



Notes du mont Royal

WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM



Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES
Persée

LES MONTRES BRISÉES

RÉFLEXION SUR LE TEMPS D'APRÈS-GUERRE

Michael LUCKEN

Centre d'Études Japonaises de l'INALCO

Il est extrêmement difficile pour le Japon de clore l'après-guerre. Pourtant, ce n'est pas faute d'avoir tenté d'y mettre un terme. À plusieurs reprises au cours de la seconde moitié du ^{xx}e siècle des voix se sont levées pour proclamer l'avènement d'une nouvelle ère. En 1956, le ministère des Finances affirmait dans son *Livre blanc sur l'économie* (*Keizai hakusho* 経済白書) : « ce n'est déjà plus l'après-guerre » (*mohaya sengo de wa nai* もはや戦後ではない). Ce qui était vrai en termes économiques, puisque depuis 1951 le pays avait retrouvé sa production d'avant la guerre. Cette remarque eut un impact extrêmement large : elle signifiait pour une grande partie de la population la fin d'une époque de misère et la promesse de conditions de vie meilleures. Pourtant, à la même époque, en 1958, un écrivain comme NOMA Hiroshi utilise de façon tout à fait naturelle l'expression « *sengo no konnichi* » 戦後の今日 (actuellement après-guerre) pour situer sa réflexion sur l'engagement des écrivains et des artistes¹. Il y a un décalage profond entre, d'une part, l'après-guerre comme réalité économique et, d'autre part, l'après-guerre comme conséquence politique et culturelle : la première trouve son terme vers la fin des années 1950, il n'en est pas de même pour la seconde.

Au moment des Jeux Olympiques de Tôkyô, des manifestations étudiantes de 1968-1969 ou encore de l'Exposition internationale d'Ôsaka, les commentateurs se sont relayés pour annoncer l'entrée du Japon dans une époque nouvelle. Pourtant, les années passant, il se présente toujours des voix pour affirmer qu'il faut en finir avec l'après-guerre, preuve s'il en est qu'elle sert encore de référence majeure et que toutes les tentatives précédentes pour en sortir ont échoué. Le plus célèbre exemple est sans doute celui du Premier ministre NAKASONE Yasuhiro 中曽根康弘 qui défendit à maintes reprises entre 1982 et 1986 l'idée qu'il fallait faire le « bilan général de la politique d'après-guerre » (*sengo seiji no sô-kessan* 戦後政治の総決算), c'est-à-dire qu'il fallait sortir de la tutelle américaine et modifier la constitution. Mais au lieu de permettre une rupture, NAKASONE n'a fait qu'alimenter et valider l'emploi de cette périodisation, puisque sa formule a depuis été déclinée sous des formes diverses, à propos de la « société » (*shakai* 社会),

¹ Voir NOMA Hiroshi 野間宏, « Geijutsu to jikkô » 芸術と実行, dans TAKEUCHI Yoshimi 竹内好 et ABE Tomoji 阿部知二, *Kenryoku to geijutsu* 権力と芸術, *Gendai geijutsu* 現代芸術, vol. 5, Tôkyô, Keisô shobô 勁草書房, 1958, p. 237.

de « l'éducation » (*kyôiku* 教育) ou bien de la « culture » (*bunmei* 文明) d'après-guerre.

La mort de l'empereur Shôwa en 1989 a elle aussi constitué un prétexte pour annoncer la fin de l'après-guerre. La personnalité de l'empereur et son rôle historique dans le conflit pouvaient en effet laisser penser qu'avec lui prenaient fin les conséquences de ce qui fut l'événement le plus marquant de son règne. Cet espoir était en outre alimenté par le revers sans précédent du PLD aux élections à la Chambre haute, ainsi que par la perspective d'une possible refonte des relations nippo-américaines à l'occasion de la Conférence structurelle nippo-américaine (Nichibei kôzô kyôgi, 1989-1990). Les années de forte dépression économique à partir de 1992 ont poussé dans le même sens. Comme le montre KATÔ Norihiro, la fin brutale de la « revanche » économique a réveillé un sentiment de frustration, la fragilité du pays rappelant à tous que la reconstruction, aussi brillante fût-elle, s'est faite dans la contrainte et sous les auspices amères de la défaite². Conjugués, ces différents événements ont précipité un débat vif sur la nécessité de passer enfin à une nouvelle ère.

Pourtant, malgré toutes ces tentatives visant à tirer un trait sur le passé, on s'aperçoit de façon très empirique que l'après-guerre constitue toujours un enjeu à dépasser. La situation ne devrait pas changer, chaque nouvelle attaque semblant au contraire renforcer la légitimité de cette périodisation. Si bien que ceux-là mêmes qui s'en prennent à ce découpage ne peuvent s'empêcher de l'utiliser pour situer leur propre action. Ainsi on pouvait entendre ÔGI Chikage 扇千景, ancienne Ministre des Transports, utiliser dans un discours prononcé lors du 67^e congrès du PLD (13 mars 2001), la même formule « *senjo no konnichi* », « actuellement après-guerre » que NOMA Hiroshi quarante ans plus tôt. Le mot *senjo* est aujourd'hui encore un repère chronologique essentiel. Certes, il évolue et n'évoque plus une réalité quotidienne comme au début des années 1950, mais il semble encore difficilement contournable lorsqu'il s'agit de situer le pays dans une perspective macro-historique.

Il est probable qu'on nous annonce prochainement que l'après-guerre va se terminer avec la génération née autour de 1920 qui a subi de plein fouet le conflit mondial, et puis après, avec la génération 1930 et jusqu'à ce qu'il ne reste plus aucun témoin direct. Or on voit que ce sont maintenant des gens nés dans les années 1960 qui parlent de l'après-guerre, soit pour en sortir, soit pour en préserver les acquis. Dans un cas comme dans l'autre, ces personnes sont informées par l'image d'un Japon d'après-guerre. C'est donc quelque chose qui leur appartient en profondeur, qui fait partie de leur bagage intellectuel et culturel *via* les manuels scolaires, les romans, les œuvres d'art, les histoires qu'on raconte en famille...

² KATÔ Norihiro 加藤典洋, *Haisengo-ron* 敗戦後論 (Après la défaite), Tôkyô, Kôdansha 講談社, 1997.

Comprendre quel est le temps de l'après-guerre, en cerner la nature, les mécanismes, nous semble d'un intérêt tout particulier. Mais la tâche est difficile car s'agissant d'un enjeu majeur, l'histoire qui nous en revient hésite à chaque pas entre réalité et fiction, la pluralité des expériences et les récupérations idéologiques en ayant définitivement modifié les coordonnées. La réflexion que nous proposons de développer dans cet article se construit par conséquent autour de trois moments différents, non seulement sur le plan chronologique mais aussi sur plan épistémologique. Le pari est risqué mais c'est à nos yeux une manière possible et peut-être féconde de mettre au jour la complexité du phénomène sans tomber dans le piège qui serait de vouloir dominer une question qui nous enserme, objectivement comme subjectivement, de trop près.

Le passage de la guerre à l'après-guerre

Les dates historiques

L'histoire de l'après-guerre s'organise autour de dates. D'emblée, deux s'imposent à l'esprit : le 6 août et le 15 août 1945. Chacune de ces journées fut déterminante. Le 6 août, à 8h15, l'armée américaine lançait sur le port de Hiroshima une bombe atomique. C'était la première fois dans l'histoire qu'une telle arme était utilisée, marquant pour beaucoup l'entrée du monde dans une ère nouvelle. Le 15 août, à 12h00, l'empereur s'adressait à ceux qui étaient encore ses « sujets » (*shinmin* 臣民) pour leur annoncer l'acceptation des termes de la déclaration dite de Potsdam signée conjointement le 26 juillet par les États-Unis, la Grande-Bretagne et la Chine.

Arrêtons-nous pour commencer sur les conditions du passage de la guerre à l'après-guerre. La déclaration de Potsdam, en dehors des considérations géographiques et économiques, prévoyait trois clauses principales : a) « la reddition sans condition de toutes les forces armées japonaises » (art. 13) ; b) la suppression de « tous les obstacles au renouveau et au renforcement des courants démocratiques présents dans le peuple japonais » (art. 11) ; c) l'occupation du Japon par une force militaire (art. 7) qui se retirera aussitôt que le pays aura achevé sa transformation démocratique (art. 12).

Diffusé par la radio nationale, l'Édit impérial sur la fin de la guerre (*Shûsen no shôsho* 終戦の詔書), fut écouté par une grande partie de la population et eut un impact considérable non seulement par son contenu, mais aussi parce que c'était la première fois que l'empereur s'adressait à son peuple par la voie des ondes (d'où l'expression *gyokuon hōsō* 玉音放送). C'est donc ce jour-là que le Japon annonça publiquement son intention de sortir de la guerre et que furent interrompues la plupart des opérations militaires alliées, du moins américaines, même s'il ne faut pas oublier que l'armée soviétique a prolongé son offensive contre le Japon jusqu'à la prise des îles Kouriles aux premiers jours de septembre 1945. Toutefois, on n'oubliera pas qu'en fait, c'était la veille, le 14, que le gouvernement japonais avait

fait connaître sa décision aux Alliés : la fin de la guerre est donc d'abord perçue comme sa publicité auprès du peuple, comme s'il s'agissait d'abord d'un problème interne et non d'une question internationale.

Malgré son importance, cet édit peut difficilement être considéré comme la seule clef de l'après-guerre. À ce stade, rien ne précise publiquement la manière dont le pays va gérer la retraite de ses armées. Celles-ci vont-elles être démobilisées ou simplement se retirer des territoires occupés ? En clair, le pays va-t-il tenter de résister ? Il faut attendre le 17 août et le Rescrit aux armées ordonnant la démobilisation des troupes pour que soient levés les doutes sur ce point et que puisse éclore l'espoir d'une paix durable. Toutefois, même après cette décision, l'armistice n'est toujours pas signé. Celui-ci sera conclu le 2 septembre à bord du Missouri dans la baie de Tôkyô. Si l'on s'en tient aux seuls documents légaux, l'après-guerre trouve donc sa source au cours d'une période allant de la mi-août au début du mois de septembre 1945. C'est en tout état de cause la période qui correspond à la fin des combats militaires.

Il serait possible aussi d'accentuer l'importance de la Déclaration d'humanité (*Ningen sengen* 人間宣言) faite par l'empereur le 1^{er} janvier 1946, ou celle de l'adoption d'une nouvelle constitution en novembre de la même année. Certains ont même affirmé que ce qui a le mieux marqué le passage de la guerre à l'après-guerre fut l'affaire de la photographie de l'empereur et du général MACARTHUR. L'empereur Shôwa rendit visite à MACARTHUR dans les locaux du QG américain le 27 septembre 1945. Le cliché qui a été pris à cette occasion par un photographe américain montre les deux hommes côte à côte. Celui de droite, MACARTHUR, est de haute taille, il est vêtu de son uniforme de travail beige, il a l'air sérieux et cependant détendu de celui qui a l'habitude de poser devant la presse. À ses côtés, l'empereur a l'air engoncé et mal à l'aise dans un costume noir. Non seulement le contraste physique est évident, mais il est souligné par une différence très forte dans les couleurs et le maintien.

