
Aoyama Tarō 青山太郎, *Chūdōtai no eizōgaku : Higashi Nihon daishinsai o kiroku suru sakkatachi no seiseihenka* 中動態の映像学:東日本大震災を記録する作家たちの生成変化 (Sciences des images médiopassives : le devenir des auteurs documentaires de la triple catastrophe de Fukushima)

Lucie Rydzek

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/etudes-japonaises/408>

Référence électronique

Lucie Rydzek, « Aoyama Tarō 青山太郎, *Chūdōtai no eizōgaku : Higashi Nihon daishinsai o kiroku suru sakkatachi no seiseihenka* 中動態の映像学:東日本大震災を記録する作家たちの生成変化 (Sciences des images médiopassives : le devenir des auteurs documentaires de la triple catastrophe de Fukushima) », *Études japonaises* [En ligne], 4 | 2025, mis en ligne le 31 décembre 2025, consulté le 16 juin 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/etudes-japonaises/408>

Droits d'auteur

CC BY

Aoyama Tarō 青山太郎, *Chūdōtai no eizōgaku : Higashi Nihon daishinsai o kiroku suru sakkatachi no seiseihenkā* 中動態の映像学:東日本大震災を記録する作家たちの生成変化 (Sciences des images médiopassives : le devenir des auteurs documentaires de la triple catastrophe de Fukushima)

Lucie Rydzek

RÉFÉRENCE(S) :

Aoyama Tarō 青山太郎, *Chūdōtai no eizōgaku : Higashi Nihon daishinsai o kiroku suru sakkatachi no seiseihenkā* 中動態の映像学:東日本大震災を記録する作家たちの生成変化 (Sciences des images médiopassives : le devenir des auteurs documentaires de la triple catastrophe de Fukushima), Hachiōji, Horinouchi shuppan, 2022, 374 p.

TEXTE

- 1 Aoyama Tarō 青山太郎 (né en 1987) est maître de conférences à l'université privée Bunri de Nagoya, spécialisé en études cinématographiques et en théories des médias et du design¹. Ce premier ouvrage est issu d'une thèse de doctorat² intitulée « Recherches au sujet de la subjectivité dans les productions vidéo de l'époque post-médiatique : le devenir de l'imagination de l'autre dans le cas de la triple catastrophe de Fukushima », soutenue en 2020 à l'Université des Arts et Techniques de Kyōto.
- 2 À première vue, l'ouvrage se démarque des approches habituelles par l'outil théorique qu'il déploie : dans la lignée de l'esthéticien Morita Aki 森田亜紀 (né en 1954)³, Aoyama applique la théorie de la « voix moyenne » (*chūdōtai* 中動態) développée par le linguiste Émile Benveniste (1902-1976)⁴ pour comprendre, dans les films documentaires produits après la triple catastrophe de Fukushima de mars 2011, le rôle du cinéma dans la connaissance de l'inconcevable.

- 3 L'ouvrage part ainsi d'une observation jugée particulièrement significative depuis la catastrophe (sans s'y limiter) : le fait que les images circulant au sein de l'écosystème médiatique actuel et qui conditionnent notre capacité à « voir » (*miru* 見る) auraient tendance à limiter notre imagination plutôt qu'à nous rendre intelligibles les choses du monde dans leur complexité⁵. Reprenant l'idée développée par Georges Didi-Huberman (né en 1953) dans *Images malgré tout* (2004)⁶, selon laquelle l'imaginaire serait nécessaire à la connaissance du monde, Aoyama élabore une réflexion autour du concept de « voix moyenne » des images, qu'il analyse comme un dispositif favorisant le développement de l'imagination, tant chez les cinéastes que chez les spectateurs. Issu de la linguistique, ce concept lui permet de dépasser la dichotomie action/réception et décrit le « devenir » (au sens deleuzien) du sujet au contact de l'objet. Dans cette perspective, et comme le souligne Morita Aki, l'expérience artistique – qui implique par essence la transformation de ses parties prenantes – relève nécessairement de la « voix moyenne ».
- 4 L'originalité de la thèse d'Aoyama réside dans l'idée que, pour mieux « voir » et comprendre autrui et le monde – en particulier après le désastre –, les cinéastes doivent accepter la transformation de leur propre subjectivité au contact de leur terrain, tel que perçu à travers la médiation de la caméra. Il s'agit d'envisager la « relation symbiotique fructueuse » entre la machine et l'humain, suggérée par Félix Guattari (1930-1992) à travers son concept de « post-média »⁷ – les médias étant ici considérés comme des lieux de construction de la subjectivité. La machine permettrait ainsi l'émergence d'une entité formée de plusieurs subjectivités humaines combinées, ce qu'Aoyama nomme en fin d'ouvrage « la voix moyenne en regards multiples » (*fukume-teki chūdōtai* 複眼的中動態).
- 5 L'ouvrage se découpe en cinq chapitres, discutant successivement : l'écosystème médiatique actuel ; les enjeux des archives multimédias dans la création d'une mémoire collective⁸ et en particulier ce que l'auteur nomme « l'environnement intellectuel cyclique » (*junkangata no chiteki kankyō* 循環型の知的環境) » d'apprentissage par la création des archives citoyennes du Centre pour ne pas oublier le 11 mars (Sangatsu jūichinichi o wasurenai tame ni sentā 3が11にちを忘れないためにセンター)⁹ ; les pratiques de trois ensembles de cinéastes documentaristes, chacune emblématique ; et, enfin, l'apport

