraiment. Quoi qu'il en soit, si l'on part du principe que la littérature de guerre ne doit avoir de sens qu'en tant que littérature de guerre, il n'y a aucun problème.

Cependant, il m'arrive souvent d'avoir l'impression inverse : ne sont-elles pas nombreuses, les œuvres qui relèvent de la littérature de guerre mais dont la pérennité, le propre de la vraie littérature, est discutable ? Dans l'ensemble, je doute que la littérature de guerre se soit affirmée en tant que littérature. Ne faut-il pas que naissent des œuvres ayant dépassé la forteresse des mémoires et des chroniques littéraires, davantage capables de laisser une impression profonde ?

Si l'on se fonde sur la réception effective de *Kōgun*, il semble que Toyoda ait effectivement rempli les objectifs qu'il se donnait dans cette profession de foi. Dès lors, l'enjeu est pour nous de comprendre par quel moyen il parvint à faire de son texte une littérature de guerre qui soit de la littérature, et le rôle que put jouer la réquisition dans cette opération.

67 TOYODA Saburō, « Sensō bungaku shikan », *Shinchō*, vol. 40 n° 3, mars 1944, p. 48-56, p. 50.

68 Le terme renvoie donc ici exclusivement aux ex-soldats-écrivains. Voir chapitre 5, p. 263-270.

A] Échos de la « littérature d'action »

Les débuts littéraires de Toyoda furent contemporains de sa participation remarquée à l'éphémère (1934-1936) mouvement de « littérature d'action » (*Kōdō bungaku* 行動文学), aux côtés d'écrivains tels que Komatsu Kiyoshi 小松清 (1900-1962), Funahashi Seiichi 舟橋聖一 (1904-1976), Aono Suekichi 青野季吉 (1890-1961), Abe Tomoji 阿部知二 (1903-1973), Moriyama Kei 森山啓 (1904-1991) ou encore Takeda Rintarō 武田麟太郎 (1904-1946). Devant la déroute de la littérature prolétarienne, les contributeurs des revues *Kōdō* 行動 (Action) puis *Kōdō bungaku* 行動文学 (Littérature d'action) avaient cherché dans les textes d'André Malraux un modèle alternatif d'antifascisme fondé sur l'humanisme et l'aspiration à la liberté ; dans le domaine littéraire, ils appelaient à se concentrer sur l'action comme expression privilégiée de la condition humaine, modalité fondamentale du rapport de l'humain au monde. Dans les termes de Komatsu Kiyoshi, le théoricien du mouvement :

従来の思想、芸術にあって一方的に分離され勝ちであった「外部」と「内部」が相互的に最も密接な結合交流の上に置かれてくることである。これをより具体的に言えば内部を規定する外部と、外部を規定する内部——即ち世界と自我——との微妙な関係は行動する全人間 *homme total en action* のうちにみられることである。⁶⁹

L'intérieur et l'extérieur qui, dans la pensée et dans les arts, tendaient jusqu'à présent à être arbitrairement séparés, sont désormais considérés réciproquement dans leurs étroits échanges combinatoires. Pour le dire plus concrètement, l'étrange rapport de l'extérieur qui régit l'intérieur et de l'intérieur qui régit l'extérieur — en somme du monde et du soi — se révèle dans l'homme total en action⁷⁰.

Ou encore :

真の小説とは作品における行動的経験が、構造的に発展せしめる感覚と心理の継続を表現することを意味するものである。こうした文学的立場から、この国の文学作品を見るとき、吾々はそれらの大多数が観察による物語であって、実験に出發する小説でないことを痛感する。⁷¹

Le vrai roman signifie que l'expérience de l'action au sein de l'œuvre exprime la continuité entre la sensation et la psychologie qui se déploie structurellement. À

69 KOMATSU Kiyoshi, *Kōdōshugi bungaku ron* 行動主義文学論 (Sur la littérature d'action), Tōkyō, Kinokuniya shuppanbu 紀伊国屋出版部, 1935, p. 23.

70 En français dans le texte.

71 *Ibid.*, p. 10.

regarder les œuvres littéraires de ce pays à partir d'un tel point de vue sur la littérature, nous ressentons que la grande majorité d'entre elles sont des histoires basées sur l'observation, et non des romans qui partent de l'expérience réelle.

Au Japon, le versant politique de la « littérature d'action » était évidemment confronté à un problème de taille : en 1935, l'action politique qui aurait dû fonder le mouvement était déjà de fait, sinon de droit, interdite aux écrivains japonais. Contrairement au modèle français, où la représentation littéraire de l'action se nourrissait d'une action politique réelle, la lutte antifasciste⁷², cette littérature qui se voulait centrée sur l'action ne pouvait donc être soutenue par aucune action du monde extra-littéraire, sinon celles de la vie quotidienne :

As a whole, the literature of action movement revealed that the actionists, although calling for social engagement, were unable to realize their claims for an active and critical spirit either in praxis or in literature. This may be due to the fact that these writers could not rely on their own experiences. Malraux, Aragon, Gide, and to some extent Saint-Exupéry were all politically engaged intellectuals. Their works were based on their real actions and in this sense reflected the unity between their ideals and their lives. The themes of the Japanese literature of action on the other hand, similar to those of the *shishōsetsu* (I-novel), were centered around the private lives of the protagonists and failed to put their actions into a broader sociopolitical context. Thus, their works did not succeed in establishing a relation between the individual and society.⁷³

La base théorique qui en France avait conduit vers la résistance les membres de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) fit ainsi long feu au Japon, et la guerre vit les anciens du mouvement opter pour le silence, lorsqu'ils ne furent pas réquisitionnés⁷⁴. Or, ce résultat n'est pas simplement « éloigné⁷⁵ » du cas français : en ce qui concerne la réquisition du moins, il en est l'exact opposé, tant la volonté de faire participer activement les écrivains à la guerre et l'enthousiasme que suscita l'initiative ressemblent à un écho dévoyé, difforme, du modèle malrucien. Dans un tel contexte, ce passage de la fin

72 Hotta Satohiro 堀田郷弘, « Andore Marurō to nihon kōdō shugi bungaku undō » アンドレ・マルローと日本行動主義文学運動 (André Malraux et le mouvement de la littérature d'action au Japon », *Jōsai jinbun kenkyū* 城西人文研究, n°4, 1977, p. 106-124, p. 117.

73 Müller Simone, "The 'Debate on the Literature of Action' and Its Legacy: Ideological Struggles in 1930s Japan and the 'Rebirth' of the Intellectual", *Journal of Japanese Studies*, vol. 41 n° 1, hiver 2015, p. 9-44, p. 39-40.

74 Hotta Satohiro, *op. cit.*, p. 118.

75 いかに遠くへだたっているものであろう ; *idem*.

de *Kōgun* n'apparaît pas comme la simple reproduction de la logorrhée réactionnaire dans l'air du temps :

田宮も平和だった時代の贅沢な日常や、放恣な風俗を思い出した。そうした華やかな陰には、恐ろしい浮薄さや腐敗がかくされていた。その時代の青年たちはさまざまな享楽に身をまかせながら、何の理想もなく、むしろ内心の卑屈さを持てあましていた。生きる意義をうしなった自殺者が続々と現れたのもその頃であった。——今、青年たちは、自己のために生きることを断念してこのように敵と闘い祖国の興亡のために潔く一身をささげようとしているのである。⁷⁶

Tamiya aussi se rappelait le quotidien luxueux et les mœurs inconséquentes de la période de paix. Dans cette ombre splendide se cachaient une frivolité et une décadence effroyables. Les jeunes de cette époque, en s'adonnant aux plaisirs variés et en l'absence de tout idéal, se laissaient dépasser par leur bassesse intérieure. À la même période les suicidaires, pour qui vivre n'avait plus de sens, s'étaient faits de plus en plus nombreux. — Maintenant, les jeunes avaient renoncé à vivre pour eux-mêmes et ainsi luttèrent contre l'ennemi, prêts à se sacrifier pour le sort de la patrie.

La pique semble directement adressée à la première moitié des années trente, qui avaient vu notamment la naissance de l'esthétique *ero guro nansensu* エログロナンセンス (Érotique grotesque absurde)⁷⁷, mais cette période de paix⁷⁸ que Toyoda a effectivement vécue dix ans plus tôt se trouve aussi être celle où la « littérature d'action » périclita, faute d'avoir su trouver un autre objet que la vie quotidienne. Dans l'essai déjà cité « Ma vision de la littérature de guerre », Toyoda semblait trouver dans la guerre l'action qui avait manqué à son mouvement quelques années plus tôt :

戦争文学とはすなわち死をめぐるの、精神と肉体の闘いを叙するものだ。戦争から死というものをのぞいたならば、もはや戦争という神聖な事業はありえない。人間は誰でも死ぬものだとしりながら、日常生活における人間はどうして何の不安も覚えずに、ただ戦争について死を考えるのであろうかと、戦場の私は不思議でならなかった。そこには個人としての死でないもの、公けのために己れが大事な命をすてるという、個人の存在観念を超えた死があり、更にいえば死の超克がある。⁷⁹

La littérature de guerre est ce qui exprime le combat de la chair et de l'esprit autour de la mort. Si l'on en exclut la mort, cette entreprise sacrée qu'est la

76 TOYODA Saburō, *Kōgun*, Tōkyō, Kokumin tosho kankōkai, 1944, p. 214-215.

77 Pour le dire très rapidement, ce mouvement artistique plutôt jeune, urbain et moderniste (affichant sa modernité) reposait sur l'attrait pour l'érotisme et le macabre. En anglais, voir notamment : SILVERBERG Miriam, *Erotic Grotesque Nonsense - The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2009.

78 Rappelons qu'à l'époque l'idée d'une guerre continue depuis 1931 n'existe pas : au Japon, 1935 reste une période de paix pour ses contemporains.

79 TOYODA Saburō, « Sensō bungaku shikan », *Shinchō*, vol. 40 n°3, mars 1944, p. 48-56, p. 49.

guerre devient impossible. Sur le champ de bataille, je ne pouvais m'empêcher de m'émerveiller : alors même qu'il sait que tout le monde meurt, pourquoi l'homme dans sa vie quotidienne ne pense-t-il à la mort sans en ressentir d'angoisse qu'à propos de la guerre ? Il y a là une mort qui dépasse le concept de l'existence individuelle, qui n'est pas la mort d'un individu mais le sacrifice d'une précieuse vie pour le collectif ; plus encore, il y a un dépassement de la mort.

Signe des temps, la tonalité est plus martiale — la « continuité » entre « sensation et psychologie » de Komatsu en 1935 se manifeste dans le « combat » qui réunit « chair et esprit » chez Toyoda en 1943 —, la terminologie plus simple et le propos plus maigre, mais l'objectif paraît identique : il s'agit chez l'un comme chez l'autre d'exprimer la condition humaine à travers la réconciliation de l'homme et du monde. Plus encore, le « vrai roman » de Komatsu semble trouver son champion dans la littérature de guerre telle que Toyoda la définit, puisque c'est bien un accès exclusif à l'« homme total », c'est-à-dire celui qui existe non seulement comme individu mais aussi dans son rapport au monde et aux autres, qu'offre selon Toyoda la mort (ou plutôt la confrontation à la mort, mais nous reviendrons plus loin sur la distinction). L'« homme total en action » devient ainsi l'homme face à la mort en guerre, et quelle autre expression que la littérature de guerre pourrait-il trouver ?

L'impasse que fait Simone Müller sur la période de la guerre, dans son examen de la « littérature d'action » et de ses suites dans l'histoire intellectuelle japonaise, se justifie effectivement par l'absence de textes théoriques approfondis à la hauteur de ceux produits par le monde littéraire japonais jusqu'au milieu des années trente⁸⁰ : le discours théorique des années de guerre ressemble souvent à un bégaiement stérile et sans fin autour des mots littérature, expérience, guerre, réalité, beau, etc., comme s'il était impossible de formuler précisément les problèmes auxquels la littérature de guerre était confrontée, et *a fortiori* les solutions qui y avaient été apportées. L'incapacité à conceptualiser de façon satisfaisante la question du rapport entre la réalité de la guerre et sa littérature ne signifie pas pour autant que celle-ci soit absente : cette incapacité nous paraît plutôt être la conséquence de l'approche expérimentale d'écrivains confrontés à un objet radicalement nouveau qu'ils peinent à saisir. En accord avec l'anti-intellectualisme ambiant, la littérature de guerre se

80 MÜLLER Simon, *op. cit.*, p. 14.

présente avant tout comme une pratique et ce sont désormais les récits qui se substituent aux discours, comme autant de tentatives de réaliser l'unification des contraires.

B] La lutte intérieure

La première partie de *Kōgun* est la plus marquante et la plus originale du livre : elle décrit de façon particulièrement sombre la marche éprouvante, au cœur de la jungle birmane, de l'équipe d'information à laquelle est rattachée Tamiya. L'hostilité des lieux, l'épuisement et la maladie constituent autant d'épreuves physiques qui, chez les membres du bataillon, prennent la forme d'un combat littéral contre l'environnement : Tamiya doit ainsi se « battre avec les pierres⁸¹ » au sol pour trouver une position dans laquelle dormir. Cette marche est tout entière une démonstration que la situation peut toujours empirer, que les conditions de vie peuvent toujours se dégrader, les ressources s'amenuiser. Comme souvent, ce sont les bêtes de somme qui deviennent le support des descriptions les plus dures : elles deviennent folles⁸², sont blessées⁸³, meurent⁸⁴ ; la métaphore est si prégnante que leur sort devient explicitement une image de la « signification de la marche⁸⁵ ». Chez Tamiya, ce combat contre le monde est le pendant d'un combat intérieur qui hante toute cette première partie (sans plus jamais être mentionné dans les suivantes) :

田宮は半年ばかり前、時々微熱がでるので、ある医者をつねた時のことを思い出した。院長が不在で、彼を診たのはまだうら若い、可愛らしいほどの女のお医者さんであった。彼女は診察を終えると、さもさも呆れたようにいった。
「だらしない肺ですね。」
田宮はびっくりして聞きかえした。
「そんなにひどいですか。」
「まあ激しい運動や何かなさらないんですね。」

81 岩と苦闘した ; TOYODA Saburō, *Kōgun*, Tōkyō, Kokumin tosho kankōkai, 1944, p. 54.

82 *Ibid.*, p. 39.

83 *Ibid.*, p. 42.

84 *Ibid.*, p. 58.

85 行軍の意味 ; *ibid.*, p. 38.

若い医者とは絶対したように返答した。

田宮は、一見したところ丈夫そうな体格をしている。誰でもその外見に瞞されるのだ。彼女が呆れたのも、外見と内容とがひどくいちがっているのを発見したからであろう。しばらく、彼はこの診断にこだわっていたが、まだ経験にとぼしい女医のいうことではないかと、いつのまにか忘れていたが、今夜誰よりも一番疲れているのに気づいて、その言葉をはっきり思いだしたのである。

「だらしのない肺ですね。」

「だらしのない肺ですね。」

こう自分にいいかしているうちに彼は眠りにおちた。⁸⁶

Tamiya se rappela de sa visite chez un médecin, à peine six mois auparavant, pour de petites poussées de fièvre. Le médecin-chef étant absent, une jolie jeune docteure s'était occupée de lui. À la fin de la consultation, elle lui avait dit avec un air incrédule :

« Vous avez des poumons feignants. »

Surpris, Tamiya lui avait fait répéter.

« C'est si affreux que ça ? »

« Eh bien, disons qu'il faudra éviter les exercices violents et les choses dans ce genre. »

La jeune docteure lui avait répondu catégoriquement.

Au premier coup d'œil, Tamiya semble d'une solide constitution. N'importe qui se laisserait tromper par son apparence. Elle avait été stupéfaite en découvrant l'affreux écart entre son apparence et ce qu'elle contenait. Pendant un temps il s'était fixé sur ce diagnostic puis avait fini par l'oublier en se demandant si ce n'étaient pas les propos d'une jeune docteure encore inexpérimentée, mais il se rappela clairement ses paroles en remarquant ce soir qu'il était plus fatigué que tous les autres.

« Vous avez des poumons feignants. »

« Vous avez des poumons feignants. »

Il tomba dans le sommeil en se répétant cela à lui-même.

田宮は頭痛をおぼえはじめた。光線に射すくめられて両の眼球も痛んだ。足ばかりでなく、体全体が熱っぽく、重く、自由にならなかった。息もくるしくなった。「だらしのない肺ですね。」

女医の皮肉な顔が見えた。田宮はその可憐な眼瞳にむかってたしなめた。――学校を出たばかりのあなたは現実というものをあまりにも窮屈に考えてやしませんか。どんなに欠陥だらけに見える人体でも結構うまくやってゆけるものです。教科書の知識だけで生命の秘密がわかるものですか。⁸⁷

Tamiya commença à avoir la migraine. Il était cloué par les rayons du soleil et ses deux globes oculaires le faisaient souffrir. Il n'y avait pas que ses jambes, tout son corps était fiévreux, lourd, empêché. Respirer devint également pénible.

« Vous avez des poumons feignants. »

Il vit le visage ironique de la docteure. Tamiya se tourna vers ses yeux doux et la réprimanda. — Vous sortez à peine de l'école, est-ce que vous n'avez pas une

86 *Ibid.*, p. 9-10.

87 *Ibid.*, p. 12.

vision trop étriquée de ce qu'est la réalité ? Même un corps qui semble criblé de toutes les insuffisances peut parfaitement bien marcher. Vous pensez comprendre le secret de la vie grâce aux seules connaissances de vos manuels ?

深い歎きがとめどなく痛いてきた。できればこのまま消えてしまいたかった。小隊のうちで一番年長だというのに何という恥辱であろうか。彼はそっと口惜し涙をふいた。

「戦争にゆくのだというのに田宮よ、なぜそうおどろくのか。お前のだらしない肺も、腸も、脚も、膀胱もすべて斬りすて、投げすてて進むがいい。たじろぐな、おそれるな、歎くな。」⁸⁸

Il se mit à souffrir d'une douleur profonde, sans fin. Il aurait voulu disparaître dans l'instant s'il avait pu. Il était le plus âgé du bataillon, quelle honte ! Il essuya discrètement ses larmes de dépit.

« Tamiya, tu prétends aller à la guerre, pourquoi es-tu surpris ? Tes poumons feignants, tes intestins, tes pieds, ta vessie, retire tout cela et avance. N'hésite pas, n'aie pas peur, ne te lamente pas. »

Dans sa lutte avec lui-même, l'héroïsme dont Tamiya fait preuve s'annonce comme un dépassement du corps subi, ni machine⁸⁹ ni icône glorieuse⁹⁰ : à rebours de l'imagerie (somme toute moins présente au Japon qu'en Europe à la même époque) du corps sain fait pour la guerre, lui est pourvu d'un corps malade qui l'encombre. Pourtant, le problème ne réside pas en soi dans la maladie mais plutôt dans la duplicité du corps qu'elle implique. À deux titres : la pathologie se cache derrière l'apparente santé d'un corps insincère, qui repousse celle qui en a percé l'obscène secret — la trahison met d'ailleurs un terme unilatéral à l'amorce de récit amoureux avec cette « jolie jeune docteure ». Ensuite, ce corps malade peine à refléter la force d'esprit de Tamiya : arriver à le faire « bien marcher » passe par le rejet d'une vision mécaniste, « étriquée » du réel, au profit d'une mythologie de la volonté toute-puissante, jusqu'à l'amputation figurée des organes défaillants. Fondamentalement, l'enjeu de cette lutte intérieure relève de la signification : la victoire ne sera remportée que lorsque le corps signifiera en acte la volonté de Tamiya — pour violente qu'elle soit, la marche est en dernière instance une réconciliation plutôt qu'un dépassement.

De fait, *Kōgun* comporte une galerie de personnages qui, confrontés eux aussi à une lutte intérieure semblable, échouent parce qu'ils se trahissent eux-mêmes. Dès les premières

88 *Ibid.*, p. 58.