Le surlendemain, plusieurs quotidiens de la capitale voulurent utiliser cette photographie. Mais leur maquette fut refusée par les censeurs de la Direction de l'Information sous prétexte que la photographie mettait l'empereur au même niveau que MACARTHUR, d'où un problème de protocole, l'empereur ayant rang de chef d'État, pas le général américain. Ils durent par conséquent retirer leurs numéros. En réaction, le colonel HOOVER, alors en charge du Civil Censorship Detachment (CCD)³ rédigea un mémorandum (SCAPIN 66) antidaté au 27 septembre qui interdisait

³ Le Civil Censorship Detachment ou CCD (Détachement de la censure civile) fut créé le 1^{er} janvier 1945 aux Philippines. Intégré aux forces du Pacifique (AFPAC) commandées par MACARTHUR en avril de la même année, il était divisé en deux branches, l'une en charge du courrier (Communications Division), l'autre en charge de la presse, des publications, du cinéma et des télécommunications (PPB). Le CCD fut actif au Japon jusque fin 1949.

au gouvernement japonais toute mesure de censure de l'information⁴. Il demanda par ailleurs que les journaux en question diffusent au plus vite les numéros comportant la reproduction de la photographie. Cette passe d'armes entre le cabinet HIGASHIKUNI 東久邇内閣 et le commandement allié marqua les esprits car elle annonçait la fin de la censure du régime militaire. C'est pourquoi un commentateur communiste comme KIKUCHI Yoshiichirô a pu écrire que ce jour fut « le point de départ de la culture du nouveau Japon » (*shin-Nihon no bunka no hatsuten* 新日本の文化の発点 *sic.*), car il a marqué le moment où le pays « a été libéré de la longue oppression du fascisme » (*nagai fashizumu no appaku kara kaibô sare* 長いファシズムの圧迫から解放され)⁵.

MACARTHUR et l'empereur Shôwa, le 27 septembre 1945

© General Douglas MacArthur Foundation

⁴ MAISUO Takayoshi 松尾尊兌, *Sengo Nihon e no shuppatsu* 戦後日本への出発, Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, 2002, p. 106, 107, 299 ; AWAYA Kentarô 粟屋憲太郎 (dir.), *Haisen chokugo no seiji to shakai* 敗戦直後の政治と社会, *Shiryô Nihon gendaishi* 資料日本現代史, 2-3, Tôkyô, Ôtsuki shoten 大月書店, 1980, p. 370-372 ; Robert M. SPAULDING, « CDD Censorship of Japan's Daily Press », dans Thomas W. BURKMAN, *The Occupation of Japan: Arts and Culture*, Norfolk (Va.), General Douglas MacArthur Foundation, 1988.

⁵ KIKUCHI Yoshiichirô 菊地芳一郎, *Sengo jûgonen no Nihon bijutsu shi* 戦後十五年の日本美術史, Tôkyô, Toki no bijutsu-sha 時の美術社, 1963, p. 37. L'auteur fait une erreur sur la date de cet épisode qu'il place au 4 octobre. Sans doute confond-il avec la publication de la directive sur les libertés civiles (SCAPIN 93) qui date effectivement de ce jour et qui rendait caduque une partie des dispositions de la Loi sur l'ordre et la sécurité (*Chian iji hô* 治安維持法), laquelle fut officiellement abrogée quelques jours plus tard, le 15 octobre.

La pluralité des expériences

La défaite fut non seulement accompagnée de lourdes pertes, mais elle eut pour tous les survivants des conséquences multiples. La première est la présence d'une armée étrangère sur le sol japonais et ce, pour la première fois dans l'histoire de la nation. Or, juste après l'annonce du 14 août, le gouvernement japonais fut très prompt à préparer l'arrivée des Américains. Dès le 18 août, une note confidentielle du gouvernement japonais demandait aux responsables administratifs et militaires de province de prendre des mesures d'urgence en prévision de l'arrivée des troupes étrangères. Dans l'ordre, il était demandé : d'ouvrir des « établissements de réconfort sexuel » (*seiteki ian shisetsu* 性的慰安施設), c'est-à-dire des maisons closes, d'ouvrir « des établissements alimentaires » (*inshoku shisetsu* 飲食施設) comme des bars et des cantines, et plus généralement de proposer des « lieux de détente et d'amusement » (*gorakuba* 娯楽場). Il fallait divertir, amadouer le nouvel occupant, non pas par simple aménité, mais par crainte, parce qu'on avait peur de lui. Dans le même esprit, fut fondée le 27 août à Tôkyô une Association de réconfort spécial (Tokushu ian shisetsu kyôkai 特殊慰安施設協会 ; en anglais RAA / Recreation and Amusement Association). Regroupant plus de mille jeunes femmes, elle avait pour mission d'offrir des services sexuels aux hommes des forces d'occupation. Jusqu'en janvier 1946, date d'une note du SCAP interdisant cette forme publique de prostitution, on trouva de tels centres dans la plupart des grandes villes japonaises⁶. Le souci du gouvernement japonais était d'occuper les soldats américains afin d'éviter les viols et autres exactions violentes. De même, des hommes politiques, des hauts fonctionnaires, des militaires mais aussi des intellectuels et des artistes détruiront massivement leurs archives au cours des premières semaines après la défaite. Dans certains cas, la raison en était purement stratégique, mais dans d'autres cas, comme par exemple chez le peintre FUJITA Tsuguji 藤田嗣治, qui brûla toutes ses ébauches de tableaux de guerre début septembre 1945, c'était par crainte qu'elles constituent des preuves en cas de représailles⁷. Dans les semaines qui ont suivi l'arrêt des hostilités, il y avait chez de nombreuses personnes, et notamment chez les responsables administratifs, une vraie peur du nouvel occupant : bien que la fin des bombardements ait entraîné un réel soulagement, il flottait encore dans la population un sentiment d'incertitude et d'angoisse.

Le premier contingent américain arriva au Japon le 28 août 1945. En quelques semaines, la force d'occupation alliée investit l'ensemble du

⁶ Sur la prostitution après-guerre, voir KANZAKI Kiyoshi 神崎清, *Baishun : ketteiban Kanzaki repôto* 売春 : 決定版・神崎レポート (Rapport Kanzaki sur la prostitution, version définitive), Tôkyô, Gendai-shi shuppankai 現代史出版会, 1974, p. 127-162 ; John DOWER, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of the World War II*, New York, Norton, 1999, p.123-132.

⁷ Voir TANAKA Jô 田中稜, *Fujita Tsuguji* 藤田嗣治, Tôkyô, Shinchô-sha 新潮社, 1969, p. 214.

territoire japonais – « *sumi kara sumi made* » dit DAZAI Osamu 太宰治 dans un passage censuré de *Feux d'artifice d'hiver* (*Fuyu no hanabi*, 冬の花火, 1946). Assurément, la présence étrangère affecta le destin de toute la population. Il faut toutefois distinguer plusieurs cas. Entre le million d'habitants d'Okinawa placé sous tutelle américaine dès juin 1945 et jusqu'en mai 1972 et les habitants du Tōhoku, l'occupation fut nécessairement ressentie de manière différente ; de même entre les résidents de Yokohama ou du centre de Tōkyō qui croisaient quotidiennement les agents du SCAP, et ceux qui vivaient à la campagne dans des régions situées à l'écart de toute base américaine. Les disparités géographiques furent très fortes dans l'appréhension des réalités de l'occupation.

Rappelons en second lieu comment s'opéra la transition de la guerre à l'après-guerre pour les ressortissants japonais hors de l'archipel, soit environ 6 500 000 personnes, dont près de la moitié de civils. En Chine, en Indochine et au sud de la Corée, la plupart des ressortissants japonais quittèrent la péninsule entre août 1945 et janvier 1946. À Taiwan, le rapatriement se prolongea jusqu'au printemps 1946. Dans les îles du Pacifique, près de 200 000 prisonniers de guerre furent retenus par la Grande-Bretagne et les États-Unis pour travailler à la reconstruction des infrastructures locales. Les derniers ne furent libérés qu'en octobre 1947. Au nord de la Corée, en Mandchourie, au nord-est de la Chine, sur l'île de Sakhaline et dans les Kouriles, c'est-à-dire dans les zones occupées par les Soviétiques, le processus fut encore plus long. On estime que près de 1 600 000 soldats et civils tombèrent entre les mains soviétiques dont plusieurs centaines de milliers furent internés dans des camps en Sibérie (*Shiberia yokuryū* シベリア抑留)⁸. Les retours furent l'objet de négociations complexes entre les gouvernements japonais, américain et soviétique. Les premiers prisonniers regagnèrent l'archipel en décembre 1946 ; les derniers, dix ans plus tard. 62 000 furent officiellement déclarés morts dans les camps, mais le vrai chiffre est vraisemblablement plus élevé. Enfin, dans certaines îles reculées du Pacifique, on enregistre le cas de soldats qui ne furent retrouvés que dans les années 1960. Toutes ces personnes (auxquelles il faut ajouter plusieurs centaines de milliers d'ouvriers et de réfugiés coréens) vécurent des faits de guerre (rapatriements forcés, internements, procès) au-delà d'août 1945⁹.

⁸ Le nombre de personnes japonaises retenues prisonnières par les forces soviétiques en 1945 est très fluctuant selon les sources. Il peut varier de quelques centaines de milliers à près de deux millions. Nous retenons la fourchette haute qui semble la plus sérieuse. Sur le bilan de la guerre, voir AWAYA Kentarō (dir.), *Shiryō : Nihon gendai-shi*, vol. 2, Tōkyō, Ōtsuki shoten, 1980 ; John DOWER, *op. cit.*, p. 45-58.

⁹ Notons la récente ouverture à Shinjuku d'un musée-mémorial (Heiwa kinen tenji shiryōkan 平和祈念展示資料館) spécialement dédié aux victimes civiles, aux rapatriés et aux prisonniers de guerre. Géré par une fondation spéciale financée par l'État, il témoigne de l'évolution de la politique commémorative dans les années 1990.

Le SCAP (Suprem Command[er] of Allied Powers ; Commandement suprême des puissances alliées) était une administration militaire qui régissait indirectement la politique nationale *via* le gouvernement japonais (*kansetsu tôchi* 間接統治). Dirigé par le général MACARTHUR, il orienta (*guidance*) et contrôla (*ensorship*) tous les domaines de la vie japonaise, avec pour but d'atteindre les objectifs fixés par les Alliés à Potsdam. Il organisa la mise en place du Tribunal d'Extrême-Orient qui jugea les crimes de guerre, intervint dans le débat constitutionnel, l'économie et les finances, la justice, les relations internationales, l'armée, l'agriculture, la protection sociale, mais aussi l'éducation, la presse et des médias, et jusque dans les affaires artistiques. Le SCAP avait une mainmise très forte sur la vie japonaise. Comme le rapporte Robert SPAULDING : « Qu'on le veuille ou non, il est clair que nous avons usé de méthodes dictatoriales pour établir la démocratie. En théorie, cela n'est pas admis. Mais, au Japon, ce fut le cas »¹⁰. La présence américaine était accompagnée de l'imposition quotidienne d'une force, qui plus est d'une force qui n'était pas seulement administrative et militaire, mais qui était aussi symbolique. Les soldats américains étaient riches et pouvaient être généreux avec des enfants que leurs parents ne parvenaient pas à bien nourrir ; ils étaient en bonne santé et séduisaient des femmes ; ils étaient blancs pour la plupart et portaient avec eux toute l'histoire de la domination occidentale sur le monde. C'est pourquoi, malgré les nombreuses réussites de l'administration américaine au cours de ses sept ans d'exercice, on peut se demander : doit-on parler d'après-guerre à propos du Japon sous l'occupation ? Ou plutôt, puisqu'on utilise effectivement ce terme dès 1945, cette première « après-guerre » peut-elle être la même que celle qui viendra par la suite, après la signature du traité de paix de San Francisco (8 septembre 1951) et le départ du SCAP en 1952 ?¹¹ On voit donc qu'on a non seulement un problème de datation du passage de la guerre à l'après-guerre, mais aussi un problème de formulation, de mise en mot.

