

Une cigarette avec Hong Sang-soo

Anne-Christine Loranger

Number 308, June 2017

On the beach At night Alone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86023ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loranger, A.-C. (2017). Une cigarette avec Hong Sang-soo. *Séquences : la revue de cinéma*, (308), 6–9.

Une cigarette avec Hong Sang-soo

Le cinéma sud-coréen a le vent dans les voiles. Depuis l'an 2000, une nouvelle génération de cinéastes tels que Bong Joon-ho, Park Chan-wook et Hong Sang-soo produisent des chefs-d'œuvre encensés par la critique internationale. Cette « nouvelle vague » coréenne offre un regard neuf sur ce pays émergent sur la carte cinématographique. Nous avons rencontré Hong Sang-soo à Berlin, le lendemain de la projection de **On the Beach at Night Alone**, qui s'est vu récompenser de l'Ours d'argent de la meilleure actrice pour Kim Min-hee lors de la Berlinale 2017.

ANNE-CHRISTINE LORANGER



En vue de nous préparer à l'entrevue avec Hong Sang-soo, nous avons choisi d'adopter sa méthode. Évitant de prendre des notes durant la conférence de presse suivant la projection de son film, nous l'avons observé et écouté. Puis, le jour de l'entrevue, nous nous sommes levés vers quatre heures du matin et avons préparé nos questions très vite, en suivant notre intuition. L'entrevue s'étant à sa demande déplacée vers le fumoir de l'hôtel Hyatt, nous avons spontanément choisi de fumer une cigarette avec lui (pigée dans son paquet). Étant donné que les fils et les écouteurs bien en place dans la salle d'entrevue du Berlinale Palast s'étaient emmêlés durant le transbahutement vers le Hyatt, nous nous sommes retrouvés à devoir tout démêler devant l'un des maîtres du cinéma asiatique. Petite barbiche, visage fin, coup d'œil malicieux et voix d'une gravité étonnante, Hong Sang-soo possède la lenteur de ces maîtres du zen qui vous servent le thé dans de petits bols de porcelaine avant de vous débiter en rondelles d'une simple phrase. Sauf que lui a la réputation de fumer comme une cheminée, de boire comme un trou et d'avoir systématiquement des aventures avec ses actrices (dont Kim Min-hee, avec qui il entretient toujours une relation). Les scénarios de ses films suivent la trame de ce tableau.

Hong Sang-soo, je fume une cigarette par année et j'ai décidé de la fumer avec vous.

Oh ! C'est bien ! Comme ça, ce sera quelque chose de spécial.

Avant cela, je dois prendre une minute pour réorganiser mon matériel, je suis désolée.

Faites, je vous en prie. Vous êtes Canadienne mais vous demeurez ici, à ce que j'ai compris ? Qu'est-ce qui vous a amenée à Berlin ?

L'amour.

Ah ! L'amour... Votre ami est Allemand ?

C'est maintenant mon mari. Cela fait un bout de temps que nous sommes ensemble. Bon ! Le matériel est prêt ! Allons-y, c'est parti... Quand j'ai une idée forte pour un roman, un article ou un essai, en général elle arrive pleinement constituée avec une précision de laser. Je n'ai qu'à la suivre. Vous fonctionnez différemment. Pouvez-vous expliquer comment ?

Ce n'est pas si fort. D'une certaine façon, je reconnais la bonne chose quand elle arrive. C'est silencieux, en fait. On voit comme des petites lumières et c'est... mignon. Et on sait alors presque instantanément qu'on a trouvé quelque chose. Après cela, je sais généralement que c'est l'idée dont j'ai besoin pour le film ou pour le dialogue, un arrangement de scènes, comment je progresse de ceci vers cela. Ce sont de petits trucs, la lumière par exemple. Je sais instantanément si c'est la bonne chose ou la mauvaise.

Quel sentiment avez-vous quand c'est la bonne chose ?

Cela remplit tous les critères.

Lesquels ?

Cela dépend. S'il y a un problème avec le dialogue et que tout à coup, ça devient juste, j'ai le sentiment d'une vérité. Cela satisfait tous les critères de ce que je sentais pour cette scène, pour ce personnage. Vous devez le sentir dans votre cœur. La bonne réplique survient et immédiatement vous le sentez. Parfois je ne connais pas tous les critères parce qu'il y en a trop ou parce qu'ils sont trop vagues mais vous écrivez la scène d'une telle manière parce que vous avez l'intuition que c'est juste. Et plus tard, vous réalisez que c'était la bonne chose à faire. Chaque fois que je trouve quelque chose de cette façon, je me sens chanceux... Et je prie pour que la chance se poursuive (rires).