89 GIBLETT Rod, *The Body of Nature and Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 90-107.

90 MANGAN James Anthony (dir.), *Superman Supreme: Fascist Body as Political Icon - Global Fascism*, Londres, Frank Cass, 2000.

pages, Kitamura 北村, un ami écrivain de Tamiya, glisse et manque de se noyer dans une rivière puis constate : « Comment ai-je pu faire une telle gaffe ? Il n'y a aucun problème avec mes jambes. C'est ma tête qui est bizarre. De l'énergie, aah, je n'ai plus aucune énergie⁹¹. » — découragé, il décide de faire demi-tour après cet épisode et disparaît du récit. À la fin de la première partie, c'est le second collègue de Tamiya qui finit par tomber malade et contraint le sous-lieutenant Umemoto 梅本 d'ordonner qu'une partie du bataillon reste sur place ; à son réveil, Ogi 小木 constate : « C'est une défaite, c'est une défaite complète⁹². » Le troisième cas, qui se situe dans la dernière partie du texte, est sans doute le plus intéressant : un journaliste du nom de Iwamura 岩村, qui nous est présenté comme un expert de la vie sur le front rôdé aux conditions extrêmes, est soudain pris de vomissements puis de diarrhées la veille d'une bataille à laquelle tous doivent assister. Hospitalisé, il demande :

「病名は？」
 田宮たちがたずねると、
 「そればかりはきくな。」
 彼はなにもいいたくない風であった。彼は腹を立てているようでもあり、悄げ
 ている風でもあった。口の中でぶつぶついいながら唾を自暴に嚙んだ。
 軍医の診断は神経衰弱というものであった。岩村と神経衰弱——一見不思議な
 取りあわせである。⁹³
 « Qu'est-ce que j'ai ? »
 Tamiya et les autres étaient venus le voir,
 « Demande tout sauf ça. »
 Il semblait ne rien vouloir dire. Il paraissait à la fois furieux et abattu. Tout en
 marmonnant pour lui-même, il triturait sa salive avec désespoir.
 Le médecin militaire avait diagnostiqué une neurasthénie. Iwamura et
 neurasthénie — à première vue, c'était une combinaison inconcevable.

La défaillance qui met en péril la participation à la guerre, le contraste entre la santé apparente et la dégradation intérieure, l'obscénité de sa découverte rappellent nettement Tamiya et ses poumons feignants. Il y a bien sûr deux différences notables : d'abord le fait que Iwamura a lui perdu sa bataille, ensuite et surtout la nature de la pathologie, humiliante au point d'être taboue : aucun reproche ne sera adressé à Iwamura, mais comment ne pas voir dans le choix de lui cacher ce dont il souffre l'idée qu'il en est au moins en partie

91 どうしてこんなへまをしたんだろう。足の方は何ともないんだ。頭が変になってる。気力が、ああ、気力がすっかり抜けてしまった。TOYODA Saburō, *op. cit.*, p. 29.

92 敗北ですよ、全然敗北だ。Ibid., p. 88.

93 Ibid., p. 173.

responsable, que son combat n'était pas contre son corps mais contre lui-même ? Autrement dit, le corps de Iwamura s'est mis à signifier son incapacité à supporter cette guerre qu'il prétendait connaître ; que la lutte intérieure se solde par une victoire ou une défaite, la guerre révèle l'homme à lui-même en le rendant transparent. Toutes ces figures défaillantes soulignent l'héroïsme de Tamiya, sorti victorieux de ses propres obstacles, en même temps qu'elles dressent un portrait particulièrement sombre de la guerre comme juge implacable des caractères. À mesure que le voyage devient plus cruel et que les masques tombent, les personnages qui échouent disparaissent du récit, qui se fait ainsi lui-même le double de ce qu'il décrit. Tamiya, seul personnage à traverser les trois parties du texte parce qu'il a su manifester en acte son identité profonde, est davantage qu'un protagoniste : il est le survivant de son propre récit.

C] Le sens collectif

Dans la première partie de *Kōgun*, la démonstration de la valeur en soi de la marche comme révélation, dans la mesure où elle focalise le récit sur la succession des épreuves à surmonter, conduit mécaniquement à perdre de vue le sens global de la présence de Tamiya sur le front. Il y a parfois quelque chose d'incompréhensible, du moins pour le lecteur actuel, dans la volonté de continuer à avancer à tout prix : où s'agit-il d'aller, que s'agit-il d'y faire ? Sur ce point, le contraste avec le *Kaisen* de Niwa Fumio, tout entier tourné vers la bataille promise, est saisissant. Cette omission du texte reflète en premier lieu la psychologie de son protagoniste, à ce point engagé dans sa lutte avec le réel et avec lui-même qu'il n'a pas même le loisir de se demander pourquoi il lutte. C'est aussi une forme d'imitation du fonctionnement militaire, où les troupes doivent suivre les ordres sans les interroger et n'ont donc d'autre choix que de trouver un sens à leurs actes dans leurs actes eux-mêmes. Bien que l'armée fasse souvent des soldats les premières cibles d'une propagande de guerre qui leur fournit un discours à même de justifier leurs actes, son fonctionnement pratique repose

sur une segmentation à l'extrême des objectifs — telle distance à parcourir, telle butte à conquérir —, associée à une esthétisation du sens du devoir dans sa splendeur tautologique : je le dois parce qu'il le faut. Lorsque pour la première fois des avions ennemis survolent le bataillon :

「田宮よ、お前はこの瞬間に死ぬかも知れないのだ。弾丸は脳髓をくだき、肉を割き、血を奔流させるだろう。だが、お前の死は十分に償われるのだ。なぜなら、お前は始めて祖国の人々に小さな犠牲をささげることができるのだ。お前の魂は永く生きつづけるであろう。」⁹⁴

« Tamiya, tu vas peut-être mourir en cet instant. Les balles vont exploser ta cervelle, déchirer ta chair, faire jaillir ton sang. Mais ta mort sera amplement récompensée. Parce que pour la première fois, tu peux offrir un petit sacrifice à tes compatriotes. Ton esprit continuera de vivre longtemps. »

Quelle récompense, quel sens pourrait-il y avoir au fait de mourir sous les tirs d'un ennemi invisible au beau milieu de la jungle birmane, à rebours de tout cliché héroïque du sacrifice l'arme à la main ? Indépendamment de toute considération pragmatique, Toyoda fait du sacrifice une valeur en soi : la mort au combat a davantage de sens que les autres, davantage que la vie même, parce qu'elle est pour autrui. Les termes sont suffisamment généraux pour pouvoir correspondre à la situation de n'importe quel soldat tombé au champ d'honneur, mais précisément : Tamiya n'est pas n'importe quel soldat. Dans la bouche d'un écrivain, ce bref monologue met l'activité littéraire sur le même plan que toutes les autres futilités de l'existence, comme un plaisir égoïste (Tamiya n'a jamais fait de « petit sacrifice » pour ses compatriotes, sa production n'est pas un don de soi) et stérile (ce ne sont pas ses écrits qui lui survivront).

La conclusion de la première partie semble nous emmener dans cette même direction. Après soixante-dix pages d'une marche dans la jungle toujours plus insoutenable, Ogi, le dernier collègue de Tamiya, tombe malade et se retrouve ainsi dans l'incapacité d'avancer. Le sous-lieutenant Umemoto donne alors ses ordres, qui tombent comme un couperet : « Restez en arrière⁹⁵. » Tamiya, qui était jusqu'alors poussé par une détermination implacable, doit désormais accepter que son voyage ne s'achèvera pas comme il l'avait

⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁵ あなたはあとに残して下さい。 *Ibid.*, p. 73.

prévu ; il lui faut attendre que les soldats pénètrent dans la ville de Tavoy⁹⁶ puis reviennent les chercher. Si Tamiya a lui aussi fini par être disqualifié au cours de cette marche marquée par la disparition progressive de tout ce qui n'était pas essentiel, c'est parce que Tamiya lui-même, en tant que membre de l'équipe de propagande, était superflu. En creux, les termes employés à son réveil par Ogi pour formuler sa déception d'avoir ralenti une partie du bataillon disent la même chose : « Si c'était un bataillon de combat, ce serait la défaite⁹⁷. » L'armée n'a pas perdu la bataille précisément parce que l'équipe d'information n'est pas un bataillon de combat ; aussi authentiques soient les efforts qu'ils ont pu fournir, ses membres ne font en dernière instance que jouer aux soldats.

Après qu'il a pris acte de sa défaite, cependant, Tamiya évoque pour la première et unique fois l'écriture comme l'objectif de sa présence sur le front : le récit cliché qu'il se figurait n'aura pas lieu, et son désir semble ne pouvoir être avoué qu'une fois son impossibilité admise.

なぜこのような森の中にとどまってしまったのかと田宮は自分の息苦しいほど鎖沈した胸に詰問した。もう少しの辛抱で目的地に達することができたのである。どんなに疲労困憊しているとはいえ、彼の心には若々しい、生き生きしたものが一層強く燃えだしてはいないか、小木と別れてさえゆけば、行軍に堪え得た唯一の宣伝班員として彼は永く誇ることができたにちがいない彼もまた功名心に燃えた男であった。⁹⁸

Dans son cœur oppressé au point que respirer était douloureux, Tamiya se tourmentait : pourquoi s'était-il arrêté dans cette forêt ? Encore quelques efforts et il serait arrivé à destination. Quel que soit son degré d'épuisement, son cœur ne brûlait-il pas encore plus fort de quelque chose de vivant, de juvénile ? S'il s'était séparé de Ogi pour avancer, il aurait à coup sûr pu s'enorgueillir longtemps d'avoir été le seul membre de l'équipe de propagande à supporter la marche ; il était également un homme qui brûlait d'ambition.

Et un peu plus loin :

もうダヴォイが陥落してしまったのであろうか。空に爆音はひびかなかった。田宮は先発の記者たちが戦跡をとびまわり、酒杯をあげて入城を祝い、しきりに鉛筆を走らせる華やかな情景を想像して、じりじりと自分を苦しめ、苛んだ。⁹⁹

Tavoy était-elle déjà tombée ? Dans le ciel, les explosions ne retentissaient plus.

96 Aujourd'hui Dawei.

97 これが戦闘部隊だったら敗北ですよ。 *Ibid.*, p. 88.

98 *Ibid.*, p. 76.

99 *Ibid.*, p. 78.

Tamiya se tourmentait et se fit peu à peu souffrir en se figurant des scènes éclatantes où les journalistes qui le précédaient parcouraient les décombres des combats, trinquaient à l'entrée dans la ville, faisaient courir leur plume avec ardeur.

L'« ambition » de Tamiya, qui peut sembler dans le premier extrait se limiter au fait de surmonter les épreuves de la marche (et de se faire l'égal des soldats), apparaît pleinement à la lumière du second : Tavoy vaincue est supposément le lieu et le moment de toutes les victoires (le succès militaire s'y confond avec le triomphe sur soi-même), dont la récompense pour l'écrivain est un eldorado de l'inspiration. Le récit double une fois de plus l'expérience de lecture, puisque ces « scènes éclatantes » de plumes courant sur le papier qu'il ne vivra pas, nous ne les lirons pas non plus : la défaite des ambitions littéraires du protagoniste est aussi une déception des attentes de lecture. Il y a là bien sûr un effet de réalisme : en lieu et place des triomphes clichés d'un impossible récit épique, nous sommes face à un texte lui-même balaféré par la guerre, son injustice, ses hasards. La conclusion de la première partie, qui voit les soldats revenir en arrière après la victoire pour sauver ceux qu'ils avaient abandonnés, tient à ce titre du doux-amer puisqu'il offre une réponse collective au problème individuel de Tamiya : il s'agit de faire corps avec l'armée, de voir l'effort commun plus que la compétition personnelle, d'accepter d'être dispensable. Le retour en arrière des soldats s'inscrit pleinement dans la reconfiguration du récit qui se joue ici : la « marche de l'armée » du titre n'est pas le parcours individuel d'un héros inarrêtable mais un mouvement d'ensemble qui peut également absorber certains cahots.

Cet apprentissage forcé de l'humilité justifie en un sens le caractère décevant de la deuxième partie, qui substitue au souffle de la marche la vie quotidienne dans un petit village ; même son manque d'originalité est significatif du rôle banal que joue Tamiya. Cet interlude pacifié, précisément parce qu'il est pacifié, peut cependant s'ouvrir sur la perspective globale qui faisait défaut dans la première partie :

おもいがけなく何と遠く来たことだろう。故郷を出てから、南西へ南西へと、ひたすらすすむばかりだった。南支那海をわたり、それから印度支那半島を横断して、あわただしい旅をつづけた。同じところに十日と滞在する暇がなかった。ただこの街に入ってようやく息をつくことができそうだった。

[……]だが、故郷にすぐ帰りたいのではなかった。彼の心は絶えず前方に向けられていた。ラングンへ、そして更にマンダレーへ。彼らはみな祖国から遠く

敵地に宛てて放たれた矢に似ていた。¹⁰⁰

Qu'il était arrivé loin sans s'en apercevoir ! Depuis qu'il avait quitté son pays natal, il n'avait fait qu'avancer ardemment vers le Sud-Ouest, vers le Sud-Ouest. À travers la mer de Chine méridionale, par-delà la péninsule indochinoise, il avait poursuivi son voyage tumultueux. Il n'avait pas eu le temps de rester dix jours au même endroit. Ce n'était qu'avec son arrivée dans cette ville qu'il pourrait reprendre son souffle.

[...] Cependant, il ne voulait pas rentrer immédiatement chez lui. Son cœur était continuellement tourné vers l'avant. Vers Rangoon, puis vers Mandalay. Ils étaient tels une flèche lancée depuis la patrie, vers le lointain territoire ennemi.

L'image de la flèche ne renvoie pas simplement à l'idée d'un mouvement implacable vers l'avant, elle offre également un modèle pour penser la place de Tamiya dans l'action collective à laquelle il participe : il est à la fois le centre du récit et un point invisible à l'échelle de la carte. Le lecteur n'a sous les yeux qu'une partie infime de la flèche que construit la succession des avancées individuelles, et que dirige le commandement militaire. Bien que le thème de la marche et la nouveauté dans l'imaginaire japonais des espaces parcourus par Tamiya le justifiaient largement, le livre ne contient aucune carte — le texte est seul chargé de signifier l'avancée. De cette place qu'occupe le bataillon de Tamiya dans le schéma d'ensemble de la guerre, la première partie du texte donnait des signes ponctuels dont l'interprétation était laissée au lecteur : les traces du passage des soldats précédents lorsque Tamiya rencontrait l'épithaphe d'un cheval de guerre¹⁰¹, une inscription gravée sur un arbre (« Aux hommes japonais, une détermination solide¹⁰² »), ou les cadavres de bœufs à moitié mangés¹⁰³, ne faisaient l'objet d'aucun commentaire. En pratique, ces traces désignaient bien sûr la flèche en train d'avancer telle que ceux qui la constituent peuvent se la figurer : elles montrent que des prédécesseurs ont affronté les mêmes épreuves, et les ont dépassées. *Kōgun* a ceci de remarquable qu'il parvient donc en même temps à narrer l'épreuve existentielle de l'individu — ce qu'elle a de sens en soi — et son rapport ambivalent à l'action collective, pour laquelle elle est à la fois nécessaire et insignifiante. La deuxième partie se conclut sur cette ambivalence : l'idée d'être un rouage — certes mineur

100 *Ibid.*, p. 92.

101 *Ibid.*, p. 67.

102 日本男兒決意堅 ; *Ibid.*, p. 38.

103 *Ibid.*, p. 71.

— de l'Histoire (« Pourquoi étaient-ils venus dans ce village ? Peut-être était-ce le petit rôle que l'Histoire leur avait confié¹⁰⁴ ») est immédiatement contrebalancée par la disparition accidentelle, gratuite, de deux collègues qui dormaient à bord de voitures emportées par le fleuve.

D] Mort et renaissance

La reconfiguration du récit et de sa lecture prend cependant un nouveau tournant avec l'entrée dans la troisième partie du texte, qui marque le départ de Tamiya et de ses nouveaux collègues pour Mandalay. Même s'il est possible d'y voir l'amorce d'une structure cyclique (la marche vers la bataille ; le séjour en paix ; la marche vers la bataille...), le point d'aboutissement du récit n'est donc pas la paix, qui n'est qu'une étape vers la guerre. À l'approche de la bataille, le motif de la renaissance qu'elle permet devient omniprésent. Ainsi, lorsque Tamiya observe des soldats de retour du front, assis par terre en train de manger : « C'était un calme sans conversations ni rires. Ils remuaient leurs bouches avec des yeux neufs qui regardaient au loin, comme s'ils venaient de naître¹⁰⁵. » Un peu plus loin, c'est la population locale qui semble se préparer à une « fête » (*matsuri* 祭り) durant laquelle « le pays détruit cherche à renaître¹⁰⁶ ». Puis, lorsque Tamiya et l'un de ses collègues sont finalement visés par les tirs ennemis :

「あすこにいたらやられたらしいな。太い枝が折れてしまった。」
松原の緊張はまだつづいていた。どこに運命があるのか、砲弾をはじめて味わう彼等には見当がつかなかった。前方も危険だったし、さればと言って後方へさがる気もしなかった。一瞬後にはこの地上から忽焉として消えてしまうかもしれぬ生命を考え、粉碎される瞬間を待ちもうけた。苦痛にたいする恐怖は全くなかった。悔いたり惜しんだりする気持ちも消しとんだようになく。ただ事実として恐ろしい自分の死をみつめ待っていた。砲弾は落ちつづけた。

104 どうして自分たちはこの町に来たのだろう。それも歴史が彼等にあたえた小さな役割なのかもしれない。*Ibid.*, p. 157.

105 話声も笑いもない静けさであった。いま生まれたばかりのように初々しい、遠いものを見る眼をしながら、口をうごかしている。*Ibid.*, p. 193.

106 亡びざった国がいまあらたに生まれようとしているのである。*Ibid.*, p. 195.

金色の陽光をうけて長閑にかがやいていたのは、たちまち死の静寂に支配されてしまった。それは外界の静けさというものではなかった。田宮は、この瞬間、自分の心のうちに裂帛の叫びを無数にきいていたが、彼の霊はたえようなく純粹になり、静まりかえったのである。一切の感覚が消えて、榮譽をむかえようとする霊だけが生きているではないか。彼の眼は現象の彼岸に、白い金属を融解し気化せしめたような霧とも雲ともつかぬあるものがたなびくのをながめた、それはこの世の最後の姿、森羅万象の声、祖国の幻ではないかと思われるほど荘厳であった。現つの耳は炸裂の突破口 (突破子) もない響音に脅えながら、静かに淨らかな谷間のせせらぎを聞いている。彼は追いつめられた絶対のうちの静寂な白光をみつめていた。彼は砲弾が命中する前に、自分の肉体に幾度となく刃をあてて刺し貫き、生きようとつとめる 嘆願を蹴とばし、祈りを否定しつづけた。

「死ね！」

と命令するのである。潔く戦死できる時であった。¹⁰⁷

« On y serait passé si on était resté là-bas. Une grosse branche y est tombée. »

La tension de Matsubara ne retombait pas. Où leur destin était-il ? Ils n'en avaient pas la moindre idée tandis qu'ils goûtaient pour la première fois aux obus. Avancer était dangereux, et reculer ne leur disait rien qui vaille non plus. Ils pensaient à leur existence qui risquait de disparaître de la surface d'un instant à l'autre, et anticipaient le moment de leur pulvérisation. Il n'y avait pas la moindre peur de souffrir. Nuls sentiments d'amertume ou de regret non plus, comme s'ils s'étaient évanouis. Simplement, ils attendaient en contemplant comme une réalité leur terrible mort. Les obus continuaient à pleuvoir.

La prairie qui brillait sereinement sous la lumière dorée du soleil fut tout à coup dominée par le calme de la mort. Ce n'était pas le calme du monde matériel. À cet instant, Tamiya entendait d'innombrables cris de déchirure dans sa poitrine, mais son esprit se fit d'une pureté sans précédent et trouva le silence. Comme si les sensations ayant complètement disparu, seule son âme vivait, qui voulait aller au-devant de la gloire. Ses yeux, au-delà des phénomènes, regardaient planer quelque chose de semblable à un métal blanc entré en fusion puis évaporé, qui tenait du nuage ou de la brume, c'était d'une telle majesté qu'il crut y reconnaître la forme ultime de ce monde, la voix de la création, l'apparition de la patrie. Tandis que matériellement ses oreilles étaient assaillies par les échos insurmontables des explosions, il écoutait calmement le murmure d'une vallée immaculée. Il observait la tranquille lumière blanche depuis le péril extrême. Avant que les obus n'atteignent leur cible, il allait plaquer la lame contre sa propre chair et la percer tant et plus, rejeter le désir de tâcher de vivre, renier la prière.