Lorsqu'on prend conscience de la disparité des situations au Japon même, lorsqu'on considère le cas des personnes résidant ou stationnant hors de l'archipel, lorsqu'on réalise enfin le poids de l'occupation américaine, il faut peut-être accepter qu'il n'y a pas un seul point de départ à l'après-guerre, mais plusieurs qui correspondent chacun à des modes différents d'expérimentation du passage de l'état de guerre à l'état de paix. Dans le

¹⁰ Robert SPAULDING a servi comme officier civil au Japon de mars 1946 à 1952. Il fut notamment le chef de la Presse, du Cinéma et de l'Information au sein du Civil Censorship Detachment (CCD). Voir Robert M. SPAULDING, « CCD Censorship of Japan's Daily Press », *op. cit.* p. 18.

¹¹ Rappelons que la signature du traité de San Francisco ne marque pas pour le Japon la fin des négociations de paix ; ce n'en est en fait que la première étape, puisque dans la foulée, seront négociés des traités avec la Chine (avril 1952), avec l'Inde (juin 1952) et avec la Birmanie (1954).

monde de l'expérience, il y a une impossibilité à unifier les chronologies. L'idée d'un après-guerre vécu en commun par l'ensemble de la population, d'un « après-guerre » devenu le patrimoine de la nation toute entière, est le fruit de l'historiographie, ou plus exactement de l'écriture au sens le plus large – c'est-à-dire de la parole inscrite dans la durée – que ce soit à travers la littérature, le cinéma ou les arts plastiques.

Aujourd'hui, l'après-guerre

Le spectre de la défaite

L'historien et critique d'art SAWARAGI Noi 榎木野衣 est né en 1962, c'est-à-dire plus de quinze ans après la fin du conflit mondial et dix ans après celle de l'occupation, dans la petite ville de Chichibu au pied du Bukôsan, à l'entrée des premières vallées alpines. Il n'a pas connu directement le traumatisme de la guerre. Il a publié récemment plusieurs ouvrages importants. Aujourd'hui, il est l'un des universitaires les plus en vogue dans le domaine de l'art contemporain. Formé dans le département de lettres de l'Université Dôshisha, il commence à écrire au début des années 1990 avant d'être nommé maître de conférences à l'Université des beaux-arts de Tama (Tama bijutsu daigaku 多摩美術大学). Universitaire prolifique, il est dans un premier temps marqué par le post-modernisme. Mais avec son ouvrage *Art - Japon - Contemporain*¹², il développe une pensée nettement plus historique et contribue à donner un socle théorique à l'action de plusieurs jeunes artistes, à commencer par MURAKAMI Takashi dont il a contribué à faire connaître le travail¹³.

Art - Japon - Contemporain est un ouvrage épais qui traite la période comprise entre 1945 et la date de sa parution. Très rapidement, il s'est imposé comme un texte de référence sur l'art contemporain au Japon, d'autant plus aisément qu'il n'y avait eu sur ce sujet aucune étude globale depuis 1986 et le livre de CHIBA Shigeo¹⁴. En tête de volume, comme souvent au Japon, figurent quelques planches d'illustrations. À sa grande surprise, celle que le lecteur découvre en premier est *Mort héroïque aux îles Attu* (*Attsu-tô gyokusai* アツツ島玉砕, 1943), le plus célèbre des tableaux de guerre (*sensôga* 戦争画) de FUJITA Tsuguharu.

¹² SAWARAGI Noi, *Art - Japon - Contemporain* (*Nihon · gendai · bijutsu* 日本 · 現代 · 美術), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 1998.

¹³ MURAKAMI Takashi 村上隆, né en 1962, est un peintre de la mouvance dite néo-pop. Il s'est fait connaître sur la scène internationale au cours des années 1990 pour son travail autour d'un personnage de Mickey grimaçant baptisé Dob-kun. En l'an 2000, il a fondé le mouvement Superflat (Sûpâfuratto スーパーフラット) qui regroupe une trentaine d'artistes d'horizons divers, notamment des photographes et des infographistes.

Sur MURAKAMI, voir Michael LUCKEN, *L'Art du Japon au vingtième siècle : pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, p. 236-241.

¹⁴ CHIBA Shigeo 千葉成夫, *Histoire anticonformiste de l'art contemporain* (*Gendai bijutsu itsudatsu shi* 現代美術逸脱史), Shôbunsha 晶文社, Tôkyô, 1986.

Pendant la guerre *Mort héroïque aux îles Attu* fut l'un des tableaux les plus reproduits et admirés. Donné par les militaires comme modèle à suivre, il fut vu, en vrai ou sous forme de reproduction, par des millions de personnes¹⁵. Pour SAWARAGI, *Mort héroïque* est un chef-d'œuvre qui fait la synthèse des conceptions populaires de l'art au Japon et de la mécanisation occidentale. C'est la première fois qu'un tableau de guerre est ainsi mis à l'honneur depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, ces œuvres avaient fait l'objet d'une saisie de la part des autorités américaines dès 1946 et pendant une quarantaine d'années, ce fut un sujet quasiment impossible à aborder d'un point de vue critique ou esthétique. On ne voyait en eux qu'un héritage encombrant de la propagande militaire pendant la guerre et nul ne pouvait les regarder comme des objets d'art¹⁶.

À la différence de tous les historiens qui l'ont précédé, SAWARAGI fait des tableaux de guerre une question centrale. À ce sujet, il écrit :

(...) j'ai déjà expliqué dans un texte intitulé *Le tableau obscur*¹⁷, qu'aux sources de l'art contemporain, dans notre pays, se trouve le traumatisme des tableaux d'une guerre mis(e) sous scellés, et tant qu'on ne s'attaquera pas de front à cette question, « l'art d'après-guerre » ne pourra pas avoir une « histoire » et l'on ne pourra faire autre chose que de peindre un cercle fermé pervers, aux contours de ce lieu mauvais qui ne connaît que répétition et oubli.¹⁸

Face à cette position nouvelle, il convient de s'interroger sur l'interprétation que fait l'auteur des tableaux de guerre, et notamment de *Mort héroïque aux îles Attu*, qui est donné ici comme un topos à la fois caché et fondateur de l'art d'après-guerre. Le titre de ce tableau annonce qu'il s'agit d'une scène du type : « la mort des héros » ; ou plus exactement en japonais, de *gyokusai* 玉砕, à savoir de « joyaux brisés » expression tirée d'un passage de *la Chronique des Qi du Nord* (*Beiqi shu* 北齊書), qui dit : « Pour le fort, mieux vaut se briser comme un joyau que survivre comme un lâche ». Cependant, on remarque que les héros brisés ne sont pas figurés morts, mais bien vivants. Or, celui qui, à l'époque, voyait cette œuvre savait parce qu'on en avait beaucoup parlé dans les journaux, que de la bataille représentée – une petite bataille qui a eu lieu dans le sud de l'archipel des Aléoutiennes – quasiment aucun soldat japonais n'était sorti vivant. Le spectateur savait donc, hors de la toile, que tous ceux qui sont montrés vivants sont destinés à mourir dans l'instant qui suit, ce qui renforçait à ses yeux le caractère dramatique de la scène. Bien sûr, ce n'est pas ce que

¹⁵ Cf. LUCKEN, Michael, *Les Peintres japonais à l'épreuve de la guerre : 1935-1952* (thèse de doctorat), Paris, INALCO, 1999, p. 431-435.

¹⁶ *Ibid.*, p. 266-272.

¹⁷ Cet essai, dont le titre est repris du célèbre roman de NOMA Hiroshi (*Kurai e* 暗い絵, 1946), figure dans SAWARAGI Noi, *op. cit.*, p. 321-349.

¹⁸ SAWARAGI Noi, *Bakushin-chi no geijutsu* 「爆心地」の芸術, Tôkyô, Shôbun-sha, 2002, p. 375.

SAWARAGI cherche à faire ressortir. Beaucoup de temps a passé. Il semble plutôt que lorsque SAWARAGI reproduit cette œuvre au début de son livre, il propose une formule de type uchronique, une formule qu'on pourrait résumer comme suit : « Revenons au moment de la lutte des héros, comme si nous ne savions pas ce qui s'est passé après. Faisons table rase de la table rase de la défaite ».

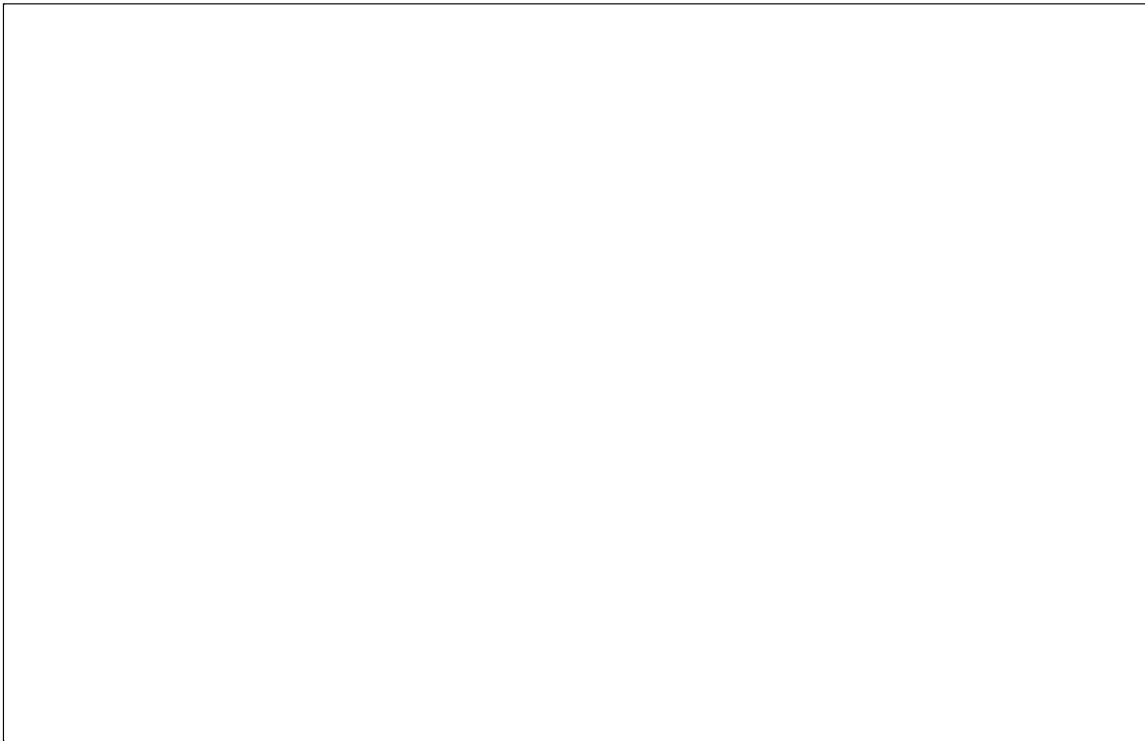
Le peintre AIDA Makoto a une position très proche, qu'il a exprimée dans sa série *Le Retour des tableaux de guerre* (*Sensôga Returns* 戦争画 Returns, 1995-1999). Celle-ci comprend plusieurs œuvres sur le thème de la Seconde Guerre mondiale, souvent sur un mode provocateur. On peut notamment citer *Mourons aux pieds de l'empereur* (*Ôkimi no henikoso shiname* 大皇乃敵尔許曾死来), tableau chaotique directement inspiré « des scènes de massacre de FUJITA »¹⁹, ou encore *Bombardement aérien sur New York* (*Nyûyôku kûbaku no zu* 紐育空爆之図) qui montre une nuée d'avions japonais virevoltant au-dessus des gratte-ciels New-Yorkais en flammes. Tant SAWARAGI qu'AIDA considèrent que l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, telle qu'elle s'est constituée depuis cinquante ans, est la source de nombreuses difficultés du Japon actuel. De ce point de vue, ils rejoignent la position d'intellectuels comme NISHIBE Susumu 西部進 ou NISHIO Kanji 西尾幹二, même s'ils n'évoquent pas les thèses révisionnistes et gardent avec leur sujet une distance faite de cynisme et d'ironie.

