

JAPON PLURIEL 13

RÉSISTANCES, CONFLITS ET RÉCONCILIATIONS

Actes du treizième colloque
de la Société française des études japonaises

École des hautes études en sciences sociales, Paris
13, 14 et 15 décembre 2018

Sous la direction de Yannick Bardy,
Pauline Cherrier, Gérald Peloux



CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

Japon pluriel (1995)
Japon pluriel 2 (1998)
Japon pluriel 3 (1999)
Japon pluriel 4 (2001)
Japon pluriel 5 (2004)
Japon pluriel 6 (2006)
Japon pluriel 7 (2007)
Japon pluriel 8 (2011)
Japon pluriel 9 (2013)
Japon pluriel 10 (2015)
Japon pluriel 11 (2017)
Japon pluriel 12 (2018)

Ouvrage publié avec le concours de
la SFEJ,
la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaise
agissant sous l'égide de la Fondation de France,
le laboratoire Héritages (UMR 9022),
l'université de Paris.

© Editions Picquier, 2022

Mas de Vert
B.P. 20150
13631 Arles cedex

www.editions-picquier.com

En couverture : *Combat sur le toit du pavillon Hōryūkaku*, Kyokutei Bakin
© Bibliothèque nationale de France / Gallica

Conception graphique : Picquier & Protière

Mise en page : M.-C. Raguin, www.adlitteram-corrections.fr

ISBN : 978-2-8097-1524-8

COMMENT REPRÉSENTER L'ORDINAIRE ? ÉLÉMENTS DE RÉPONSE DU COLLECTIF OGAWA PRODUCTIONS INSTALLÉ À MAGINO

L'aspect cumulatif du savoir, et, plus particulièrement, du savoir scientifique, requiert des plus tard-venus de se hisser sur les épaules de leurs prédécesseurs – les géants de Bernard de Chartres et Isaac Newton – pour voir mieux, et plus loin. La formation en sciences sociales constitue ainsi une sorte d'escalade balisée par les ouvrages disciplinaires de référence, dont les titres – *Les Ficelles du métier* (BECKER 2002), *Le Métier de sociologue* (BOURDIEU, CHAMBOREDON et PASSERON 2005) ou le *Manuel de l'ethnographe* (WEBER 2009), pour n'en citer que trois – témoignent de la vocation pédagogique. Sur des points plus spécifiques, les balises se font plus rares et l'on peut être tenté d'élargir le champ pour aller voir ce que d'autres ont pu proposer, hors de sa discipline.

Entre 2013 et 2017, j'ai conduit une enquête ethnographique de longue durée dans un quartier d'habitat social du nord-est de Tokyo, consignnant mes observations dans un journal de terrain. À l'issue de ce travail de terrain s'est posée la question de la restitution et de la mise en forme des matériaux collectés pour les rendre accessibles aux lecteurs et lectrices potentiellement intéressés.

Le collectif Ogawa Productions, fondé en 1968 par le documentariste Ogawa Shinsuke (1935-1992), a d'abord filmé, dans la première moitié des années 1970, les luttes contre la construction de l'aéroport de Narita, dans le département de Chiba ². À partir de 1975, le collectif s'installe à Magino, une commune rurale du département de Yamagata, filmant la culture du riz, les activités et les récits des habitants. Ils y resteront 11 ans.

1. Université de Paris, EHESS (Écoles des hautes études en sciences sociales).

2. Faute de place ici, l'annexe présentant la filmographie d'Ogawa Shinsuke est disponible en ligne : <https://nicolas.pinet.onl/publications/annexe-filmographie-ogawa.pdf>.

Les membres d'Ogawa Pro installés à Magino ont donc eux aussi été confrontés au type de question évoquée plus haut : comment parler de quelque chose d'aussi « banal », du moins en apparence, que la vie quotidienne ? Comment le faire d'une façon qui rende justice aux personnes et aux choses décrites tout en suscitant l'intérêt des lecteurs ou spectateurs ? S'appuyant sur une analyse des films réalisés pendant cette période et sur des témoignages des membres de l'équipe, ce texte s'attachera à décrire les réponses apportées à ces questions par Ogawa Pro.