« Meurs ! »,

ordonnait-il. Le moment permettait de mourir sans regret.

L'expérience de la mort imminente est un passage obligé de la littérature de guerre, la plupart du temps situé dans la dernière partie des textes : malgré l'attention qui fut accordée,

107 Ibid., p. 206-207.

après Hino, aux éléments les moins sensationnels de la guerre, le point d'orgue des récits demeure ce moment attendu par le lecteur comme une synthèse extrême de l'essence de la guerre, où n'existent plus que soi et la mort. Chez Toyoda comme chez d'autres¹⁰⁸, le bombardement est le motif idéal pour mettre en scène le danger tout en contournant la question de la place de l'écrivain sur le champ de bataille : soldats et non-combattants sont tous rendus égaux par l'obus, véhicule aveugle et anonyme de la mort de masse, là où la balle requiert sinon un visage, du moins un corps tenant le fusil, et surtout une intention homicide individualisée — contrairement aux balles, les obus ne sont jamais perdus.

Si l'imminence de la mort doit comme l'annonçait Toyoda réconcilier les sens et l'esprit, c'est sous la forme paradoxale de cette lumière blanche qu'une lecture trop rapide pourrait réduire à une simple hallucination. Le contraste entre la violence du champ de bataille et le calme qu'il inspire n'est pas la conséquence d'une erreur des sens mais au contraire le signe de leur accès à une vérité « au-delà des phénomènes¹⁰⁹ », Tamiya continue de voir et d'entendre lorsque les sensations ont disparu — le monde se dédouble en même temps que son témoin. Symboliquement, le passage est dans la lignée des éloges désormais classiques de la guerre : son « entreprise sacrée¹¹⁰ » est de purifier celui qui y prend part, de le libérer d'un rapport primaire au réel pour lui révéler une vérité supérieure. Mais il y a davantage dans le récit de cette expérience mystique, qui prend à contre-pied le lecteur de littérature de guerre : ce qu'il désire comme une fin — le feu et le sang qui constituent la réalité matérielle du combat — est explicitement relégué au second plan du récit. Le monde sensible est à la fois l'élément déclencheur de la révélation et ce qu'il s'agit de dépasser.

Le passage de la découverte d'un au-delà du monde au désir de mourir est en revanche plus troublant. Le « sacrifice d'une précieuse vie pour le collectif » qu'évoquait Toyoda en mars 1943 n'est toujours pas commandé par les impératifs pratiques de la conduite de la guerre, ni même par l'idée d'un quelconque bien commun, mais par un désir

108 On se rappelle par exemple que Hayashi Fusao y avait recours dès 1937. Voir chapitre 2, p. 100-104.

109 Le terme *genshō no higan* 現象の彼岸 est plus rare que la traduction que nous en proposons, et se retrouve notamment dans les travaux japonais sur la philosophie allemande ; ainsi dans NAGATA Hiroshi 永田広志, *Yuibutsu benshōhō kōwa* 唯物弁証法講話 (Discours de la dialectique matérialiste), Tōkyō, Hakuyōsha 白揚社, 1933 apparaît-il pour désigner le domaine d'existence de la chose en soi chez Kant — les études de littérature allemande de Toyoda ne sont certainement pas étrangères à la résurgence d'un tel sous-texte.

110 Voir p. 339.

d'être en harmonie avec le monde, le passage obligé vers la renaissance : dans « la forme ultime de ce monde » que Tamiya croit découvrir, « mourir sans regret » semble une action purement esthétique. C'est aussi l'action qui ne peut être menée à son terme, sauf à n'être jamais racontée : la beauté de ce que vit Tamiya contraste vivement avec la mort de deux journalistes salués brièvement sur le champ de bataille, une heure avant que leur voiture ne soit retrouvée calcinée — les corps sont incinérés sur place par les survivants sidérés¹¹¹. Le lecteur est bien sûr libre d'imaginer, par extrapolation, que ces deux journalistes sont morts « sans regret », mais seule la brutalité de leur disparition nous est montrée. En d'autres termes, dans l'économie du texte, c'est la narration qui est chargée de donner son sens à la mort. Chez Toyoda, la guerre a besoin de la littérature pour être davantage qu'une succession d'horreurs et de disparitions.

Sur quoi la renaissance promise débouche-t-elle ? La dimension autobiographique suggère bien sûr de chercher les conséquences de la guerre en dehors de la diégèse : pour qui accepte l'idée d'une identification du protagoniste à l'auteur, le combat a permis l'écriture de *Kōgun* lui-même, récit de la découverte de la valeur collective des actions individuelles. Le jeu de piste est cependant plus complexe que cela, puisqu'il y a bien dans *Kōgun* un personnage dont le rapport à l'écriture de la guerre change au cours du récit, un nouvel arrivant dans l'équipe d'information du nom de Matsubara. À sa première rencontre avec Tamiya, ce jeune journaliste qui revient d'un séjour de quatre années à Paris semble être la personnification de la suffisance :

「[……]一つの戦争を見せてやろうという次第になった。何しろ僕は世界で一番若い特派員なんだからね。どうだろう、え、君、僕はこんな表題で原稿を送ってやろうと思うんだ。初めて戦争を見た男の手記。こいつはきっと受けるぜ。」

巴里でならこんな話の仕方をして、あたりの雰囲気にも調和していたにちがいがなかった。[……]何が初めて戦争を見た男だ！戦争はもう世界中で何年となくつづいているのではないか。そんな手記は彼に俟つまでもないことだ。第一、戦争は見物できるものじゃない。何という冒瀆的な言葉を吐く男だろう。¹¹²

« [...] Je vais vous en montrer une, de guerre. De toute façon, je suis le plus jeune envoyé spécial du monde. Qu'est-ce que t'en penses, toi, je vais envoyer un manuscrit avec un titre comme ça : Mémoires d'un homme qui a vu la guerre pour la première fois. Ça, ça sera publié à coup sûr. »

À n'en pas douter, à Paris, cette façon de parler s'accordait avec l'atmosphère

¹¹¹ *Ibid.*, p. 198.

¹¹² *Ibid.*, p. 179-180.

environnante. [...] Qu'est-ce qu'il raconte, l'homme qui a vu la guerre pour la première fois ! Il y a déjà de nombreuses années que la guerre se poursuit à travers le monde. On ne l'a pas attendu pour avoir des mémoires de ce genre. D'abord, la guerre n'est pas quelque chose qu'on peut observer. En voilà un qui déblatère des propos blasphématoires.

La figure du jeune ambitieux tient de la caricature — son passage par Paris, qui semble définitivement être la capitale de l'arrogance, ne vient que parfaire le tableau. Il n'y a à ce moment aucun doute, dans l'esprit du lecteur, que la guerre finira par avoir raison de son orgueil : le « blasphème » sera puni et Matsubara devra mourir ou (et ?) trouver l'humilité dans la renaissance. Dans la suite du texte, il part à trois reprises pour le champ de bataille. La première fait long feu quand l'officier refuse finalement de l'emmener en patrouille, après avoir relevé qu'il ne portait pas d'arme (nécessaire non pour tuer, mais pouvoir se suicider¹¹³) et était si pâle qu'il serait pris pour un ennemi¹¹⁴ : c'est le masque du poseur qui tombe. La seconde est le baptême du feu de Tamiya, que nous venons d'évoquer. La troisième fois, Matsubara est porté disparu pendant plusieurs jours ; à son retour, il passe la nuit à écrire fiévreusement en ignorant la chaleur, les moustiques, et la plaie qu'il a au visage. Puis :

次の日の午後、田宮は窓の下で何枚となくたたまれた草稿を焼いている松原を見かけた。

「どうしたんだね。惜しいことを。」

しかし、彼はやあくだらんやつだからと田宮をふりむいて薄笑いをうかべた。あの峻厳な顔は、始めて戦争を見た男の手記を書くのだと、威張っていた頃の表情と余りにかけはなれたものだった。自分の見たものが戦争なのだろうか、戦争の真の姿や、死と生の秘密は何なのだろうか、どう書いたら本当なのかと惑っているような、しかもどこかに満足の漂う笑い方であった。¹¹⁵

L'après-midi du jour suivant, Tamiya aperçut sous sa fenêtre Matsubara qui brûlait un manuscrit de plusieurs pages.

« Qu'est-ce qu'il t'arrive ? C'est dommage. »

Mais un léger sourire flottait sur son visage lorsqu'il se retourna vers Tamiya pour lui dire que tout ça était bon à jeter. Ce visage grave n'avait rien à voir avec l'expression qu'il arborait à l'époque où il prétendait écrire les mémoires d'un homme qui a vu la guerre pour la première fois. On lisait dans sa façon de sourire ses questionnements — ce qu'il avait vu était-il la guerre, qu'étaient la véritable forme de la guerre et le secret de la vie et de la mort, comment écrire

113 自決する場合だ。Ibid., p. 186.

114 友軍に撃たれてしまうな。Idem.

115 Ibid., p. 230-231.

pour que ce soit vrai — mais aussi, quelque part, de la satisfaction.

Le parallèle avec la situation de Tamiya dans la première partie est frappant : l'un fait « courir sa plume » comme les journalistes que fantasmait l'autre et, dans les deux cas, la réalité met à bas la vision idéalisée d'une littérature de guerre qui s'écrit toute seule. De fait, la renaissance de Matsubara débouche moins sur cette nuit passée à écrire que sur la décision de brûler le texte produit ; il n'a pas appris à écrire la guerre, mais a découvert qu'il ne savait pas le faire. La narration suggère bien sûr que ce récit finira par advenir, mais là n'est pas la question : la leçon que reçoit Matsubara est finalement que la littérature se pratique comme la guerre, par la confrontation aux obstacles, au risque de n'être pas à la hauteur. Le sourire énigmatique de Matsubara devant sa renaissance signale à la fois sa satisfaction de s'être révélé à lui-même, et celle d'avoir trouvé un nouvel obstacle à franchir ; en dernière interprétation, il emmène une part de la guerre avec lui. Le projet de Toyoda, qui voulait élever la littérature de guerre au rang de littérature, s'accomplit ainsi dans la capacité de ses personnages à tirer de la guerre des leçons qui ne se limitent pas au contexte qui les a produites : *Kōgun* se revendique comme un récit existentiel.

Il est remarquable que la renaissance tant attendue de Matsubara ne débouche en dernière instance sur rien — de même que, malgré tous les effets d'annonce, le récit ne donne à voir aucun changement en Tamiya après son épreuve du feu : l'aporie peut ici apparaître comme le signe de l'impasse institutionnelle, littéraire, historique à laquelle la guerre finit par mener le Japon. En un sens, la succession des deux textes que nous avons évoqués en dit elle-même quelque chose, puisque le passage de l'observation de Niwa à l'action de Toyoda (qui préfigure l'extinction littéraire de la dernière année évoquée plus bas) est également un glissement de la finalité (la *Bataille navale*) vers le processus (la *Marche de l'armée*). La réquisition des lettrés, initiative militaire de mise au travail des écrivains, voit ainsi son dernier grand texte signifier le summum de la tension que le dispositif appliquait à la littérature : à tant vouloir écrire qu'il agit, Toyoda semble finir par oublier pourquoi il agit et pourquoi il écrit. L'idée d'un sens du devoir est omniprésente dans *Kaisen* comme dans *Kōgun*, quoiqu'elle peine à se fixer sur un objet précis : le texte est bien

davantage le récit d'un devoir accompli que son résultat. L'appropriation par Niwa et Toyoda de leur propre militarisation, qu'impliquait le dispositif de la réquisition, ne saurait pourtant être considérée comme un obstacle au succès de leur texte, ni comme la clé de celle-ci : le fait que ces textes aient été identifiés et loués par la critique en tant que renouveau de la littérature de guerre, face aux textes les plus caricaturaux de l'époque, démontre que le monde littéraire se reconnaît et s'apprécie dans une littérature qui s'interroge sur place dans la guerre avec plus d'intensité que jamais.

Conclusion : 1944-1945, perdre la guerre

Pourquoi rejeter les derniers mois du conflit en conclusion ? C'est d'abord le reflet de notre propre expérience au cours des recherches exposées dans cette thèse, puisque notre objet a semblé se désagréger à l'approche d'une défaite devenue inéluctable. En outre, par un ironique retour du même, les derniers spasmes d'un monde littéraire japonais qui subit désormais de plein fouet les effets de la guerre (les bombardements sur Tōkyō commencent en novembre 1944) rejouent, *fortissimo* cette fois, la partition entamée dès 1937 : l'utilité de la littérature face à la guerre, la capacité des écrivains à pénétrer le monde qu'ils observent, le désir d'une purification de l'écriture se retrouvent au cœur des interrogations qui agitent ce qu'il reste de la communauté littéraire. La défaite leur apporte en un sens une réponse définitive : la littérature ne put jamais être assez utile, assez engagée, assez pure pour empêcher les bombes de tomber.

À mesure que l'économie est tout entière orientée vers l'effort de guerre, l'accès des médias au papier devient de plus en plus problématique. Le pouvoir fit des choix quant à l'allocation des rares ressources qui lui restaient, et la littérature se trouvait sans surprise loin en bas de la liste des priorités. Le moment le plus marquant de cette histoire est sans doute la fin des grandes revues *Kaizō* 改造 et *Chūō kōron* 中央公論, qui peinaient de toute façon à atteindre les cent pages depuis plusieurs mois, en juillet 1944¹, mais les étapes du *black-out* littéraire furent nombreuses. Les revues *Bungakukai* 文学界 et *Mita bungaku* 三田文学 périclitent en mai 1944 ; elles ne dépassaient plus les cinquante pages, dont une partie était du reste attribuée à des lettres d'enfants adressées aux soldats. En 1945, seuls *Shinchō* 新潮, *Bungei shunjū* 文藝春秋 et *Bungei* 文芸 continuent à publier de la littérature ; la première sort son dernier numéro en mars, la seconde (dirigée rappelons-le par Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948)) en mai. Cette lente dégradation n'échappa nullement aux contemporains :

紙不足がひどくなって雑誌の数が少なくなったばかりではない。一冊の雑誌のページ数が、極端に減少されて来ている。従って創作の発表ということなども、段々に切り詰められて来ている。編数からいって以前は三編くらい発表されていたものが、二編になり、一編に減らされ、それも遂には総合雑誌などによると、創作なしというような現状である。また、一編の量からいっても、以前は三四十枚から五六十枚、時には百枚を超える作品でも発表されたものがあることでも、敢

1 Suite à l'incident de Yokohama (*Yokohama jiken* 横浜事件) ; voir avant-propos.

えて珍しくなかったものが、このごろでは三十枚になり、二十枚にくらいに減らされ、遂には十二三枚とか、十四五枚のように、この点でも極度に切り詰められて来ているのは当然のことである。²

Lorsque le manque de papier est devenu terrible, ce n'est pas seulement le nombre des revues qui a diminué. Le nombre de pages de chaque revue a diminué drastiquement. En conséquence, la publication des créations est également restreinte. En ce qui concerne le nombre des textes, là où il y en avait en général trois, il y en eut deux, puis un seul, et finalement dans les revues généralistes, la situation actuelle est qu'il n'y en a aucun. De plus, même pour le volume des textes, il est patent que les revues où il n'était pas rare que soient publiées des œuvres de trente-quarante pages à cinquante-soixante pages, parfois même de plus de cent pages, ont ces derniers temps été extrêmement restreintes, de telle sorte que les œuvres ont été réduites à trente pages, puis à vingt, et finalement à douze-treize ou quatorze-quinze pages.

Il ne faut cependant pas se figurer des revues saturées de mots, utilisant l'espace disponible jusque dans ses derniers recoins. La mise en page demeure globalement la même, quand elle ne se fait pas plus aérée : il n'y a de toute façon plus grand-chose d'écrit pour la publication (c'est surtout dans les journaux intimes, publiables uniquement après-guerre, que sont consignés les mots des écrivains), et nombre d'auteurs ont quitté les grandes villes pour échapper aux bombardements, dissolvant ainsi de fait une partie des liens qui faisaient leur milieu professionnel ; les tables rondes si importantes dans la vie littéraire des années précédentes finissent elles aussi par disparaître complètement. Le papier lui-même porte les stigmates de cette période exsangue, les numéros aujourd'hui consultables en bibliothèque tombent littéralement en poussière³. *Rikugun* 陸軍 (L'Armée de terre) de Hino Ashihei, qui était paru au préalable dans le journal *Asahi shinbun* entre novembre 1943 et avril 1944, fut imprimé le 15 août 1945 (le jour où l'empereur annonça à la radio la capitulation du Japon) : le volume, dont les pages mal coupées débordent de la gouttière et menacent de se briser à la moindre manipulation, exprime par son seul aspect l'extrême dénuement de ce crépuscule éditorial.

En un sens, cette pénurie est elle-même significative puisqu'elle symbolise en actes

2 NAKAMURA Murao 中村武羅夫, « Bungei nichiroku » 文芸日録 (Chronique quotidienne des lettres), *Shinchō* 新潮, vol. 41 n°7, juillet 1944, p. 16-17, p. 17.

3 Impossible de ne pas manipuler ces volumes avec humilité : malgré moult précautions, ils sortirent moins lisibles de notre lecture. Qu'il nous soit ici permis d'adresser notre gratitude à la bibliothèque de Waseda, qui les garde malgré tout en libre accès.

l'éviction du superflu. Sa première victime fut la critique littéraire ; dès février 1944, *Bungei* consacra un dossier de douze pages à cette disparition :

確かに作品批評は姿を消して、微々たる存在になってしまった。平和部門が転廃業によって、銃後生産戦に積極的に参加しているように、文学評論もまたここに店仕舞あり埃である。⁴

À n'en pas douter, les critiques d'œuvres ont disparu, et sont devenues une existence insignifiante. De même que le secteur de la paix a changé de modèle commercial, et participe activement à la guerre de production de l'arrière, la critique littéraire aussi a fermé boutique, et la voilà poussière.

Yoshimura eut beau appeler à une renaissance de la critique, celle-ci n'advint bien sûr jamais. À bien y réfléchir, il n'est guère étonnant que la critique ait été la première à céder : les récits parvinrent à se ménager un espace minime en se revendiquant pleinement comme un moyen de motiver la population dans l'effort national, et les critiquer aurait été au mieux sans effet (s'il ne s'agissait que d'en faire l'éloge), au pire contre-productif (s'il s'agissait d'évaluer leurs qualités littéraires). La critique littéraire n'avait pas de fonction perlocutoire justifiant qu'elle continuât d'exister dans un moment où « le papier [était] considéré comme une balle⁵ ». Il ne reste en d'autres termes plus une once d'autonomie au champ littéraire — et les nouvelles règles du jeu sont explicites : « On ne laisse pas utiliser une seule feuille de papier à ceux qui ne servent à rien pour la victoire⁶. » Cette disparition de la critique est le signe le plus criant de la désintégration de notre objet : il devient impossible de savoir quels textes sont reconnus comme de la bonne littérature de guerre, et la qualité littéraire n'est de toute façon plus un critère admis. Au reste, plus personne n'essaie d'en produire : la littérature ne doit plus être bonne mais efficace, elle n'est que propagande.

Que reste-t-il alors ? La littérature de guerre ne joue plus ici qu'un rôle mineur : avec l'accumulation des défaites de 1944, la guerre finit par échapper complètement à sa mise en récit. Les étapes de l'histoire militaire qui marquent cette période (les batailles de

4 YOSHIMURA Teiji 吉村貞司, « Bungaku hyōron no sosei » 文学評論の甦生 (La renaissance de la critique littéraire), *Bungei* 文芸, vol. 12 n°2, février 1944, p. 8-11, p. 8.

5 紙も弾丸といわれている。NIWA Fumio 丹羽文雄, « Watashi no kokumin bungaku » 私の国民文学 (Ma littérature du peuple), *Bungakukai* 文学界, vol. 11 n°2, février 1944, p. 8-13, p. 10.

