

Traces de la création du monde

Claude R. Blouin

Numéro 46, novembre–décembre 1989

Cinéma documentaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24485ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blouin, C. R. (1989). Traces de la création du monde. *24 images*, (46), 42–44.

TRACES DE LA CRÉATION DU MONDE

PAR CLAUDE R. BLOUIN



*Le procès de
Tokyo de Masaki
Kobayashi*

Le cinéma documentaire japonais fait peu parler de lui hors du Japon. Encore moins diffusé que le cinéma de fiction, qui ne l'est à peu près pas, il est pourtant, en nombre, aussi vivace que son frère, et en qualité, peut-être même meilleur. Sur le plan strictement commercial, le best-seller des années quatre-vingt est *Antartica*, hybride du documentaire et de la fiction. Après *Furyo* et *La ballade de Narayama*, *Le procès de Tokyo* de Kobayashi a été le film le plus vu en salles en 84-85. Enfin, chaque année, des documents anthropomorphiques à la Disney séduisent le public des enfants.

Mais la télévision, en particulier l'excellente chaîne éducative NHK, est le principal diffuseur. La couverture critique, plus ponctuelle, permet mal de discourir sur les œuvres présentées, et renvoie à l'oubli des films qui mériteraient mieux, comme ces reportages sur les journaliers d'Osaka en 88. Au début des années 70, avant les autres pays industrialisés, les Japonais pouvaient suivre les progrès de la pollution. L'espoir des cinéastes, au-delà de l'information, était d'au moins provoquer une réaction de soutien à la recherche des moyens de lutte. Mais ces moyens étant moins connus, moins simples à montrer que les méfaits, le public s'est détourné de programmes desquels il retenait d'abord l'ampleur de la menace.

Cela pose le problème du cinéma documentaire comme moyen d'intervention. Au Japon, sa diffusion en a été d'autant plus efficace qu'elle a touché des publics ailleurs qu'en salles de spectacle, publics mobilisés autour de la réflexion sur un problème que le documentaire venait éclairer d'une nouvelle lumière. Mais ce genre de films laissant la place à la parole pose la question du doublage, plus difficile que dans la fiction, la parole étant, par moments, le seul élément marquant l'origine sociale et l'humeur d'interlocuteurs qui, avant de dire l'essentiel, cherchent en parlant ce qu'ils ont à dire. Cela, peut-être, a-t-il gêné la présentation à l'étranger des œuvres d'Ogawa.



A Japanese Village «Furuyashiki mura» de Ogawa.

OGAWA

Ébloui, dans les films de fiction de Narusé, par la qualité d'attention portée à la durée vécue par les personnages plutôt qu'au rythme composé en fonction de l'effet à produire sur les spectateurs, séduit par ce même sens du temps accordé par Rossellini à la totalité des gestes, et non seulement à leurs points forts, Ogawa a cherché le point de convergence entre cohérence esthétique et fidélité à son éthique. Financé, à l'origine, par un groupe de jeunes partageant ses idéaux, vieillissant avec eux, et pouvant toujours compter sur eux, depuis trente ans, il s'est, grâce à eux, donné les moyens d'une liberté qui l'affranchit des normes de l'État ou de celles des commanditaires de la télévision. En outre, il se fait un point d'honneur de ne commencer à filmer, toujours avec le même



«*L'armée de l'empereur va de l'avant* de Kazuo Hara pose une question d'éthique : faut-il laisser la violence se dérouler sous ses yeux, sous prétexte du respect de la vérité à filmer?»

noyau de collaborateurs, qu'après avoir vécu un certain nombre d'années au sein d'une communauté dont il veut témoigner des luttes.

Comme il s'agit d'abord de rendre compte du rythme vrai des êtres et, en second lieu seulement, de celui par lequel on émeut le spectateur, il n'hésitera pas, caméra à l'épaule, à faire faire des plans-séquences, restituant le temps réel d'une prise de décision, par exemple.