Après avoir proposé une définition opératoire de l'ethnographie et esquissé les enjeux de la question de la représentation du quotidien, ce chapitre s'organisera en trois temps. Je mettrai d'abord en relief les similarités entre les films documentaires du collectif Ogawa pro installé à Magino et l'ethnographie comme la conçoivent sociologues et anthropologues, avant de centrer l'analyse sur *ce que* les 4 films tournés à Magino représentent de l'ordinaire, ou, pour le dire autrement, sur leur dicible et leur indiciel. Je m'intéresserai pour finir à la *manière* de représenter ce quotidien : à la représentation comme *création*.

L'ethnographie, telle qu'elle sera appréhendée ici, est (1) une méthode d'enquête utilisée notamment par les sociologues et les anthropologues, mais aussi parfois par les politistes, etc. (2) Elle consiste à passer un temps relativement long sur son terrain d'enquête pour tenter de comprendre de l'intérieur un groupe social et ses dynamiques. (3) Comparée aux méthodes d'enquête quantitatives (statistiques), cette méthode apparaît beaucoup plus artisanale : les informations collectées petit à petit sont notées avec le plus de détails possibles sur un carnet de terrain – qui peut être aussi un fichier informatique –, enregistrées, photographiées ou filmées, quand c'est possible. (4) Cela suppose de gagner la confiance du groupe que l'on souhaite mieux connaître et de se faire accepter, ce qui est parfois difficile, notamment au Japon où l'acceptation dans des réseaux de sociabilité requiert souvent l'intervention d'un tiers qui fait office de « garant social » (BESTOR, STEINHOFF et LYON-BESTOR 2003 : 14). (5) Pour ce faire, les ethnographes pratiquent souvent l'observation participante : ils observent tout en participant à la vie collective. Cette implication fait de l'ethnographie une méthode d'enquête subjective : les informations collectées le sont dans le cadre d'interactions où *je* suis impliqué. (6) L'ethnographe est donc dans une situation duale puisqu'il cherche à la fois à être *dedans*, autant que possible, à devenir un membre de la communauté à part entière, sans pouvoir devenir jamais tout à fait comme les autres. Et en même temps, le fait d'être dans un processus de collecte d'informations le rend *extérieur*, comme en surplomb : on est là, mais on pense aussi

à autre chose : « Ah, il faut que j'assiste à cette réunion », « Il faut que je me souvienne de cet échange », « il faut absolument que je filme cette scène »... – duplicité. À la fin de son enquête, l'ethnographe se retrouve avec une énorme quantité de matériaux amassés – écrits, documents audio ou vidéo –, et il s'agit alors de passer au deuxième moment de l'ethnographie, celui de la restitution, de l'écriture ou du montage filmique.

Cette deuxième étape peut apparaître comme un défi, puisqu'il faut arriver à transmettre une réalité, avec tous les détails qui semblent désormais signifiants, à des personnes qui ne la connaissent pas et qui pourraient avoir du mal à aller au bout d'un livre de 600 pages ou d'un film de quatre heures. Pour l'enquête conduite sur un quartier d'habitat social, le défi prend la forme de la question : comment (bien) parler de la vie quotidienne ? Certains travaux de sociologie ou d'anthropologie, sur le Japon (BESTOR 1989) ou sur la France (POUCHELLE 1974 ; LAÉ et MURARD 1985 ; WEBER 2000 ; SCHWARTZ 2009) apportent des éléments de réponse. Mais l'anthropologie ou la sociologie n'ont pas le monopole des discours sur le quotidien et les ethnographies récentes s'appuient en outre beaucoup sur les possibilités techniques qu'offrent les enregistrements audio et vidéo. Il semble donc pertinent d'aller voir aussi du côté du documentaire les méthodes trouvées pour parler de la banalité du quotidien.