6 戦勝の為に役に立たぬ者には一枚の紙も使わさぬ。KOIZUMI Shinzō 小泉信三, « Kessenka waga bungaku ni nozomu » 決戦下わが文学に望む (Ce que j'attends de notre littérature en temps de combat décisif), *Bungei*, vol. 1 n°1, novembre 1944, p. 62.

Leyte, Imphal, Kohima, etc.) sont soumises à la censure, et sont de toute façon trop dangereuses pour que les écrivains y soient présents en masse. La mort sur le front en février 1945 de Satomura Kinzō lui vaut à titre posthume le très éphémère (il n'y en eut qu'un) « prix du carnet de guerre littéraire » (*senki bungaku shō* 戦記文学賞) en juillet, sans pour autant parvenir à faire de lui un martyr : l'événement n'est pas caché, mais se noie parmi les morts qui s'accumulent et semble échapper à un monde littéraire disloqué. Seule une poignée d'écrivains⁷ font encore paraître des textes où figure leur statut de membres des équipes d'information dans la deuxième moitié de l'année 1944, et leur production est d'un tel inintérêt qu'elle semble n'avoir d'autre but que de témoigner de sa propre existence : l'appel à poursuivre les efforts ne peut s'appuyer sur aucun élément concret, et la langue s'y réduit presque entièrement à sa fonction phatique⁸.

Dans l'ensemble, les derniers récits de guerre à paraître semblent surtout tendre à suspendre le flot inexorable des défaites. Lorsque Hino Ashihei entreprend en novembre 1944 de raconter un *Nouveau champ de bataille* (*Shinsenjō* 新戦場)⁹, qui relève à la fois d'une volonté de dépeindre un Japon toujours conquérant (il s'agit de la bataille d'Imphal, l'une des dernières offensives japonaises), et de s'afficher en soldat de la littérature fraîchement débarqué sur son nouveau théâtre d'opérations, il se borne à rapporter les mêmes figures de soldats durs à la tâche et prêts au sacrifice qu'à ses débuts ; le texte se clôt sur une scène où tous rient de bon cœur, malgré les difficultés. Il n'y a en réalité rien de « nouveau » dans ce champ de bataille évoqué par une accumulation de clichés : la guerre qui avait fasciné la population par sa dimension extraordinaire est désormais une routine à laquelle le texte cherche à s'accrocher, qu'il s'applique à reproduire. Le récit s'achève évidemment avant la contre-attaque britannique, et se conclut sur la mention « Avec l'autorisation du ministère de l'Armée de terre » (*Rikugunshō ninkasai* 陸軍省認可済) —

7 Kuramitsu Toshio 倉光俊夫 (1908-1985), Nitta Jun 新田潤 (1906-1978), Tada Yūkei 多田裕計 (1912-1980) et Satomura Kinzō 里村欣三 (1902-1945).

8 Le dernier d'entre eux est une succession décousue, sur quatre pages, d'anecdotes liées par un très vague principe de cohésion explicité en conclusion : « L'une des choses que j'ai apprises durant cette année sur le front en tant que membre d'une équipe d'information, c'était que "tout est affaire de persévérance !" » (私が一年間報道班員として前線にいて学んだことの一つも「何事も忍耐！」とすることであった。) KURAMITSU Toshio, « Akarui nintai » 明るい忍耐 (Lumineuse persévérance), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 23 n°3, mars 1945, p. 18-21, p. 21.

9 HINO Ashihei, « Shinsenjō », *Bungei* 文芸, vol. 1 n°1, novembre 1944, p. 1-18.

Hino fige dans le temps un conflit qui échappe toujours plus à ses créateurs. Niwa Fumio fait en dernière instance de même, en s'attellant à un récit de la guerre russo-japonaise vu du côté russe¹⁰ : le lecteur japonais s'y voit victorieux dans le regard de l'ennemi, avec quarante ans de retard. Morikawa Kenji 森川賢司, l'un des militaires qui participèrent aux équipes d'information, livra en mars 1945 un récit de la bataille de Guadalcanal (août 1942-février 1943), l'une des premières défaites significatives, qui fit à ce titre et comme la bataille d'Attu l'objet d'une « campagne martyrologique¹¹ » visant à exalter le sacrifice pour la patrie. Le volume est ponctué d'une mention remarquablement explicite de l'éditeur : « Pour que cet ouvrage agisse le plus efficacement possible, faites-le lire aux personnes autour de vous¹². »

Les manifestations concrètes de la guerre, que la population constate et que les médias rapportent (dans les limites imposées par la censure), se voient toutes refuser l'accès à la littérature : les bombardements sur les villes japonaises entamés à la fin de l'année 1944 ne sont racontés par aucun écrivain, de même que les opérations kamikazes qui font pourtant « l'objet d'une publicité très importante¹³ ». Soit qu'ils n'aient rien écrit sur le sujet, soit qu'ils n'aient trouvé aucun support où publier leurs textes, Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1968) et Nitta Jun 新田潤 (1904-1978) ne dirent rien de leur séjour sur la base aérienne de Kanoya 鹿屋 auprès des membres des *tokkōtai* 特攻隊 (unités d'assaut spéciales), auxquels ils distribuaient des livres avant leur départ¹⁴. Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947), l'un des rares écrivains à évoquer le sujet — sous la forme de l'essai — dit précisément son incapacité à dire :

すべてのものから別れて行く精神——これはどういうものだろうか。恐らく、誰が
どんなに工夫をして表現しても、現在、日々発っている特攻精神だけは、表現
することは不可能である。ただ一人で敵の一艦を沈没せしめる、そういうことで

10 NIWA Fumio, « Tōhoku nijūsan do » 東北二十三度 (23 degrés nord-est), *Bungei shunjū*, vol. 22 n°5, mai 1944, p. 62-79.

11 LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre, 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013, p. 116.

12 本書を最も有効に活用していただくために、ご関係の方方にも是非お読ませください。MORIKAWA Kenji, *Miharashidai no han* 見晴台の花 (Les fleurs de la tour d'observation), Nippon hōdōsha 日本報道社, 1945, page non numérotée.

13 LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 152.

14 Voir LI Shengjie 李聖傑, « Kawabata Yasunari ni okeru sensō taiken ni tsuite » 川端康成における戦争体験について (À propos de l'expérience de la guerre chez Kawabata Yasunari), *Soshio saiensu* ソシオサイエンス, n°17, 2010, p. 95-110.

はない。死を以って的中する。それも間違いだ。身を以って国を救う、それでもない。それなら何か。

私はこの特攻精神を、数千年、数万年の太古から伝わって来た、もっとも純粹な世界精神の表現だと思っている。¹⁵

L'esprit de celui qui va se séparer de tout — que cela peut-il bien être ? Peu importe à quel point l'on s'y ingénie, l'esprit des unités d'assaut spéciales qui partent maintenant chaque jour, lui, est impossible à exprimer. Faire sombrer un vaisseau ennemi à soi tout seul, ce n'est pas cela. Atteindre sa cible par la mort. C'est autre chose. Sauver le pays par son corps, ce n'est pas cela non plus. Alors, qu'est-ce ?

Pour moi, je pense que l'esprit des unités d'assaut spéciales est l'expression de l'esprit d'un monde plus pur, qui nous vient des temps anciens, il y a des milliers, des dizaines de milliers d'années.

La suite du texte, qui consiste en l'exaltation d'un supposé esprit japonais multimillénaire, nous intéresse moins que l'aveu inaugural : Yokomitsu ressent qu'il y a davantage à dire que les apparences — les premières tentatives de définition renvoient à un état général du discours porté par les médias —, qu'il y a bien un récit caché dans cet « esprit de celui qui va se séparer de tout ». Celui-ci est « impossible à exprimer », et le recours aux termes généraux de la prose propagandiste nous apparaît surtout comme la conséquence de cet échec : à ce que pourrait être une littérature (une expression par la mise en récit) des *tokkōtai* se substitue l'expression de ce qu'ils expriment (« l'esprit des unités d'assaut spéciales est l'expression de l'esprit... »). Pour le dire autrement, Yokomitsu se fait l'interprète d'un texte qui n'existe pas, qui ne peut pas exister.

Voici donc que la littérature capitule face à l'histoire de ces jeunes pilotes que la presse, la radio et les informations filmées racontent, elles, sans discontinuer. Ce n'est pas le seul effet de l'humilité qu'impose la guerre à l'écrivain, encore que les appels toujours plus entêtants à la purification de l'expression aient certainement fini par imposer le silence à nombre d'entre eux. On trouve, cachée à la fin d'un panégyrique général de la Marine par Niwa Fumio, la description de ce qu'il ressentit en voyant un film d'information sur le départ des pilotes :

大東亜戦はじまって以来、度々の悲壮な月日、経験から切りぬけてきている人々も、この一瞬には無限の格調の高い琴線のふるえるのを覚えたことであろう。そ

15 YOKOMITSU Riichi, « Tokkōtai » 特攻隊 (Les unités d'assaut spéciales), *Bungei* 文芸, vol. 2 n°3, mars 1945, p. 46-47, p. 46.

れが私たちにじかに通じるのだ。[……]しかし私はこの映画をみたあと、神風隊の後続の指揮官が、死を後日にゆずり、その日がくると見届け役の僚機もともなわずに単機敵上空にとび立っていったという記事が、暴風のように烈しく思いかえされた。私は肉体の苦痛を感じた。私は暗い街を、その一機のことを思い首垂れて歩いた。¹⁶

Même les gens qui, depuis que la guerre de la Grande Asie a commencé, ont survécu à toutes ces journées, toutes ces expériences dramatiques, ont dû sentir à cet instant vibrer les cordes de leur cœur, avec une qualité infinie. Cela nous a touchés directement. [...] Mais après avoir vu ce film m'est revenu à l'esprit, avec la violence d'une tempête, un article disant qu'un commandant suivant de l'unité kamikaze, ayant convenu de mourir le lendemain, s'était le jour venu dressé seul dans le ciel ennemi, sans un avion allié à l'horizon. J'ai ressenti la douleur dans la chair. Cet avion à l'esprit, j'ai arpenté tête baissée la ville obscure.

Niwa nous dit sans doute aussi l'une des causes du silence des écrivains : la réalité des unités kamikazes est telle que l'émotion prend physiquement, jusqu'à le submerger, celui qui voit les films et lit les comptes-rendus des journaux. La question ne serait donc pas d'oser ou non écrire : face à l'impact de ces représentations, l'écriture n'a plus de fonction propre, elle ne ferait que redoubler un récit journalistique que son objet déborde déjà au point qu'il semble déchirer les images et les mots.

Dans cette perspective, la publication dans la presse des derniers écrits des pilotes constitua une réponse indépassable aux problèmes que la guerre posait aux écrivains depuis 1937. La prose de celui qui s'avance vers la mort volontaire est à la fois ce qu'il peut exister de plus proche d'une littérature d'outre-tombe, et la démonstration que l'expérience ultime de la guerre ne peut par nature qu'échapper à l'écriture. Les enjeux sont concentrés dans ces textes avec une telle intensité — la valeur testamentaire de l'écriture, sa capacité à émouvoir, l'idée de sa transparence, de sa purification aussi — qu'ils demeurent à ce jour inaccessibles à l'analyse : malgré les innombrables ouvrages sur les opérations kamikazes¹⁷, il n'existe pas

16 NIWA Fumio, « Kaigun no kyōi » 海軍の驚異 (Merveilles de la Marine), *Shinchō* 新潮, vol. 41 n°12, décembre 1944, p. 10-13, p. 13.

17 Encore tout récemment, en français : SERENI Constance et SOUYRI Pierre-François, *Kamikazes (25 octobre 1944 — 15 août 1945)*, Paris, Flammarion, 2015. La quatrième de couverture met en exergue une citation typique du rapport à ces textes : « "Je me suis levé à 6 heures ce matin pour respirer l'air pur de la montagne. Et tout ce que je ferai aujourd'hui le sera pour la dernière fois." Ainsi écrit le jeune kamikaze Ōtsuka Akio, avant de s'envoler pour l'ultime mission au large d'Okinawa, le 28 avril 1945. » L'ouvrage lui-même mime cette écriture en ouverture : « Le 25 octobre 1944, le lieutenant Seki Yukio décolle à 7 h 25 de la base de Mabalacat, aux Philippines. Il est aux commandes d'un Zéro, le plus célèbre avion de chasse de l'armée japonaise. » *Ibid.*, p. 7.

à notre connaissance de travaux sur la façon dont ces textes travaillent leurs lecteurs au-delà de leurs conditions d'énonciation.

Bien que sa réalité matérielle se voie refuser l'accès à la littérature dans les mois qui précèdent la défaite, la guerre se diffuse dans tous les textes produits par un Japon finalement devenu lui-même théâtre d'opérations. L'expérience de première main, qui semblait tant manquer aux auteurs de littérature de guerre, est désormais le lot quotidien de toute la population. Ainsi le romancier Nakayama Gishū 中山義秀 (1900-1969) appelle-t-il à une nouvelle ère en décrivant les années passées comme une période où

戦争が本土の外に於いて戦われているのであるという意識と安全感から人々は抜け出ることができなかった[……。]。言いかえれば作者も読者もまだどこまでも銃後の人であったのである。

しかし現在では事情は全く違っている。本土は既に文字通り苛烈なる戦場であり、我々の一人々々が身を以て国土を防衛しなければならない。¹⁸

les gens ne pouvaient se libérer d'un sentiment de sécurité et de la conscience que la guerre se déroulait à l'extérieur de la métropole. [...] Pour le dire autrement, auteurs et lecteurs étaient encore partout des personnes de l'arrière.

Mais maintenant, la situation a complètement changé. La métropole est désormais littéralement un féroce champ de bataille, et chacun d'entre nous doit protéger la terre de la nation au moyen de son corps.

Avant de conclure :

我国の文学者も今こそ本来の彼自身に帰って、この困難な時代を一個の忠良なる国民として誠実に良心的に生き抜き戦い抜くべきではあるまいか。かくして綴られた彼の内的生活の記録は始めて新の戦争文学として本来の効用を充分に発揮することができるであろう。¹⁹

L'homme de lettres de notre patrie ne doit-il pas lui aussi revenir à son soi propre ici et maintenant pour survivre et se battre sincèrement, en toute conscience, en tant que partie du peuple fidèle ? Les chroniques de sa vie intérieure peuvent pour la première fois déployer de façon satisfaisante leurs effets propres, en tant que nouvelle littérature de guerre.

Dans le contexte de la fin de la guerre, la position de Nakayama tenait pourtant surtout du vœu pieux. Les textes de cette « nouvelle littérature de guerre » n'existèrent jamais : c'est de travailleurs que le pouvoir avait besoin, et raconter le monde n'avait plus en soi aucune

18 NAKAYAMA Gishū 中山義秀, « Senjika no bungaku no kōyō » 戦時下の文学の効用 (L'utilité de la littérature en temps de guerre), *Shinchō*, vol. 41 n°9, septembre 1944, p. 18-20, p. 18.

19 *Ibid.*, p. 20.

valeur. Le lien entre la population et les écrivains, dont la profession apparaît toujours plus fondamentalement oiseuse face à la nation en armes, est du reste défait au point que la littérature paraît ne plus pouvoir parler que d'elle-même. La « littérature du labeur » (*kinrō bungaku* 勤労文学), dernier avatar d'un monde littéraire qui cherche à prouver son utilité en racontant l'héroïsme des « guerriers de la production » (*seisan senshi* 生産戦士), se retrouve ainsi confrontée à la même aporie que la littérature de guerre :

最近文学者が頻りに工場や鉱山へ出向き、その敢闘ぶりを新聞や雑誌に発表しているのは、確かに文学者の時局へ協力する一つの方向には違いないにしても、今日に於ける文学者の使命がそれで充分であるとは決して言えない。それがどれほど良心的な仕事であるにしろ、そこには未だ傍観的、観念的なものが清算しきれていないからである。[……]工場や鉱山には幾十万の産業戦士が黙々として決死の敢闘を日夜続けている。それを単に傍観して描写するなど言うことは、良心的であればあるほど到底不可能なことが自覚されるはずである。²⁰

Récemment, les hommes de lettres se sont tournés vers les usines et les mines, et exprimer dans les journaux et les revues le type de courageux combat qui s'y joue constitue à n'en pas douter une des façons pour eux de tenter de participer à la situation, mais il est impossible de dire que cela suffit à remplir leur mission actuelle. Parce que, quelle que soit la bonne volonté avec laquelle ils accomplissent ce travail, il y demeure quelque chose de l'observation, du conceptuel. [...] Dans les usines et les mines, des centaines de milliers de guerriers de la production poursuivent jour et nuit le courageux combat au péril de leur vie. Ils devraient prendre conscience que plus ils le feront avec bonne volonté, plus il s'avérera impossible de se contenter d'observer et de décrire cela.

Que pouvait encore la littérature dans un monde où l'observateur se disqualifie par le fait même d'observer, où le texte n'est qu'un double appauvri du réel, où ce qu'il s'agirait d'écrire est désormais vécu par toute la population ? Les fondements de cette disqualification de la littérature étaient, comme nous l'avons vu, actifs dès 1937 ; si la dernière année de la guerre démontre que pour le monde littéraire comme pour le pouvoir, la plume apparut en dernière instance moins forte que l'épée, nous espérons avoir montré que les écrivains de littérature de guerre ne capitulèrent pas sans avoir combattu.

L'histoire de la littérature de guerre japonaise entre 1937 et 1945 apparaît, au terme de notre parcours, comme un dialogue constant entre des conditions de production qui

20 AKIYAMA Rokurōbee 秋山六郎兵衛, « Sokai to bungaku » 疎開と文学 (L'évacuation et la littérature), *Bungei* 文芸, vol. 12 n°4, avril 1944, p. 40-41, p. 41.

rapprochent toujours davantage les écrivains de l'expérience physique de la guerre, et des textes qui cherchent à s'échapper d'une périphérie du conflit à laquelle le discours ambiant les assigne. Un dialogue, et non un simple parallèle : chez Hayashi Fusao et Ozaki Shirō, chez Hino Ashihei, chez Niwa Fumio et Toyoda Saburō, la littérature de guerre se reconnaît toujours comme une problématisation du rapport au réel, une lutte avec les difficultés consubstantielles à la narration de la guerre. Les statuts d'envoyé spécial, de soldat et de réquisitionné retracent le parcours d'un monde littéraire dont l'implication dans l'effort n'est jamais suffisante, à tel point que c'est en dernière instance de ne pas mourir que semble être coupable l'écrivain. Il y eut pourtant bien une littérature de guerre, malgré la censure, l'inféodation de la littérature à l'effort de guerre, la disqualification générale de l'idée même de représentation du conflit par des tiers : ce furent chaque fois les textes dont l'écriture proposait une échappatoire à l'aporie qui reçurent les faveurs de la critique. En d'autres termes, contrairement à l'idée admise depuis l'après-guerre que les années 37-45 n'avaient été qu'hétéronomisation du champ littéraire, l'analyse précise des textes et du discours critique démontre le maintien de critères littéraires dans la production, l'évaluation et la réception des récits de guerre de cette période. La désagrégation finale de la littérature sous le poids de la défaite militaire qui s'annonce dans la dernière année signe à cet égard les limites de notre hypothèse : nous l'avons ici exposée avec une pensée pour nos homologues des disciplines scientifiques, qui peinent à faire publier les résultats de leurs recherches lorsqu'ils sont négatifs.

Ce n'est que dans un après-guerre dont les textes « gardent une validité que l'on serait tenté de qualifier d'universelle²¹ », que la littérature japonaise parvint à retrouver son souffle. Cette renaissance n'est pas réductible au fait que le papier fut à nouveau disponible, que la censure des militaires fut levée, que l'on n'attendit plus de la littérature qu'elle soit efficace. Plus fondamentalement, c'est sans doute que la littérature d'après-guerre parvint à accomplir ce que le discours anti-littéraire qu'avait porté la littérature de guerre elle-même voulait interdire : le lien entre l'écrivain et notre monde (celui que nous partageons avec lui)

21 BAYARD-SAKAI Anne, « L'institution littéraire et le cas du prix Akutagawa », in LUCKEN Michael, BAYARD-SAKAI Anne et LOZERAND Emmanuel, *Le Japon après la guerre*, Arles, Picquier, 2007, p. 205-222, p. 207.

y est rétabli et la valeur propre de l'écriture, non plus inférieure à, mais différente de celle de l'expérience, est à nouveau admise dans un Japon qui cherche à comprendre ce qui lui est arrivé — et a pour ce faire besoin de récits.

