

Plonger consciemment dans la folie Les documentaires transgressifs de Kazuo Hara

Bruno Dequen

Number 171, March–April 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73559ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2015). Plonger consciemment dans la folie : les documentaires transgressifs de Kazuo Hara. *24 images*, (171), 19–21.

Plonger consciemment dans la folie

LES DOCUMENTAIRES TRANSGRESSIFS DE KAZUO HARA

par Bruno Dequen



GOODBYE CP (1972)

« Dans mes documentaires, j'essaie de générer de profondes émotions chez le spectateur, de le stimuler [...]. Je pense que j'y parviens à travers mon utilisation des corps. J'aimerais que les spectateurs dans la salle ressentent physiquement des douleurs et des démangeaisons qui les inciteraient à agir après avoir vu mes films. J'aimerais capturer leurs corps de cette façon. »

Kazuo Hara¹

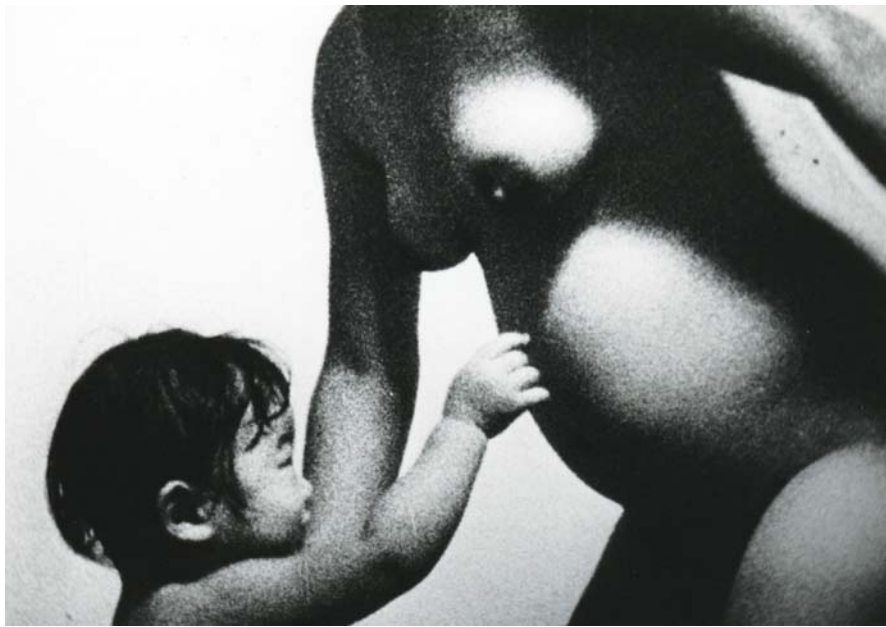
En seulement quatre documentaires répartis sur 30 ans, le cinéaste japonais Kazuo Hara a su s'imposer comme une figure majeure d'un cinéma du réel dont il semble vouloir transgresser toutes les règles. Portés par des protagonistes aussi radicaux que complexes, ses films sont intenses, sadiques, drôles, masochistes et profondément humanistes. Il est impossible de rester de marbre devant une œuvre de Kazuo Hara. En effet, ce dernier ne cherche pas tant à observer la réalité qu'à lancer des attaques brutales contre les fondements même de la société japonaise. Personne n'en sort indemne. Ni les spectateurs, ni les protagonistes, ni le cinéaste. Selon Hara, seule une plongée consciente dans la folie² peut permettre au film de briser le bouclier de l'ordre social. Derrière l'apparent désordre improvisé de sa mise en scène, il y a bien une *méthode Hara* qui, à l'image de ses films, n'a pas peur de se nourrir de contradictions.