Dans le champ du film documentaire japonais, Ogawa Shinsuke et le collectif Ogawa Pro sont peut-être ceux dont le travail s'apparente le plus à l'ethnographie. Le groupe a aussi été confronté directement à la question de la représentation du quotidien dans le troisième moment de son travail, après s'être installé à Magino. L'un des membres du collectif, Iizuka Toshio, invité pendant la rétrospective Ogawa Shinsuke organisé par Ricardo Matos Cabo en avril 2018 au Jeu de Paume (Paris) expliquait ainsi (2018a) :

À cette époque [à Sanrizuka], je pense qu'un des objectifs principaux des films était de faire connaître aux Japonais la réalité de ce qui se passait. [...] [À Magino] vouloir juste montrer la réalité du village n'aurait pas suffi. La question était plutôt : jusqu'où peut-on représenter le village en faisant œuvre cinématographique ? Est-ce qu'on peut avoir un impact avec ces films ? Je crois que c'était pour nous une préoccupation centrale ³ (26' 28").

Les documentaires sur le mouvement étudiant (1966-1967), puis ceux sur les luttes des paysans et des étudiants à Sanrizuka (1968-1973/1977), cherchaient avant tout à donner à voir la réalité des luttes au plus grand nombre. Le fait que les deux films de 1967 incluent

3. Dans ce passage comme dans les suivants, je traduis du japonais à partir des enregistrements audio réalisés à cette occasion.

kiroku [enregistrement] dans leurs titres est significatif : d'une certaine manière, le scénario est extérieur au film, c'est l'évolution des luttes qui le donne. À Magino, ce n'est plus le cas, il n'y a pas de scénario imposé par les événements. Si l'on voulait forcer un peu le trait, on pourrait dire qu'il n'y a pas d'événements non plus, juste le flot continu de la vie quotidienne d'un village de montagne confronté aux aléas climatiques et aux transformations socio-économiques du Japon. C'est donc au réalisateur et à son équipe de créer ce scénario, de trouver une manière de parler de cette réalité⁴. On voit tout l'intérêt du travail d'Ogawa Pro pour réfléchir à comment écrire, ou filmer, le quotidien.

LE DOCUMENTARISTE COMME ETHNOGRAPHE

En quoi le projet d'Ogawa Pro à Magino peut être considéré comme ethnographique ? Pour répondre, il suffit de reprendre la définition proposée et de la « tester ».

(2) L'ethnographie est une méthode d'enquête qui consiste à passer un *temps relativement long sur son terrain d'enquête* pour tenter de comprendre de l'intérieur un groupe social et ses dynamiques : Ogawa Pro reste 16 ans à Magino à partir de 1975 (NORNES 2007 : 151).

(3) Les *informations collectées* petit à petit sont notées avec *le plus de détails possible* sur un carnet de terrain, qui peut être aussi un fichier informatique, enregistrées, photographiées ou filmées, quand c'est possible : les carnets de production du collectif associent textes, photographies et dessins avec une précision méticuleuse. Le nombre de rushes et de photos accumulés est aussi très impressionnant...

En juillet 1987, Ogawa Shinsuke anime quatre soirs de suite un atelier organisé par la cinémathèque de Nagoya durant lesquelles il revient sur son parcours et sa conception du documentaire (OGAWA et HASUMI 1993). Le troisième soir, il revient sur le travail du collectif à Magino et les raisons pour lesquelles ils s'y sont installés : « Je crois que nous sommes allés à Magino parce que nous avons besoin d'aller au fond des choses [*gutaisei ga hoshikute*] » (OGAWA et HASUMI 1993 : 101-102). Il explique de même dans une émission du bureau de Sendai de la NHK (8 novembre 1990) qu'à Sanrizuka, il manquait quelque chose à leurs films parce qu'ils n'avaient qu'un regard extérieur sur l'existence et la vision du monde des paysans :

4. En ce sens, *Sanrizuka : Les ciels de mai, le chemin qui mène au village*, terminé en 1977, constitue un film de transition entre ces deux manières de filmer.

« c'est pour ça que dès que nous sommes arrivés à Magino, nous avons loué une rizière et commencé à imiter les paysans » (OGAWA 2012 : 22). On retrouve bien là le cœur du projet ethnographique où l'immersion est posée comme préalable à la compréhension.