Bibliographie

SOURCES

Anthologies et séries

ABE Tomoji 阿部知二, *Abe Tomoji Zenshū* 阿部知二全集 (Abe Tomoji, Œuvres complètes), 10 volumes, Tōkyō, Kawade shobō shinsha 河出書房新社, 1974-75

AGAWA Hiroyuki 阿川弘之, ŌOKA Shōhei 大岡昇平, OKUNO Takeo 奥野健男, HASHIKAWA Bunsō 橋川文三 et MURAKAMI Hyōe 村上兵衛 (dir.), *Shōwa sensō bungaku zenshū* 昭和戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre de Shōwa), 16 volumes, Shūeisha 集英社, 1964-5

ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 et NARITA Ryūichi 成田龍一 (dir.), *Sensō to bungaku* 戦争と文学 (Guerre et littérature), 20 volumes, Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2011-2013.

BUNKA HŌKŌKAI 文化奉公会 (Association du service culturel), *Daitōa sensō rikugun hōdōhan-in shuki* 大東亜戦争陸軍報道班員手記 (Carnets des membres de l'équipe d'information de l'Armée de terre de la Guerre de la Grande Asie), 7 volumes, Tōkyō, Dai Nippon yūbenkai kōdansha 大日本雄弁会講談社, 1942-1943

GUNJI HOGOIN 軍事保護院 (Secours militaire), *Aohitogusa* 青人草 (Le peuple), 3 volumes, Tōkyō, Shūeisha 秀英社, 1941

HINO Ashihei 火野葦平, *Hino Ashihei senshū* 火野葦平選集 (Anthologie de Hino Ashihei), 8 volumes, Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1958-1959.

KAIGUNSHŌ KAIGUN GUNJI FUKYŪBU 海軍省海軍軍事普及部 (Service de diffusion des affaires militaires de la Marine du ministère de la Marine), *Kagaykau chūsei : Shina jihen hōkoku bidan* 輝く忠誠：支那事変報国美談 (Brillante loyauté : Édifiantes histoires patriotiques de l'incident de Chine), 10 volumes, Tōkyō, Kaigun kyōkai 海軍協会, 1937-1941

Kikan sakka — kakioroshi chōhen shōsetsu — junbungaku sōsho 帰還作家・書き下ろし長編小説・純文学叢書 (Écrivains démobilisés — Recueils de romans — Série Littérature pure), 17 volumes, Tōkyō, Rikugeisha 六芸社, 1941-1942

KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Nanpō chōyō sakka sōsho : Jawa hen* 南方徴用作家叢書・ジャワ編 (Bibliothèque des écrivains réquisitionnés du sud : série Java), 15 volumes, Ryūkei shosha 龍溪書舎, 1996

KIMURA Kazuaki 木村一信 et TAKEMATSU Yoshitaki 竹松良明 (dir.), *Nanpō chōyō sakka sōsho : Biruma hen* 南方徴用作家叢書・ビルマ編 (Bibliothèque des écrivains réquisitionnés du

sud : série Birmanie), 14 volumes, Ryūkei shosha 龍溪書舎, 2010

KOBAYASHI Hideo 小林秀雄, *Kobayashi Hideo zenshū* 小林秀雄全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), 15 volumes, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1978-1979

NAKANO Shigeharu 中野重治, *Nakano Shigeharu Zenshū* 中野重治全集 (Œuvres complètes de Nakano Shigeharu), 28 volumes, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 1976-1980

OZAKI Shirō 尾崎士郎, *Ozaki Shirō zenshū* 尾崎士郎全集 (Ozaki Shirō, œuvres complètes), 12 volumes, Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1965-1966

Sensō bungaku zenshū 戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre), 16 volumes, Tōkyō, Chōbunkaku 潮文閣, 1939-1940

Corpus littéraire

ABE Tomoji 阿部知二, *Hi no shima* 火の島 (L'île de feu), Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1944

BUNKA HŌKŌKAI 文化奉公会 (Association du service culturel), *Daitōa sensō rikugun hōdōhan-in shuki* (*Marē dengekisen*) 大東亜戦争陸軍報道班員手記 (マレー電撃戦) (Carnets des membres de l'équipe d'information de l'Armée de terre de la Guerre de la Grande Asie (Guerre éclair de Malaisie)), Tōkyō, Dai Nippon yūbenkai kōdansha 大日本雄弁会講談社, 1942

DAIHON'EI KAIGUN HŌDŌBU 大本営海軍報道部 (Service d'information de la Marine de l'État-major), *Daitōa sensō to teikoku kaigun* 大東亜戦争と帝国海軍 (La Guerre de la Grande Asie et la Marine impériale), Tōkyō, Kōa Nipponsha 興亜日本社, 1942

——, *Hawai-Marē okikaisen — Kaigun hōdōhan-in genchi hōkoku* ハワイ・マレー沖海戦—海軍報道班員現地報告 (Batailles navales de Hawaï à la Malaisie — Rapports de terrain des membres des équipes d'information de la Marine), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文藝春秋社, 1942

EMI Suiin 江見水蔭, *Suiraitai* 水雷艇 (Le torpilleur), Tōkyō, Hakubunkan 博文館, 1895

FUKADA Kyūya 深田久彌, « Etsukansen shadan » 粵漢線遮断 (Interruption de la ligne Guangzhou-Hankou), *Kaizō* 改造, vol. 21 n° 1, janvier 1939, p. 369-391

HAYASHI Fumiko 林芙美子, *Hokugan butai* 北岸部隊 (Le bataillon de la rive nord), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1938

——, *Sensen* 戦線 (Le front), Tōkyō, Asahi shinbunsha 朝日新聞社, 1938

HAYASHI Fusao 林房雄, *Sensō no yokogao* 戦争の横顔 (Profil de la guerre), Tōkyō, Bungeisha 文芸社, 1937

HIBINO Shirō 日比野士郎, *Goshō kurīku* 呉淞クリーク (La crique de la Wusong), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1939

——, *Ume no yado* 梅の宿 (L'auberge aux pruniers), Tōkyō, Shintaiyōsha 新太陽社, 1943

HINO Ashihei 火野葦平, *Mugi to heitai* 麦と兵隊 (Les blés et les soldats), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1938

——, *Tsuchi to heitai* 土と兵隊 (La terre et les soldats), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1938

——, *Hana to heitai* 花と兵隊 (Les fleurs et les soldats), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1939

——, « Sen'yū ni uttau » 戦友に慟う (Plainte aux frères d'armes), in AGAWA Hiroyuki 阿川弘之, ŌOKA Shōhei 大岡昇平, OKUNO Takeo 奥野健男, HASHIKAWA Bunsō 橋川文三 et MURAKAMI Hyōe 村上兵衛 (dir.), *Shōwa sensō bungaku zenshū* 昭和戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre de Shōwa), vol. 2, Shūeisha 集英社, 1964, p. 472-482

——, « Ugo » 雨後 (Après la pluie), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 55 n° 7, juillet 1940, p. 44-83

——, « Shinsenjō » 新戦場 (Nouveau champ de bataille), *Bungei* 文芸, vol. 1 n° 1, novembre 1944, p. 1-18

HIRANO Reiji 平野零児, *Mangō no ame* マンゴーの雨 (Pluie de mangues), Tōkyō, Tenshū shobō 天佑書房, 1944

IBUSE Masuji 井伏鱒二, *Hana no machi* 花の街 (La ville des fleurs), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文芸春秋社, 1943

IJICHI Susumu 伊地知進, *Kasen ni chiru* 火線に散る (Périr sur la ligne de feu), Tōkyō, Kin'eikaku 欽英閣, 1932

——, *Danpen ni saku hana* 弾片に咲く花 (Les fleurs qui éclosent dans les shrapnels), Dalian 大連, Mantetsushainkai 満鉄社員会, 1937

——, *Daichi no ishi* 大地の意志 (La volonté de la terre), Tōkyō, Shun'yōdō 春陽堂書店, 1939

——, *Tsuigeki* 追撃 (L'assaut) Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1939

——, *Ichiban nori* 一番乗り (Arrivée en première ligne), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1940

ISHIKAWA Tatsuzō, *Bukan sakusen — senshi no ichibu to shite* 武漢作戦—戦史の一部として (L'opération de Wuhan — en tant que partie de l'histoire militaire), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 54 n° 1, janvier 1939, p. 2-148

——, *Ikiteiru heitai* 生きている兵隊 (Soldats vivants), in AGAWA Hiroyuki 阿川弘之, ŌOKA Shōhei 大岡昇平, OKUNO Takeo 奥野健男, HASHIKAWA Bunsō 橋川文三 et MURAKAMI Hyōe 村上兵衛 (dir.), *Shōwa sensō bungaku zenshū* 昭和戦争文学全集 (Anthologie de littérature de guerre de Shōwa), vol. 3, Shūeisha 集英社, 1965

KATAOKA Teppei 片岡鉄兵, « Senshō o ganzen ni shite » 戦勝を眼前にして (La victoire sous les yeux), *Kaizō* 改造, Vol. 20 n° 12, décembre 1938, p. 28-32

KISHIDA Kunio 岸田國士, *Hokushi butsujō* 北支物情 (L'état de la Chine du Nord), Tōkyō, Hakuishisha 白水社, 1938

——, « Jūgun gojū nichi » 従軍五十日 (Cinquante jours en campagne), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 21, décembre 1938, p. 290-295

KITAMURA Komatsu 北村小松, « Mite kita Shina » 見て来た支那 (La Chine que j'ai vue), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 14 n° 1, janvier 1939, p. 212-216

KOJIMA Seijirō 小島政二郎, *Jūgun nikki* 従軍日記 (Journal de campagne), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 14 n° 2, février 1939, p. 112-117

KURAMITSU Toshio 倉光俊夫, « Akarui nintai » 明るい忍耐 (Lumineuse persévérance), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 23 n° 3, mars 1945, p. 18-21

MORIKAWA Kenji 森川賢司, *Miharashidai no han* 見晴台の花 (Les fleurs de la tour d'observation), Nippon hōdōsha 日本報道社, 1945

MUNETAKA Hiroshi 棟田博, *Buntaichō no shuki* 分隊長の手記 (Carnet d'un chef d'escouade), Tōkyō, Shinshōsetsusha 新小説社, 1939

NAGAI Jusuke 長井寿助, « Shingekika no Rabauru » 空撃下のラバウル (Rabaul sous l'assaut), *Kaizō* 改造, vol. 26 n° 2, février 1944, p. 74-81

NAKATANI Takao 中谷孝雄, « Kōgun » 行軍 (La marche de l'armée), *Bungei shunjū genchi hōkoku* 文芸春秋現地報告, vol. 17 n° 2, janvier 1939, p. 200-217

NAKAYAMA Maso 中山正男, *Wakizaka butai* 脇坂部隊 (Le bataillon Wakizaka), Tōkyō, Rikugun gahōsha 陸軍画報社, 1939

NIWA Fumio 丹羽文雄, *Kaeranu chūtai* 帰らぬ中隊 (La compagnie qui ne reviendra pas), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1938

——, *Kaisen* 海戦 (Bataille navale), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1942

——, *Hōdōhan-in no shuki* 報道班員の手記 (Carnet d'un membre d'équipe d'information), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1943

——, « Tōhoku nijūsan do » 東北二十三度 (23 degrés nord-est), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 22 n° 5, mai 1944, p. 62-79

ŌTAKE Yasuko 大嶽康子, *Byōinsen* 病院船 (Le navire-hôpital), Tōkyō, Joshi bun'ensha 女子文苑社, 1939

OZAKI Shirō 尾崎士郎, *Hifū senri* 悲風千里 (Mille lieues de vents plaintifs), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1937

——, « Aru jūgun butai » ある従軍部隊 (Un bataillon embarqué), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 54 n° 2, février 1939, p. 87-150

——, *Hōen* 烽煙 (Fusée-signal), Tōkyō, Seikatsusha 生活者, 1943

——, *Sen'ei nikki* 戦影日記 (Journal des ombres de guerre), Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 1943

SAKAKIYAMA Jun 榊山潤, *Shanghai sensen* 上海戦線 (Le front de Shanghai), Tōkyō, Garasuya shobō 硝子屋書房, 1937

——, *Kūmin* 苦命 (Destin malheureux), Tōkyō, Garasuya shobō 硝子屋書房, 1938

SATŌ Haruo 佐藤春夫, « Waga jūgunki » わが従軍記 (Mon journal de campagne), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 12, novembre 1938, p. 298-303

——, « Shōmōhin » 消耗品 (Biens de consommation), *Kaizō* 改造, vol. 21 n° 3, mars 1939, p. 1-18

SERIZAWA Kōjirō 芹沢光治良, *Nemurarenu yoru* 眠られぬ夜 (Nuits d'insomnie), Tōkyō, Jitsugyō no nipponsha 実業之日本社, 1939

SETTSU Mowa 摂津茂和, « Sakudarisuta » サクダリスト (Sakdalista), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 22 n° 2, février 1944, p. 61-65

SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, *Ichi Nipponjin* 一日本人 (Un Japonais), Tōkyō, Shōbundō 昭文堂, 1925

SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, « Kankōsen o oete (ni) » 漢口戦を終えて(二) (Terminer la bataille de Hankou (2)), *Tōkyō asahi shinbun* 東京朝日新聞, 9 novembre 1938, p. 7

——, *Yōsukō kantai jūgunki* 揚子江艦隊従軍記 (Journal de campagne dans la flotte du Yangzi Jiang), Dai ichi shuppansha 第一出版社, 1938

——, *Shina to Shinajin to Nippon* 支那と支那人と日本 (La Chine, les Chinois et le Japon), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1939

TADA Yūkei 多田裕計, « Chōkō deruta » 長江デルタ (Le delta du Chang Jiang), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 19 n°9, septembre 1941, p. 278-312

TAKAMI Jun 高見順, *Vikutoria pointo kenbunki* ヴィクトリア・ポイント見聞記 (Choses vues à Victoria Point), *Kaizō* 改造, vol. 24 n°3, mars 1942, p. 162-177

——, *Biruma ki* ビルマ記 (Journal de Birmanie), Tōkyō, Kyōryoku shuppansha 協力出版社, 1944

TANIGUCHI Masaru 谷口勝, *Seiya senri : ichi heishi no shuki* 征野千里 : 一兵士の手記 (Mille lieues de champs de bataille : carnet d'un soldat), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1938

TERAZAKI Hiroshi 寺崎浩, *Nankoku no tsuki* 南国の月 (La lune des pays du Sud), *Bungakukai* 文学界, vol. 9 n°3, mars 1942, p. 85-95

TOMISAWA Uio 富澤有爲男, « Chūshi sensen » 中支戦線 (Le front de Chine centrale), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 53 n°12, décembre 1938, p. 364-383

TOYODA Saburō 豊田三郎, *Kōgun* 行軍 (La marche de l'armée), Tōkyō, Kokumin tosho kankōkai 国民図書刊行会, 1944

UEDA Hiroshi 上田廣, *Kōjin* 黄塵 (Nuages de poussière), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1938

——, *Kensetsu senki* 建設戦記 (Carnet de guerre de la construction), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1939

——, *Kijun* 帰順 (Reddition), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1939

——, *Shidō monogatari* 指導物語 (Histoire d'une orientation), Tōkyō, Taikandō 大観堂, 1940

YOSHIKAWA Eiji 吉川英治, « Seiba kaoru senjō ni tatsu » 兵馬香る戦場に立つ (Se tenir sur le champ de bataille, dans l'odeur des soldats et des chevaux), *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞, 5 août 1937, p. H2

YOSHIYA Nobuko 吉屋信子, *Senka no hokushi shanghai o iku* 戦禍の北支上海を行く (Aller à Shanghai dans la Chine du Nord ravagée par la guerre), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1937

Corpus critique et articles de presse

A.H.O, « Akutagawa shō » 芥川賞 (Le prix Akutagawa), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 10, septembre 1938, p. 270-279

——, « Jūgun penbutai no shutchin » 従軍ペン部隊の出陣 (L'exposition du bataillon de la plume embarqué), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 11, octobre 1938, p. 311-316

AKIYAMA Rokurōbee 秋山六郎兵衛, « Sokai to bungaku » 疎開と文学 (L'évacuation et la littérature), *Bungei* 文芸, vol. 12 n° 4, avril 1944, p. 40-41

ANONYME, « *Bungei shunjū* » 文芸春秋, *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 21, décembre 1938, p. 34-35

ANONYME, « *Bungei shunjū* », *Bungei shunjū*, vol. 16 n° 19, novembre 1938, p. 44-45, p. 44

ANONYME, « *Shinchō hyōron* » 新潮評論 (La critique de *Shinchō*), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 12, décembre 1938, p. 148-161

ANONYME, « *Shinchō hyōron* » 新潮評論 (La critique de *Shinchō*), *Shinchō* 新潮, vol. 36 n° 4, avril 1939, p. 2-14

ANONYME, « *Chūō kōron bungeishō ketsugi happyō* » 中央公論文芸賞決議発表 (Annonce de l'attribution du prix des lettres de *Chūō kōron*), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 58 n° 4, avril 1943, p. 101

ANONYME, « *Jinbutsu kamishibai* » 人物紙芝居 (Le théâtre d'images des personnalités), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 21, décembre 1938, p. 232-238

ANONYME, « *Shinchō hyōron — Shirōto bungaku no hanran to romanchizumu bungaku no yōbō* » 新潮評論—素人文学の氾濫とロマンチズム文学の要望 (La critique de *Shinchō* — Le déferlement de la littérature amateur et la demande pour une littérature du romantisme), *Shinchō* 新潮, vol. 38 n° 2, février 1941, p. 6-12

ANONYME, « *Shinchō hyōron — Taikenki to bungaku* » 新潮評論—体験記と文学 (La critique de *Shinchō* — L'écriture de l'expérience et la littérature), *Shinchō* 新潮, vol. 37 n° 8, août 1940, p. 7-10

AONO Suekichi 青野季吉, « *Sensō to bungaku* » 戦争と文学 (Guerre et littérature), *Bungakukai* 文学界, vol. 4 n° 11, novembre 1937, p. 132-139

AOYAGI Yutaka 青柳優, « *Sensō shōsetsu ni tsuite* » 戦争小説について (Du roman de

guerre), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol.6 n° 2, février 1938, p. 162-166

EMA Michisuke 江間道助, « Niwa Fumio "Kaisen" oboegaki » 丹羽文雄「海戦」覚書 (Notes sur « Kaisen » de Niwa Fumio), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol. 10 n° 5, mai 1943, p. 12-15

FURUYA Tsunatake 古谷綱武, « Jūni gatsu no sakuhin kara » 十二月の作品から (Dans les œuvres de décembre), *Bungakukai* 文学界, vol. 6 n° 1, janvier 1939, p. 229-233

——, « Hino Ashihei ron » 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), *Kaizō*, vol. 21 n° 7, juillet 1939, p. 266-277

HASEGAWA Shin 長谷川信, « Muneta gochō to watashi » 棟田伍長と私 (Le caporal Muneta et moi), in MUNETA Hiroshi 棟田博, *Buntaichō no shuki* 分隊長の手記 (Carnet d'un chef d'escouade), Tōkyō, Shinshōsetsusha 新小説社, 1939, p.1-9

HAYASHI Fumiko 林芙美子, « Shi no senshi » 詩の戦使 (Les anges guerrières de la poésie), *Bungei* 文芸, vol. 6 n° 10, octobre 1938, p. 290-291

HAYASHI Fusao 林房雄, « Sakka no tame ni » 作家のために (Pour les écrivains), *Tōkyō asahi shinbun* 東京朝日新聞, 19 mai 1932, p. 5

——, « Sensō to bungakusha » 戦争と文学者 (La guerre et les écrivains), *Bungakukai* 文学界, vol. 4 n° 12, décembre 1937, p. 136-149

——, « Bi to chikara no shijin » 美と力の詩人 (Poètes du beau et de la force), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 7, juillet 1938, p. 61-64

——, « Sensō to ningen no seichō — Bungei jihyō » 戦争と人間の成長——文芸時評 (La guerre et le développement de l'être humain — Critique littéraire), *Bungakukai* 文学界, vol. 7 n° 1, janvier 1940, p. 170-176