du concept de la « voix moyenne » pour comprendre le lien entre « créer » et « voir ».

- 6 Le quatrième chapitre intéressera particulièrement les chercheurs en cinéma pour ses analyses textuelles et contextuelles de la « Trilogie documentaire du Tōhoku » (*Tōhoku kiroku eiga sanbusaku* 東北記録映画三部作¹⁰, 2013) réalisée par Hamaguchi Ryūsuke 濱口竜介 (né en 1978) et Sakai Kō 酒井耕 (né en 1979), du film « Paysage côtier » (*Enganbu no fūkei* 沿岸部の風景, dans sa version 2013) de Suzuo Keita 鈴尾啓太 (né en 1985), et des films « Les mots d'entre-deux » (*Aida no kotoba* あいだのことば, 2012)¹¹ et « Sous la vague, sur la terre » (*Nami no shita, tsuchi no ue* 波のした、土のうえ, 2014)¹² du binôme formé par la réalisatrice Komori Haruka 小森はるか (née en 1989) et la peintre et écrivaine Seo Natsumi 瀬尾夏美 (née en 1988).
- 7 Aoyama y montre l'importance des dispositifs mis en place. Dans leur trilogie, Hamaguchi et Sakai portent une attention particulière au rôle de celui qui écoute à travers des entretiens de binômes de victimes, choisis pour leur proximité relationnelle (familiale, amicale, professionnelle) et filmés par le biais d'un plan de caméra emprunté aux films de fiction. Monteur de profession, Suzuo propose quant à lui un film particulier par son montage et ses versions multiples, donnant une place importante aux subjectivités des locaux pour exprimer la beauté de la côte du Tōhoku. Dans « Les mots d'entre-deux », Komori utilise un style auto-documentaire, habituellement déployé dans les *home movies*, qui vient perturber les représentations habituelles des rapports entre bénévoles et victimes. Enfin, dans « Sous la vague, sur la terre », Seo réécrit l'expérience des victimes interviewées sur la base de ses souvenirs, générant un texte qu'elle donne ensuite à lire et à corriger face caméra par les personnes originellement interviewées. Ainsi, Aoyama remarque que chacun de ces films implique un partage des subjectivités devant la caméra, dans l'objectif de stimuler l'imagination des spectateurs pour appréhender la réalité dans sa complexité.
- 8 Si l'utilisation du concept de « voix moyenne » dans le cas du cinéma pouvait d'abord laisser perplexe, Aoyama, grâce à sa maîtrise de la « French Theory » si importante en *media studies*, parvient à formuler une proposition solide et stimulante. Celle-ci renouvelle notre approche du cinéma documentaire et des archives multimédias et per-

met d'en mesurer l'efficacité au regard de la transmission critique de la mémoire – objectif qui ne cesse d'être discuté par les cinéastes japonais eux-mêmes dans de multiples publications¹³.