Typiquement, les films indépendants ou du type « art house » contiennent beaucoup de scènes muettes, de personnages qui évoluent sans trop parler. Vos personnages parlent beaucoup, ils sont très bavards. Le silence joue-t-il un rôle pour vous ?

Cela n'a pas d'importance si les personnages sont bavards en surface ou silencieux en surface. Ce qui est important c'est si c'est



Traverser le pont comme traverser une épreuve de notre vie

neuf, si c'est frais et vivant pour moi. Je peux faire une scène où les gens ne parlent pas. Cela n'a pas d'importance en surface s'ils sont bavards ou s'ils ne font que déambuler d'un lieu à l'autre.

Il y a cette scène sur le banc dans le parc de Hambourg où les deux femmes discutent. C'est une scène très longue filmée en plan fixe. Cela nécessite un jeu d'une grande précision. Comment avez-vous dirigé vos actrices? Que leur avez-vous dit?

Presque rien. En ce qui me concerne, les indications juste avant le tournage ne nécessitent pas tellement d'explications. Ce qui compte c'est d'avoir le bon casting, une perception juste de ce qu'elles sont et les bons dialogues que j'ai écrits le matin même. Quand tout cela s'agence bien, vous n'avez pas besoin de dire grand-chose.

Leur dites-vous « tu as tel type de sentiment, tel type de relation avec cette personne » ?

Parfois. Il est possible qu'en lisant le texte, les acteurs aient mal compris l'intention. Si les contenus de certains dialogues sont parfois trop abstraits, alors je donne des explications. J'essaie de minimiser la direction parce qu'en général cela n'aide pas. Vous devez dire aux acteurs les seules choses que vous savez vraiment, parce que tout le reste leur nuit. Ce qui compte vraiment, c'est de faire le bon casting, ce qui veut dire qu'intuitivement, vous choisissez les gens appropriés à ce moment de votre vie. Il faut avoir la bonne perception (de l'acteur), ce qui veut dire que vous observez toutes les choses dont vous avez besoin pour comprendre le sentiment qui se dégage de cette personne, qui s'avère être un acteur ou une actrice. L'action et le dialogue doivent être justes, c'est-à-dire que quand j'écris le matin le scénario du jour, comment les acteurs parlent, ce qu'ils disent doit être juste. Quand tout cela est présent, vous n'avez besoin de presque rien dire, ils savent ce qu'ils ont à faire.

Vous leur donnez beaucoup de liberté?

Liberté, je ne sais pas. Ils mémorisent leurs textes, généralement en 30 minutes, quand ce sont des textes plus longs, peut-être

45 minutes, on n'a pas beaucoup de temps, parce qu'on doit terminer trois ou quatre scènes par jour, alors ils mémorisent en marchant, dans la voiture, mais ils n'ont pas besoin de penser, d'analyser, d'amener leurs propres perceptions et de dramatiser l'histoire. Ils mémorisent et si le dialogue est le bon pour eux, alors ils le font très bien. J'ai maintes fois entendu des acteurs me dire que le personnage qu'ils viennent de créer est étrange pour eux, qu'ils ne savent pas comment ils l'ont créé, qu'ils ne savent pas s'ils pourront jamais jouer à nouveau un tel personnage dans d'autres films. Pour moi, cela signifie que le dialogue et l'action dans le scénario — et c'est la chose la plus importante, doivent s'agencer à la personne qui les joue. Ce n'est pas seulement l'habileté de l'acteur mais le contenu du script qui doivent s'agencer.

Alors vous écrivez toujours pour des acteurs spécifiques ?

Oui, bien sûr. Je choisis toujours les lieux en premier et ensuite je choisis les acteurs. J'essaie de parler avec eux, de boire... Juste de parler avec eux, quelque chose entre dans mon système et quand je dois écrire le matin du tournage, je commence à 4h, 5h, parfois 3h. C'est toujours intuitif, il n'y a pas de préparation, seulement des lieux et des acteurs et quelque chose dans ma tête. Et alors, cela me vient. J'essaie de les agencer d'une façon particulière, de faire sortir quelque chose d'eux. Chaque mot, chaque ligne des scénarios me sont donnés. Quand vous êtes plus ouvert, plus de choses vous viennent. Cela peut sembler irresponsable de travailler ainsi mais c'est comme cela que je procède. En tant que personne qui a grandi dans cette culture, j'ai vu tant d'histoires, tant de drames. La première chose que je vois quand je raconte une histoire, c'est le cliché. Nous sommes entraînés à voir la vie selon une forme narrative particulière. Le cliché est plaisant. Quand je travaille des fragments de dialogues, je ne tente pas d'obtenir quelque chose de plaisant. J'essaie de trouver l'équilibre entre des fragments. Je sais comment une autre personne se sentirait si j'agenciais ces fragments d'une certaine façon mais j'essaie de ne pas me laisser submerger par ce plaisir.