——, « Kikan sakka no mondai — Bungei jihyō » 帰還作家の問題——文芸時評 (Le problème des écrivains démobilisés — Critique littéraire), *Bungei* 文芸, vol. 18 n° 4, mars 1940, p. 338-343

HIBINO Shirō 日比野士郎, SERIZAWA Kōjirō 芹沢光治良, OZAKI Shirō 尾崎士郎 et KON Hidemi 今日出海, « Zadankai — sensō no taiken to bungaku » 座談会——戦争の体験と文学 (Table ronde — L'expérience de guerre et la littérature), *Bungei* 文芸, vol. 7 n° 7, juillet 1939, p. 243-261

——, « Hino Ashihei to Ueda Hiroshi » 火野葦平と上田廣 (Hino Ashihei et Ueda Hiroshi), *Bungei* 文芸, vol. 18 n° 1, janvier 1940, p. 80-87

HINO Ashihei 火野葦平, SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, OZAKI Shirō 尾崎士郎 et

HAYASHI Fumiko 林芙美子, « Hino Ashihei kikan zadankai » 火野葦平帰還座談会 (Table ronde du retour de Hino Ashihei), *Kaizō* 改造, vol. 21 n° 13, décembre 1939, p. 294-319

——, « Shin'iri aisatsu » 新入り挨拶 (Salutation d'entrée), *Bungakukai* 文学界, vol. 7 n° 4, avril 1940, p. 276

——, « Kitakyūshū bunka renmei ni tsuite » 北九州文化連盟について (À propos de la Ligue des arts de Kitakyūshū), *Bungei shunjū* 文藝春秋, vol. 19 n° 5, mai 1941, p. 162-173

HONDA Akira 本田顕彰 « Jihen to bungakusha 事変と文学者 » (L'incident et les écrivains), *Jiyū* 自由, vol. 1 n° 10, octobre 1937, p. 130-134

——, « Gendai bungaku no kōsatsu » 現代文学の考察 (Réflexions sur la littérature contemporaine), *Bungaku* 文学, vol. 6 n° 12, décembre 1938, p. 36-49

——, « Sakka wa kiroku o » 作家は記録を (Les écrivains, des chroniques), *Asahi shinbun* 朝日新聞, 28 novembre 1941, p. 4

INOUE Tomoichirō 井上友一郎, « Jūgun sakka no mondai » 従軍作家の問題 (Le problème des écrivains embarqués), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 14 n° 1, janvier 1939, p. 282-289

ITAGAKI Naoko 板垣直子, *Jihenka no bungaku* 事変下の文学 (La littérature durant l'incident), Tōkyō, Dai ichi shobō 第一書房, 1941

——, *Gendai Nippon no sensō bungaku* 現代日本の戦争文学 (La littérature de guerre du Japon contemporain), Tōkyō, Rokkōshōkai shuppanbu 六興商会出版部, 1943

ITŌ Sei 伊藤整, « Hōdōbun no seikaku » 報道文の性格 (La nature de l'écrit d'information), *Bungei* 文芸, vol. 10 n° 10, octobre 1942, p. 41-45

——, *Sensō no bungaku* 戦争の文学 (La littérature de la guerre), Ōsaka, Zenkoku shobō 全國書房, 1944

IWAKAMI Jun'ichi 岩上順一, « Kangaeru sedai » 考える世代 (La génération qui réfléchit), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 55 n° 4, avril 1940, p. 238-245

J.I.N « Shinshun bundan » 新春文壇 (Le *bundan* de la nouvelle année), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 14 n° 1, janvier 1939, p. 218-224

KATAOKA Teppei 片岡鉄兵, « Sensō to ningen hakken — Bungei jihyō » 戦争と人間発見一文芸時評 (La guerre et la découverte de l'être humain — Critique littéraire), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 17 n° 13, juillet 1939, p. 356-359

KIKUCHI Kan 菊池寛, « Hanashi no kuzukago » 話の屑籠 (Corbeille à histoires), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 17, octobre 1938, p.124-125

——, *Shisōsen to bungei* 思想戦と文芸 (La guerre des idées et les lettres), Tōkyō, Naikaku jōhōbu, 1940

KOBAYASHI Hideo 小林秀雄, « Kokyō o ushinatta bungaku » 「故郷を失った文学」 (Une littérature qui a perdu son pays natal), in *Kobayashi Hideo zensakuhin* 小林秀雄全作品 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 2003, p. 366-375 (Première parution : *Bungei shunjū* 文芸春秋, mai 1933)

——, « Sensō ni tsuite » 争について (À propos de la guerre), *Kobayashi Hideo zenshū* 小林秀雄全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1978, p.286-292 (Première parution : *Kaizō* 改造, Novembre 1937)

——, « Jūgun kisha no kansō » 従軍記者の感想 (Impressions d'un journaliste embarqué), *Kobayashi Hideo zenshū* 小林秀雄全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1978, p.353- 355 (Première parution : *Hanashi* 話, Juillet 1938)

——, « Hino Ashihei "Mugi to heitai" » 火野葦平「麦と兵隊」 (*Mugi to heitai* de Hino Ashihei), *Kobayashi Hideo zenshū* 小林秀雄全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo), vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1978, p. 557 (Première parution *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞, 4 août 1938)

KOIZUMI Shinzō 小泉信三, « Kessenka waga bungaku ni nozomu » 決戦下わが文学に望む (Ce que j'attends de notre littérature en temps de combat décisif), *Bungei*, vol. 1 n° 1, novembre 1944, p. 62

KOMATSU Kiyoshi 小松清, *Kōdōshugi bungaku ron* 行動主義文学論 (Sur la littérature d'action), Tōkyō, Kinokuniya shuppanbu 紀伊国屋出版部, 1935

KOMATTA Monda 駒田聞多, « Machi no jinbutsu hyōron » 街の人物評論 (Critique des personnalités de la ville), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 54 n° 6, juin 1939, p. 314-319

——, « Machi no jinbutsu hyōron » 街の人物評論 (Critique des personnalités de la ville), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 54 n° 7, juillet 1939, p. 424-427

MABUCHI Itsuo 馬淵逸雄, *Hōdōsensen* 報道戦線 (Le front de l'information), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1941

MIYOSHI Tatsuji 三好達治, « Hayashi Fusao "Sensō no yokogao" » 林房雄「戦争の横顔」 (Hayashi Fusao « Profils de la guerre »), *Bungakukai* 文学界, vol. 5 n° 3, mars 1938, p. 138-139

——, « Mugi to heitai no kansō » 麦と兵隊の感想 (Pensées sur *Mugi to heitai*), *Bungei*,

vol. 6 n°9, septembre 1938, p. 219-222

MORIYAMA Kei 森山啓, « Jinchū bungaku to geijutsu seisaku » 陣中文学と芸術政策 (La littérature de champ de bataille et la politique culturelle), *Bungakukai* 文学界, vol. 5 n°9, septembre 1938, p. 188-195

MURŌ Saisei 室生犀星, « Bungaku wa bungaku no senjō ni » 文学は文学の戦場に (À la littérature son propre champ de bataille), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n°7, juillet 1938, p. 52-54

NAKAMURA Murao 中村武羅夫, « Kekkyoku wa bungaku to seiji no mondai » 結局は文学と政治の問題 » (En dernière instance, le problème de la littérature et de la politique), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n°7, juillet 1938, p. 65-67

——, « Sensō bungaku no tayōsei » 戦争文学の多様性 (La diversité de la littérature de guerre), *Shinchō* 新潮, vol. 37 n°2, février 1940, p. 186-191

——, « Bungei nichiroku » 文芸日録 (Chronique quotidienne des lettres), *Shinchō* 新潮, vol. 41 n°7, juillet 1944, p. 16-17

NAKANO Shigeharu 中野重治, « Raporutāju ni tsuite » ルポルタージュについて (À propos du reportage), *Bungei shunjū* 文芸春秋, novembre 1937, vol. 15 n°14, p. 362-367

NIPPON BUNGAU HŌKOKUKAI 日本文学報国会 (Association patriotique de littérature du Japon), *Bungei nenkan* 文芸年鑑 (Almanach des lettres), Tōkyō, Tōkei shobō 桃蹊書房, 1943

NIPPON BUNGEIKA KYŌKAI 日本文芸家協会 (Société des écrivains du Japon), *Bungei nenkan* 文芸年鑑 (Almanach des lettres), Tōkyō, Dai ichi shobō 第一書房, 1939

NIWA Fumio 丹羽文雄, « Hino Ashihei no kai » 火野葦平の会 (La réunion de Hino Ashihei), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol. 5 n°7, juillet 1938, p. 95-99

—— et HINO Ashihei 火野葦平, « Kessen to bungaku » 決戦と文学 (Le combat décisif et la littérature), *Bungei* 文芸, vol. 11 n°2, février 1943, p. 112-127

——, « Kaigun no kyōi » 海軍の驚異 (La merveille de la Marine), *Shinchō* 新潮, vol. 41 n°12, décembre 1944, p. 10-13

——, « Watashi no kokumin bungaku » 私の国民文学 (Ma littérature du peuple), *Bungakukai* 文学界, vol. 11 n°2, février 1944, p. 8-13

OGAWA Tsutomu 小川力, *Daihon'ei kisha nikki* 大本營記者日記 (Journal d'un journaliste de l'État-major), Tōkyō, Kōbunsha 紘文社, 1942

OKADA Saburō 岡田三郎, « Bungei jihyō » 文芸時評 (Chronique littéraire), *Shinchō* 新

潮, vol. 35 n° 6, juin 1938, p. 88-95

ŌTA Sakitarō 太田咲太郎, « Sensō to sakka » 戦争と作家 (La guerre et les écrivains), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 13 n° 1, janvier 1938, p. 168-170

Q.TEN.Q Q.天.Q, « Kankō kanraku to shinbun-gai » 漢口陥落と新聞街 (La chute de Hankou et le district des journaux), *Nippon hyōron* 日本評論, vol. 13 n° 13, décembre 1938, p.235-241

SAIGUSA Hiroto 三枝博音, « Jūgun sakka dan ni atau » 従軍作家団に与う (Au collectif des écrivains embarqués), *Bungei shunjū* 文芸春秋, vol. 16 n° 17, octobre 1938 p. 118-123

SASSA Mitsuo 佐々三雄, « Bungei jihyō » 文芸時評 (Critique littéraire), *Waseda bungaku* 早稲田文学, vol. 6 n° 6, juin 1939, p. 76-80

SHIBATA Kenji 柴田賢次郎, « Sensō bungaku ni tsuite » 戦争文学について (À propos de la littérature de guerre), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 15 n° 4, avril 1940, p. 150-154

SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, *Bungei jūgunki* 文芸従軍記 (Journal de campagne littéraire), Tōkyō, Kaizōsha 改造社, 1934.

——, « Sensō to Džianarizumu » 戦争とヂアナリズム (Guerre et journalisme), *Bungei Shunjū* 文芸春秋, vol. 15 n° 12, octobre 1937, p. 211-215

——, « Hino Ashihei ron » 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), *Kaizō*, vol. 21 n° 10, octobre 1939, p. 300-314, p.308

——, « Bungei jihyō » 文芸時評 (Critique littéraire), *Kaizō* 改造, vol. 22 n° 18, octobre 1940, p. 209-221

TAKAHASHI Kenji 高橋健二, « Doitsu no senden chūtai ni tsuite » ドイツの宣伝中隊について (À propos des unités de propagande d'Allemagne), *Shinchō* 新潮, vol. 39 n° 3, mars 1942, p. 50-53

TANIKAWA Tetsuzō 谷川徹三, TOYOSHIMA Yoshio 豊島与志雄, SERIZAWA Kōjirō 芹沢光治良 et TAKAMI Jun 高見順, « Zadankai : Sensō bungaku ni tsuite » 座談会:戦争文学について (Table ronde : La littérature de guerre), *Bungei* 文芸, décembre 1938, vol. 6 n° 12, p. 198-215

TENKA Haruko 天下春子, « Sōsaku geppyō » 創作月評 (Critique mensuelle de la création), *Bungei* 文芸, vol. 7 n° 3, mars 1939, p. 256-261

TOGAERI Hajime 十返一 « Ruperutāju ron » ルポルタージュ論 (Sur le reportage), *Mita bungaku* 三田文学, vol. 13 n° 3, mars 1938, p. 138-145

TOKUDA Shūsei 徳田秋声, SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, ITÔ Sei 伊藤整, TSUNEKAWA Hiroshi 雅川滉, TOKUNAGA Sunao 徳永直, HIROTSU Kazuo 広津和郎, ASANO Akira 浅野晃 et NAKAMURA Murao 中村武羅夫, « Zadankai : Jikyoku to bungaku no shimei » 座談会：時局と文学の使命 (Table ronde : La situation actuelle et la mission de la littérature », *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 10, octobre 1938, p. 154-172

TOYODA Saburō 豊田三郎, « Sensō bungaku shikan » 戦争文学私観 (Ma vision de la littérature de guerre), *Shinchō* 新潮, vol. 40 n° 3, mars 1944, p. 48-56

UEDA Hiroshi 上田廣, HIROTSU Kazuo 廣津和郎 et YASUTAKA Tokuzō 保高德蔵, « Ueda Hiroshi kikan zadankai » 上田廣帰還座談会 (Table ronde du retour de Ueda Hiroshi), *Bungei* 文芸, vol. 8 n° 1, janvier 1940, p. 198-217

——, « Aisatsu » 挨拶 (Salutation), *Bungakukai* 文学界, vol. 7 n° 4, avril 1940, p. 276

——, « “Kikan sakka” sono ta » 「帰還作家」その他 (« Écrivain démobilisé » et le reste), *Shinchō* 新潮, vol. 38 n° 9, septembre 1941, p. 96-97

——, « Hataruku hito » 働く人 (Les personnes qui travaillent), *Chūō kōron* 中央公論, vol. 56 n° 11, novembre 1941, p. 174-177

——, UNO Kōji 宇野浩二 *et al.*, « Hagaki kaitō » 葉書回答 (Cartes-réponses), *Bungei* 文芸, vol. 11 n° 12, décembre 1944, p. 58-64

WANDERSCHECK Hermann, *Weltkrieg und Propaganda*. Berlin, ES Mittler & Sohn, 1936

—— *Sekai taisen to senden* 世界大戦と宣伝 (La Guerre mondiale et la propagande), Tōkyō, *Naikaku jōhōbu*, 1938

XYZ, « Supottoraito » スポットライト (Coup de projecteur), *Shinchō* 新潮, vol. 35 n° 7, juillet 1938, p. 68-71

YOKOMITSU Riichi 横光利一, « Tokkōtai » 特攻隊 (Les unités d’assaut spéciales), *Bungei* 文芸, vol. 2 n° 3, mars 1945, p. 46-47

YOSHIMURA Teiji 吉村貞司, « Bungaku hyōron no sosei » 文学評論の甦生 (La renaissance de la critique littéraire), *Bungei* 文芸, vol. 12 n° 2, février 1944, p. 8-11

YOSHIYA Nobuko 吉屋信子, « Shina nanmin to watashi — Sugiyama Heisuke shi ni iu » 支那難民と私—杉山平助氏に言う (Les réfugiées chinoises et moi — Adresse à Sugiyama Heisuke), *Kaizō* 改造, vol. 22 n° 22, décembre 1940, p. 223-225

Lois

Chian iji hō 治安維持法 (Loi sur le maintien de l'ordre), 1925

Chian iji hō 治安維持法 (Loi sur le maintien de l'ordre), 1941

Kokka sōdōin hō 国家総動員法 (Loi de mobilisation nationale), 1938.

Shinbunshi hō 新聞紙法 (Loi sur les périodiques), 1909

Shuppan hō 出版法 (Loi sur les publications), 1893

Archives militaires

« Rikugun gunjin gunzoku chosaku kisoku » 陸軍軍人軍属著作規則 (Règlement pour les écrits relevant des militaires de l'Armée de terre), Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C13070822600, 22 mars 1937

« Yamashita shisatsudan hōkoku (1) (2) » 山下視察団報告(1)(2) (Rapport de la mission d'observation Yamashita (1)(2)), Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C15120145200, août 1940

« Shōwa 17 nen "Rikuafu dainikki dai 21 gō" » 昭和17年「陸亜普大日記第21号」, Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C15120145200, 20 octobre 1942

« Shōwa 17 nen "Rikuafu dainikki dai 22 gō 2/3" » 昭和17年「陸亜密大日記第22号2／3」, Ajia rekishi shiryō sentā アジア歴史資料センター (Centre d'archives historiques de l'Asie), Ref. C01000382500, juin 1942

UCHIKAWA Yoshimi 内川芳美 (dir.), *Gendaishi shiryō* 現代史資料 (Documents d'histoire contemporaine), vol. 41 et 42, *Masu media tōsei* マスメディア統制 (Contrôle des médias de masse), n° 1 et 2, Tōkyō, Misuzu shobō みすず書房, 1973

Documents divers

GAIMUSHŌ CHŌSABU 外務省調査部 (Bureau de recherche du ministère des Affaires étrangères), *Doitsu no senden soshiki to sono jissai* 独逸の宣伝組織と其の実際 (Les organes de propagande allemands et leur réalité), Tōkyō, Nihon kokusai kyōkai 日本国際協会, 1940

RIKUGUNSHŌ 陸軍省 (Ministère de l'Armée de terre), *Kokubō no hongī to sono kyōka no teishō* 国防の本義と其強化の提唱 (Principes fondamentaux de la défense nationale et propositions pour la renforcer), Tōkyō, Rikugunshō shinbunhan 陸軍省新聞班, 1934

Illustrations

Nippon gakugei shinbun 日本学芸新聞 (Le journal des arts et lettres du Japon), 1^{er} octobre 1938, p. 2.

NIPPON BUNGEIKA KYŌKAI 日本文芸家協会 (Société des écrivains du Japon), *Bungei nenkan* 文芸年鑑 (Almanach des lettres), Tōkyō, Dai ichi shobō 第一書房, 1939, « Pen no jūgun » ペンの従軍 (La campagne de la plume), page non numérotée.

SUGIYAMA Heisuke 杉山平助, *Yōsukō kantai jūgunki* 揚子江艦隊従軍記 (Journal de campagne dans la flotte du Yangzi Jiang), Dai ichi shuppansha 第一出版社, 1938, illustration de couverture.

HAYASHI Fumiko 林芙美子, *Hokugan butai* 北岸部隊 (Le bataillon de la rive nord), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1938, illustration de couverture.