UN COMPLICE SADIQUE

Kazuo Hara réalise son premier film, *Goodbye CP*, en 1971. Photographe amateur, il n'avait pas de formation de cinéaste, et cette première réalisation, comme toutes celles qui suivront, est le fruit d'une rencontre. Dans ce cas-ci, il s'agit de la découverte de communautés de handicapés et de son travail auprès d'elles. Premier essai, premier scandale, puisque le cinéaste fut immédiatement accusé d'exploiter la faiblesse de ses protagonistes et de provoquer volontairement des scènes outrancières. Hara suit le quotidien d'Hiroshi Yokota, un père de famille atteint de paralysie cérébrale. Yokota fait partie d'un groupe de jeunes handicapés très

politisés qui refusent de cacher leur handicap. Ainsi, il n'utilise pas de fauteuil roulant et se déplace dans Tokyo en se traînant sur ses genoux. Hara ne se contente pas de filmer Yokota. Il traque sans relâche ses moindres spasmes et ses contorsions par des gros plans interminables. Cette démarche provoque la colère de la femme de Yokota, elle-même atteinte de paralysie, qui, dans une scène de ménage terrible, accuse son mari de se ridiculiser au profit de Hara. Elle tente même en vain de faire sortir le cinéaste de leur appartement, alors que ce dernier continue de tourner. À la fin du film, Yokota finit par se laisser filmer totalement nu au milieu d'une autoroute, déclarant : « Je suis vidé. »

Mais Hara agit aussi comme complice. Alors que Yokota décide d'utiliser son corps comme symbole d'une révolte politique, Hara, par ses plans instables et l'absence de voix-off, nous oblige à ressentir physiquement les difficultés inouïes qu'éprouvent les handicapés à se déplacer et à communiquer³. Vecteur d'identification et d'empathie, la caméra de Hara sert à nous faire voir le monde à travers leurs yeux et à les accompagner dans leurs revendications, à l'image de ces nombreux plans au ras du sol imitant la perspective de Yokota. Mais ce n'est pas si simple. La longueur des plans et la proximité souvent gênante de la caméra accentuent les particularités physiques des handicapés et le gouffre qui les sépare de la normalité. De plus, Hara parvient, grâce à la précision de son observation, à dévoiler une hiérarchie des handicaps, qui joue un rôle majeur dans les relations au sein du groupe. Il restitue ainsi à chaque individu sa singularité et détruit l'image simpliste d'une communauté homogène.



EXTREME PRIVATE EROS: LOVE SONG (1974)

Cette démarche, aussi complexe soit-elle, ne soulèverait aucune objection si elle n'était pas sous-tendue par un sadisme apparent de la part de Hara, qui semble parfois agir contre le gré de ses protagonistes, si l'on pense à ces moments où il refuse d'arrêter de tourner et profite de sa force physique, ou encore aux nombreuses plongées de caméra qui accentuent la faiblesse de ces corps impuissants. Un malaise grandissant s'installe alors, puisque la mobilité du corps de Hara le fait passer de complice à adversaire. Il n'est pas surprenant que le film se termine par un constat d'échec de la part de Yokota. Le cinéaste a su révéler les paradoxes inhérents à toute tentative de représentation des handicapés et de leur révolte. En exposant ainsi leur corps comme une arme politique, Yokota et ses amis courent le risque de renforcer la mauvaise image qu'ils ont d'eux-mêmes. Conscient de sa normalité, Hara amplifie cette impression. Il sait que son regard ne peut qu'être différent du leur et il n'hésite pas à mettre en scène le rapport de pouvoir qu'il provoque. Premier essai d'un autodidacte, *Goodbye CP* est d'autant plus remarquable qu'il comporte déjà les fondements de la méthode Hara : investir la sphère privée, repousser les limites de la représentation, ne pas hésiter à se mettre en danger en tant qu'artiste et utiliser la caméra comme « une poudre à canon » intensifiant les situations.

UN MASOCHISTE AMOUREUX

L'âge de Hara (68 ans) pourrait laisser croire qu'il faisait partie de cette génération de cinéastes japonais très engagés des années 1960-1970, tels que Masao Adachi, Koji Wakamatsu ou Nagisha Oshima, et qu'il se serait nourri de leurs idéaux. Or, il n'en est rien. Mis à part quelques liens strictement professionnels (Wakamatsu l'aidera sur une production et Imamura lui donnera du travail), Hara n'était lié à aucun mouvement et il ne pouvait s'appuyer sur aucun cercle de relations. Bien que profondément opposé aux conventions régissant la société japonaise, il n'était pas militant. C'est d'ailleurs l'une des raisons de son attirance pour les personnages aux positions radicales.