Vous devez garder votre esprit très vaste et très calme.

C'est bien dit. J'adore cette façon de travailler. C'est dans mon tempérament. Au tout début de ma carrière, je devais écrire un scénario complet pour obtenir des fonds et je devais tout écrire, où nous serions à tel moment et ce qui serait dit. Je n'aime pas ce processus. Je me sens davantage comme un peintre, qui utilise la montagne, le soleil, le vent et qui travaille à partir de ce qui est là. C'est curieux ce qui m'arrive quand je suis là et que j'ai un canevas... C'est une joie de voir ce qui advient. Par exemple, durant le tournage en Allemagne, nous manquions d'acteurs et nous faisons des tests. J'ai demandé à mon directeur photo Pak Hyong-yeol d'avancer vers les deux femmes. Et après l'avoir utilisé deux fois, je me devais à la fin d'être cohérent avec ce personnage que j'avais fait apparaître et de donner un sens à son apparition.

Selon moi, les grands cinéastes ne font jamais qu'un seul film, encore et encore, différents aspects d'une même chose, tel Cézanne peignant sans fin la montagne Sainte-

Victoire. Michael Haneke, par exemple, explore la violence. Pour vous, ce serait l'incertitude.

Mmmm. Ça, c'est un bon mot !

Vous trouvez que c'est un bon mot ?

Oui... Parce qu'au moment où vous réalisez tout ce que vous ignorez, il se passe quelque chose. C'est la prémisse de quelque chose de vivant. Pour cela, vous devez savoir jusqu'à quel point vous êtes ignorant. Les gens disent que je ne sais rien mais ils agissent comme s'ils savaient tout, tout le temps, toute la journée, toute leur vie. Nous ne connaissons pas l'étendue de tout ce que nous ignorons. C'est très difficile de savoir jusqu'à quel point nous sommes ignorants.

Avec une telle façon de faire, comment obtenez-vous le financement pour vos films ?

Je fais des films à très petits budgets : peu d'acteurs et peu d'étapes. Ils ne me demandent pas beaucoup d'argent. Ils disent que travailler avec moi, c'est comme prendre trois semaines de vacances (rires) Oui ! Oui ! C'est ce qu'ils me disent ! Je leur donne très peu d'argent, alors notre budget est réduit. J'ai peu de profits mais à partir de ces profits, j'arrive à faire un nouveau film. Comme cela, j'arrive à faire tout ce que je veux.

Vous avez une façon très particulière de tourner : zooms assez rapides, conversations filmées de côté, peu de gros plans de face, pourquoi cette façon de faire ?

Pour des considérations pratiques : je ne veux pas couper et tourner à nouveau avec différents angles. Quand la scène est terminée, si les acteurs sont contents et que je suis content, je veux que ça soit la fin. Je ne veux pas qu'ils aient à refaire la scène sous un angle différent. Alors, quand je tourne ainsi, chaque scène peut créer des choses que nous n'avions pas anticipées. Chaque prise est très différente. J'aime beaucoup cela de regarder ce qui va se passer durant la prise suivante. Alors quand c'est bon à 80 % pour moi, alors c'est la bonne prise. Alors si nous faisons des prises très longues, qui durent 10 minutes, vous ne pouvez vous attendre à ce que ce soit bon à 100 % pendant tout ce temps, avec seulement une heure pour mémoriser les textes. Je ne m'attends pas à cela, ce serait irréaliste. Déjà, s'ils y arrivent à 70 %, c'est déjà bon. Et après cela, je ne veux pas qu'ils le fassent à nouveau et ils ne peuvent pas le faire de la même façon. Entre les textes, les actions, il y a des pauses qui sont impossibles à répéter durant la prise suivante parce qu'elles sont minuscules. Alors quand la scène est finie, elle est vraiment terminée. Pour le reste, ce sont des nécessités pratiques. La seule façon de tourner deux personnes qui parlent, c'est de côté. Je ne me soucie pas tellement de ne pas montrer leurs visages de face parce que même en montrant un profil vous montrez beaucoup de choses. Vous n'avez pas besoin de montrer tout le visage pour montrer ce qu'il pense, ce qu'elle ressent. Parfois, vous regardez une personne de votre voiture à 50 mètres, une femme là-bas qui fait un truc et vous savez ce qu'elle est en train de faire. Les êtres humains sont tous les mêmes. Vous n'avez pas besoin de montrer tout son visage, toutes ses expressions pour comprendre ce qu'elle pense. Alors je ne me soucie pas de filmer les gens de profil.

