

Une journée dans un studio japonais

Claude R. Blouin

Number 70, October 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51466ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blouin, C. R. (1972). Une journée dans un studio japonais. *Séquences*, (70), 37–40.

Une journée dans un studio japonais

Claude R. Blouin

Après une Approche du cinéma japonais⁽¹⁾, Claude R. Blouin nous raconte une journée passée, l'été dernier, dans un studio japonais. Nous avons pensé intéresser nos lecteurs en leur faisant connaître les rouages de la production de films nippons. Bien qu'il s'agisse de films préparés pour la télévision, on constatera que le processus ne diffère pas tellement des films relevant de l'industrie cinématographique proprement dite.

A lire les descriptions du fonctionnement d'entreprises japonaises, l'on garde l'impression d'une immense mécanique où les hommes ne seraient que rouages interchangeable. Deux journées passées à visiter les studios de la compagnie Toho et à discuter avec monsieur Watanabe, producteur de films pour la télévision, du mode de travail de sa compagnie atténuent ce qu'aurait de trop schématique l'impression laissée par les lectures. Ce n'est pas que tout ne soit, en effet, placé directement sous le signe de la production, et donc de la rentabilité. C'est que ces impératifs sont poursuivis par des hommes qui donnent un visage à ce qui ne serait qu'ossature.

Étapes de réalisation

Au moment où j'accompagnais Monsieur Watanabe, le film qu'il était à produire en était à l'étape de la synchronisation. Un producteur, après avoir fouillé parmi différents scénarios, en choisit un (en l'occurrence celui d'une comédie), qu'il confie à une équipe de quelques scénaristes, assurant la continuité du récit comme l'invention des gags. Ils ont une semaine pour compléter ce travail. Le scénario est alors proposé par le

producteur à un réalisateur de son choix, à l'emploi de la compagnie, dont la tâche première est de traduire ce scénario en langage cinématographique. Ce dernier ne choisit donc guère les thèmes : l'insistance sur ces thèmes ne relève pas non plus de sa seule décision : toujours le découpage technique revient au producteur, dont les goûts, outre les siens propres, sont eux-mêmes dépendant des cotes d'écoute et des craintes des commanditaires. Si, parmi les commanditaires disponibles, il se trouve une compagnie d'autos, pas question de faire un film la mettant en cause. Autrefois, le producteur n'avait à trouver qu'un seul commanditaire. Maintenant, l'émission devra être vendue à plusieurs commanditaires de produits différents, ce qui diminue d'autant les chances que la comédie devienne une satire. Dès lors, le film, pour la télévision, comme pour le cinéma, n'est qu'un équivalent du bowling, une distraction. De fait, les grandes compagnies tirent le plus clair de leurs revenus des centres d'amusements : cafés, restaurants, machines à boules, bowling... et le cinéma mange les bénéficiaires.

Dans la composition du découpage technique entrent donc bien des impératifs qui ne concernent pas la volonté propre d'expression du réalisateur, ainsi réduit au rôle de chef d'orchestre.

(1) Voir *Séquences*, no 69, avril 1972, p. 55.

Une fois le découpage technique assuré par la collaboration du réalisateur, des scénaristes, et du producteur, (lui-même en contact permanent avec son agent de ventes, chargé de solliciter les commanditaires), producteur et réalisateur choisissent les acteurs ainsi que le reste de l'équipe. Le film de trente minutes sera tourné en trois jours, le réalisateur décidant du nombre de prises (et pouvant ne s'en tenir qu'à une seule). Aussitôt, le jour même, le film est développé et le montage commencé. Il s'effectuera au fur et à mesure du tournage, le tout étant rassemblé en un temps record.

Montage - synchronisation

Quand nous arrivons aux studios, nous nous trouvons devant une série d'une dizaine de plateaux, ainsi que d'édifices contenant des costumes, des ateliers de décors, et un peu partout, des salles de travail. Nous croisons une dame d'un autre âge (non qu'elle soit vieille, mais en costume d'une autre époque) très jeune à la démarche une fois pour toutes caractéristique de la jeune fille réservée au coeur chaud : elle prend l'air quelque peu avant d'entrer en scène. Nous montons un escalier étroit pour arriver dans une petite pièce où, comme dans les maisons japonaises, nous sommes invités à nous déchausser pour enfiler les pantoufles avec lesquelles nous allons marcher sur les planchers de bois bien polis, jusqu'à une toute petite pièce où nous précède la chef monteuse. L'attend son assistant. Le réalisateur est venu avec nous. Alors l'on voit que tout n'est pas mécanique et que le schéma à sens unique : producteur — réalisateur — monteur n'est tel que pour la définition des responsabilités finales, qu'au moment de la réalisation joue plus que l'organigramme la relation de ces gens entre eux. Il n'est pas rare de voir la chef monteuse y aller d'une suggestion formulée sur le mode de la question et acceptée par ses deux patrons... en sorte que l'autorité de chacun étant bien