OZAKI Shirō, *Sen'ei nikki*, Tōkyō, Shōgakukan 小学館, 1943, pages non numérotées

NIWA Fumio 丹羽文雄, *Kaisen* 海戦 (Bataille navale), Tōkyō, Chūō kōronsha 中央公論社, 1942, page non numérotée

HISTOIRE, LITTÉRATURE, ARTS JAPONAIS

En langue japonaise

ABE Tomoji 阿部知二, « Jū nen » 十年 (Dix ans), in *Abe Tomoji Zenshū* 阿部知二全集 (Abe Tomoji, Œuvres complètes), vol. 7, Tōkyō, Kawade shobō shinsha 河出書房新社, 1974, p. 278-288

ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 et NARITA Ryūichi 成田龍一 (dir.), « *Sensō to bungaku* » *annai* 「戦争と文学」案内 (Guide « Guerre et littérature »), Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2013

BAYARD-SAKAI Anne, « Jishō to shite no ken'etsu to gensō to shite no dokusho — Tanizaki Jun'ichirō o megutte » 事象としての検閲と幻想としての読書——谷崎潤一郎をめぐる (La censure comme phénomène et la lecture comme illusion — Autour de Tanizaki Jun'ichirō), in SUZUKI Tomi 鈴木登美, TOEDA Hirokazu 十重田裕一, HORI Hikari 堀ひかり et MUNAKATA Kazushige 宗像和重 (dir.), *Ken'etsu, media, bungaku — Edo kara sengo made* 検閲・メディア・文学——江戸から戦後まで (Censure, médias, littérature — de Edo à l'après-guerre), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012, p. 102-109

GOMIBUCHI Noritsugu 五味淵典嗣, « Bungaku, media, shisōsen : "jūgun pen butai" no rekishiteki igi » 文学・メディア・思想戦：〈従軍ペン部隊〉の歴史的意義 (Littérature, médias, guerre des idées : le sens historique du « bataillon de la plume embarqué »), *Ōtsuna*

kokubun 大妻国文, n° 45, mars 2014, p. 93-116

HATTORI Yūko 服部裕子, « Niwa Fumio no "Shōkokumin han Soromon kaisen" ron — Gensaku to hikaku kentō o chūshin ni » 丹羽文雄の『少国民版ソロモン海戦』論—原作との比較検討を中心に (Sur « La bataille des Salomon, édition du petit peuple » de Niwa Fumio — Étude comparative avec l'œuvre originale), *Gendai to bunka* 現代と文化, n° 130, septembre 2014, p. 63-75

HAYASE Shinzō 早瀬晋三, « Nihon senryō-seiryoku ka no Tōnan Ajia de hakkō sareta shinbun » 日本占領・勢力下の東南アジアで発行された新聞 (Les journaux publiés en Asie du Sud-Est sous l'influence et la colonisation japonaises), *Ajia Taiheiyō tōkyū* アジア太平洋討究, n° 27, octobre 2016, p. 61-100

HINO Ashihei 火野葦平, « Kaisetsu » 解説 (Commentaire), in *Hino Ashihei senshū* 火野葦平選集, (Anthologie de Hino Ashihei), vol. 2, Tōkyō, Sōgensha 創元社, 1958, p. 399-442

HIRAKUSHI Takashi 平櫛孝, *Daihon'ei Hōdōbu : genron tōsei to sen'i kōyō no jissai* 大本営報道部：言論統制と戦意昂揚の実際 (Le Service d'information du Quartier général : la réalité de la stimulation du moral et du contrôle du discours), Tōkyō, Kōjinsha 光人社, 2006

HIRANO Ken 平野謙, « "Kokuhaku" o megutte — sakka kaibōshitsu : Niwa Fumio » 「告白」をめぐって—作家解剖室・丹羽文雄 (Autour de « Kokuhaku » — Salle de dissection des écrivains : Niwa Fumio), *Bungei ōrai* 文芸往来, vol. 3 n° 8, septembre 1949, p. 28-31

——, *Gendai Nihon bungaku nyūmon* 現代日本文学入門 (Introduction à la littérature japonaise contemporaine), Tōkyō, Kaname shobō 要書房, 1953

——, « Nihon bungaku hōkoku kai no seiritsu » 日本文学報国会の成立 (La fondation de l'association patriotique de littérature du Japon), *Bungaku* 文学, vol. 29 n° 5 mai 1961, p. 443-450

——, *Shōwa bungaku shiron* 昭和文学私論 (Essais personnels sur la littérature de Shōwa), Tōkyō, Mainichi shuppansha 毎日出版社, 1977

HIRAYAMA Tsutomu 平山勉, « Mantetsushainkai no setsuritu to katsudō : kaisha keiei e no sankaku mondai », 満鉄社員会の設立と活動：会社経営への参画問題を中心に (La fondation et les activités de la *Mantetsushainkai* : sur le problème de la participation à la gestion d'entreprise), *Mita gakkai zasshi* 三田学会雑誌, vol. 93 n° 2, juillet 2000, p. 387-413

HONDA Shūgo 本多秋五, *Tenkō bungaku ron* 転向文学論 (Sur la littérature de *tenkō*), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1985

HOSHIKA Terumitsu 星加輝光, « Kitakyūshū no bungaku » shiki — *Hino Ashihei to sono shūhen* 「北九州の文学」私記—火野葦平とその周辺 (Écrits personnels de la « littérature de

Kitakyūshū » — Autour de Hino Ashihei), Fukuoka, Azusa shoin 梓書院, 2000

HOSHINO Mitsunori 星野光徳, « Meiji no sensō bungaku : Kindai bungaku ni okeru sensō — Josetsu » 明治の戦争文学:近代文学における戦争・序説 (La littérature de guerre de Meiji : La guerre dans la littérature moderne — Introduction), *Gobun ronsō* 語文論叢, n° 2, mars 1973, p. 46-61

HOSHŌ Masao 保昌正夫, « Shōwa jūni nen : Shimaki Kensaku "Saiken", Hayashi Fusao "Shanghai sensen" » 昭和十二年:島木健作『再建』林房雄『上海戦線』 (Shōwa 12 : « Reconstruction » de Shimaki Kensaku, « Le front de Shanghai » de Hayashi Fusao), *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞, vol. 48 n° 11, août 1983, p.24-29

HOTTA Satohiro 堀田郷弘, « Andore Marurō to nihon kōdō shugi bungaku undō » アンドレ・マルローと日本行動主義文学運動 (André Malraux et le mouvement de la littérature d'action au Japon », *Jōsai jimbun kenkyū* 城西人文研究, n° 4, 1977, p. 106-124

IKEDA Hiroshi 池田浩士, « *Kaigai shinshutsu bungaku* » *ron josetsu* 海外進出文学論序説 (Introduction à la « littérature d'expansion outremer »), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 1997

——, « Niwa Fumio no zensen to jūgo » 丹羽文雄の前線と銃後 (La première ligne et l'arrière de Niwa Fumio), in KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Senjika no bungaku* 戦時の文学 (La littérature en temps de guerre), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 2000, p. 50-72

——, *Hino Ashihei ron* 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 2000

IWAYA Daishi 巖谷大四, (*Shihan*) *Shōwa bundan shi* (私版) 昭和文壇史 ((Édition privée) Histoire du monde littéraire de Shōwa), Tōkyō, Torami shobō 虎見書房, 1968

KAGOSHIIMA Noboru 児島襄, *Shisetsu Yamashita Tomoyuki* 史説山下奉文 (Histoire : Yamashita Tomoyuki), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文芸春秋社, 1969

KAGOSHIMA Takeshi 神子島健, *Senjō e yuku, senjō kara kaeru : Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō, Sakakiyama Jun no egaita heishitachi* 戦場へ行く, 戦場から還る: 火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち (Aller sur le champ de bataille, en revenir : les soldats que décrivent Hino Ashihei, Ishikawa Tatsuzō et Sakakiyama Jun), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012

KAMIYA Tadataka 神谷忠孝, « Nanpō chōyō sakka » 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), *Hokkaidō daigaku jimbun kagaku ronshū* 北海道大学人文科学論集, n° 20, 1984, p. 5-31

—— et KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Nanpō chōyō sakka* 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 1996

KAWAMOTO Saburō 川本三郎, *Hayashi Fumiko no Shōwa* 林芙美子の昭和 (L'ère Shōwa de Hayashi Fumiko), Tōkyō, Shinshokan 新書館, 1995

KAWAMURA Minato 川村湊, LEE Yeonsuk イ・ヨンスク, NARITA Ryūichi 成田龍一, « Jūgunki kara shokuminchi bungaku made » 従軍記から植民地文学まで (Des carnets de campagne à la littérature des colonies) in KAWAMURA Minato 川村湊, NARITA Ryūichi 成田龍一 *et al.*, *Sensō bungaku o yomu* 戦争文学を読む (Lire la littérature de guerre), Tōkyō, Asahi bunko 朝日文庫, 1999, p. 117-166

KIMURA Kazuaki 木村一信, « Takami Jun no "chōyō" taiken » 高見順の「徴用」体験 (L'expérience de « réquisition » de Takami Jun), in KAMIYA Tadataka 神谷忠孝 *et* KIMURA Kazuaki 木村一信 (dir.), *Nanpō chōyō sakka* 南方徴用作家 (Les écrivains réquisitionnés du sud), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 1996, p. 33-54

——, *Nanpō chōyō sakka sōsho : Jawa hen — Kaisetsu* 南方徴用作家叢書・ジャワ解説 (Bibliothèque des écrivains réquisitionnés du sud : série Java — Commentaire), Ryūkei shosha 龍溪書舎, 1996

——, *Senjika no bungaku* 戦時の文学 (La littérature en temps de guerre), Tōkyō, Inpakuto shuppankai インパクト出版会, 2000

——, *Shōwa sakka no <nan'yōkō>* 昭和作家の<南洋行> (<Voyages dans le Pacifique sud> des écrivains de Shōwa), Kyōto, Sekai shisōsha 世界思想社, 2004

KITAGAWA Senzō 北河賢三, *Sensō to chishikijin* 戦争と知識人 (La guerre et les intellectuels), Tōkyō, Yamakawa shuppansha 山川出版社, 2003

KOMATSU Shinroku 小松伸六, « Sensō bungaku no tenbō » 戦争文学の展望 (Perspectives de la littérature de guerre), in ARA Masahito 荒正人 (dir.), *Shōwa bungaku* 昭和文学 (La littérature de Shōwa), vol. 12, Tōkyō, Kaizō sha 改造社, 1950, p. 189-218

KON Hidemi 今日出海, « Miki Kiyoshi ni okeru ningen no kenkyū » 三木清における人間の研究 (La recherche de l'être humain chez Miki Kiyoshi), Shinchō 新潮, vol. 47 n°2, février 1950, p. 35-51

KURODA Hidetoshi 黒田秀俊, *Chishikijin — genron dan'atsu no kiroku* 知識人・言論弾圧の記録 (Mémoires de l'oppression du discours et des intellectuels), Tōkyō, Shiraishi shoten 白石書店, 1976

LI Shengjie 李聖傑, « Kawabata Yasunari ni okeru sensō taiken ni tsuite » 川端康成における戦争体験について (À propos de l'expérience de la guerre chez Kawabata Yasunari), *Soshio saiensu* ソシオサイエンス, n° 17, 2010, p. 95-110

MACHIDA Keiji 町田敬二, *Tatakau bunka butai* 戦う文化部隊 (Le bataillon de la culture au

combat), Tōkyō, Hara shobō 原書房, 1967

——, *Aru gunjin no shihi — Ken to pen* ある軍人の紙碑一剣とペン (Mémorial d'un militaire — Le sabre et la plume), Tōkyō, Fuyō shobō 芙蓉書房, 1978

MAKI Yoshiyuki 牧義之, « Kindai nihon no gensetsu ni okeru <fuseji> no kisoteki kōsatsu — sono yakuwari, keitai ni tsuite » 近代日本の言説における<伏字>の基礎的考察—その役割、形態について (Considérations élémentaires sur les *fuseji* dans les discours japonais modernes — de leur rôle et de leur forme), *Chūkyō kokubungaku* 中京国文学, n° 29, 2010, p. 19-40

MATSUMOTO Kazuya 松本和也, « Jūgun penbutai gensetsu to Ozaki Shirō "Aru jūgun butai" » 従軍ペン部隊言説と尾崎士郎「ある従軍部隊」 (Le discours du bataillon de la plume et « Un bataillon embarqué » de Ozaki Shirō), *Shinshū daigaku jinbun kagaku ronshū* 信州大学人文科学論集, n° 3, 2016, p. 215-236

MORI Yōsuke 森洋介, « 1930 nendai tokumei hihiyō no sessen — Sugiyama Heisuke to jōnarizumu o meguru shiron » 1930年代匿名批評の接線—杉山平助とジャーナリズムをめぐる試論 (La tangente de la critique anonyme des années trente — Essai autour de Sugiyama Heisuke et le journalisme), *Gobun* 語文, n° 117, décembre 2003, p. 97-114

MORISHITA Setsu 森下節, *Hitorippochi no tataikai — Nakagawa Yoichi no hikari to kage* ひとりぼっちの戦い—中河与一の光と影 (Un combat solitaire — ombre et lumière de Nakagawa Yoichi), Tōkyō, Kongō shuppan 金剛出版, 1981

MUNAKATA Kazushige 宗像和重, « Nisshin-nichiro sensō no jidai — kindai teki na kokumin kokka e henbō suru naka de » 日清・日露戦争の時代—近代的な国民国家へ変貌するなかで (L'ère des guerres sino-japonaise et russo-japonaise — l'évolution vers un peuple et une nation moderne), in ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 et NARITA Ryūichi 成田龍一 (dir.), « *Sensō to bungaku* » annai 「戦争と文学」案内 (Guide « Guerre et littérature »), Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2013, p. 17-37

NAGATA Hiroshi 永田広志, *Yuibutsu benshōhō kōwa* 唯物弁証法講話 (Discours de la dialectique matérialiste), Tōkyō, Hakuyōsha 白揚社, 1933

NAKANO Shigeharu 中野重治, « Dai ni sekaisen ni okeru waga bungaku » 第二世界戦におけるわが文学 (Notre littérature dans la Seconde Guerre mondiale), in *Nakano Shigeharu Zenshū* 中野重治全集 (Œuvres complètes de Nakano Shigeharu), vol. 21, Tōkyō, Chikuma shobō 筑摩書房, 1978, p. 255-267

NAKATANI Izumi 中谷いずみ, « Puroretaria no musume, Toyoda Masako — 1950 nen zengo no "kaku" ba o megutte » プロレタリアの娘、豊田正子—一九五〇年前後の<書く>場めぐって (Toyoda Masako, une jeune prolétaire : autour du lieu de l'« acte d'écrire » avant et après 1950), *Nihon kindai bungaku* 日本近代文学, n° 68, mai 2003, p. 78-91

NAKAYAMA Hiroaki 中山弘明, « Dai ichi ji sekai taisen no jidai — saisho no sekai sensō to shokuminchi sihai » 第一次世界大戦の時代—最初の世界戦争と植民地支配 (L'époque de la Première Guerre mondiale — La première guerre mondiale et le contrôle des colonies), in ASADA Jirō 浅田次郎, OKUIZUMI Hikaru 奥泉光, KAWAMURA Minato 川村湊, TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫, NARITA Ryūichi 成田龍一 et KITAGAMI Jirō 北上次郎 (dir.), « Sensō to bungaku » annai 「戦争と文学」案内 (Guide « Guerre et littérature »), Tōkyō, Shūeisha 集英社, 2013, p. 38-60

NISHIOKA Kaori 西岡香織, *Hōdōsensen kara mita « nitchū sensō » — Rikugun hōdōbuchō Mabuchi Itsuo no ashiato* 報道戦線から見た「日中戦争」—陸軍報道部長馬淵逸雄の足跡 (La « Guerre sino-japonaise » vue depuis le front de l'information — Les traces de Mabuchi Itsuo, directeur du service d'information de l'Armée de terre), Tōkyō, Fuyō shobō 芙蓉書房, 1999

NOGUUCHI Fujio 野口富士男, *Kanshoku teki Shōwa bundan shi* 感触的昭和文壇史 (Histoire impressionnante du *bundan* de l'ère Shōwa), Tōkyō, Bungei shunjūsha 文芸春秋社, 1986

OBINATA Sumio 大日方純夫, « Naimushō no ken'estu to dai ni ji sekai taisen nihon no shuppan bunka » 内務省の検閲と第二次世界大戦日本の出版文化 (La censure du ministère de l'Intérieur et la culture éditoriale du Japon de la Seconde Guerre mondiale), in SUZUKI Tomi 鈴木登美, TOEDA Hirokazu 十重田裕一, HORI Hikari 堀ひかり et MUNAKATA Kazushige 宗像和重 (dir.), *Ken'etsu, media, bungaku — Edo kara sengo made* 検閲・メディア・文学——江戸から戦後まで (Censure, médias, littérature — de Edo à l'après-guerre), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012, p. 69-77

ODAGIRI Hideo 小田切秀雄, « Bungaku ni okeru sensō sekinin no tsuikyū » 文学における戦争責任の追求 (La poursuite de la responsabilité de guerre dans la littérature), *Shin Nihon bungaku* 新日本文学, vol. 1 n° 3, juin 1946, p. 45-46

——, *Bungaku : Shōwa jū nen dai o kiku* 文学・昭和十年代を聞く (Littérature : interroger les années dix de l'ère Shōwa), Tōkyō, Keisō shobō 勁草書房, 1976

OGINO Fujio 荻野富士夫, *Yokohama jiken to chian iji hō* 横浜事件と治安維持法 (L'incident de Yokohama et la loi sur le maintien de l'ordre), Tōkyō, Kinohanasha 樹花舎, 2006

ŌSAWA Satoshi 大澤聡, « Chūō kōron "Machi no jinbutsu hyōron" ran ichi ran » 『中央公論』「街の人物評論」欄一覧 (Un regard sur la rubrique « Critique des personnalités de la ville » de *Chūō kōron*), *Riterashī-shi kenkyū* リテラシー史研究, n° 3, 2010, p. 63-76

ŌYA Sōichi 大宅壮一, « Tokumei hihyō no senkusha — Sugiyama Heisuke no ichi danmen » 匿名批評の先駆者—杉山平助の一断面 (Le pionnier de la critique anonyme — Une coupe de Sugiyama Heisuke), *Bungakukai* 文学界, vol. 9 n° 9, septembre 1955, p. 94-97

OZAKI Hotsuki 尾崎秀樹, *Taishū bungaku* 大衆文学 (La littérature populaire), Tōkyō, Kinokuniya shinsho 紀伊国屋新書, 1964

SAKURAMOTO Tomio 櫻本富雄, *Bunkajin-tachi no daitōa sensō* 文化人たちの大東亜戦争 (La guerre de la Grande Asie des intellectuels), Tōkyō, Aoki shoten 青木書店, 1993

——, *Nihon bungaku hōkoku kai — Daitōa sensō ka no bungakushatachi* 日本文学報国会—大東亜戦争下の文学者たち (L'association patriotique de littérature du Japon — Les écrivains durant la guerre de la Grande Asie), Tōkyō, Aoki shoten 青木書店, 1995

SATOMI Shū 里見脩, *Shinbun tōgō : senjiki ni okeru media to kokka* 新聞統合:戦時期におけるメディアと国家 (L'intégration des journaux : Nation et médias en temps de guerre), Tōkyō, Keisō shobō 勁草書房, 2011

SATOMURA KINZŌ KENSHŌKAI 里村欣三顕彰会 (Association pour la mémoire de Satomura Kinzō), *Satomura Kinzō no manazashi* 里村欣三の眼差し (Le regard de Satomura Kinzō), Okayama, Kibito shuppan 吉備人出版, 2013

SEKI Masaaki 関正昭, *Nihongo kyōikushi kenkyū josetsu* 日本語教育史研究序説 (Introduction aux recherches en histoire de l'éducation du japonais), Tōkyō, Suriē nettowāku スリーエーネットワーク, 1997

SUZUKI Tomi 鈴木登美, TOEDA Hirokazu 十重田裕一, HORI Hikari 堀ひかり et MUNAKATA Kazushige 宗像和重 (dir.), *Ken'etsu, media, bungaku — Edo kara sengo made* 検閲・メディア・文学——江戸から戦後まで (Censure, médias, littérature — de Edo à l'après-guerre), Tōkyō, Shin'yōsha 新曜社, 2012

TAKASAKI Ryūji 高崎隆治, *Pen to sensō* ペンと戦争 (La plume et la guerre), Tōkyō, Seikō shobō 成甲書房, 1976

——, *Sensō to sensō bungaku to* 戦争と戦争文学と (Guerre et littérature), Tōkyō, Nihon tosho sentā 日本図書センター, 1986

——, *Senjō no joryū sakka tachi* 戦場の女流作家たち (Les écrivaines des champs de bataille), Tōkyō, Ronsōsha 論創社, 1995

TANAKA Sōtarō 田中壮太郎, *Hino Ashihei ron* 火野葦平論 (Sur Hino Ashihei), Tōkyō, Gogatsu shobō 五月書房, 1972

TSURUSHIMA Masao 鶴島正男, « Hino Ashihei nenpu » 火野葦平年譜 (Chronologie de Hino Ashihei), *Josetsu 13 : Tokushū : Hino Ashihei no zenbō* 叙説 XIII:特集:火野葦平の全貌 (Josetsu 13 : Hors-série : Tout sur Hino Ashihei), 1996, p. 3-25

TSUZUKI Hisayoshi 都筑久義, *Ozaki Shirō* 尾崎士郎 (Ozaki Shirō), Tōkyō, Sankōsha 三交社, 1974

——, *Senji taisei-ka no bungakusha* 戦時体制下の文学者 (Les écrivains sous le régime de

la guerre), Tōkyō, Kasama shoin 笠間書院, 1976

——, *Senjika no bungaku* 戦時下の文学 (La littérature en temps de guerre), Ōsaka, Izumi shoin 和泉書院, 1985