SAWARAGI découpe l'histoire de l'art d'après-guerre en trois grandes parties. La première correspond à la période 1945-1955, c'est-à-dire approximativement à la période de l'occupation. Que le souvenir de la guerre ait marqué l'art de cette période est considéré comme légitime. La seconde partie est 1955-1970 qui s'est soldée à ses yeux par la « défaite des nouveaux mouvements de gauche » (*Shin-sayoku undô no haitai* 新左翼運動の敗退) à qui il reproche d'avoir figé la pensée et l'art dans une perspective historiciste. La troisième période couvre les années 1969 à 1990 qui, malgré de grands changements en termes économiques, diplomatiques et culturels, n'a pas réussi à sortir du carcan imposé par une histoire linéaire et moralisatrice qui a fait de la guerre un référent absolu²⁰. Au terme de cette analyse, c'est tout l'ensemble de la période 1945-2000 que SAWARAGI propose de rejeter. Le Japon est arrivé à un stade de son histoire où il doit trouver de nouvelles valeurs que celles qui sont nées dans les ruines et les décombres de la défaite. C'est pourquoi il propose qu'une rupture claire soit établie avec toute la culture de l'après-guerre et propose de « dépasser ce mauvais lieu (*warui basho* 悪い場所) qu'est le Japon de l'après-défaite où l'on a complètement disloqué l'Art [...] »²¹.

¹⁹ AIDA Makoto 会田誠, *Kodoku na wakusei* 孤独な惑星, Tôkyô, Dan-bo DANぼ, 1999, p. 12.

²⁰ SAWARAGI Noi, *Bakushin-chi no geijutsu*, op. cit., p. 73-74.

²¹ *Ibid.*, p. 303.



© AIDA Makoto, *Les Beaux Drapeaux* (*Utsukushii hata* 美しい旗), détails
Série *Le Retour des tableaux de guerre*, 1995

Briser le miroir

La principale manifestation organisée par SAWARAGI pour faire passer son message fut une exposition qui se tint au centre d'art contemporain du musée de Mito (Mito geijutsu kan 水戸芸術館), à cheval sur les années 1999 et 2000. Intitulée *Japon : année zéro* (*Nihon zero nen* 日本ゼロ年), elle regroupait treize artistes de générations différentes, parmi lesquels MURAKAMI Takashi, AIDA Makoto, OKAMOTO Tarô 岡本太郎, YOKOO Tadanori 横尾忠則, YANOBE Kenji ヤノベ・ケンジ, ou encore le photographe TÔMATSU Shômei 東松照明. Le but affiché de cette exposition qui coïncidait de façon délibérée avec le changement de millénaire était d'affirmer la fin de l'ère ancienne, « l'après-guerre », et d'inaugurer une ère nouvelle, déconnectée des repères de la défaite face à l'Occident. Plus spécifiquement, il s'agissait d'affranchir « l'art » du « contemporain » afin de redonner leur pleine valeur et à la culture et au présent. Il s'agissait ainsi de « reprendre date » quitte pour cela à emprunter le calendrier de l'Occident²².

²² Tant SAWARAGI qu'AIDA Makoto sont dans une posture très critique vis-à-vis de l'histoire contemporaine et développent une grande activité afin de proposer des solutions nouvelles. Pour cela, ils n'hésitent pas à avoir recours à la polémique et à la provocation. Toutefois, on voit bien qu'ils alimentent aussi par leurs prises de position l'idée que la défaite fut un moment fondateur. Le simple fait de proclamer haut et fort qu'il faut sortir de la période qu'elle a initiée renforce son poids historique. Paradoxe caractéristique de la modernité, rompre avec la rupture est toujours une manière d'en valider l'efficacité.

Quels sont les outils de ce programme ? La première prise de position théorique consiste à dire que toutes les formes d'art sont à considérer et à exposer sur le même plan. Refusant que la peinture par exemple soit considérée comme un art supérieur (*kôkyû geijutsu* 高級芸術), il met au même niveau peinture, photographie, dessin animé et installations ; de même, il n'établit pas de différence de fond entre les œuvres anciennes et les œuvres récentes. Toutefois, SAWARAGI ne nie pas la possibilité d'une hiérarchie entre les différentes formes d'expression. Son travail se veut un travail de déconstruction, « dans le but de réinstaurer un nouveau topos de l'art »²³. Dès lors que ce but est atteint et qu'est évacué ce qu'il considère comme un rapport malsain à l'Occident et à la guerre, bref, à l'identité et à l'histoire japonaises, pourront émerger, de façon endogène et naturelle, de nouvelles échelles de valeur.

La seconde position de principe touche au mode d'action et d'engagement. Tout comme on combat le feu par le feu, l'idée de SAWARAGI et de ceux qui l'accompagnent est de valoriser la violence comme mode opératoire pour « sortir » de l'après-guerre ou de « l'après-défaite » (*haisengo* 敗戦後), comme il est dit souvent. L'utilisation de la métaphore guerrière est une constante dans leurs discours. C'est la raison pour laquelle ils reprennent volontiers l'idée déjà émise dans les années 1970, par le groupe canadien General Idea notamment²⁴, comme quoi la pratique même de l'art relève d'une « stratégie » (*senryaku* 戦略) de type militaire²⁵. On trouve en permanence chez SAWARAGI l'idée qu'il faut « lutter » (*tatakau* 戦う) dans « l'arène » (*tôgijô* 闘技場) ou le « ring » (*ringu* リング) que constitue la scène artistique internationale.

La violence ne s'exprime pas seulement en termes de présence dans les médias ou d'efficacité publicitaire. La violence est aussi dans les sujets et dans les formes : emprunt au style populaire des bandes dessinées, utilisation de très grands formats, couleurs brillantes et contrastées, produits attrayants, motifs accrocheurs ou polémiques, etc. Il y a une pression psychologique et sensorielle exercée sur l'œil du spectateur, qui passe par l'utilisation des outils des médias de masse. Ce phénomène est non seulement conscient, mais il fait partie du programme des artistes de ce mouvement. Pour SAWARAGI, si Superflat, le mouvement fondé par MURAKAMI Takashi, est

²³ SAWARAGI Noi, *Bakushin-chi no geijutsu*, op. cit., p. 233.

²⁴ Le groupe General Idea ou G.I. fut fondé en 1969 au Canada par A. A. BRONSON (Michael TIMS), Felix PARTZ (Ron GADE) et Jorge ZONTAL (Slobodan SAIA-LEVI). Connus pour son travail pionnier sur la vidéo, il fut actif jusqu'à la fin des années 1980.

²⁵ SAWARAGI se réfère davantage à OKAMOTO qui est pour lui une référence majeure parce qu'il fut le premier à parler du danger, du risque, de la violence, comme de ferments essentiels à la création et au renouveau. Néanmoins, la manière dont sont traitées les questions historiques et identitaires par le mouvement néo-pop est très éloignée des préoccupations d'OKAMOTO.

aujourd'hui à ce point reconnu sur la petite scène de l'art contemporain, c'est parce qu'il est intrinsèquement violent. Toutefois, il prend soin de préciser que cette violence n'est pas, en définitive, celle des artistes japonais, mais un reliquat de l'histoire, la conséquence de la défaite et des frustrations de l'occupation américaine : « En vérité, il faut bien dire que ce n'est pas tant la spécificité de la société japonaise qui a engendré Superflat, que la violence répandue sur le Japon par les États-Unis et l'Occupation »²⁶. AIDA Makoto va encore plus loin. Reprenant de manière décalée ce que de nombreux intellectuels japonais ont dit pendant la guerre – et qui est très présent chez MISHIMA – il affirme qu'un monde de paix perpétuelle serait un monde sans Beauté²⁷ ; qu'en somme, la confrontation, la dualité, est au cœur de tout processus artistique.

En définitive, ce que SAWARAGI entend combattre, c'est non seulement l'idée « d'après-guerre » mais aussi des concepts comme « moderne » (*kindai* 近代) ou « contemporain » (*gendai* 現代) qui sont tout aussi marqués par la pensée historique et renvoient à une vision occidentale et progressiste de l'évolution des sociétés. D'ailleurs, à plusieurs reprises, il ramène l'ensemble de ces notions sur le même plan :

*J'ai des doutes profonds sur le fait de considérer l'art contemporain ou l'art d'après-guerre comme des évidences et de prévoir leur ouverture naturelle dans les dix ans à venir ; si on ne n'en finit pas enfin avec ces cadres, j'ai vraiment le sentiment que l'art ne pourra pas survivre*²⁸.

SAWARAGI propose de remplacer ces périodisations trop fortement connotées par une expression plus neutre empruntée au peintre OKAMOTO Tarô : « *konnichi no geijutsu* », « l'art d'aujourd'hui », qu'utilise aussi AIDA Makoto. Ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de progression linéaire de l'histoire mais seulement une succession de moments, chacun n'ayant de sens que dans une situation donnée. Ceci implique aussi que tous les artistes à toutes les époques ont fait au mieux en fonction de leur présent et des conditions qui leur étaient offertes. Il n'y donc à avoir honte ni d'OKAKURA Tenshin 岡倉天心 et de son panasiatisme, ni de YOROZU Tetsugorô 萬鉄五郎 et de ses œuvres calquées sur les avant-gardes occidentales, pas plus que de FUJITA Tsuguji et de ses scènes de guerre. Il n'y a pas à les juger *a posteriori*, l'histoire étant une illusion conditionnée par chaque présent. C'est la raison pour laquelle, SAWARAGI remplace la « nouveauté » par le « nouveau », le « développement » par la « renaissance ». Il s'agit d'un mécanisme bien connu qui au début du XX^e siècle a donné naissance à l'idée de tradition (*dentô* 伝統) dans le sens moderne du mot. Aujourd'hui sans doute un peu usée, cette référence n'est pas convoquée par SAWARAGI. Il n'en reste pas

²⁶ SAWARAGI Noi, *op. cit.*, p. 322.