(4) « L'ethnographie requiert de *gagner la confiance du groupe* que l'on souhaite mieux connaître et de se faire accepter, ce qui est parfois difficile » : Iizuka Toshio racontait ainsi qu'au début (2018b), les habitants de Magino ne voulaient pas être filmés car, fraîchement arrivés de Sanrizuka, ils étaient perçus comme dangereux (OGAWA et HASUMI 1993 : 108). Même les communistes voient leur arrivée d'un mauvais œil puisqu'ils sont perçus comme trotskystes. Ils filment donc d'abord le riz qui pousse durant trois ans avant de pouvoir commencer à filmer les gens, une fois qu'ils sont mieux acceptés. Même après plusieurs années, la réticence des habitants à être filmés est telle que souvent, ce sont les membres du collectif qui, faute de mieux, se mettent eux-mêmes en scène et racontent les histoires ou les morceaux d'histoire pour lesquels ils n'ont pas d'images du narrateur original. Dans *L'Histoire du village de Magino : La Sériciculture* (1977) par exemple, Shiraishi Yōko, qui tient le micro, finit par le reprendre pour expliquer elle-même les choses pour les gens qu'elle interroge (8' 57"). Vers la fin du film (1 h 16' 16"), une fois stockés à l'intérieur d'un bâtiment les quelque 150 kilos de feuilles récoltées, elle explique que c'est ce que les vers à soie mangent en une journée à ce stade de leur développement – contre 300 g de feuilles le premier jour... Dans *L'Histoire du village de Magino : Le Cadran solaire sculpté par mille ans d'entailles* (1987), la voix off d'Ogawa Shinsuke joue aussi un rôle très important.

(5) « Pour ce faire, les ethnographes pratiquent souvent l'*observation participante* : ils observent tout en participant à la vie collective » : *L'Histoire du village de Magino : La Sériciculture* en est une bonne illustration. Shiraishi Yōko, la compagne d'Ogawa Shinsuke et Mikado Sadatoshi, l'un des membres du collectif, participent à l'élevage des vers à soie et apparaissent souvent à l'image en train de travailler⁵. Comme les ethnographes en font régulièrement l'expérience, faire accepter sa présence, et celle de la caméra, requiert de savoir se rendre utile et, souvent, de « payer de sa personne » – don contre don. À 1 h 14' 30", on voit ainsi les membres de l'équipe du film installés sur un motoculteur vêtus de capes de pluie : ils rentrent sous une pluie battante après avoir collecté des branches pour nourrir les vers.

(6) « L'ethnographe est donc dans une *situation duale* puisqu'il cherche à la fois à être dedans, autant que possible, à devenir un

5. Voir par exemple à 1 h 01' 20" quand ils aident à sortir les vers.

membre de la communauté à pleine entière, sans pouvoir devenir jamais tout à fait comme les autres » : dans le documentaire sur Ogawa Pro tourné par Regina Ulwer (1989), la réalisatrice demande à Shi-ichi, le mari de Madame Satō – qui apparaît dans *La Sérériculture* – ce qu’il pense d’Ogawa Pro. Il hésite à répondre et finit par expliquer que les paysans ne peuvent pas les suivre car les anciens citadins passent leur nuit à boire et discuter et eux doivent se lever le matin...

On retrouve donc bien dans le travail d’Ogawa Pro à Magino les six caractéristiques de l’ethnographie de la définition donnée au départ. Cette filiation est d’ailleurs aussi revendiquée par Ogawa qui racontait volontiers qu’il avait étudié l’ethnologie avec Yanagita Kunio (1875-1962) alors qu’en fait, il avait fait des études d’économie... (NORNES 2007 : XVIII). L’une des originalités d’Ogawa Pro est qu’il s’agit d’une entreprise collective, alors que l’ethnographie des anthropologues ou des sociologues est le plus souvent un travail solitaire, en couple ou en famille, très peu en groupe, à de rares exceptions près, comme pour l’enquête conduite sur le village bourguignon de Minot dans les années 1980 (JOLAS, PINGAUD, VERDIER et ZONABEND 1990). L’entreprise d’Ogawa Pro à Magino peut donc à bon droit être considérée comme ethnographique. Dans les quatre films réalisés en 13 ans – les deux derniers, et principaux, durent respectivement 213 et 223 minutes, quels aspects de la vie du village et des villageois sont abordés ?

