

A propòsit de la ficció realista: Conversa entre els productors Pierre Chevalier i Jordi Balló

Pierre Chevalier és productor de cinema i televisió. Durant dotze anys ha sigut cap de la Unitat de Ficció de la cadena ARTE, on ha produït prop de 350 peces. Ha treballat amb autors francesos i d'altres nacionalitats de prestigi internacional, com ara Joao Cesar Monteiro, Tsai Ming Liang, Lars von Trier, Arturo Ripstein, Oliver Assayas, Chantal Akerman, Emir Kusturica, Walter Salles o Hal Hartley. També ha sigut el descobridor d'alguns dels cineastes francesos de nova fornada més destacats dels últims anys, com Robert Guédiguian, Laurent Cantet o Erik Zonka. El dimarts 30 de setembre, el dia anterior a la realització d'aquesta entrevista, renunciava al seu càrrec a la Unitat de Ficció de la cadena ARTE, tot i que continua formant part d'aquest equip de treball. Actualment inicia una nova etapa professional a la Villa Médicis de Roma.

Jordi Balló (J.B.). El motiu d'aquesta conversa és reflexionar sobre un cert tipus de ficció que està a la frontera: la ficció de la realitat. Li convé el terme?

Pierre Chevalier (P.CH.). Perfectament. El que m'interessava quan vaig arribar a la televisió, un medi que coneixia molt poc, i més aviat en un sentit negatiu perquè jo provenia de la producció cinematogràfica, era justament la idea d'allò que és real. Tinc la impressió que a França hi ha un cert esgotament d'una generació de realitzadors que van tenir molt de ressò en els anys seixanta i setanta, els anys de la Nouvelle Vague. És un moviment que em sembla que s'extingeix, perd la noció d'autor i, fins i tot, la d'autoritat en certs moments. Als anys noranta, va haver-hi una excepció, Maurice Pialat, qui, al mateix nivell que l'estat de realització, prenia com a arrel, com a matèria de la creació, allò que és real. De la mateixa manera ho ha fet a la televisió amb *Une maison de bois* i al cinema amb *A nos amours*, *Loulou* etc., sempre amb una voluntat de realisme que, de fet, era molt

Jordi Balló és professor de l'Àrea d'Ideació i Guionatge dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra. És director del Màster en Documental de Creació de la UPF i director d'Exposicions del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. En el marc del Màster en Documental ha produït els films *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli, *En construcción*, de José Luis Guerin, i *Cravan vs Cravan*, d'Isaki Lacuesta.

diferent de la voluntat d'imaginar i d'autoria de la nova gramàtica de la Nouvelle Vague. Crec que la televisió és un lloc de confrontació amb allò que és real i que aquest és un veritable combat, molt més important que aquell decidit a generar imaginari a les obres, en les obres que fan obra. La noció programa em va semblar més important que la noció obra, i la noció fer, més important que la noció crear, posats a fer una hipòtesi de treball. Així doncs, vaig decidir que la gran diferència entre la televisió i el cinema és que el cinema parteix de l'ànima, de la intel·ligència, de la imaginació; mentre que la televisió parteix del real. I que la funció de la televisió és, sobretot, una funció de comunicació, una funció social, una funció d'informació, i que aquella funció estètica de transcendència sempre s'ha refusat. Algunes vegades ha estat recuperada de manera francament lamentable pel comerç, per exemple, pels videoclips, per la publicitat, sobretot a partir de la invenció del vídeo. El que m'interessava era produir programes de

televisió on pogués venir gent que mai no havia treballat a la televisió i que no havia tingut mai una hipòtesi de treball sobre allò que és real, de confrontació amb allò que és real. Gent que en el seu treball dins del marc cinematogràfic, fins i tot en primeres obres, trobaven, inventaven un altre món, i no treballaven a l'interior d'aquest món, a l'interior de la realitat. Això és el que realment m'apassionava.