²⁷ AIDA Makoto, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ SAWARAGI Noi, *Bakushin-chi no geijutsu*, *op. cit.*, p. 244.

moins que la dialectique négative de SAWARAGI, à la manière de la pensée de BAUDRILLARD à laquelle il se réfère souvent, relève essentiellement d'une pensée réactionnaire, au sens littéral du mot.

Examinons à présent le regard que pose SAWARAGI sur les conditions de la fin de la guerre. Il entretient l'idée que l'après-guerre se serait jouée sur quelque chose d'extrêmement ponctuel, sur un moment infime, comme la déflagration d'une explosion. Dans son livre, *L'art au point d'impact de l'explosion* – il est à noter que *bakushin-chi* traduit l'américain *ground zero* –, il revient à plusieurs reprises sur le caractère fondateur de la violence en général, et dans le cas du Japon des explosions atomiques de Hiroshima et Nagasaki²⁹. Tout au long du texte, il y a une volonté très claire de circonscrire avec une extrême précision le début de cette période qu'il propose de dépasser. Plus encore, il insiste pour mettre cette origine sous le signe de la défaite (*haisen* 敗戦). De telle sorte que l'après-guerre est à la fois rigoureusement identifié sur le plan temporel et sur le plan psychologique. Dès lors, il peut écrire comme suit : « Il n'y a nulle autre solution que de faire face à ce point d'origine que chacun doit porter en lui, la défaite »³⁰. Ce « point d'origine » (*kigen* 起源), cet « épicentre », ce « *ground zero* » qui figure dans le titre de son livre, est la porte étroite par laquelle aurait été contaminée toute l'histoire de la seconde moitié du vingtième siècle.

On s'aperçoit en outre que si l'origine de l'après-guerre est ramenée à la fulgurance de l'épisode atomique, sa fin est elle aussi envisagée comme quelque chose de nécessairement soudain, instantané. SAWARAGI utilise en permanence le mot *risetto* リセツト (*reset*) emprunté au vocabulaire informatique. C'est un peu comme si l'heure était venue pour que quelqu'un appuie sur le bouton de l'histoire. En somme, il faut remettre les compteurs de l'histoire japonaise à zéro. À la domination positive de la linéarité du temps, à la « fabrication de l'histoire » d'essence matérialiste qui aurait produit un art déraciné, c'est-à-dire qui ignore jusqu'à sa nature et son pourquoi, SAWARAGI propose un redémarrage, une réinitialisation comme si l'histoire n'était qu'un ensemble de données numériques³¹. SAWARAGI propose donc une interprétation très mécanique : l'après-guerre aurait commencé par un double flash et par simple analogie devrait se terminer sur un « clic ».

²⁹ Le thème des explosions atomiques se retrouve dans l'œuvre de la plupart des artistes défendus par SAWARAGI. Il est notamment très présent chez YANOBE Kenji, mais s'observe aussi chez MURAKAMI, AIDA, YOKOO ou TÔMATSU. C'est du reste une peinture d'AIDA Makoto figurant le Dôme de l'explosion atomique à Hiroshima que SAWARAGI a choisie pour mettre sur la couverture de son livre.

³⁰ *Ibid.*, p. 377.

³¹ Selon lui, l'idée qu'il faut procéder à une *tabula rasa* de l'art d'après-guerre – et plus largement de la modernité occidentale – est née dans le domaine des arts au cours des années 1960, et trouva à s'exprimer pour la première fois à grande échelle avec l'exposition universelle d'Ôsaka, *ibid.*, p. 229, 232-235.

Cette position qui fait l'éloge du caractère fondateur de la violence et de la rupture s'observe avec constance parmi les intellectuels japonais. Toutefois, depuis une dizaine d'années, elle a sensiblement élargi son cercle d'influence. Comme on l'a vu ici à travers l'exemple de SAWARAGI, elle repose sur une mise en forme raccourcie des connaissances du passé. Car on ne peut évacuer que ce qu'on a circonscrit, et plus l'objet est serré de prêt, plus il semble facile de le stigmatiser. D'où l'importance des mots clés, des mots « entre guillemets », mais aussi des dates. Or ce qui s'apparente à une manipulation de l'histoire ne se fait pas *ex nihilo*. Elle s'appuie sur un travail de mémoire plus ancien, plus proche des événements considérés, qui répond à une autre logique, et que nous proposons maintenant d'explorer.

Faire date

L'écho des temps modernes

La première commémoration publique des victimes de la Seconde Guerre mondiale a eu lieu à Hiroshima le 6 août 1947. Les Américains avaient accepté la tenue de cette manifestation, baptisée Fête de la Paix (*Heiwa-sai* 平和祭). Parmi les invités, on note la présence d'officiers supérieurs américains et britanniques, de MORITO Tatsuo 森戸辰男, alors Ministre de l'Éducation, et de plusieurs parlementaires. L'événement fut retransmis en direct par l'antenne locale de la NHK.

À cette occasion avait été édifée une tour commémorative. Elle était de forme simple, arrondie au sommet et portait en son milieu sur ses quatre faces l'inscription en grosses lettres : « Tour de la paix » (*Heiwa-tô* 平和塔). Elle fut détruite quelques années plus tard, en mai 1951 précisément, néanmoins elle fut le premier grand édifice construit à la mémoire des morts³². Beaucoup d'autres devaient suivre. C'est devant la tour que la cérémonie eut lieu, à l'épicentre du bombardement, près de l'endroit où quelques années plus tard fut construit le parc et le mémorial. Le rassemblement pour la cérémonie avait été fixé à huit heures. Puis à 8h15, à la minute précise où avait eu lieu le drame deux ans auparavant, le maire de la ville, HAMAI Shinzô 浜井信三, frappa quatorze coups sur une cloche dont le journal *Asahi* rapporte qu'ils résonnèrent dans chaque foyer de la ville recueillie³³.

Il y a dans ce geste quelque chose de profondément universel : dans la plupart des pays, on tire dans les grandes occasions des salves de canon pour rendre hommage aux morts. Le bruit sourd, puissant, rythmé ordonne le silence et la méditation. Ici, le bruit spécifique des grosses cloches japonaises

³² Voir UBUKI Satoru 宇吹暁, *Heiwa kinen shikiten no ayumi* 平和記念式典の歩み, Hiroshima, Hiroshima heiwa bunka sentâ 広島平和文化センター, 1992, p. 113-115.

³³ « Tsuitô to heiwa e no inori » 追悼と平和への祈り, *Asahi shinbun*, 7 août 1947, p. 1.

était plus naturel aux oreilles des participants. Une familiarité physique, certes, née de l'habitude d'entendre cette sonorité particulière, mais aussi une familiarité culturelle, symbolique. Il y a notamment dans cette manière de commencer la cérémonie – la première du genre depuis la fin du conflit – quelque chose qui fait irrésistiblement penser au célèbre début du *Heike monogatari* 平家物語, *L'Histoire de la maison des Taira* : « Dans le timbre des cloches du sanctuaire de Gion, l'écho de l'impermanence de toute chose » (*gion shôja no kane no koe, shogyô no mujô hibiki ari* 祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり). Le *Heike*, qui date du XIII^e siècle, est le récit des troubles politiques et des guerres qui secouèrent l'archipel à la fin du XII^e siècle ; il mêle descriptions de batailles, souvenirs des héros morts, appels à la paix et à la prise de conscience de l'inconstance des œuvres humaines. La page qui s'ouvre en août 1947 à Hiroshima s'ouvre de manière saisissante comme s'était ouverte sept siècles plus tôt l'histoire des heures agitées qui ont précipité la fin de l'époque de Heian. Dans un cas comme dans l'autre, le commencement du travail de mémoire s'annonce par l'écho de cloches qui matérialisent dans l'espace le passage du temps.

Pendant la guerre, les faits d'armes de l'un des principaux héros du *Heike*, Yoshitsune, avaient nourri l'imaginaire et l'envie d'aventure du Japon. Les écrivains revisitèrent son épopée, les poètes chantèrent sa vaillance, les peintres soulignèrent sa beauté, sa jeunesse. Mais au moment de la défaite les choses ont changé. Ce ne sont plus les héros que l'on chante, c'est la morale du récit que l'on entend resurgir avec le bruit des cloches. Il y a dans ce parallèle quelque chose de saisissant qui montre toute la profondeur de l'histoire japonaise et le poids sur elle de sa littérature.

La cloche ou le gong ont souvent été utilisés pour marquer le temps de l'après-guerre. Ils résonnent au cours des cérémonies religieuses, mais aussi à l'occasion de cérémonies commémoratives laïques comme à Nagasaki ou Hiroshima. Dans cette dernière ville, en septembre 1964, fut installée sous un dais de béton dans le Parc de la Paix, une grosse cloche (*Heiwa no kane* 平和の鐘) réalisée par KATORI Masahiko 香取正彦. Elle est utilisée chaque année le 6 août et a été classée en 1996 par l'Agence pour l'Environnement parmi les cent plus beaux paysages sonores de l'archipel (*Nihon oto fûkei hyakusen* 日本音風景百選)³⁴. Il n'est par ailleurs pas rare d'entendre les cloches sonner le 15 août qui, depuis 1982, est devenu Jour de commémoration nationale de la Paix et des victimes de guerre (*senbotsusha o tsuitô shi heiwa o kinen suru hi* 戦没者を追悼し平和を祈念する日).

Pourtant, quand on compare au *Heike*, on s'aperçoit que la manière d'utiliser les cloches a changé et avec elle la manière de s'inscrire dans l'histoire. Les cloches de l'après-guerre ne résonnent plus jour après nuit

³⁴ Se reporter à la liste informatique de l'Agence pour l'Environnement : <http://www.env.go.jp/air/life/oto/list.html>.

pour marquer le flux du temps comme dans le récit médiéval. Quelque chose du temps s'est figé. Le besoin qu'éprouvent les organisateurs de la cérémonie d'août 1947 de repérer à la minute près la date anniversaire du drame indique une volonté de ne plus laisser au temps la possibilité de s'écouler, et d'entraîner avec lui la mémoire dans l'errance et l'oubli. On veut au contraire l'attacher fermement sur la grille calendaire d'une histoire ordonnée. Le procédé est en soi bien antérieur à la première moitié du ^{xx}e siècle. Toutefois, c'est après la Seconde Guerre mondiale qu'il s'impose véritablement, de telle sorte qu'aujourd'hui il est presque devenu plus fréquent d'entendre les cloches sonner des fêtes commémoratives que simplement les heures.

Dans une perspective plus large, cette comparaison permet de rappeler la transformation de la pensée du temps dans le Japon moderne, processus qui avait débuté avec la Restauration de Meiji, au milieu du ^{xix}e siècle. On sait en effet que c'est au cours de cette période riche en transformations qu'avait été remis en cause le système de découpage en plusieurs ères des règnes impériaux et que s'était diffusé l'emploi du calendrier grégorien. Parallèlement, et manifestement en réaction, le gouvernement avait institué la datation « historique » de l'origine impériale (1872), et on avait adopté pour situer l'intronisation du premier empereur, Jinmu Tennô, une date qui correspond à 660 av. J.-C. Bien que de manière très progressive, on avait, dès cette époque, commencé à sortir d'une pensée du temps essentiellement cyclique. La manière dont a été vécue l'après-guerre a fait de 1945 une date fondatrice et a contribué à rapprocher le Japon d'une logique de type linéaire.