NOTES

- 1 Profil d'Aoyama Tarō sur le site de l'université Bunri de Nagoya : <https://www.nagoya-bunri.ac.jp/faculty/aoyama-taro/> (consulté le 18 avril 2025).
- 2 Titre japonais : *Posuto media jidai no eizō seisaku ni okeru shutaisei ni kansuru kenkyū – Higashi Nihon daishinsai ni okeru tasha o meguru sōzōryoku no seiseikatei ni tsuite* ポストメディア時代の映像制作における主体性に関する研究–東日本大震災における他者をめぐる想像力の生成過程について. Aoyama réalise son doctorat à la suite d'un master en culture et linguistique internationales obtenu à l'Université de Nagoya.
- 3 Morita Aki 森田亜紀, *Geijutsu no chūdōtai* 芸術の中動態 (La voix moyenne des arts), Tōkyō, Moe shobō, 2013.
- 4 Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris, Bibliothèque des sciences humaines, 1966.
- 5 Aoyama s'appuie notamment sur : Gennifer Weisenfeld, *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*, Berkeley, University of California Press, 2012.
- 6 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- 7 Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *Multitudes*, n° 34, 2008, p. 128-133.
- 8 Sue McKemmish, « Kinō, kyō, asu – sekinin no kontinyuamu きのう、きょう、あす – 責任のコンティニウム (Hier, aujourd'hui et demain : un continuum de responsabilité) », in *Kiroku kanri gakkai* 記録管理学会 (Société de gestion des documents et archives) et *Nihon ākaibuzu gakkai* 日本アーカイブズ学会 (Société japonaise des études archivistiques) (sous la dir. de), *Nyūmon : ākaibuzu no sekai. Kioku to kiroku o mirai ni* 入門 アーカイブズの世界 – 記憶と記録を未来に (Introduction à la science des archives : mémoire et récits pour l'avenir), Tōkyō, Nichigai asoshietsu, 2006, p. 187-219, traduit de l'anglais par Sakaguchi Takahiro 坂口貴弘 et Koga Takashi 古賀崇 (titres originaux en anglais : *Yesterday, today and tomorrow: a continuum of res-*

ponsibility et *Introduction to Archival Science: Memory and Records into the Future*).

9 Aussi nommé *Wasuren ! わすれン !* (Nous n'oublions pas !) en japonais et *Recorder 3.11* en anglais. Site du projet : <https://recorder311-e.smt.jp> (consulté le 14 mai 2025).

10 La trilogie est composée des films « Le bruit des vagues » (*Nami no oto* なみのおと, 2011, 142'), « Des voix venues des vagues » (*Nami no koe* なみのこえ, 2013 – divisé en deux volets : « *Kesennuma* » (*Kesennuma* 気仙沼, 109') et « *Shinchimachi* » (*Shinchimachi* 新地町, 103') – et « Ceux qui content » (*Utau hito* うたうひと, 2013, 120').

11 Ou « Des mots entre-nous », 64', réalisé par Komori Haruka.

12 68', réalisé par Komori Haruka et Seo Natsumi.

13 Ces interrogations sont en effet présentes dans les ouvrages de cinéastes japonais de l'époque du cinéma contestataire tels que Tsuchimoto Noriaki 土本典昭 (1928-2008) (*Eiga wa ikimono no shigoto de aru: watakushiron dokyumentarii eiga* 映画は生きものの仕事である – 私論・ドキュメンタリー映画 (Les films sont l'œuvre d'êtres vivants : ma vision du cinéma documentaire), Tōkyō, Miraisha, 1974 (réédité en 2004)), et, plus récemment, dans des ouvrages de cinéastes comme Satō Makoto 佐藤真 (1957-2007) (*Dokyumentarī eiga no chihei : sekai o hihanteki ni uketomeru tame ni* ドキュメンタリー映画の地平 – 世界を批判的に受けとめるために (L'horizon du cinéma documentaire : comprendre le monde de manière critique), Tōkyō, Heifūsha, 2001) ou Kamanaka Hitomi 鎌仲ひとみ (née en 1958) (avec Kim Son-un et Kana Tomoko, *Dokyumentarī no chikara* ドキュメンタリーの力 (La puissance du documentaire), Tōkyō, Shinao, 2005).

AUTEUR

Lucie Rydzek

Doctorante, Université de Lorraine