

Un cinéaste entrevu : Kohei Oguri

Claude R. Blouin

Number 85, Winter 1996–1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23558ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Blouin, C. R. (1996). Un cinéaste entrevu : Kohei Oguri. *24 images*, (85), 42–44.

Un cinéaste entrevu:

Kohei Oguri

PAR CLAUDE R. BLOUIN

Rien n'est plus étranger à l'homme de festival que l'homme qui dort. Si la fête, comme ce film, est éclatement, elle se nourrit d'histoires. On choisit des pas et cela s'appelle une danse; mots, sons, images, et cela devient récit. Mais qu'advient-il si l'on essaie de rendre le point de vue d'un bouddhiste sur la vie? Toute narration est agrégat, éphémère construction, illusoire cohérence. L'homme qui dort, pas mort mais inconscient, est parcouru de sensations qu'il ne relie pas entre elles. Et l'homme qui dort n'est-il pas alors l'homme en ce qu'il est au plus près de la nature?

Ces questions m'agitent tandis que j'attends que la lumière baisse. La rumeur: témoignages d'amis, opinions opposées entendues

à la télé, documents de presse me privent de toute naïveté. Ces questions sont là — et dix minutes après le visionnement du film, je dois interviewer Oguri. Le film modifiera-t-il le champ de mes interrogations?

Je suis pris par la bande-son. Dès le début, bruit de l'eau: bientôt, à l'image, eau bouillante des bains, tourbillonnante de la rivière, vapeurs, brume, neige qui tombe, neige figée... Effet de montage? Propos dès le départ inscrit dans le scénario?

«Au lieu de procéder par tableaux successifs de personnages, j'ai résolu de traiter forêts, montagnes, eau comme des personnages, d'en rythmer l'entrée en scène ou la sortie.»





Kohei Oguri photographié par Bertrand Carrière.

— «Connaissez-vous cette citation de Proust: "Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes ?"»

Sidéré, Oguri paraît distrait, lorsque je pose la question suivante: «Votre film ne porte-t-il pas, à travers cette image de l'eau, sur le temps?»

Le réalisateur me relance, par l'intermédiaire de Tsunoda, l'interprète: «À quelle page, dans quel volume, cette citation? Il y a des années, j'ai lu *À la recherche du temps perdu*. J'avais oublié cette phrase.»

Je sors l'inévitable: «La culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié», inédit au Japon. «Sans doute, reprend Oguri, est-ce enfoui profondément dans ma mémoire.»

Mon fils, François, m'accompagne, qui m'a d'abord fait remarquer à l'arrivée l'approche protocolaire, plus intimidante: attachée de presse, réalisateur, interprète, caméraman. Présentation de cartes. Mais Proust a créé un climat d'échange. Je suis à l'aise. Le réalisateur poursuit: «Ces scènes d'eau et de neige, nous les avons tantôt reconstituées en studio, tantôt attendues, de saison en saison...»

Notre échange avait commencé au Café fleuri du Méridien-Concorde, devant des verres... d'eau. Interviendront brièvement le caméraman, puis la vedette féminine. Conversation donc, plutôt qu'entrevue.

Encore sous le choc d'un film qui ne colle pas tout à fait aux questions que j'avais préparées, je commence par m'informer des con-

ditions de financement, de la participation de la préfecture de Gunma et de ses motifs.

«J'y suis né; le gouverneur a toujours apprécié mes films. Pour saluer le fait que la population ait atteint les deux millions d'habitants, au lieu d'ériger un monument, ils ont pensé faire réaliser un film. Mon scénario était commencé, j'avais déjà décidé de mettre en situation le phénomène de l'immigration, à travers des personnages coréens et indonésiens. Les gens de la préfecture m'ont laissé carte blanche.»

Oguri doit se dire: rien de neuf. Il répète ici l'information qu'il y a dans le dossier de presse, la réponse donnée en conférence la veille.

C'est alors que, grâce à la citation de Proust, nous nous sommes engagés sur ce thème de l'eau, du temps, de l'éphémère.

«Dans quelle mesure l'influence du Nô, cette manière de parler d'éphémère, de mouvement, en étant immobile, a-t-elle inspiré l'esthétique de votre film?»

— Difficile à dire. Cette forme classique de concevoir la représentation nous suit. Où vraiment nous influence-t-elle en tant que créateur, c'est par après que nous pouvons le saisir.

— J'ai apprécié le contraste entre la stylisation digne du Nô des compositions visuelles et le langage coloré régional. Cette opposition était-elle prévue? Avez-vous tourné avec les villageois?