Une cristallisation du temps

Il n'y a eu quasiment aucune photographie de Hiroshima ou de Nagasaki dans les journaux japonais entre septembre 1945 et la fin de l'occupation. Les rares clichés qui ont été publiés fin août 1945 avant l'imposition de la censure américaine étaient des paysages de ruines imprimés en noir et blanc sur du papier de mauvaise qualité, et il était impossible de se rendre compte d'après ces seules images de l'ampleur et de la spécificité du drame. Les plaines calcinées qu'on pouvait y voir ne changeaient quasiment pas des nombreuses photographies parues dans les journaux de l'époque des villes dévastées par les bombes incendiaires. Si des récits furent publiés au cours de l'occupation américaine comme ceux de HARA Tamiki 原民喜 ou de NAGAI Takashi 永井隆 dès 1947, les photographies aujourd'hui si célèbres de tous les corps calcinés par le passage du rayonnement thermique ne furent montrées au grand public qu'à partir de 1952. La première publication nationale qui révéla ces images est datée du 6 août 1952. Il s'agit d'un numéro spécial à grand tirage (*tokushû zôsetsu* 特集増刷) du magazine illustré *Asahi guraifu* 朝日グラフ publié quelques semaines après

que le Japon eut recouvré son entière indépendance, à l'occasion du septième anniversaire de la destruction de Hiroshima. Sur la couverture, on peut voir une jeune femme japonaise, jolie et souriante, coiffée les cheveux courts et bouclés à la mode américaine, qui pose devant l'entrée d'un nouveau pont de Hiroshima dessiné par le sculpteur américain Isamu NOGUCHI en collaboration avec TANGE Kenzô 丹下健三 qui coordonnait la réalisation du Parc de la Paix. Le contraste n'en est que plus brutal avec les pages intérieures. D'emblée sur la première double page, on découvre des corps d'enfants et de femmes horriblement calcinés. Mais en haut, presque au centre, une petite photographie attire l'attention : une horloge arrêtée sur 8h11. L'horloge retrouvée dans les décombres de Hiroshima s'était arrêtée au moment même de l'explosion. Pour toujours, elle reste figée sur l'heure du drame. Les premières lignes du texte en bas de page vont dans le même sens : « Le 6 août 1945, le ciel de Hiroshima était clair et dégagé sur tout l'horizon ». Suit une description minutieuse de l'arrivée des appareils américains et de l'explosion. Après quelques lignes, se trouve la conclusion du paragraphe qui annonce avec un effet dramatique : « il était alors 8 heures et 15 minutes » (*toki ni gozen hachi ji jûgo fun* 時に午前八時十五分).

La mise du drame sous l'égide de coordonnées spatio-temporelles tellement précises qu'elles en deviennent abstraites participe déjà de la mise en histoire. On ne trouve pas un tel phénomène au cours des semaines, des mois qui ont suivi les bombardements atomiques. Juste après le drame, il s'agissait de survivre, de secourir, de reconstruire au plus pressé. C'est avec le temps des bilans et de la fin de l'occupation qu'est apparu un besoin de comprendre de façon plus objective. De façon différée, on procéda à une mise en abyme, à une sublimation de l'événement historique.



Couverture (à gauche) et première page (à droite) du magazine *Asahi guraifu*, 6 août 1952

Par la suite, d'autres montres ou horloges ont été découvertes et déposées dans les mémoriaux dédiés aux événements tragiques d'août 1945. Or, il est frappant de constater que de manière systématique, ces signes sont placés dans une position initiale, principielle. Lorsqu'on entre dans le nouveau Centre national de documentation pour les victimes de la bombe atomique de Nagasaki et pour la paix (Kokuritsu nagasaki genbaku shibotsusha tsuitô heiwa kinenkan 国立長崎原爆死没者追悼平和祈念館), inauguré en juin 2003 à proximité immédiate du Parc de l'explosion atomique (Genbaku kôen 原爆公園), le tout premier objet que l'on découvre est la carcasse d'une horloge brisée. En fond sonore, l'écho monotone d'une cloche qui se répète à l'infini accompagne le spectateur dans son entrée à l'intérieur des salles d'exposition. Il y a quelque chose d'extrêmement efficace dans cette introduction qui joue sur les deux tableaux de la mimesis (le coup de cloche comme déflagration) et de la sacralisation (sonorité associée à la religion). Aucun visiteur, à commencer par les nombreux enfants emmenés dans le cadre des sorties scolaires, ne peut entrer sans être contaminé par l'information que diffuse cette scénographie : quelque chose, ici, « s'est passé ».



À gauche : Horloge, Centre national de documentation pour les victimes de la bombe atomique de Nagasaki

Au centre : Couverture du catalogue *Hiroshima o sekai ni*

À droite : Tête de chapitre à l'intérieur du catalogue *Hiroshima o sekai ni*

On constate une utilisation similaire des montres brisées à Hiroshima³⁵. Ainsi le catalogue grand public vendu au Mémorial de la paix reproduit en couverture une montre à gousset arrêtée sur 8 heures 15 minutes et 39 secondes. À l'intérieur, une légende nous apprend que cette montre appartenait à un homme de 59 ans, NIKAWA Kengo 二川謙吾, qui se trouvait au moment de l'explosion à 1 600 mètres de l'épicentre près du pont Kannon-bashi. Il décéda le 22 août de ses blessures³⁶. On retrouve

là encore associée à l'utilisation du motif de la montre brisée une grande minutie dans la description. Tout comme la plupart des autres objets présentés dans ces mémoriaux, les montres ou horloges ont la particularité d'avoir vécu la tragédie, d'en porter sur elles la marque³⁷. De ce point de vue, elles ne diffèrent pas des bouteilles fondues ou des lambeaux de vêtements qui sont exposés à proximité. Elles permettent de convoquer un événement du passé dans le présent et en imprimant le souvenir dans l'esprit des spectateurs. Pourtant, la place singulière de ces objets suggère qu'on leur attribue une valeur supplémentaire. Ils semblent permettre et légitimer la suite du récit, celui qui s'ouvre à l'intérieur des catalogues ou des salles d'expositions. Ils forment un dispositif contribuant à faire du drame un événement fondateur, une genèse.

La fonction de ces objets est complexe, sans doute est-ce cela qui les rend si efficaces. La première est liée à la mémoire historique. Comme on l'a vu dans l'exemple du *Asahi gurafu*, elles se superposent aux images de corps mutilés comme si elles seules avaient valeur fiduciaires, comme si, dans leur fixité mécanique, elles apportaient la preuve de ce que l'événement en question s'est véritablement produit. Alors que les gens mutilés sont morts, ont vieilli ou ont subi des opérations esthétiques, que les villes ont été déblayées puis reconstruites, les montres brisées restent en l'état brut de leurs fêlures. Plus le temps passe, plus elles prennent de l'importance car tous les témoins biologiques tendent à disparaître. Les arbres atomisés qui ont été très soigneusement répertoriés tant à Hiroshima qu'à Nagasaki et dont il existe même des cartes pour les touristes, finissent par mourir malgré les soins prodigués³⁸ ; les cheveux, les dents, les bouts de peaux collectés se putréfient. Les montres brisées sont donc des objets qui ont une grande résistance dans ce statut ambigu d'objet à la fois mort et pourtant toujours vivant dans son rôle de témoin.

³⁵ Sur les mémoriaux de Hiroshima et Nagasaki, se reporter aux catalogues *Hiroshima o sekai ni* 広島を世界に, Hiroshima, Hiroshima heiwa kinen shiryōkan 広島平和記念資料館, 1999, 127 p. et *Nagasaki genbaku no kiroku* 長崎原爆の記録 (Archives de la bombe atomique de Nagasaki), Nagasaki, Genbaku shiryōkan 原爆資料館, 1996, 48 p. Pour une iconographie complète sur le drame atomique, voir *Hiroshima-Nagasaki genbaku shashin kaiga shūsei* ヒロシマ・ナガサキ原爆写真・絵画集成 (Compilation des photographies et peintures sur la bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki), 6 vol., Tōkyō, Nihon tosho sentā 日本図書センター, 1993 et *Hiroshima-Nagasaki : genshi bakudan no kiroku* 広島・長崎：原子爆弾の記録 (Hiroshima-Nagasaki : Archives de l'explosion atomique), Tōkyō, Heiwa no atorie 平和のアトリエ, 2000, 388 p.

³⁶ *Hiroshima o sekai ni*, op. cit., p. 53.

³⁷ La valorisation des montres comme objets commémoratifs n'est pas spécifique à Hiroshima et Nagasaki. On en trouve d'autres exemples, bien que plus rares, dans des lieux commémorant la destruction de villes par des moyens conventionnels.

³⁸ Sur le tourisme atomique, on lira avec intérêt l'article de KINOSHITA Naoyuki 木下直之, « Genbaku jikkei e no tabi » 原爆十景への旅, *IS*, n°82, Tōkyō, Pōra bunka kenkyūjo ポーラ文化研究所, 1999, p. 8-19.

Une autre de leur caractéristique, qui n'est cette fois pas physique mais symbolique, est liée à leur fonction première, qui est de marquer le temps. Les montres brisées qu'on utilise comme objet commémoratif ont conservé leurs aiguilles et pointent l'heure à laquelle est survenu le drame. Sans les aiguilles, elles perdraient une grande partie de leur force accusatrice. Elles perdraient leur capacité à ancrer dans un temps historique donné un événement du passé. En diffusant l'image de ces montres, il ne s'agit donc pas seulement de rappeler l'événement à la mémoire du présent, mais de donner à l'événement des coordonnées fixes. Il ne faut pas le laisser flotter, car le temps porte avec lui l'oubli. Les montres sont ici contre le temps. Elles se veulent du côté de l'inamovible, de l'éternité. Littéralement, elles font date.

Il est clair que les dates historiques dépendent en grande partie des instruments qui les fixent et qui les véhiculent. Il peut s'agir de monuments, de chroniques, de films ou de fêtes commémoratives. À l'aune de cette règle générale, les montres de Hiroshima et de Nagasaki n'ont pas un statut particulier. Pourtant, elles sont par certains aspects radicalement différentes et spécifiques. Elles sont en effet moins dépendantes que tout autre récit historique des questions de style. L'architecture d'un arc de triomphe s'inscrit dans une école et une époque donnée, c'est-à-dire rappelle non seulement le souvenir de telle ou telle victoire, mais informe aussi sur l'art d'une époque. Une chronique dépend de codes rhétoriques, de la langue de celui qui s'exprime, ou encore des particularités d'écriture d'un individu ; elle ne fait pas que transmettre de l'information historique. Un film possède lui aussi une construction narrative et souvent une dimension touristique. Pour les montres de Hiroshima et Nagasaki, il en va autrement. Elles portent un strict minimum d'informations extérieures aux événements qu'elles documentent et, par conséquent, sont dégagées de toute histoire propre qui divergerait de ce à quoi elles réfèrent. Ce sont des témoins mécaniques, qui dans leur fixité ont un caractère absolu et irréfutable. C'est le temps du drame qui s'est laissé prendre par la montre.