REPRÉSENTER L’ORDINAIRE : LE DICIBLE ET L’INDICIBLE

Pour faciliter l’analyse, j’ai établi un tableau synthétique des thématiques et des motifs des quatre films.

Ce tableau permet de mettre en évidence que certains thèmes et motifs sont récurrents : (a) techniques et travail agricoles ⁶ ; (b) histoires et mythes ; (c) récits de vie et histoires de famille ; (d) religion et croyances ; (e) histoire de la zone, récente et ancienne ; (f) chansons et poèmes. D’autres thèmes sont au contraire absents, comme les conflits au sein de la communauté villageoise, la pauvreté ou les classes sociales, alors qu’ils étaient fortement présents dans les films précédents du collectif. Pourquoi ?

On peut sans doute trouver de multiples explications en lien avec les projets du collectif, la retombée de la vague contestataire au début

6. Lors des projections des films sur Sanrizuka en 1975, les paysans de Yamagata avaient reproché au collectif l’absence de représentation du travail agricole. C’est un aspect que le collectif reconnaissait n’avoir pas su saisir à Sanrizuka (OGAWA 2012 : 2022).

<p>1. L'Histoire du village de Magino : La Sériciculture (1977)</p> <p>1.1 Histoires et mythes [b] 1.2 Techniques et travail agricoles (élevage des vers à soie, reportage scientifique et animalier) [a] 1.3 Récits de vie (individus et familles, utilisation de photos anciennes) [c] 1.4 Traditions et religion [d] 1.5 Histoire ancienne de la zone [e] 1.6 Chansons [f]</p>	<p>2. L'Histoire du village de Magino : Le Col (1977)</p> <p>2.1 Histoires et mythes [b] 2.2 Poèmes [f] 2.3 Paysans poètes [f] 2.4 Récits de vie [c] 2.5 Montagnes environnantes 2.6 Schémas et plans comme moyens du récit 2.7 Paysans poètes [f] 2.8 Techniques et travail agricoles [a]</p>
<p>3. « Nippon » : Le Village de Furuyashiki (1982)</p> <p>3.1 Histoires et mythes [b] 3.2 Culture du riz (documentaire scientifique) [a] 3.3 Histoire ancienne de la zone (fossiles) [e] 3.4 Histoire du village (photos anciennes) [c] 3.5 Récits de vie [c] 3.6 Techniques et travail agricoles (la fabrication du charbon) [a] 3.7 Récits de la guerre, soldats morts à la guerre [c] 3.8 Histoires de famille [c] 3.9 Techniques et travail agricoles (élevage des vers à soie) [a] 3.10 Chansons [f] 3.11 Poèmes [f] 3.12 Peintures [f]</p>	<p>4. L'Histoire du village de Magino : Le Cadran solaire sculpté par mille ans d'entailles (1987)</p> <p>4.1 Culture du riz (schémas et plans) [a] 4.2 Musique (orchestre de l'école) [f] 4.3 Histoires et mythes [b] 4.4 Fictions (Kannon et Yoki) [d] 4.5 Histoires de famille [c] 4.6 Histoire du village [c] 4.7 Chanson [f] 4.8 Les dieux du village [d] 4.9 Récits d'événements passés 4.10 Scènes passées rejouées 4.11 Événements saisis par la caméra 4.12 Histoire ancienne de la zone (fouilles) [e] 4.13 Rites religieux [d] 4.14 Histoire de la zone (révolte paysanne) [e] 4.15 Le passage des saisons 4.16 Communauté villageoise et collectif Ogawa Pro</p>

Tab. 1 : Tableau synthétique des thèmes des films tournés à Magino

des années 1970, la volonté d’inventer d’autres formes cinématographiques, avec notamment l’insertion de mini-fictions au sein du documentaire, mais ce qui nous intéressera particulièrement ici, ce sont les *explications liées à la nature ethnographique* du travail du collectif. (1) L’acceptation par une communauté villageoise conservatrice passe par le fait de se défaire de l’image de trotskystes qu’ils ont au départ. (2) Les films vont être montrés à la communauté villageoise, dans laquelle ils vont continuer à vivre. Cette perspective invite à faire un film consensuel, à ne pas aborder les thèmes qui fâchent ou divisent. Ces contraintes propres à la méthode d’enquête conduisent à une sorte de *dépolitisation forcée* des films – qui peut aussi avoir été voulue. Elles ne sont par ailleurs pas nécessairement vécues comme telles, puisque l’implication au sein d’un groupe crée une affinité, qu’on n’aura pas envie de trahir. Mais, comme le rapporte Iizuka Toshio, c’est un reproche formulé par certains habitants après avoir assisté à la projection de « *Nippon* » : *Le village de Furuyashiki* (2018a) :