Comment travaillez-vous avec le directeur photo ? Ici, par exemple (c'est-à-dire le fumoir du Hyatt à Berlin). Nous sommes en train de converser en fumant une cigarette. Comment filmeriez-vous cette scène ?

Alors je mettrais probablement la caméra là (près du mur) et je bougerais un peu la table où nous sommes pour avoir une plus grande profondeur de champ. Lorsque j'arrive sur les lieux du tournage, cela me prend très peu de temps, de deux à cinq minutes, pour décider où je vais placer la caméra, les acteurs, les mouvements s'effectueront d'ici à là. Après on fait la première répétition et après je décide à quel moment on fera les zooms in et out, les plans panoramiques. Je donne toutes mes instructions au directeur photo. Et c'est tout, cela ne prend pas beaucoup de temps.

Et comment travaillez-vous avec la lumière ? Toujours en éclairage naturel ?

Non, c'est un mélange de lumière naturelle et de la lumière présente. Ici, parce que nous sommes à l'intérieur et qu'il n'y a pas de fenêtre, alors il nous faudrait un éclairage d'appoint avec mon propre équipement. J'essaie de minimiser autant que faire se peut. Vous savez, faire en sorte que les choses soient belles visuellement n'ajoute pas de valeur à une scène. Ce qui est important c'est que visuellement les choses soient justes. C'est ce que j'essaie d'atteindre, une vérité, une justesse dans la scène qui est tournée.

J'ai noté dans ce film beaucoup de conversations entre femmes qui portent sur leur besoin d'être jolies. Cela revient beaucoup. Cela semble une préoccupation majeure des femmes dans ce film. Un besoin d'être constamment rassurée par leur entourage sur leur apparence.

Mmmmm... Les hommes disent aux femmes qu'elles sont jolies... Quand moi, je dis quelque chose comme « tu es belle, tu es jolie, tu es bonne, tu es mignonne »... J'essaie d'éviter le tact, d'être aussi direct que possible. Je n'ai pas envie de tourner autour du pot.

Vous êtes comme cela dans la vie ?

Oui. Et j'aime voir quelqu'un dire cela. J'aime cette honnêteté, cette transparence. Vous savez, c'est difficile d'écrire une scène où les gens expriment leur affection sans devenir superficiels. Alors je choisis d'être direct. Bon, maintenant tu le sais, qu'elle t'aime bien ! On peut passer à l'étape suivante. Pourquoi se faire du souci, faire attendre, et tout cela. Fais-lui dire comment il se sent, fais-lui dire qu'il t'aime. Et quelle sera la réplique suivante, l'étape suivante ? Là, est la question.

Les personnages féminins ont dans ce film des conversations dont je suis certaine à 100 % que je n'aurais jamais avec ma meilleure amie. Cette scène, par exemple sur le balcon à Hambourg où Young-hee discute avec Jee Young et où cette dernière lui dit : « Je n'ai pas beaucoup de désir » et Young-hee répond : « Oui, j'en ai certainement plus que toi ! » C'est une révélation d'une très grande intimité. J'aurais peut-être une telle conversation avec ma mère. D'où cela vous vient-il ?

Ce sont des choses qui sont apparues durant la rédaction du dialogue parce que c'est comme cela que je les perçois comme

personnes. J'ai choisi ces deux personnes en tant que cinéaste, ce qui veut dire que je les perçois dans une certaine optique. Cette optique permet au dialogue d'émerger par la suite dans mon esprit sous forme de personnage. Je vois cette femme et je vois cette femme et j'imagine qu'elles diraient ce genre de chose.

Ce n'est pas quelque chose que vous avez observé de discussions entre femmes ?

Parfois les dialogues me viennent à partir d'une expérience directe, d'un souvenir... Mais ces répliques dont vous parlez ont émergé des personnages, de la façon dont je les perçois. Dans la collision entre ces personnages, c'est ce dialogue qui m'est venu.