En outre, on s'aperçoit que ces objets sont surtout connus sous la forme de reproductions, que ce soit dans des livres ou sur support numérique. Elles sont devenues des œuvres plastiques universellement diffusables par le biais de la photographie. Plusieurs artistes s'y sont intéressés. TÔMATSU Shōmei a tiré un cliché célèbre d'une montre trouvée à Nagasaki arrêtée sur 11h02³⁹. Cette image est aujourd'hui très utilisée pour signifier dans

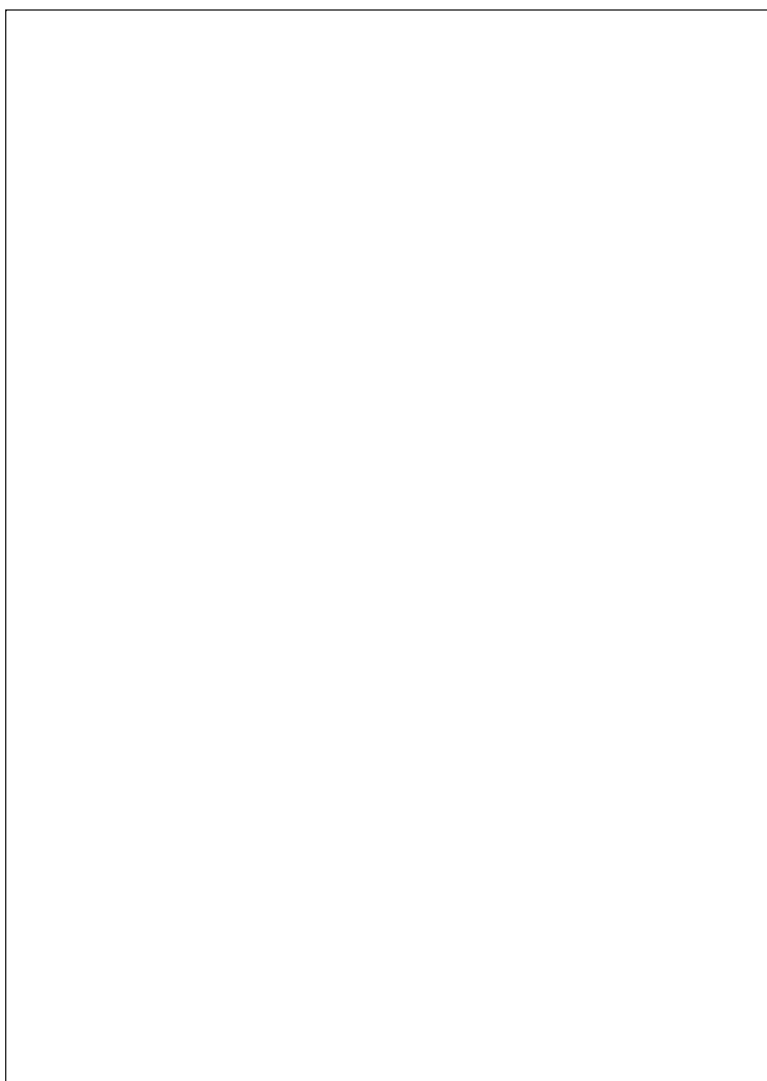
³⁹ TÔMATSU Shōmei 東松照明, *Bakushin-chi kara yaku 0.7km no chiten kara horidasareta udedokei* 爆心地から約 0.7kmの地点から掘り出された腕時計 (Montre de poignet retrouvée enfouie à 0,7km du point d'impact de l'explosion), 33,8 x 33,7 cm, 1961. Pour l'œuvre de TÔMATSU, se reporter au catalogue *Nihon rettō kuronikuru : TÔMATSU Shōmei no 50 nen* 日本列島クロニクル : 東松照明の50年, Toyohashi, Toyohashi-shi bijutsu hakubutsukan 豊橋市美術館, 2000.

quel temps vit le Japon d'« après » guerre. C'était par exemple la première œuvre que l'on découvrait en entrant dans l'exposition « Japon 1945-1970 : un renouveau photographique » qui s'est tenue au printemps 2003 à Paris à l'Hôtel de Sully. Placée devant l'accueil, elle orientait le sens de toute l'exposition. On pourrait encore citer d'autres cas, notamment un cliché de DOMON Ken 土門拳 qui est lui aussi régulièrement reproduit. Or, il est important de comprendre que le geste photographique redouble et amplifie le sens des montres puisqu'il est lui-même une saisie. Au final, ces « œuvres » sont des saisies du temps saisi. Elles ne sont pas seulement des symboles du bombardement atomique. Car, d'un côté, elles continuent de transmettre l'événement de manière physique, en raison de la valeur indicielle de l'opération photographique ; d'autre part, elles ont l'éternité que leur confère leur nature indéfiniment reproductible.

Ces montres sont par ailleurs devenues des « motifs » que reprennent les plasticiens. OKAZAKI Kazuo en 1963 et YOKOO Tadanori en 1995, par exemple, les ont utilisés dans leur travail⁴⁰. Il n'est pas non plus impossible d'interpréter les nombreux cadrans ou roues que l'on trouve dans l'œuvre gravée de HAMADA Chimei 浜田知明 comme des évocations déformées de ce motif. De même, dans un tout autre registre, on en retrouve la trace dans le travail conceptuel de MIYAJIMA Tatsuo 宮島達男 et notamment dans son installation *La mort du temps* (*Toki no shi / Death of Time*) réalisée en 1989 pour le Musée d'art contemporain de la ville de Hiroshima⁴¹. Ces utilisations dérivées montrent qu'elles ont imprégné de façon profonde la culture contemporaine.

⁴⁰ OKAZAKI Kazuo 岡崎和郎, *Hiroshima Time*, résine de polyester, 31 x 31 cm, coll. ISHII Toshiharu ; YOKOO Tadanori 横尾忠則, *Hiroshima-Nagasaki* 広島-長崎, affiche offset, 103 x 78 cm, 1995. Pour une présentation d'ensemble des œuvres de YOKOO Tadanori, voir le catalogue *Yokoo Tadanori : Shinra banshō* 森羅万象, Tôkyô, Tôkyô-to gendai bijutsukan 東京都現代美術館, 2002. Pour l'œuvre d'OKAZAKI, se reporter à *Hiroshima igo* 広島以後 (catalogue d'exposition), Hiroshima, Hiroshima-shi gendai bijutsukan 広島市現代美術館, 1995.

⁴¹ Sur HAMADA Chimei, se reporter au catalogue *Hamada Chimei no zen.yô* 浜田知明の全容, Tôkyô, Asahi shinbun-sha, 1996 ; cette œuvre de MIYAJIMA Tatsuo a fait l'objet d'une exposition spéciale en 1990 (*Hiroshima insutarêshon : Toki no shi*) au Musée d'art contemporain de la ville de Hiroshima. Voir *Hiroshima-shi gendai bijutsukan : shozô sakuhiin zuroku 1989-1991* 広島市現代美術館：所蔵作品図録, Hiroshima, Hiroshima-shi gendai bijutsukan, 1992, p. 10.



© YOKOO Tadanori, *Hiroshima-Nagasaki*, affiche offset, 103x78cm, 1995.

Une entrée dans l'histoire

Les images de montres ou d'horloges brisées constituent un ensemble singulier au sein des œuvres plastiques de l'après-guerre, mais elles ne sont pas sans lien avec d'autres procédés initiateurs. Utilisées comme des marqueurs d'entrée, elles sont à mettre en parallèle avec ce qu'on observe au niveau du discours. Pour cela, il n'est guère besoin de chercher loin. Il n'est qu'à regarder les cartouches qui se trouvent au bas des monuments qui commémorent le drame atomique. Citons par exemple le texte qui est apposé au pied de la colonne qui signale l'épicentre de l'explosion de Nagasaki du 9 août 1945 :

Le 9 août 1945 à 11h02, la déflagration d'une seule explosion atomique à 500m d'altitude a ôté en un instant la vie à 73 800 personnes, et en a blessé 76 700. Au même moment, 11 500 foyers ont été brûlés et 6 800 autres ont été complètement ou très largement détruits ; toute la ville, sur un rayon de 2,5km autour cet endroit, a été dévastée. La cruauté de ce qui s'est passé est indescriptible.

昭和二十年八月九日午前十一時二分、一発の原子爆弾が、この地の上空五〇〇メートルでさく裂し、一瞬、七三、八〇〇人の尊い生命を奪い、七六、七〇〇人の負傷者を生じた。同時に、家屋の焼失一一、五〇〇戸、全壊又は大破したもの六、八〇〇戸、この地を中心として、二・五キロメートルに及ぶ地域が壊滅した。その惨状は筆舌に尽し難い。

Dans sa formulation, ce texte est similaire à des dizaines d'autres du même type qu'on trouve non seulement à Nagasaki et Hiroshima mais aussi à Tôkyô, Ôsaka, Himeji et la plupart des villes bombardées. On peut penser aussi au *Rapport global sur les dommages de guerre* (*Sengo higai sôgô hôkokusho* 戦争被害総合報告書), texte qui est un modèle du genre et qu'on trouve par exemple en épigraphe du livre *Scènes de la bombe atomique* (*Genbaku no zu*) des époux MARUKI en 1952.

Le 6 août 1945 aux alentours de 8 heures et 15 minutes, à une altitude de 1 500 à 1 600 mètres en plein cœur de la ville de Hiroshima, a été projeté un éclair vert pâle comme dans une explosion de magnésium, après qu'il y ait eu un bruit sourd mais relativement faible, la bombe entraîna une épaisse colonne de feu rougeoyante qui en l'espace de 6 à 7 secondes retomba à toute vitesse provoquant une énorme déflagration à 570 mètres au-dessus du sol.

昭和二十年八月六日午前八時十五分頃、広島市の中央高度千五、六百米付近で、マグネジウム爆発様の青白い閃光を発し、ポンと軽く爆発した後、爆弾は赤く太い火柱を引いて六、七秒間急速に降下、五百七十米上空で大炸裂した。⁴²

Chacun de ces textes commence par des indications temporelles minutieuses. Puis viennent, dans une langue sèche et technique, des informations sur le lieu. Ce n'est qu'ensuite qu'on peut éventuellement commencer à relater les faits. L'énoncé du bilan, voire l'expression des émotions sont subordonnés à la détermination première des coordonnées abstraites du drame. C'est pourquoi ils répondent à la même logique que celle qui prévaut lorsque sont mises en avant les montres brisées. En définitive, le récit de l'expérience semble avoir eu besoin de se placer sous l'égide d'un moment de l'histoire sanctuarisé par la raison, raison qui, parce qu'elle est scientifique, est seule garante de la réalité de l'événement auquel il est fait référence. La présence récurrente de ces formules suggère que beaucoup de ce qu'on a pu écrire ou dessiner sur les expériences de la fin de la guerre s'est appuyé sur un travail de cristallisation du drame.

On trouve dans la littérature japonaise un nombre important de textes sur la guerre qui commencent par des indications de temps précises. C'est vrai pour les études historiques, pour les essais ou les notes personnelles.