Entre les gens qui vivent dans le village de Furuyashiki, il y a des différences. C’est-à-dire qu’il y a des gens très riches, qui possèdent beaucoup de terres, et d’autres qui en possèdent très peu. Il y a ainsi différentes classes dans le village. Là-dessus, comment dire, dans ce que nous avons dépeint, la question de la pauvreté n’apparaît pas bien. Ce genre de critiques (1’ 55’’).

Comment alors ces quatre films parlent-ils du quotidien ? De deux manières, à la fois synchronique et diachronique. *Synchronique*, d’abord, par la focalisation opérée sur le présent, le passage lent du temps et des saisons à partir de l’observation méticuleuse des activités agricoles et de leurs « protagonistes » : paysans, plantes (riz) et animaux (vers à soie). *Diachronique*, ensuite, par la réinscription du présent représenté dans les temporalités multiples des histoires individuelles, collectives, nationales – la guerre – ou religieuses... Ce qui est filmé alors, ce sont d’abord des personnes, souvent âgées, qui racontent des histoires. Comme cela donne une perspective assez statique, les réalisateurs mobilisent différents procédés pour rendre les récits plus vivants : ils insèrent des photos ou des mini-scènes rejouées par les villageois, voire par des acteurs professionnels. On constate ici que l’innovation réside plus dans le traitement des sujets que dans les sujets eux-mêmes.

Cela nous amène au troisième temps de cette analyse : si dynamique de représentation il y a, elle provient plutôt, non pas des thématiques abordées, mais de la construction du film.

DE L'ENREGISTREMENT-TRANSMISSION
À LA REPRÉSENTATION COMME CRÉATION

L'impression qui domine à la visualisation des 4 films, et tout particulièrement des 2 derniers, qui sont les plus aboutis – le sous-titre du film sur la sériciculture est « *Eiga no tame no eiga* » [Le film en vue du film] – est celle d'un foisonnement. Si, à première vue, on peut penser que les films « partent dans tous les sens », l'analyse met en évidence une construction narrative très complexe tissant ensemble des motifs qui, par exemple, font une première apparition avant de réapparaître plus loin dans le film, donnant rétrospectivement sens à la première scène plutôt énigmatique.

Le Cadran solaire sculpté par mille ans d'entailles (1987) s'ouvre ainsi une nouvelle fois sur la culture du riz (0' 00"-7' 53"). Apparaît ensuite l'orchestre d'une école, le chef d'orchestre est de dos, en chemise blanche et pantalon gris, devant les élèves en uniforme, installés derrière leurs pupitres rouges. Ils sont en train de jouer dehors, sur un sol de terre battu – la scène dure plus d'une minute. Coupe. Plan fixe sur le ciel au-dessus des rizières (9' 05"). Les nuages s'amoncellent, le ciel s'obscurcit et la foudre en tombant fait s'écrouler une pile de petites pierres sur la droite d'une statue taillée dans une pierre grise. Coups de tonnerre, l'orage fait rage. Le titre du film apparaît alors sur fond noir (9' 58"). Trois fragments se succèdent ainsi avant le titre. Tout de suite après, on retrouve le thème du riz (10' 19"). L'orage et l'écroulement de la pile de pierres reviennent environ deux heures plus tard (1 h 59' 11"), avec cette fois des explications d'Ogawa, qui fait office de narrateur. L'orchestre réapparaît lui trois heures trente plus tard (3 h 35' 57"), avec quelques secondes après la brusque intervention d'un membre de l'équipe brandissant un clap qui s'interpose entre l'orchestre et la caméra et déclare « *last scene!* ». La caméra élargit son champ et l'on comprend alors finalement le sens de la scène, trois heures trente après sa première apparition : reprenant une scène de *Huit et demi* de Fellini, Ogawa Shinsuke a demandé aux habitants du village de défiler au son de l'orchestre, en déclamant leur nom quand ils passent au niveau de la caméra, sur ce qui se révèle être un terrain de sport ⁷.