J.B. Tinc una petita anècdota molt recent relacionada amb Maurice Pialat i Joaquim Jordà. En Jordà ha fet un gran film documental sobre un cas de pederàstia al Raval, sobre la hipocresia social. Acabem de projectar-lo al Festival de Sant Sebastià. La persona responsable de l'etalonatge de la pel·lícula va dir-li a en Jordà: "Penso que els colors d'aquest film són els colors dels films de Pialat". En Joaquim Jordà es va entusiasmar: "És magnífic. És el primer cop que un *etalonador* ha vist els films de Pialat". En els films de Pialat, el rodatge hi està inscrit, que és una característica de molts films d'allò que és real, de molts films que tu has produït per a la televisió.

P.CH. Sí. D'aquesta manera, la tensió del rodatge crea l'emoció. I l'emoció no és el producte d'un treball de guió sinó que és fruit d'un treball de l'atzar.

J.B. Per fer visible aquest atzar, cal que el rodatge sigui cronològic? És important per a tu?

P.CH. Parlem de la hipòtesi de Renoir?

J.B. Sí. Ja que penses que la idea de l'atzar pot ser una aportació positiva, penses que cal respectar la cronologia del film en el rodatge?

P.CH. Penso que l'atzar es troba arreu, al principi, al final i al mig, i que cada realitzador té un mètode i que, de fet, aquest mètode no es pot ni esgotar ni imitar. Hom pot proposar-li certes solucions però és ell qui troba aquest mètode i és a ell a qui li pertoca afirmar i meditar de manera molt ràpida, en temps real, l'atzar que aflora en el rodatge. Per mi, el rodatge és tant l'afirmació de l'atzar com la persecució de l'objectiu del programa.

J.B. D'aquesta manera el guió no és la presó del film.

P.CH. M'adono que el guió no m'ha interessat mai.

J.B. Avui dia, però, en una política de films per a la televisió,

el guió resulta molt important des d'una perspectiva conservadora; i, a més, és on emergeix la política ideològica de la cadena.

P.CH. Totalment d'acord.

J.B. Tenint en compte això, quin es el teu treball sobre el guió, sobre l'escriptura a l'hora de fer la selecció dels projectes?

P.CH. És un treball molt diferenciat perquè hi tens molts segments de treball: hi ha la col·lecció, és a dir, els films individuals aplegats en sèries, hi ha la tradició de la televisió, la solitud i el risc a la televisió, hi ha moltes coses molt convencionals i coses molt més creatives i originals, com per exemple *La porte du Soleil*, que és la història de Palestina vista des del punt de vista de la gent palestina des de 1947, just en el moment de la creació de l'Estat d'Israel, fins al moment actual, i a partir del relat de combatents que saps que moriran i amb un guió sense cronologia, fragmentat, parcel·lat, com els territoris ocupats. Hi ha, en qualsevol cas, sectors d'intervenció molt diferents. Però, en general, el que m'importa més és el punt de vista de la realització, molt més que el de la narració. És realment diferent. Es parteix d'una eina que és el guió. Per mi, el guió és únicament una eina, no un objectiu. És una caixa d'eines. Es pot treballar molt sobre el guió abans del rodatge, se'n poden fer set o vuit versions. Hi ha sempre una gran diferència entre la versió preparada per filmar i la versió filmada. De totes maneres, el guió s'escriu completament en el muntatge. Segons el meu parer, el guió és un procés, una etapa absolutament necessària de treball, però en cap cas suficient. És una etapa precària, provisional, de treball. Però no la podem obviar.

J.B. Crec que era Claire Denis que quan li van preguntar una vegada què era real va respondre que era el seu promès besant-se a l'altra vorera amb una altra dona [riu]. Crec que era Claire Denis, perquè hi ha dos Claires, però crec que era Claire Denis.

P.CH. Hi ha tres Claires: Claire Simon, Claire Denis i Claire Devers.

J.B. Però penso que era Claire Denis perquè Claire Simon era l'assistent de Wenders, no?