⁴² *Keizai antei honbu sôsai kanbô kikaku-bu chôsa-ka* 経済安定本部総裁官房企画部, *Taiheiyô sensô ni yoru waga kuni no higai sôgô hôkokusho* 太平洋戦争による我国の被害総合報告書, Tôkyô, Keizai antei honbu 経済安定本部, 1949. Pour la citation par les époux MARUKI, voir MARUKI Iri 丸木位里, AKAMATSU Toshiko 赤松俊子, *Genbaku no zu* 原爆の図, Tôkyô, Aoki shoten 青木書店, 1952.

C'est aussi le cas du célèbre roman autobiographique de NAGAI Takashi, *Les Cloches de Nagasaki*⁴³, dont les premiers mots sont les suivants :

Le soleil du 9 août 1945, comme d'habitude, se levait paisiblement derrière le mont Konpira ; le bel Urakami accueillait sa dernière matinée.

昭和二十年八月九日の太陽は、いつもの通り平凡に金比羅山から顔を出し、美しい浦上は、その最後の朝を迎えたのであった。

Il en va de même pour les *Mémoires d'un prisonnier* d'ÔOKA Shôhei⁴⁴ :

Je fus fait prisonnier le 25 janvier 1945 par l'armée américaine sur l'île de Mindoro.

私は昭和二十年一月二十五日ミンドロ島南方山中において米軍の俘虜となった

Et si ce n'est pas l'ouvrage lui-même qui débute par une référence temporelle à la guerre, du moins c'est souvent une partie ou un chapitre. Cela est particulièrement le cas lorsque le texte aborde des événements violents, tels les bombardements, ou fondateurs, comme la lecture par l'empereur du Décret sur la fin de la guerre, le 15 août 1945.

La structure de la langue japonaise n'est évidemment pas étrangère à ce phénomène. Elle a en effet tendance à placer d'emblée en début d'énoncé l'indication de temps. Et lorsque ce n'est pas le cas, on la trouve bien souvent en second, juste après le thème. C'est vrai à l'oral comme à l'écrit. Elle est en outre particulièrement nécessaire puisque le verbe ne donne pas la temporalité de la phrase. En clair, elle est non seulement très fréquente, mais aussi très visible. Par conséquent, placer une indication temporelle à une place initiale est un mode d'entrée dans la parole qui est parfaitement naturel en japonais. Toutefois, les cas des cloches et des montres brisées montrent bien que cet usage ne se limite pas à la parole. L'« oreille » et le « regard » japonais sont eux aussi familiers de cette construction. Il y a là une remarquable convergence de différents langages, chacun rejaillissant sur l'autre avec pour effet de valider et de renforcer le phénomène général. L'indication de temps à l'ouverture est donc une modalité qui affecte de manière globale la manière qu'a le Japon d'appréhender ce moment de son passé qu'est la défaite, puisqu'il structure la médiation de l'expérience à l'expression, de la mémoire à l'histoire.

Que ce soit sous leurs formes plastiques ou scripturaires, sous la forme de photographies ou de dates, les « horloges arrêtées » sont des moyens pour faire que l'expérience ne se dissolve pas dans la connaissance, dans la multiplicité des savoirs possibles. Cristalliser le temps et faire de ce temps cristallisé une hypothèse génétique – dont on notera au passage que la conséquence mécanique est l'évacuation de tout ce qui précède – est donc

⁴³ NAGAI Takashi, *Nagasaki no kane* 長崎の鐘 (*Les Cloches de Nagasaki*), Tôkyô, Hibiya Shuppansha 日比谷出版社, 1949.

⁴⁴ ÔOKA Shôhei 大岡昇平, *Furyo-ki* 俘虜記 (*Mémoires d'un prisonnier*), Tôkyô, Sôgensha 創元社, 1948.

bien quelque chose qui participe de la mise en forme de l'histoire. C'est la raison pour laquelle il faut bien voir qu'avant d'être des symboles – symboles qu'on peut vouloir évacuer – ces « horloges arrêtées » ont d'abord servi à faciliter le passage de l'expérience au récit. En conséquence, on doit considérer que leur rôle premier, leur raison d'être est d'aider la venue du discours : pour reprendre Paul RICŒUR, elles ont un rôle « configurant » et participent d'une forme d'accouchement « japonais » ou même « en japonais » de l'histoire⁴⁵.



Malgré la part d'autonomie que nous avons tenté de mettre en évidence dans le processus heuristique qui sous-tend l'adoption de dates principales, on ne saurait les séparer des événements qu'elles signalent. Nous arrivons là face à une aporie où se croisent le flux sémantique du langage et la diachronie des faits. Nous n'essayerons donc pas de trancher la question de savoir si c'est la nature des événements qui s'est saisie des caractéristiques de la langue pour s'imposer au monde ou si c'est l'historiographie qui a cherché ainsi à accentuer la cristallisation de l'expérience et de l'émotion. Nous nous contentons de faire remarquer la puissance d'un phénomène qui relaye au second plan la dimension complexe de l'histoire du passage de la guerre à l'après-guerre, et subordonne la pluralité des expériences et des opinions, par essence relatives, à des coordonnées absolues. Il a en outre alimenté la propension de l'histoire contemporaine japonaise à la focalisation, la réduisant quasiment à deux thèmes : d'une part, l'après-guerre comme « contrainte », qui s'agrège autour de la Déclaration impériale du 15 août 1945, d'autre part, l'après-guerre comme « terreur absolue », conséquence des bombardements atomiques. Le Japon se retrouve donc en permanence confronté à deux événements à la polarité divergente. Le premier appelle à une « réforme » afin de sortir du cadre de la contrainte ; le second développe une logique de l'« après-coup » à laquelle on s'accroche car elle apparaît rationnellement comme la seule garante du non-retour de l'expérience traumatique. La plupart des réflexions sur l'après-guerre se heurtent à l'inadéquation de ces deux logiques comme on a pu le percevoir dans le cas de SAWARAGI. C'est pourquoi on peut considérer que le Japon d'après-guerre est prisonnier de ses dates historiques et de la structure du langage qui en détermine l'apparition. Toutefois, au final, on ne sera pas loin de penser que cette prison en vaut bien une autre, car elle a le mérite de maintenir le pays dans un rapport inquiet mais dynamique à l'histoire ce qui devrait être l'ambition de chacun et de chaque nation.

⁴⁵ De Paul RICŒUR, nous renvoyons tout particulièrement à *Temps et récit*, tome I, *La Configuration du temps dans le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983 et *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 302-369.

Bibliographie sommaire :

AWAYA Kentarô 粟屋憲太郎 (dir.), *Haisen chokugo no seiji to shakai* 敗戦直後の政治と社会, *Shiryô Nihon gendaishi* 資料日本現代史, 2-3, Tôkyô, Ôtsuki shoten 大月書店, 1980.

CHIBA Shigeo 千葉成夫, *Gendai bijutsu itsudatsu shi* 現代美術逸脱史 (Histoire anticonformiste de l'art contemporain), Shôbunsha 晶文社, Tôkyô, 1986.

DOWER John, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of the World War II*, New York, Norton, 1999.

KATÔ Norihiro 加藤典洋, *Haisengo-ron* 敗戦後論 (Après la défaite), Tôkyô, Kôdan-sha 講談社, 1997.

KIKUCHI Yoshiichirô 菊地芳一郎, *Sengo jûgonen no Nihon bijutsu shi* 戦後十五年の日本美術史, Tôkyô, Toki no bijutsu-sha 時の美術社, 1963.

KINOSHITA Naoyuki 木下直之, « Genbaku jikkai e no tabi » 原爆十景への旅, *IS*, n°82, Tôkyô, Pôra bunka kenkyûjo ポーラ文化研究所, 1999.

LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle : pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001.

LUCKEN, Michael, *Les Peintres japonais à l'épreuve de la guerre : 1935-1952* (thèse de doctorat), Paris, INALCO, 1999, 431-435.

MATSUO Takayoshi 松尾尊兌, *Sengo Nihon e no shuppatsu* 戦後日本への出発, Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, 2002.

NOMA Hiroshi 野間宏, « Geijutsu to jikkô » 芸術と実行, dans TAKEUCHI Yoshimi 竹内好 et ABE Tomoji 阿部知二, *Kenryoku to geijutsu* 権力と芸術, *Gendai geijutsu* 現代芸術, vol. 5, Tôkyô, Keisô shobô 勁草書房, 1958.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome I, *La Configuration du temps dans le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.

SAWARAGI Noi, *Bakushin-chi no geijutsu* 「爆心地」の芸術, Tôkyô, Shôbun-sha, 2002.

UBUKI Satoru 宇吹暁, *Heiwa kinen shikiten no ayumi* 平和記念式典の歩み, Hiroshima, Hiroshima heiwa bunka sentâ 広島平和文化センター, 1992.

SAWARAGI Noi 榎木野衣, *Art - Japon - Contemporain (Nihon · gendai · bijutsu* 日本・現代・美術), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 1998.

SPAULDING Robert M., « CDD Censorship of Japan's Daily Press », dans BURKMAN Thomas W., *The Occupation of Japan: Arts and Culture*, Norfolk (Va.), General Douglas MacArthur Foundation, 1988.

TANAKA Jô 田中穰, *Fujita Tsuguji* 藤田嗣治, Tôkyô, Shinchô sha, 1969.

Albums et catalogues d'exposition :

AIDA Makoto 会田誠, *Kodoku na wakusei* 孤独な惑星, Tôkyô, Dan-bo DANぼ, 1999.

Hamada Chimei no zen.yô 浜田知明の全容, Tôkyô, Asahi shinbun-sha, 1996.

Hiroshima igo 広島以後 (catalogue d'exposition), Hiroshima, Hiroshima-shi gendai bijutsukan 広島市現代美術館, 1995.

Hiroshima-Nagasaki genbaku shashin, kaiga shûsei ヒロシマ・ナガサキ原爆写真・絵画集成 (Compilation des photographies et peintures sur la bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki), 6 vol., Tôkyô, Nihon tosho sentâ 日本図書センター, 1993.

Hiroshima-Nagasaki : genshi bakudan no kiroku 広島・長崎 :原子爆弾の記録 (Hiroshima-Nagasaki : Archives de l'explosion atomique), Tôkyô, Heiwa no atorie 平和のアトリエ, 2000.

Hiroshima-shi gendai bijutsukan : shozô sakuhin zuroku 1989-1991 広島市現代美術館 :所蔵作品図録, Hiroshima, Hiroshima-shi gendai bijutsukan, 1992.

Hiroshima o sekai ni 広島を世界に, Hiroshima, Hiroshima heiwa kinen shiryôkan 広島平和記念資料館, 1999.

Nagasaki genbaku no kiroku 長崎原爆の記録 (Archives de la bombe atomique de Nagasaki), Nagasaki, Genbaku shiryôkan 原爆資料館, 1996.

Nihon rettô kuronikuru : TÔMATSU Shômei no 50 nen 日本列島クロニクル :東松照明の50年, Toyohashi, Toyohashi-shi bijutsu hakubutsukan 豊橋市美術博物館, 2000.

YOKOO Tadanori : Shinra banshō 森羅万象, Tôkyô, Tôkyô-to gendai bijutsukan 東京と現代美術館, 2002.