— Il y a beaucoup de villageois parmi les figurants: ils jouent ce qu'ils vivent. Un acteur part du phénomène à jouer, travaille dessus,

pour le rendre vivant. Un villageois habitué à s'adresser à un autre aura recours à des gestes, des expressions qu'il ne sent pas le besoin d'expliquer, qui sont lourds de sous-entendus: je serais incapable, à l'écriture du scénario, de créer cette qualité d'expression. Bien entendu, au théâtre, cela serait impensable, paraîtrait faux. Mais au cinéma, nous avons les ciseaux pour ôter les moments «joués».

— Pour qu'il y ait drame, histoire, il faut qu'il y ait conflit. Si forêts, montagnes et eau sont vos personnages, où, à vos yeux, réside le conflit de votre récit?

— Il n'existe pas. Notre habitude de «couper» au montage, ou dès le tournage, suggère l'inévitabilité de l'idée de conflit, mais en réalité, il n'y a pas d'un côté la nature, et nous de l'autre. J'ai essayé de rendre sensible le fait que nous sommes la Nature. La Nature n'est pas un objet. Notre manière de filmer — peut-être le fait même de filmer — en fait un objet. Quand la caméra bouge pour suivre le mou-



L'homme qui dort.

vement d'un personnage, la Nature devient décor, elle est privée de son existence propre. Mais si la caméra est fixe, si c'est le personnage qui sort du champ, alors la Nature a une existence propre. Filmer la Nature, c'est le plus difficile. Lentilles et perspective resserrent le point de vue, et ce point de vue étroit ne correspond-il pas à la petitesse de la taille humaine dans la Nature?

— D'où tant de plans d'ensemble à la Sesshû où l'homme, pourtant présent, est tout petit, en marche sur des sentiers de montagnes?

— Hmm. N'oubliez pas qu'humanisme et lentilles sont contemporains.

— Mais est-il possible d'avoir des yeux autres qu'humains sur la Nature?

— Le cinéma n'est peut-être pas un médium fait pour rendre justice à la Nature.

— Dans quelle mesure vous rapprochez-vous plutôt du bouddhisme populaire que du bouddhisme philosophique? Les critiques étrangers, à propos de votre film, ne peuvent se retenir de faire référence au zen.

— Il n'y a pas de terme unique pour désigner l'état spirituel propre à la culture japonaise, nourrie non seulement de bouddhisme, mais de shintoïsme, de taoïsme, même d'une touche de christianisme. «Zen» est un mot que j'imagine commode pour les étrangers, mais ce film se tient plus près de la religion populaire.

— Dans vos films antérieurs, vous mettez en évidence la situation de héros marginalisés: fils de prostituée, Coréenne, épouse atteinte de maladie mentale. Ici, vous montrez l'homme en tant que Nature. Mais si l'homme qui dort est Nature, qu'en est-il de l'homme dit éveillé?

— Peut-être se sépare-t-il lui-même de la Nature. Mais, vous

savez, si je substitue au mot marginalisé celui de faible, je n'ai jamais fait de film pour «sauver» les faibles, comme s'ils étaient d'autres que moi. J'explore notre faiblesse commune. Toute vie doit mourir, et à cet égard, nous sommes donc tous des faibles. Je souhaiterais témoigner par ce film de la possibilité de savoir demeurer près de la Nature... Cela n'a pas empêché un journaliste d'ici, si j'ai bien compris, de dire que mon film était l'histoire d'un individu victime de l'indifférence du capitalisme envers l'homme!

— Pourtant si vous évoquez les forêts saccagées, les comportements bizarres de corbeaux se munissant de cintres pour construire leur nid, si vous filmez des protagonistes au sommet d'une tour où est installé un réservoir d'eau, c'est avec nuance que vous reliez ces références à la pollution.»

Ainsi renouons-nous avec la première réponse que j'ai reçue quant au contexte de réalisation

du film: «Nous vivons à une époque d'ébranlement du centralisme jusqu'ici triomphant au Japon, d'association entre partis jusqu'ici ennemis et, parallèlement, de l'affirmation des régionalismes. C'est dans ce contexte que les protagonistes du village gravitent autour de l'homme qui dort.»

Un autre journaliste s'approche — encore une ronde pour le réalisateur. A-t-il le temps de dormir? Une question pour conclure alors:

— «Vous devez être fatigué de toutes ces questions. En supposant que François et moi sommes votre public, à titre de réalisateur, maintenant, quelle question aimeriez-vous lui poser?

— Que diriez-vous d'un café... ou d'un thé?» ■