P.CH. Exactament, però el que dius és propi de Claire Denis.

J.B. El que trobo interessant de reflexionar és que la idea d'allò que és real, això que tu has anomenat *ficció de la realitat* o *realitat*, és un concepte més proper a l'espectador que no pas al realitzador. És un concepte entès com a veritable.

P.CH. És la irrupció de la realitat.

J.B. Sí, certament.

P.CH. I per mi aquesta irrupció de la realitat des de fa deu o quinze anys, ha fet esclatar moltes coses bones: molt pensament dogmàtic i còpia artística, i això evapora completament la noció d'autor perquè el que és real són mil autors. Mil autors que estan obligats a estar, a treballar amb allò que és real. És un altre problema i és un altre combat que el d'imaginar una obra. És un veritable combat que cal que existeixi, que cal que continuï. Confrontant-se amb la realitat es fa alguna cosa. I això és nou, segons la meva opinió. És nou en els artistes, en els autors, a l'art.

J.B. Cada vegada que algú diu: "D'acord, farem un film sobre allò que és real" en una política de programació, sembla que estigui concebut com un gènere, el del *fait divers*. I tinc la impressió que la realitat no es troba en aquesta via, que no és un gènere.

P.CH. Penso que, de tota manera, els treballs sobre allò que és real forçosament escapen a tota informació i a tota objectivitat. El treball sobre la realitat és molt personal, no és en cap cas un treball objectiu i, de vegades, és un treball molt perillós per a molta gent perquè fa sorgir un punt de memòria, es traspasa un mur infranquejable. I aquesta acció és molt perillosa per a la societat en general, per a la majoria política.

J.B. Això justifica una política de programes àmplia perquè l'objectiu és potser indescriptible. No saps exactament què és, però ho busques.

P.CH. El que és real és l'indiscernible. Això és el que és molt interessant. És treballar sobre l'indiscernible i treballar sobre unes fronteres contínuament en moviment. És això el treball sobre la realitat i és fer sortir, fer emergir allò que no es discerneix en general. Per a mi, això és apassionant.

J.B. Has vist el film de Jaime Rosales que va guanyar el Premi de la Crítica a Cannes?

P.CH. No.

J.B. És un film que has de veure perquè té aquesta tensió de la qual hem parlat. Però jo diria que el que és interessant d'aquesta idea d'indiscernible és el mètode, l'estratègia, la manera de fer, la pluralitat necessària. És una ficció que demana el punt de vista del cineasta però que al mateix temps no és un film d'autor.

P.CH. No ho havia formulat així, però és exactament això.

J.B. Al mateix temps, tinc la sensació que has tingut la necessitat d'organitzar aquests films singulars en forma de col·leccions per presentar-los a l'espectador de manera ordenada.

P.CH. Absolutament. Tenia necessitat d'un dispositiu. I és veritat que la gran idea de la televisió és la serialitat. És la idea de serial. A la televisió, una idea no ve mai sola [riu].

J.B. És la gran aportació de la televisió a la cultura, no?

P.CH. A la televisió, una idea existeix amb la condició que ha de repetir-se amb una petita diferència, siguin notícies, meteorologia o herois recurrents. És la idea sobre la qual han treballat els músics, els creadors d'imatge virtual.

J.B. Això ja estava al panteó grec. Explicar les mateixes històries amb petites diferències. És el plaer de la petita diferència.

P.CH. Exactament. És diferència i repetició, com diu la tesi de Gilles Deleuze. Tenia necessitat d'injectar aquesta noció de sèrie en el dispositiu i aquest dispositiu era el petit col·lectiu de treball, de realitzadors, d'autors, de productors; havia de ser una idea prou vague perquè pogués interessar a gent molt diferent i molt eclèctica. Això era absolutament necessari. D'una altra manera, em perdia. Si no tenia aquest petit dispositiu era impossible. Era impossible perquè la maquinària de la televisió m'engolia. I era un dispositiu de pics de resistència a la narració, al guió, a una imatge majoritària, a una noció d'autor, tan diferent a aquella de col·lectiu on hi havia sis, vuit, deu directors o realitzadors diferents. Fa falta trobar una altra cosa i aquesta cosa és treballar junts. Cal tenir en compte que això era pràcticament impossible abans. Cadascú tendia a un principi d'individualisme, de fet comprensible en el cinema francès, de reacció en el gran cinema comercial

dels anys cinquanta i seixanta. La Nouvelle Vague va ser això. Era el principi d'afirmació de l'individu.