définie, au lieu d'avoir un système à sens unique l'on a un système d'échanges. Dans les faits, la chef monteuse m'a paru avoir un pouvoir de décision plus important que celui qui est défini par l'organigramme.

Travail, une heure ; arrêt. Travail. Le réalisateur regarde son découpage, fait faire une modification. Producteur et agent attendent. Le producteur intervient. Problème de synchronisation. Où faire la coupe ? Décision. Tandis que le producteur m'explique comment on s'y est pris, le travail continue, la chef monteuse inventoriant les pellicules déjà marquées, essayant une dernière fois la synchronisation. L'assistant coupe. Cet assistant n'est pas celui qui les jours précédents avait travaillé au film. L'autre est parti en vacances. Il lui faut donc retrouver l'ordre des bobines, se familiariser très vite avec le découpage, les dizaines de rouleaux déjà montés.

Comme pour me confirmer que les organigrammes ne sont pas à l'abri de l'imprévu, que l'usine-Japon n'est pas si divinement huilée, l'apparence même des lieux fait davantage songer à l'atelier de l'artisan qu'à l'usine : photos de parents, une théière ca bossée, quelques tasses de thé.

De la rue, montent les rires d'une équipe de jeunes en train de tourner les dernières prises de vues de leur film. Sur un tableau, la liste des films sur lesquels on travaille aujourd'hui (une dizaine) et l'étape où ils en sont rendus. Dans quelques minutes, ce sera le visionnement du film. Le tout aura pris vingt-trois jours.

Premier visionnement

Se trouvent réunis les chefs d'équipe technique. Dans une petite salle. Le réalisateur va à un pupitre, allume une lampe de chevet. On éteint dans la salle. Le film commence. Surprise, l'on rit. Car le début n'est pas tel que prévu. Le producteur, inquiet, regarde le réalisateur, qui ne sait que

faire. Ce n'était qu'une blague de l'équipe de montage, qui avait fait son film à elle avec des rushes rejetés.

Le temps de voir les rushes d'une scène tournée avec telle marque de bière, puis la même tournée avec une autre marque. Question d'être prêt, dans le cas où le premier commanditaire refuserait.

Première partie du film. La satisfaction n'est pas la même pour tous. L'agent chargé de trouver les commanditaires passe des remarques. Un jeune employé, nouvellement arrivé, est responsable d'un retard dans la livraison de la pellicule. Le producteur le reprend. Sans l'humilier, hausse la voix, la radoucit. Un cameraman pousse une farce, un autre invité commente le travail du jeune, rappelle celui qu'il est en train de faire avec des Américains. L'on parle des difficultés des coproductions, script japonais et anglais, argent dépensé par les Américains, étonnement des Japonais quand ils ont vu tant d'enseignes écrites en caractères romains là où il n'y avait jusqu'alors que caractères chinois ; anecdotes.

Deuxième partie du film. Ceux qui associent lenteur à cinéma japonais devraient voir cette comédie, au rythme rapide, aux événements précipités, aux relations entre personnages si compliqués que l'on risque de se mêler dans les familles impliquées.

Mais rien pour révolutionner le cinéma comique.

Le producteur salue le réalisateur. Nous partons avec l'agent. Quarante-cinq minutes de taxi. Une couple de verres, avant de se quitter, dans un petit bar connu de l'agent et où il reçoit ses familiers, où l'on s'arrête toujours avant d'aller chez lui. Le producteur a encore une vingtaine de minutes de train à faire avant d'arriver chez lui. Tous les jours, une bonne heure d'auto, train, métro, de la maison au bureau.

Cote d'écoute

Le producteur me montre les cotes d'écoute. A vingt, le baseball presque tous les soirs. A vingt et un, une comédie de la Toho : **En avant la jeunesse**. Quelques films étrangers, doublés en japonais, ont également l'excellente cote de dix-huit. Une émission de variétés remporte la palme avec trente ! Le producteur vise le vingt, et d'abord suppute les chances qu'il a de trouver un trou dans la programmation. Quand la saison du baseball sera terminée.