J'ai essayé de montrer en quoi on pouvait à bon droit considérer le travail du collectif Ogawa Pro à Magino comme ethnographique. Cela a ensuite permis de montrer que la nature ethnographique de son engagement contribuait à façonner les lignes de frontière entre

7. Iizuka Toshio (2018a) expliquait aussi que cette scène finale était une façon de faire apparaître tout le monde car beaucoup de gens filmés n'avaient pas pu être inclus dans le montage final.

dicible et indicible, entre ce qu'il était possible, ou non, de représenter dans leurs films. Mais la leçon principale d'Ogawa Pro aux ethnographes est sans doute que la banalité du quotidien peut être transcendée par son traitement, ici, par le montage, là, par l'écriture. C'est probablement la seule façon de restituer à la fois le quotidien tel qu'il est et de le faire d'une manière qui puisse rejoindre les attentes du public en termes de « spectacle ». Il nous revient, en somme, d'*inventer des manières non banales de dire la banalité du quotidien*, comme le font les deux derniers films du collectif.

BIBLIO-FILMOGRAPHIE

BECKER, Howard Saul. *Les Ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Traduit par MAILHOS Jacques et PERETZ Henri. Paris, la Découverte, coll. Guides Repères, 2002.

BESTOR, Theodore C. *Neighborhood Tokyo*. Stanford, Stanford University Press, 1989.

BESTOR, Theodore C., STEINHOFF, Patricia, G., LYON-BESTOR, Victoria (dir.). *Doing Fieldwork in Japan*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003.

BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude, PASSERON, Jean-Claude. *Le Métier de sociologue : Préalables épistémologiques*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2005 (5^e édition).

IZUKA, Toshio. *Échange après la projection du film « Nippon » : Le village de Furuyashiki*. Jeu de Paume, 20 avril 2018a.

_____. *Présentation du film « Nippon » : Le village de Furuyashiki*. Jeu de Paume, 20 avril 2018b.

JOLAS, Tina, PINGAUD, Marie-Claude, VERDIER, Yvonne, ZONABEND, Françoise. *Une campagne voisine : Minot, un village bourguignon*. Paris, éditions de la MSH, coll. Ethnologie de la France, 1990.

LAÉ, Jean-François, MURARD, Numa. *L'Argent des pauvres : La vie quotidienne en cité de transit*. Paris, Seuil, 1985.

NORNES, Abé Mark. *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. Visible Evidence, n° 18, 2007.

OGAWA, Shinsuke. *Eiga o toru: Dokyumentarī no shifuku o motomete* [Récouter des films : À la recherche de la félicité documentaire], Édition révisée et augmentée. Tokyo, Ōta shuppan, 2012.

OGAWA, Shinsuke, HASUMI, Shigehiko. *Shineasuto wa kataru. 5. Ogawa Shinsuke* [Les cinéastes parlent. 5. Ogawa Shinsuke]. Nagoya, Nagoya shinemateku, coll. Nagoya Shinemateku sōsho, 1993.

POUCHELLE, Marie-Christine. *Vivre dans un grand ensemble : « Les Cimentiers »*. Paris, Épi, coll. Passé et présent, 1974.

SCHWARTZ, Olivier. *Le Monde privé des ouvriers : Hommes et Femmes du Nord*. Paris, PUF, coll. Quadrige. Essais, débats, 2009 (2^e édition).

ULWER, Regina. *Hare to ke—Das Besondere und der Alltag* [Ogawa : Vivre et filmer]. 1989.

WEBER, Florence. *Une ethnographie de la vie quotidienne : Enjeux et débats*. Habilitation à diriger des recherches en sociologie, Paris 8, 2000.

_____. *Manuel de l'ethnographie*. Paris, PUF, coll. Quadrige. Manuel, 2009.