En fait, je trouvais que cela « collait » à cette actrice, qui est très androgyne, elle est à mi-chemin entre le féminin et le masculin. En même temps, même si c'était la vérité, je sais que moi, je ne pourrais jamais révéler quelque chose d'aussi intime.

Mais vous ne pouvez nier que les gens peuvent le dire !

Je ne sais pas... Si je me place d'un point de vue de spectatrice, quand je repasse votre film dans ma tête, les conversations au restaurant au milieu d'un groupe d'amis et ces révélations intimes de Young-hee et de Myung-soo sur leurs sentiments personnels dans le couple qu'ils formaient, disons que c'est quelque chose que je n'ai pas vu dans le monde occidental auquel j'appartiens. Remarquez, j'ai été beaucoup avec des Allemands ces dernières années, qui sont d'une grande pudeur sentimentale. Mais je me demande si c'est typiquement coréen, ce genre de chose ? Ou alors c'est du Hong Sang-soo ?

Je pense que votre appréciation est le mélange de deux choses. D'une part votre expérience limitée en tant qu'être humain, parce que vous n'avez pas connu des personnages fondamentalement différents de votre quintessence. Mais l'autre chose, c'est que je fais entrer ces deux personnages en collision et alors dans mon esprit quelque chose se passe, que vous n'avez jamais connu, qui ne correspond pas à votre vécu. C'est un mélange de ces deux choses qui fait que vous pensez : « comment peuvent-ils faire cela ? » Mais c'est correct. Tant et aussi longtemps que vous sentez que la scène est suffisamment réaliste, vous pouvez accepter d'abandonner vos repères, choisir de croire à ce qui se passe à l'écran et jouir de l'histoire. Le scénario n'a pas besoin d'être vraiment, vraiment réaliste parce qu'il n'y a pas de « véritable réalité ».

Young-hee a toujours l'air de dériver, tel un navire perdu en mer qui cherche un port d'attache, un ancrage. Quelle était l'inspiration initiale pour ce personnage qui est incertain de tout dans sa vie ? D'une certaine façon ce film c'est du Hong Sang-soo ultime parce qu'il n'y a rien de certain à son propos, du début à la fin.

Je ne sais pas, il y a peut-être plusieurs raisons pour lesquelles j'ai écrit ce film. Cela a peut-être à voir avec mon état d'esprit durant la période où je l'ai écrit. Tous les réalisateurs utilisent leur propre vie comme inspiration. Mes intérêts personnels, mes questionnements principaux, mes interrogations... Vous avez besoin d'une distance intime avec le sujet que vous traitez. Mais

je n'essaie pas de tourner des films autobiographiques. J'essaie d'aller au plus près de moi, pour m'en éloigner juste avant que l'avion touche le sol. Peut-être que si vous me comparez à d'autres cinéastes, mes films vous paraissent autobiographiques, mais ce n'est pas mon intention.



Une grande pudeur sentimentale

À un moment, Young-hee s'agenouille devant un pont à Hambourg. J'adore cette scène où on sent qu'elle vit quelque chose d'important, qu'elle va traverser quelque chose. Elle prie pour avoir la force de traverser de l'autre côté, mais en fin de compte, jamais elle ne passe de l'autre côté.

Ah... Qui sait quand elle traversera ? Quand elle voit le pont, parce qu'elle est si désespérée, si silencieusement désespérée, elle s'accroche à ce genre de symbolique. Traverser le pont, comme traverser cette épreuve de notre vie. C'est une approche désespérée, une tentative désespérée. En s'inclinant devant le pont, elle prie que faire une action concrète puisse l'aider. Elle cherche à obtenir un miracle. Un miracle obtenu un peu facilement. Mais, bien sûr, elle est sincère. Je peux la comprendre. Je peux comprendre ce pour quoi elle fait cela. Mais le miracle ne vient pas en s'inclinant devant un pont. Il faut plus que cela.

Cela prend quoi ?

Un miracle est un miracle parce que vous ne savez pas comment vous l'obtenez. C'est une chose qui vous vient quand vous ne vous y attendez pas.

C'est ce que vous cherchez ?

Si vous savez comment l'obtenir, ce n'est pas un miracle.

Mais cela vous arrive souvent dans votre vie d'obtenir des miracles. Non ?

Oui, mais surtout quand je fais un film. Il y a d'autres paramètres dans ma vie. C'est pour cela que j'aime tourner des films ! (rires) ☺