Je n'ai pas encore vu *Furuyashiki mura* (1982). Mais les Québécois qui l'ont vu évoquent avec stupeur un gros plan de grain de riz, une séquence entière consacrée à l'étude inquiète de l'avance d'un front froid menaçant la récolte. Cela me rappelle des images de *Sanrizuka*, autre œuvre d'Ogawa, où là aussi il ne s'agit pas de montrer un raccourci de l'existence humaine, mais une tranche de la vie comme elle est vécue. Document au sens fort, donc ! Document à opposer à notre fébrilité, au risque assumé de voir, comme il me le confiait, au Japon comme au Québec, un spectateur s'endormir... C'est qu'il s'agit de donner à celui-ci, par le film, l'occasion de s'intéresser à ce qui n'est pas lui, d'épouser un rythme qui n'est pas le sien. Des spectateurs ont été déçus par la fin ouverte de *Sanrizuka* (1971 : des épisodes ont été aussi tournés en 68, 70, 72, 73 et 77). C'est précisément que le film rend compte d'une réalité non finie. Et ces paysans qui creusent un tunnel sans qu'on voit qu'ils progressent sont «dans le noir» quant à l'issue de leur lutte. Comme nous, peut-être, sur le sens de notre vie ? Bien sûr, n'étant pas toute la vie, ce film reste «artificiel», autant que celui qui, sur le mode de la fiction, fait du début, du milieu, de la fin un jeu d'échos. Et Ogawa le sait, qui avoue combien l'a touché la réaction de Toyoda (*Le blé vert*). Ému, celui-ci l'invite, malgré tout, à étudier les téléromans... C'est que mettre en images, c'est raconter. Mais, aussi bien, sa façon de monter fait-elle apparaître l'artifice des manières courantes

de faire... La fiction a une autre raison de mériter l'attention du documentariste. Dans sa quête passionnée pour documenter notre connaissance de ce qui meut et émeut, il se voit confronté à l'expérience amoureuse. Et pour l'aborder, il songe à intégrer la fiction pour prendre le relai du documentaire là où notre approche ne peut être qu'indirecte. Ainsi par des chemins qui lui sont uniques, ce cinéaste aboutit à un questionnement qui n'est pas sans rappeler celui des documentaristes canadiens des années quatre-vingt.

IMAMURA, HARA, TSUCHIMOTO

Là où il se donne des cours de cinéma, il se fait du documentaire social ou poétique. À côté d'écoles comme celle de l'université Nihon, plus orientée sur les pratiques industrielles, il y a celle du cinéaste Imamura. Celui-ci, avec *Évaporation de l'homme* (1967), a donné le film le plus important que je connaisse, aussi bien pour qui veut comprendre les positions de l'homme et de la femme dans la société japonaise, que l'organisation sociale dans son ensemble. Et ce, avec en prime, le documentaire le plus percutant pour mettre en évidence les mérites du direct et du studio ! Quête que fait une fiancée de son fiancé disparu, le film est quête de la responsabilité du cinéaste vis-à-vis des êtres réels qu'il transforme en personnages. Ce questionnement de sa propre intégrité, Imamura, comme producteur, l'a-t-il animé chez Hara ? Celui-ci a donné, pour les années quatre-vingt au Japon, son film le plus inquiétant et le plus tonique : *L'armée de l'empereur va de l'avant*. Il pose une question éthique : faut-il laisser la violence se dérouler sous ses yeux, sous prétexte du respect de la vérité à filmer ? Comme *Évaporation de l'homme*, ce film est une descente au cœur de l'idéologie régissant les rapports humains, mais aussi un document sur les interférences de l'idéologie et de la mémoire, sur le passé toujours présent. Car il s'agit — ici

La cinéaste indépendante Hanéda a une cinquantaine de films à son actif.



PHOTO: CAMILLE GUEYARD

aussi — d'une enquête, celle par laquelle le protagoniste veut savoir comment s'explique qu'un régiment ait pu fusiller deux de ses soldats cinq jours après la fin de la guerre.