J.B. Parlàvem al començament de l'absència de fronteres.

P.CH. El nostre és un treball veritablement transfronterer, en el sentit de la pròpia obra i també dels països que hi participen. La cadena ARTE és transnacional, entre França, Alemanya i Europa, però també som una cadena que ha afirmat prioritàriament el documental i la unitat temàtica, que seria l'aproximació reflexiva a allò que és real: l'observació, l'anàlisi i la crítica de la realitat. Cal afegir també un altre treball transfronterer entre el cinema i la ficció televisiva. Entre el documental i la ficció. Entre la informació i la ficció. Entre el gènere i l'indeterminat. Realment hem treballat sobre la noció de frontera i l'evolució de fronteres.

J.B. Marc Recha i Joaquim Jordà treballen a un cantó i a l'altre de la frontera: en Marc Recha treballa la ficció, però en els seus films s'esdevé l'atzar i, per tant, allò que és real en forma part; i en Joaquim Jordà normalment treballa el documental però és una persona que introdueix elements de ficció amb un nou llenguatge que no és el de la reconstrucció. Tinc la impressió que a tu sempre t'han interessat aquest tipus d'autors, amb aquesta aproximació indefinible a la realitat.

P.CH. És un moviment que ha començat i que seguirà, i que, feliçment, no esdevindrà majoritari; que restarà sempre minoritari. Segons els meu parer, aquesta creativitat és la que hem observat en realitzadors com Claire Simon o Rithy Pahn, un director cambodjà que ha fet un documental extraordinari on la ficció és molt forta. I tampoc no estan gens malament els realitzadors del Pròxim Orient i de l'Orient Mitjà que treballen sobre la realitat, que treballen sobre els fruits d'allò que és real i, per la mateixa raó, en el cinema de ficció.

J.B. Tu què fas? Cerques els autors, els productors?

P.CH. Jo cerco el realitzador, primer. Treballo de manera inversa a les altres cadenes. Les cadenes, les grans cadenes, en general, busquen els productors; sovint els productors busquen els autors, el guió. Treballen només segons un objectiu de programa, una hora de programa, un fragment de públic, una temàtica de cadena, i tot seguit trien el realitzador. Jo demano primer el realitzador. Li demano

què vol fer en aquest petit espai de ficció. Intercanviem, confrontem. Ens posem d'acord sobre un projecte que es pot incloure dins d'una col·lecció o que pot ser individual. Ell tria el guionista i eventualment tria el productor i, si no coneix cap productor, si no pot arribar a escollir-lo, finalment arribem a un acord comú. Hi ha dos blocs: el bloc difusor de la cadena, que té el poder dels diners i de força equivalent; i un altre bloc, que es forma a partir del realitzador, és el bloc del realitzador, autor, guionista i productor. I el programa neix de l'equilibri i l'intercanvi entre aquests dos blocs. I de forces com aquestes fem aquests dos blocs.

J.B. Això vol dir llavors que tu no fas cinema, que fas programes?

P.CH. Sí, m'agrada molt dir-ho així.

J.B. Però és veritat que alguns films que has fet per a la cadena han anat a les sales. I tinc la impressió que el moviment que el cinema genera al seu voltant és molt important per a una pel·lícula. Un film pot ser oblidat, fins i tot els seus autors ho poden ser, però quan un film atrapa, genera un moviment molt fort. Moltes pel·lícules de les que has fet tenen la possibilitat d'anar a la sala. Per exemple, el film de R. Guédiguian *Marius i Jeanette* vas produir-lo tu?