——, « Sakka no chōyō » 作家の徴用 (La réquisition des écrivains), *Aichi shikutoku daigaku ronshū* 愛知淑徳大学論集, n° 11, 1986, p. 23-35

——, « Nippon bungaku hōkokukai e no michi : senjika no bungaku undō » 日本文学報国会への道：戦時下の文学運動 (La voie vers l'Association patriotique de littérature : les mouvements littéraires en temps de guerre), *Aichi shikutoku daigaku ronshū* 愛知淑徳大学論集, n° 13, 1988, p. 7-18

UMEMOTO Takemata 梅本竹馬太, *Kaimetsu* : « Akahata » *chika haifu buin no kiroku* 壊滅：「赤旗」地下配布部員の記録 (Catastrophe : Mémoires d'un distributeur souterrain de « Drapeau rouge »), Tōkyō, Shiraishi shoten 白石書店, 1974

UNNO Fukuju 海野福寿 « Senkyūhyakusanjūnendai no bungei tōsei — Matsumoto Gaku to Bungei konwakai » 一九三〇年代の文芸統制—松本学と文芸懇話会 (Les années 1930 et le contrôle des lettres — Matsumoto Gaku et l'Amicale des lettres), *Sundaishigaku* 駿台史學, n° 52, mars 1981, p. 1-38

XU Qing 徐青, « Media to shite no josei — Yoshiya Nobuko "Senka no hokushi Shanhai o iku" ni okeru Shanhai imēji » メディアとしての女性——吉屋信子『戦禍の北支上海を行く』におけるシャンハイ・イメージ (Les femmes comme médias — L'image de Shanghai dans *Senka no hokushi Shanhai o iku* de Yoshiya Nobuko), *Aichidaigaku kokusai mondai kenkyūjo kiyō* 愛知大学国際問題研究所紀要, n° 103, mars 2009, p. 165-190

YAMAGUCHI Kōji 山口功二 « Masu jōnarizumu to shite no hihyō (1) — Sugiyama Heisuke o megutte » マス・ジャーナリズムとしての批判(一)—杉山平助をめぐって (La critique comme journalisme de masse (1) — Autour de Sugiyama Heisuke), *Hyōron Shakai kagaku* 評論・社会科学, n° 7, 1973, p. 38-59

——, « Masu jōnarizumu to shite no hihyō (2) — Sugiyama Heisuke to Shōwaki no hihan » マス・ジャーナリズムとしての批判(二)—杉山平助と昭和期ジャーナリズム (La critique comme journalisme de masse (2) — Sugiyama Heisuke et le journalisme de l'ère Shōwa), *Hyōron Shakai kagaku* 評論・社会科学, n° 9, 1975, p. 65-88

YANO Kan'ichi 矢野貫一, *Kindai sensō bungaku jiten* 近代戦争文学事典 (Encyclopédie de la littérature de guerre moderne), 13 volumes, Ōsaka, Izumi shoin 和泉書院, 1992-2014

YASUDA Takeshi 安田武, *Sensō bungaku ron* 戦争文学論 (Sur la littérature de guerre), Tōkyō, Chōbunsha 朝文社, 1994

YASUNAGA Taketo 安永武人, *Senji ka no sakka to sakuhin* 戦時下の作家と作品

(Écrivains et œuvres en temps de guerre), Tōkyō, Miraisha 未来社, 1983

YOSHINO Takao 吉野孝雄, *Bungaku hōkoku kai no jidai* 文学報国会の時代 (L'ère de l'Association patriotique de littérature), Tōkyō, Kawade shobō 河出書房, 2008

En langue occidentale

ARAKI Tōru, « Tōkyō, 1942 ; Le colloque maudit : Dépassement de la modernité », *Ebisu*, vol. 6 n° 1, 1994, p. 75-95.

ASKEW David, « Living Soldiers/Dying Soldiers: War and Decivilization in Ishikawa Tatsuzo's *Soldiers Alive* », *Japan Focus*, vol. 3 n° 9, septembre 2005

BAI Gao, "The State and the Associational Order of the Economy: The Institutionalization of Cartels and Trade Associations in Japan, 1931 to 1945", in DOBBIN Frank (dir.), *The Sociology of the Economy*, New York, Russell Sage Foundation, 2004, p. 43-73

BAYARD-SAKAI Anne, « L'institution littéraire et le cas du prix Akutagawa », in LUCKEN Michael, BAYARD-SAKAI Anne et LOZERAND Emmanuel, *Le Japon après la guerre*, Arles, Picquier, 2007, p. 205-222

CALICHMAN Richard F., *Overcoming Modernity: Cultural Identity in Wartime Japan*, New York, Columbia University Press, 2008

COOK Haruko Taya, « The Many Lives of Living Soldiers: Ishikawa Tatsuzo and Japan's War in Asia », in MAYO Marlene J., RIMER J. Thomas et KERKHAM H. Eleanor (dir.), *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, p. 149-175

DOAK Kevin Michael, *Dreams of Difference — The Japan Romantic School & the Crisis of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1994

DODD Stephen, « Le Japon démembré : quelques réflexions sur le *Shanghai* de Yokomitsu Riichi », in TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme — Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007, p. 199-210

EARHART David C., *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*, Armonk, M.E. Sharpe, 2008

FAUCONNIER Brice, *Tenkō : va-et-vient, convergences et changements idéologiques dans le Japon des années 1920-1950*, thèse de doctorat, sous la direction de François MACÉ, Inalco, 2012

FESSLER Susanna, *Wandering heart: the work and method of Hayashi Fumiko*, Albany, State University of New York Press, 1998

FOWLER Edward, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-century Japanese Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988

FRALEIGH Matthew, "Japan's First War Reporter: Kishida Ginkō and the Taiwan Expedition", *Japanese Studies*, vol. 30 n° 1, mai 2010, p. 43-66

HIGH Peter B., *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003

HIROSE Midori, « Les chansons populaires des années 30, de l'inquiétude à la résistance ? », in TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme — Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007, p. 149-164

ISHIKAWA Tatsuzō, *Soldiers alive*, trad. Željko Cipriš, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003

KASZA Gregory J., *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1988

KEENE Donald, "Japanese Writers and the Greater East Asia War", *The Journal of Asian Studies*, vol. 23 n° 2, février 1964, p. 209-225

—, « Japanese Literature and Politics in the 1930s », *Journal of Japanese Studies*, vol. 2 n° 2, Été 1976, p. 225-248

—, "The Barren Years. Japanese War Literature", *Monumenta Nipponica*, vol. 33 n° 1, Printemps 1978, p. 67-112

KUSHNER Barak, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006

LAVELLE Isabelle, *Littérature et imposture — Identités narratives chez Dazai Osamu (1909-1948)*, thèse de doctorat, sous la direction de SAKAI Cécile, Université Paris Diderot, 2016

LONG Jeff E., "The Japanese Literati and the 'China Incident': Hayashi Fusao Reporting the Battle of Shanghai", *Sino-Japanese Studies*, n° 15, avril 2003, p. 27-44

LUCKEN Michael, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles lettres, 2005

—, BAYARD-SAKAI Anne et LOZERAND Emmanuel, *Le Japon après la guerre*, Arles, Picquier, 2007

— *Les Japonais et la guerre, 1937-1945*, Paris, Fayard, 2013

MARQUET Christophe, « Images de la guerre sino-japonaise de 1894-1895 : collection d'estampes de la Bibliothèque interuniversitaire des Langues Orientales », *Cipango*, n° 7, automne 1998, p. 63-102

MAYO Marlene J., RIMER J. Thomas et KERKHAM H. Eleanor (dir.), *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001

MITCHELL Richard H., *Censorship in imperial Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1983

MULLER Guillaume, « L'ambivalence du récit de guerre : Mugi to heitai de Hino Ashihei, de l'expérience individuelle au récit commun », *Ebisu*, n° 50, 2013, p. 69-94

— "Profiles of War by Hayashi Fusao: A Writer's Approach to War" in BOWEN Claire et HOFFMANN Catherine (dir.), *Representing Wars from 1860 to the Present — Fields of Action, Fields of Vision*, Leiden, Brill-Rodopi, 2018, p.194-208

MÜLLER Simone, "The 'Debate on the Literature of Action' and Its Legacy: Ideological Struggles in 1930s Japan and the 'Rebirth' of the Intellectual", *Journal of Japanese Studies*, vol. 41 n° 1, hiver 2015, p. 9-44

—, « Le "champ littéraire" japonais en lutte : l'après-guerre et le discours sur la responsabilité des écrivains », *Ebisu*, n° 54, 2017, p. 79-111

MURAKAMI-GIROUX Sakae, SÉGUY Christiane et SCHAAAL Sandra (dir.) *Censure, autocensure et tabous, Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg*, Paris, Picquier, 2011

ROSENFELD David M., *Unhappy soldier — Hino Ashihei and Japanese World War Literature*, Lanham, Lexington Books, 2002

SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise — faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1987

SERENI Constance et SOUYRI Pierre-François, *Kamikazes (25 octobre 1944 - 15 août 1945)*, Paris, Flammarion, 2015

SHILLONY Ben-Ami, *Politics and culture in wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 2001

SILVERBERG Miriam, *Erotic Grotesque Nonsense — The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2009

SMETHURST Richard J., *A social basis for prewar Japanese militarism: the army and the rural community*, Berkeley, University of California Press, 1974

TSCHUDIN Jean Jacques, *La ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, L'Harmattan, 1989

——, « Le théâtre devant la montée du militarisme », in TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme — Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007, p. 165-185

—— et HAMON Claude, *La société japonaise devant la montée du militarisme — Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Arles, Picquier, 2007

WILSON Sandra, *The Manchurian Crisis and Japanese Society, 1931-33*, Londres, Routledge, 2002

YOUNG Louise, *Japan's total empire: Manchuria and the culture of wartime imperialism*, Berkeley, University of California Press, 1999

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2006

BARONI Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 (1972)

——, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

——, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

——, « L'effet de réel », in BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael et WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90

——, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael et WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

- BEAUPRÉ Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France-Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006
- BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal et LAVAUD Martine, « Introduction », *Contextes*, n° 14, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5914>
- BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972
- BOWEN Claire et HOFFMANN Catherine (dir.), *Representing Wars from 1860 to the Present — Fields of Action, Fields of Vision*, Leiden, Brill-Rodopi, 2018
- BRAUD Michel, *La forme des jours — pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006
- CARAION Marta, « Le détail et l'indice », *a contrario*, janvier 2014, n° 20, p. 3-14
- CHOU Eva Shan, *Reconsidering Tu Fu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006
- COMPAGNON Antoine, *La Grande Guerre des écrivains*, Paris, Gallimard, 2014
- CONCHE Marcel, *Héraclite, Fragments*, Paris, PUF, 1986
- DARNTON Robert, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 2014
- DOBBIN Frank (dir.), *The Sociology of the Economy*, New York, Russell Sage Foundation, 2004
- DONG Chun, « Portrait de Su Manshu », in SU Manshu, *Les larmes rouges du bout du monde*, Paris, Gallimard, 1989, p. 241-252
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979
- FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005
- FORCADE Olivier, *La censure en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2016
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 2001
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 (1991)
- GIBLETT Rod, *The Body of Nature and Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2008
- HEINICH Nathalie, *Être écrivain — Création et identité*, Paris, La découverte, 2013

- KAEMPFFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998
- KALLIS Aristotle A., *Nazi Propaganda and the Second World War*, New York, Palgrave Macmillan, 2005
- LAVAUD Martine, « Envisager l'histoire littéraire — Pour une épistémologie du portrait photographique d'écrivain », *Contextes*, n° 14, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5925>
- LUCRÈCE, *De la nature des choses*, traduit par J.B.S. DE PONGERVILLE, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1823
- MALEŠEVIĆ Siniša, *The sociology of war and violence*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2010
- MANGAN James Anthony (dir.), *Superman Supreme: Fascist Body as Political Icon — Global Fascism*, Londres, Frank Cass, 2000
- MARX William, *La haine de la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit, 2015
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 17-21.
- MÉLON Marc-Emmanuel, « Portrait de l'écrivain absorbé », *Contextes*, n° 14, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5939>
- OWEN Stephen, *The Great Age of Chinese Poetry: the High Tang*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981
- PLATINI Vincent, *Lire, s'évader, résister. Essai sur la culture de masse sous le III^e Reich*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2014
- PROVENZANO François, « Portrait photographique d'écrivain et newsmagazine. Pour une approche rhétorique de l'événementialité du littéraire », *Contextes*, n° 14, 2014, <https://journals.openedition.org/contextes/5945>
- RAU Petra (dir.), *Conflict, nationhood and corporeality in modern literature: bodies-at-war*, New York, Palgrave Macmillan, 2010
- SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999
- SCARRY Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985

SIGALAS Clément, *La guerre manquée. Représentations de la Seconde Guerre mondiale dans le roman français (1945-1960)*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel MURAT, Université Paris-Sorbonne, 2015

SMEDLEY Agnes, *China fights back*, Londres, Victor Gollancz Limited, 1938

SU Manshu, *Les larmes rouges du bout du monde*, Paris, Gallimard, 1989

UZIEL Daniel, *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Berlin, Peter Lang, 2008

Table des matières

Introduction.....	5
Avant-propos : La littérature sous contrôle.....	18
I] Formes et usages de la censure.....	20
A] La structure légale.....	21
B] Le rôle des éditeurs : bourreaux et victimes.....	26
C] L'affaire Ishikawa.....	31
D] Éléments pour une esthétique du secret militaire.....	36
II] Orienter la production.....	39
A] L'armée prend la plume.....	40
B] Les associations littéraires patriotiques.....	45
C] Le « changement intérieur » des écrivains.....	53
Première partie : 1937-1938, les envoyés spéciaux.....	58
Chapitre 1 — L'entrée en guerre des écrivains ?.....	59
I] La littérature de guerre moderne avant 1937.....	59
A] La littérature de guerre de l'ère Meiji.....	60
B] L'influence de la Première Guerre mondiale.....	64
II] Écrivains et journalistes.....	67
A] Le monde éditorial.....	68
B] Littérature et actualité.....	71
III] Participer à l'effort de guerre ? La question de la place de l'écrivain.....	76
A] Quelques effets de la fin de la littérature prolétarienne sur le monde littéraire.....	76

B] Littérature et politique.....	79
C] Unifier le front et l'arrière.....	85
Chapitre 2 — Hayashi Fusao et Ozaki Shirō : sublimer les obstacles.....	91
I] <i>Sensō no yokogao</i> , la guerre à l'épreuve de l'écrivain.....	92
A] Le domaine du sensible.....	94
B] Le pli de la peur.....	99
C] Récits.....	103
II] <i>Hifū senri</i> , la guerre et le beau.....	108
A] Rêveries de guerre.....	110
B] Voir le beau.....	115
C] L'esthétique du scintillement.....	119
Chapitre 3 — Le bataillon de la plume.....	126
I] Le <i>penbutai</i> comme récit de propagande.....	128
A] Composition.....	129
B] Produire quoi ?.....	135
C] Entrer dans le réel.....	138
II] Un défilé de <i>daimyō</i>	146
A] Le collectif à l'épreuve.....	146
B] Iconographie du <i>penbutai</i>	153
III] Individualités dissonantes.....	161
A] Hayashi Fumiko : le corps en souffrance.....	162
B] Sugiyama : assumer jusqu'à l'outrance.....	166
Deuxième partie : 1938-1941, l'hégémonie du soldat-écrivain.....	175

Chapitre 4 — Hino Ashihei, une posture impossible ?	179
I] L'écriture du soldat-écrivain	183
A] Le rôle du paratexte	183
B] Le récit personnel	188
C] Le pari de l'intelligibilité	195
II] Faire littérature	198
A] L'armée et les journalistes	198
B] Hino en écrivain	203
C] Littéraire malgré soi ?	207
III] Du récit individuel à l'expérience commune	212
A] Corps de soldat(s)	212
B] Dire la violence	218
C] Souvenirs de soldat(s)	223
Chapitre 5 — L'ère Hino	228
I] Les émules de Hino Ashihei	228
A] Ueda Hiroshi, l'éternel second	229
B] Hibino Shirō, le blessé	236
II] Tous écrivains ?	242
A] Écriture de masse	243
B] La « littérature amateur »	248
III] Vers un déclin	254
A] <i>Hana to heitai</i> , l'hybridation du récit de guerre	254
B] Le problème du retour, 1940-1941	261

Troisième partie : 1941-1944, la réquisition des lettrés.....	272
Chapitre 6 — L’armée et les écrivains.....	275
I] La sélection des réquisitionnés.....	279
A] Effectifs et composition.....	280
B] Les critères de sélection.....	284
C] Les missions des équipes de propagande.....	286
D] La place de la littérature.....	292
II] Typologie des formats.....	298
A] Dans la presse.....	298
B] Recueils « officiels ».....	302
C] Livres.....	305
Chapitre 7 — Niwa Fumio et Toyoda Saburō : succès littéraires de la réquisition.....	310
I] <i>Kaisen</i> , faire vivre la tragédie.....	311
A] La disparition de l’écrivain : <i>Hōdōhan-in no shuki</i>	315
B] Éthique de l’information.....	320
C] Le narrateur miroir.....	325
II] <i>Kōgun</i> , l’écrivain en action.....	333
A] Échos de la « littérature d’action ».....	336
B] La lutte intérieure.....	340
C] Le sens collectif.....	344
D] Mort et renaissance.....	349
Conclusion : 1944-1945, perdre la guerre.....	355
Bibliographie.....	365

Guillaume MULLER

La littérature de guerre japonaise de 1937 à 1945

Résumé

La Deuxième Guerre mondiale fut au Japon l'occasion d'une production massive de récits de guerre, aujourd'hui largement oubliée. Ces textes sont pris entre l'injonction faite aux écrivains de participer à l'effort national, et l'idée reçue selon laquelle ceux-ci ne peuvent saisir la réalité de la guerre. Cette thèse s'attache à démontrer que c'est dans la négociation au sein des textes de ce paradoxe que le monde littéraire japonais conçut et reconnut sa littérature de guerre. Le plan distingue trois moments successifs, afin de refléter à la fois les modalités changeantes de l'engagement des écrivains dans la guerre, et les différentes écritures qui en rendirent compte.

La première partie traite de la première année du conflit, durant laquelle les médias japonais employèrent les écrivains comme envoyés spéciaux sur le front chinois ; leurs reportages montrent la quête d'une valeur propre de l'expérience des écrivains. La deuxième partie (1938-1941) se concentre sur le succès phénoménal de la figure du « soldat-écrivain », et ses conséquences sur l'écriture de la guerre. La publication du journal du caporal d'infanterie et lauréat du prix Akutagawa Hino Ashihei parut offrir un modèle de purification de la littérature par le combat qui disqualifiait de fait les écrivains institutionnalisés. La troisième et dernière partie aborde la « réquisition des lettrés », au cours de laquelle l'armée contraignit plus d'une centaine d'écrivains à partir dans les nouvelles colonies japonaises du Pacifique. Les grands succès critiques issus de ce dispositif inédit de coercition sont marqués par une volonté ostensible de faire littérature à travers la guerre.

Mots-Clés : Deuxième Guerre mondiale, Japon, Littérature et politique, Littérature et guerre

Résumé en anglais

The Second World War saw in Japan a massive production of war stories, today widely forgotten. These texts are caught between the injunction made to writers to participate in the national effort, and the general notion that they cannot grasp the reality of war. This thesis aims to demonstrate that it is in the negotiation of this paradox within the texts that the Japanese literary world conceived and recognised its war literature. The plan distinguishes three successive moments, in order to reflect both the changing modalities of writers' engagement in the war, and the different writings that accounted for them.

The first part deals with the first year of the conflict, during which the Japanese media employed the writers as special correspondents on the Chinese front; their reports show the quest for a specific value of writers' experience. The second part (1938-1941) focuses on the phenomenal success of the 'soldier-writer' figure, and its consequences on the writing of the war. The publication of infantry corporal and Akutagawa Prize laureate Hino Ashihei's diary seemed to offer a model of purification of literature by combat that disqualified the institutionalised writers. The third and last part deals with the 'requisition of scholars', during which the army forced more than a hundred writers to leave for the new Japanese colonies in the Pacific. Critical successes that emerged from this unprecedented coercion system are marked by an ostensible will to produce genuine literature through the war.

Keywords: World War 2, Japan, Literature and politics, Literature and war