Mais si le film est en compétition, non avec d'autres arts, mais avec le baseball, faut-il s'étonner si, comme distraction, il se trouve souvent en état d'infériorité, face au baseball ? Soit ainsi neutralisé ? Le producteur se plaint de ce que les cotes d'écoute des émissions expérimentales soient basses.

Le film est gagne-pain, la compétition féroce. Si le producteur connaît trop d'échecs (ne vend pas son film), il a des embêtements. Si ces échecs se répètent, les conséquences se répercutent sur les employés. Alors épargner, aller assez vite pour ne pas risquer de voir le film vieillir trop tôt, savoir pressentir les vagues, les modes, être assez ingénieux pour en lancer une...

Le producteur et ses amis se rencontreront demain, après le travail, et joueront au go, ou au shogi, sept, huit heures durant, douce revanche que de pouvoir prendre du temps, que de jouer, quand le cinéma, pour ceux qui le font, a perdu ce qu'il avait de jeu.

Mais c'est encore parmi les confrères de travail qu'on trouve les confrères de jeu, et quand le producteur et le réalisateur, dans une accalmie d'activités, descendent au café qui s'appelle (écrit en français) Iris ou Aurore, ceux qu'ils voient sont des gens connus, avec qui ils ont travaillé déjà lors d'un précédent film. En effet, pour les producteurs de télévision, les équipes ne sont

pas stables, le producteur et le réalisateur choisissant parmi les gens alors disponibles, cette rotation étant même encouragée par désir d'éviter la sclérose.

Quand, de loin, de par le biais d'un organigramme ou d'un livre sur le Japon, tout paraît si simple : ligne droite, discipline, on est porté d'oublier que discipline signifie mise en ordre de forces contradictoires, jeu sans cesse à refaire. Et l'on admire d'autant mieux le sens du travail des Japonais qu'il nous apparaît, de près, comme étant fait du triomphe de bien des tendances, d'un art du consensus. A reprendre.

L'indépendance

Mais contre l'information de cette production, contre le retour des clichés auxquels condamnent la rapidité de tournage autant que le poids des cotes d'écoute, de ce que l'on estime être le goût du public plutôt que le poids de notre propre inclination, d'une découverte personnelle ou du risque d'approfondir, que faire ?

Etre soi-même producteur, scénariste réalisateur. Si Kobayashi, par exemple, se mérite l'estime des gens de sa profession, c'est qu'il réussit précisément, à force d'obstination, et parce qu'il se prépare méticuleusement, à faire accepter ses projets, à choisir ses équipes et à les garder de film en film, à obtenir pour leur réalisation trois mois de tournage, deux mois de montage qu'il supervise, c'est qu'il réussit donc à per-

suader tout le monde de lui accorder ce qui lui donne le moyen d'approfondir, c'est-à-dire de choisir : le temps. Il a réussi cela pour la télévision aussi, et les producteurs attendent avec impatience la cote d'écoute du film qu'il réalisera à partir d'un sujet : le vieil âge, la mort prochaine, dont rien ne laisse prévoir qu'il ait des chances d'établir des records. S'il réussit, la personnalité sera peut-être comptée parmi les critères de rentabilité.

D'autres réalisateurs et techniciens, pour échapper aux directives des patrons, aux goûts trop divers à satisfaire, et pour se redonner le sens du jeu, retrouver la passion du dire, quittent les grandes compagnies, et la sécurité même que les efforts des syndicats leur ont garantie, parce que cette sécurité a été obtenue par un morcellement du temps, par une série de mesures qui empêchent tout élan. Ils se retirent dans la maison de l'un d'eux, particulièrement les cinéastes d'animation, et travaillent toute la nuit s'il le faut. Dans une petite pièce de huit pieds par douze.

Mais comme dans les grands studios, il y a, pas loin, un café, Iris ou Aurore, et quand ils entrent chez eux, ils retrouvent le rituel de se déchausser, d'enfiler des pantoufles pour marcher sur le bois poli, d'aller pieds nus sur les nattes, vers la théière cabossée, et les quelques tasses de thé, et de jouer au go ou au shogi, toute la nuit.

(1) Voir *Séquences*, no 69, avril 1972, p. 55.

Le Kino Club du Vieux Montréal

Un ensemble d'une centaine de films nouveaux et anciens pour \$18.00
du 27 octobre 1972 au 26 avril 1973.

**136 est, rue Saint-Paul
Montréal 127 (Qué.)**