P.CH. Sí. Va ser una pel·lícula que va generar molts diners i jo únicament havia fet un petit telefilm, no un llargmetratge cinematogràfic, i això no m'interessava. Robert Guédiguian havia decidit escriure'l tot sol, nosaltres vam posar dos milions i mig de francs i el film va fer-ne més de tres. Ell va treballar en el muntatge, portava tot el pes del rodatge que, a més, va ser molt complicat perquè l'Arianne va ser hospitalitzada, va ser operada... Va ser un rodatge molt accidentat. El productor, que era Gilles Sandoz, va organitzar una petita projecció per als més propers i en aquesta projecció hi havia en Gilles Jacob, qui va dir: "Vull el film". Va ser l'obertura de la secció "Un certain regard" a Cannes. Es tractava d'un film per a la televisió i els professionals van exigir que la pel·lícula deixés de considerar-se un programa de televisió i passés a considerar-se reglamentàriament una obra cinematogràfica, que tingués una fitxa d'explotació, i això va ser el que finalment va passar.

J.B. Això és una mica com quan Lars von Trier va fer *The*

Kingdom, la sèrie. La televisió és la que ha provocat el canvi d'estil de Lars von Trier i no *Los idiotas*. Va ser la sèrie de televisió la que va mostrar la possibilitat de crear aquesta sensació de realisme. Però és veritat que el pas al cinema dóna a aquest debat una altra dimensió.

P.CH. Dóna una dimensió pública. Penso que el debat cinema-televisió no interessa gens ni mica. El cinema interessa fer-lo, treballar-hi. El fet que sigui finalment una obra de televisió o de cinema només és interessant per als professionals, no per al públic. És un punt de vista que interessa molt a la imatge de la cadena, del cinema, però no al públic en general. I trobo que no és un problema greu que una obra de televisió tingui una altra vida en el cinema. Em sembla normal i no cal fer-ne un daltabaix. Hi ha tot un treball de fons que ha estat fet veritablement sobre les unitats, sobre les col·leccions, que em sembla molt més important que aquests petits problemes, aquests microproblemes.

J.B. Jo penso, a partir d'això que dius, que la mobilitat del film és més important que l'emissió del cinema per la cadena. Encara que la pel·lícula sigui més vista quan passa per televisió. En el Màster de Documental de Creació, per exemple, hem produït quatre pel·lícules: el film de Jean-Louis Comolli, el film de Joaquim Jordà, el film de José Luis Guerín i el film de Isaki Lacuesta. En una conferència que vaig fer, vaig preguntar a la gent quants d'aquests films havien vist o de quins havien sentit a parlar. Ningú no havia sentit a parlar del film de Comolli. I, en canvi, era l'únic que s'havia emès per televisió. De manera que hi havia molta més gent que havia vist el film de Comolli que no pas els altres, però com no havia estat estrenat en sales no havia generat ni el moviment ni la repercussió que van aconseguir les altres pel·lícules. La meva experiència més forta es va produir la primera vegada que vam projectar *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, en un festival, i els joves realitzadors s'adreçaven a en Joaquim per dir-li que no sabien que era possible fer pel·lícules com aquesta. I és veritat que algun dels films que han sortit de la televisió i que han anat a les sales, si els guardem en la nostra memòria és perquè han entrat com si es tractés d'un prototip...

P.CH. ...en condicions d'igualtat.

J.B. I estic d'acord amb tu que no es tracta d'una qüestió de llenguatge, però, en canvi, sí que es pot tractar d'una qüestió política.

P.CH. Exactament. Hi ha un efecte polític a *Son Frère*, de Patrice Chereau, que té una part de producció de la Unitat de Ficció d'ARTE. A la televisió ha sigut vista per prop d'un milió d'espectadors. I s'ha estrenat a les sales de França i, des del meu punt de vista, farà uns setanta mil espectadors. És veritat, però, que la visibilitat del film ve donada per l'estrena cinematogràfica.