À travers eux, il n'a pas d'autre choix que de briser sa propre incapacité d'agir.

C'est certainement le cas avec Miyuki Takeda dans *Extreme Private Eros: Love Song 1974*. Ex-compagne de Hara, Takeda est une féministe qui rejette les fondements de la famille nucléaire. Emportant avec elle l'enfant qu'elle a eu avec Hara, elle part vivre à Okinawa avec une autre femme, devient danseuse nue et tente d'avoir un enfant métis avec un soldat noir américain. Encore une fois, le corps est au cœur du film. Pour Takeda, l'enfant métis sera un pied de nez visible et définitif à la société japonaise, qui rejette vivement tout métissage⁴. De plus, Takeda elle-même, par son travail de danseuse, n'a de cesse d'affirmer le pouvoir sexuel de son propre corps. Hara transgresse d'ailleurs de nombreux tabous en allant recueillir les témoignages de plusieurs danseuses.

Contacté par Takeda qui voudrait que son parcours soit filmé, Hara se laisse entraîner dans cette aventure avec l'espoir de la séduire à nouveau. Mais le film s'ouvre sur une relation des plus hostiles : Takeda insulte Hara à répétition, en particulier devant Sachiko Kobayashi, sa nouvelle compagne et productrice. À l'opposé de *Goodbye CP*, Hara devient alors la « victime » de Takeda, qui veut prendre le contrôle du film. Hara comprend progressivement que le privé est foncièrement politique. Non seulement les choix de Takeda, mais aussi – et surtout – les réactions de Hara, deviennent symptomatiques de la difficulté de s'adapter et de vivre en accord avec les engagements idéologiques et libertaires des années 1970. À l'image de la scène la plus célèbre du film, dans laquelle Takeda accouche sans aide devant la caméra tremblotante et hors-foyer de Hara, *Extreme Private Eros: Love Song 1974* est le témoignage essentiel, fasciné et terrifié d'un homme aux prises avec un nouveau monde que Takeda tente de créer sous ses yeux.

SUR LES TRACES D'UN CRIMINEL

Épuisé par le tournage d'*Extreme Private Eros: Love Song 1974*, Hara ne travaillera que pour des raisons alimentaires pendant quelques années, avant de se décider à faire un nouveau film. Sous les conseils de Shohei Imamura, il va entrer en contact avec Kenzo Okuzaki, vétéran de la Seconde Guerre mondiale. Personnage illuminé hostile à l'empereur et à la société, auteur de quelques ouvrages autopubliés, celui-ci a été condamné à plusieurs années de prison pour tentative de meurtre. Okuzaki est certainement l'un des protagonistes les plus ahurissants de toute l'histoire du cinéma documentaire : ce prophète autoproclamé, récemment sorti de derrière les barreaux, décide de se lancer dans une quête de justice afin de faire avouer à ses anciens frères d'armes de Nouvelle-Guinée leurs crimes de guerre (non seulement des exécutions sommaires, mais aussi des actes de cannibalisme). Cet homme n'a peur de rien et se montre prêt à tout pour faire avouer les témoins, incluant l'usage

de la force⁵. Fidèle à sa méthode, Hara joue le rôle du complice apparent et de « poudre à canon ».

Fruit de plus de six ans de travail, *The Emperor's Naked Army Marches On*, sorti en 1987, demeure le film le plus célèbre de Hara. Manifestement instable et narcissique, Okuzaki est stimulé par la présence de la caméra, et ses actions sont intensifiées par le regard de Hara. Mais ce dernier continue de jouer un double rôle. Son montage révèle l'égoïsme et la folie d'Okuzaki, qui insulte à peu près tout ce qui bouge. Les méthodes extrêmes du vétéran permettent toutefois de briser enfin le silence entourant cette guerre dont personne ne veut se rappeler l'existence. Les révélations qu'obtiennent Okuzaki et Hara sont d'autant plus choquantes qu'elles impliquent une hiérarchisation de la barbarie: les soldats de bas échelon ayant été sacrifiés au profit des gradés. Alors qu'Okuzaki demeure obsédé par son enquête historique, il est évident que Hara est, quant à lui, plus intéressé par les conséquences actuelles des gestes qui ont été commis et d'une politique institutionnalisée du déni. Ce sont les fantômes de ces atrocités dans le Japon des années 1980 que filme Hara: la maladie d'un ancien gradé, le décorum masquant le désespoir et, bien évidemment, le doigt coupé d'Okuzaki, symbole tangible de

ce passé honteux. Encore une fois, la parole peut tromper, mais les corps ne mentent pas.