Tsuchimoto est plus connu à l'étranger par son film *Minamata* (1971; suites en 73, 75, 76, 77) qui porte sur la maladie du même nom et la lutte entreprise par ses victimes pour faire connaître à la compagnie polluante sa responsabilité. Il a été présenté dans plusieurs pays. Mais Tsuchimoto n'est pas l'homme d'un seul film, et il continue avec constance à explorer les effets des bouleversements de l'environnement sur la culture et la société. Que l'on soit de Gaspé ou d'Aomori, on devrait voir son *Travailleurs de la mer/Umitori* (1984), chroniques des divisions d'une communauté de pêcheurs sur l'implantation d'un port en eaux profondes.

LE GROUPE IWANAMI; HANÉDA

Le lieu le plus actif de production de documentaires et le plus ancien, chez les Indépendants, est celui du centre Iwanami. Lieu de diffusion aussi bien que de production, animé par

AMERICANITE ET CINÉMA

≡ *Neuvième* ≡

COLLOQUE ANNUEL
DE L'ASSOCIATION
QUÉBÉCOISE DES ÉTUDES
CINÉMATOGRAPHIQUES, LES

17 · 18 · 19
NOVEMBRE 1989

OFFICE NATIONAL DU FILM
COMPLEXE GUY-FAVREAU
200, BOUL. DORCHESTER
OUEST, MONTRÉAL

MÉTRO: CHAMP-DE-MARS
OU PLACE DES ARTS
POUR RENSEIGNEMENTS
MARTIN LEFEBVRE 288-0322

E. Asano, une femme, il présente aussi cette caractéristique d'avoir donné à l'expression du point de vue spécifique des femmes une place privilégiée. Ceci ne veut tout de même pas dire que les films réalisés par les femmes n'ont porté que sur des sujets qui soient spécifiques à leur condition !

Plus nombreuses qu'en fiction, les réalisatrices de documentaire y sont aussi plus prolifiques. Que l'on compare seulement les six longs métrages de Tanaka, à la cinquantaine de films de Hanéda, cinéaste indépendante dont l'oeuvre traite aussi bien des problèmes sociaux que de la pratique artistique.

Les Montréalais ont pu voir — et accueillir avec émotion — son *Rôjin no sékai* (1987), sur les centres réservés aux personnes âgées. Ils ont pu également apprécier *Poème d'Haya-chine*. Vivant aussi parmi ceux qu'elle filme (dans le cas de ce dernier film), mais pour un temps moindre et à titre de cinéaste (alors que Ogawa devient même paysan !), Hanéda exprime plus immédiatement son lyrisme. Néanmoins, chacun investit le film de sa propre personnalité. Direct, volubile, impulsif chez Ogawa. À l'écoute, attentif, ferme et doux chez Hanéda. Respectueuse des gens filmés, c'est bien le rythme de leur vie, tel que ce rythme interroge la cinéaste, qu'elle nous montre. En ce sens, le montage est moins déroutant que chez Ogawa, intégrant davantage les canons de ce courant de l'esthétique japonaise qui cherche la sobriété, la retenue, la suggestion de l'éternité dans un instant. Non pas qu'Ogawa soit étranger à ce rêve, mais sa personnalité n'autorise pas une expression identique. Notons aussi qu'Hanéda a fait des arts classiques un objet régulier de méditation et qu'elle aussi prépare un film fusionnant les exigences du documentaire et de la fiction, à l'ombre de l'esprit des arts visuels d'il y a huit siècles.

À défaut d'être exhaustif, un article comme celui-ci peut espérer exciter la curiosité, signaler l'opportunité de rendre possible le visionnement d'oeuvres nombreuses d'un même cinéaste afin de nous faire participer à la genèse d'un rythme, c'est-à-dire d'une manière de préserver notre capacité de voir chaque moment vécu, unique, retenu en ces films, comme les traces miraculeuses de la création chaque instant renouvelée du monde. ■