J.B. Tens continuïtat amb els autors amb qui treballes, com Erik Zonca, Claire Denis, Laurent Cantet...? Fas com Eckart Stein, que treballa amb una persona i després no continua o, al contrari, practiques una política de continuïtat?

P.CH. Puc donar xifres. Hem treballat amb tres-cents trenta-set realitzadors diferents en dotze anys. Hem treballat amb la gent una vegada, en alguna ocasió en dues, però sovint en una de sola perquè aquest és un espai on la gent arriba i se'n va. És un espai molt dur econòmicament. Molt dur per als realitzadors, els productors, els actors, em refereixo en l'àmbit econòmic. Però un cop s'ha viscut l'experiència, passen a una altra cosa i nosaltres també. És un espai de trànsit. Jo considero aquest pas com un territori.

J.B. De vegades, el cinema s'entén com una cosa que s'escapa de la televisió i que, per tant, deixa la televisió tranquil·la, però no s'ha de deixar mai la televisió tranquil·la. Estic a favor que els films puguin ser estrenats a les sales perquè es tracta d'un vehicle, d'una altra vida. Aquesta política que has comentat sobre els realitzadors, de producció, d'obrir un llenguatge, de generar estratègies entorn d'allò que és real canvia a diferents països al llarg de la història del cinema. Segurament, als anys trenta, al *film noir* americà era on hi havia el major índex de realitat.

P.CH. I als anys cinquanta, en el neorealisme italià.

J.B. I actualment, es té la impressió que hi ha una estratègia que aproxima la televisió, el cinema, el documental, la ficció, en la qual s'aboleixen fronteres. Penses que es tracta d'un moviment internacional? Quina part de responsabilitat creus que tens en el fet que sigui un moviment internacional?

P.CH. És molt complicat. Retrobem una espècie de divisió

Orient-Occident. L'afirmació d'allò que és real es troba, molt estranyament, més enllà de l'Europa Occidental, els Estats Units i l'Amèrica Llatina. A l'Extrem Orient, la invenció es fa a partir d'altres coses que la realitat. Veritablement, és un tema molt complex lligat a la política...

J.B. ...a l'orientació política de la cadena.

P.CH. A l'orientació política del món, a la divisió del món. Hi ha una gran divisió del món actualment entre Orient i Occident. Ens adonem que Occident treballa sobre la realitat, la confronta, fet que obeeix a directrius econòmiques i capitalistes i, en canvi, Orient afirma un imaginari contra la religió, contra els règims totalitaris. Es veu en els films de Taiwan, de la Xina.

J.B. Justament, acabo de veure un film coreà que tracta sobre uns assassinats en sèrie, basat en un fet real. Al llarg de tota la pel·lícula, l'espectador va canviant d'idea sobre el possible culpable i al final el film no resol l'enigma. L'espectador es queda sense resoldre qui és el culpable. Es produeix això que acabes de dir: és un succés, és la realitat, però l'estratègia de narració, que és totalment realista des del punt de vista de la posada en escena, té un element irracional. I és l'espectador qui ha de reconstruir el film ja que té la necessitat de la solució.

P.CH. L'irracional és una invenció de l'Àsia i, de fet, del Pròxim Orient. Pren com a exemple els films iranians: parteixen sempre d'allò que és real, sempre tenen un fil de realitat. Això és el que és bo.

J.B. I la idea que l'amor encara és possible es produeix també en aquest tipus de cinema. Veus una vila asiàtica i penses que l'amor encara és possible. Entra als teus plans treballar amb autors orientals?

P.CH. Si continués, sí. Però després de dotze anys ja no em queda força. Necessito parar. Però, si continués, m'interessaria molt treballar al continent asiàtic i també m'interessa molt la noció de virtual, la microimatge. Aquesta serà la gran història del proper mil·lenni.

Transcripció: Glòria Salvadó Corretger