UNE VIE DE ROMAN

« Je ne suis pas Kenzo Okuzaki », a déclaré Mitsuharu Inoue lorsque Hara lui a proposé de faire un documentaire sur lui. Célèbre écrivain associé aux mouvements de gauche des années 1960, Inoue est principalement reconnu pour son enseignement hors-norme et l'impact qu'ont connu ses livres d'autofiction. En se distinguant ainsi d'Okuzaki, Inoue souligne d'emblée la différence fondamentale qui l'oppose à tous les autres protagonistes d'Hara. Contrairement à Yokota, Takeda et Okuzaki, Inoue ne se présente pas à visage découvert. Sa vie privée est entourée d'une aura de mystère qu'il prend bien soin de protéger, et il ne désire être filmé que sous certaines conditions. Pour la première fois, Hara se retrouve face à un sujet récalcitrant, et il n'est pas surprenant que *A Dedicated Life* soit souvent considéré comme un film à part dans son œuvre. Hara utilise des reconstitutions fictives, multiplie les entrevues, et ne parvient pas à créer le même lien avec Inoue qu'avec ses autres protagonistes, malgré l'admiration évidente qu'il lui porte.

Le projet n'aurait probablement eu aucun intérêt si Inoue n'était pas tombé subitement malade. Atteint d'un cancer incurable, il mourra avant la fin du tournage. Ce drame permet au film d'aborder deux sujets: l'impact de la dégradation du corps sur ses idéaux et ses croyances, et la mythomanie d'Inoue, que Hara découvre *a posteriori* grâce à de nombreuses entrevues réalisées après sa mort avec des gens qui l'ont connu. Au montage, le cinéaste bouleverse ainsi la chronologie et révèle les contradictions d'une vie fondée sur le mensonge.

A Dedicated Life prend un sens particulier au sein de l'œuvre de Hara. Ce dernier documentaire du cinéaste à ce jour démythifie totalement les idéaux révolutionnaires qui avaient guidé la réalisation de ses trois autres films. Il était inévitable que la démarche de Hara aboutisse à cette conclusion. À travers Inoue, ce sont ses propres croyances que Hara remet en question. Même s'il n'apparaît presque jamais à l'écran, il demeure toujours, en fin de compte, le véritable sujet de ses films. Son génie est d'avoir su remettre constamment en cause toutes ses certitudes. Là réside sa véritable radicalité. ■

1. Propos recueillis lors d'une discussion avec Michael Moore en 2007 et retranscrits dans Hara, Kazuo, *Camera Otrusa: The Action Documentaries of Hara Kazuo*, New York, Kaya Press, 2009, p. xv-xvi. Ma traduction.
2. L'expression est utilisée par Hara dans Hara, Kazuo, *Camera Otrusa: The Action Documentaries of Hara Kazuo*, New York, Kaya Press, 2009, p. 14-15.
3. Dans le même ordre d'idée, la version originale du film ne comporte aucun sous-titre, alors que les handicapés sont à peine compréhensibles.
4. L'enfant, dont la naissance est filmée par Hara, sera d'ailleurs adopté par une famille américaine quelques années plus tard.
5. À ce propos, les nombreux cinéastes qu'Imamura avait approchés pour ce projet avaient tous refusé par peur de poursuites judiciaires éventuelles.

Tous les propos attribués à Kazuo Hara ont été recueillis à Montréal en novembre 2014 à l'occasion des RIDM. Remerciements à Daïchi Saito pour la traduction.



THE EMPEROR'S NAKED ARMY MARCHES ON (1987) et A DEDICATED LIFE (1994)