

Diumenge 17 d'abril, 18:00 h

Xcèntric

VARIACIONS DEL REAL

NOBUHIRO SUWA



H Story

Quan Nobuhiro Suwa s'adonà que “no podia parlar” de la tragèdia de la seva ciutat, va sentir el desig de fer un film amb *Hiroshima, mon amour* com “interlocutor”. El resultat d'aquest projecte impossible és *H Story*, una meditació sobre la filmació de la Història i de les històries, que, amb un profund sentit de la composició, mostra la difícil experiència creativa d'una actriu.

.....1^a PART:.....
H Story, Nobuhiro Suwa, 2001, 111', 35 mm.

Entrevista a Nobuhiro Suwa, per Charles Tesson

En dos films, *M/Other* (1999) i *H Story*, Nobuhiro Suwa, nascut a Hiroshima a l'època en què Resnais rodava *Hiroshima mon amour*, s'ha imposat com el cineasta japonès més apassionant, trobant en l'herència del cinema modern i experimental els motius de la seva inspiració, i transcendint-la mitjançant l'originalitat de la seva mirada.

Quin és el punt de partida que us ha portat a fer aquest film?

El veritable punt de partida va ser la trobada amb Robert Kramer, a qui coneixia des de feia temps. Quan vaig tornar de Cannes, passant per París, el vaig veure de nou. Mentre xerràvem em va parlar d'un projecte que tenia: rodar un film sobre o a Hiroshima. No havia aconseguit trobar un productor per tirar endavant el projecte. Com antic amic, vaig voler donar-li una oportunitat per tal que el pogués fer. Era molt important per ell, ja que el tema li tocava molt fonament. El seu pare havia format part de la missió militar d'investigació americana després dels bombardeigs de Hiroshima i Nagasaki, i després del seu retorn, havia esdevingut pràcticament autista. Gairebé no podia parlar. Aquesta transformació del caràcter del seu pare va marcar molt a Kramer, que era molt jove a l'època, i Hiroshima va esdevenir per ell un enigma que formava part terriblement d'ell mateix. Va ser una experiència indirecta, però en qualsevol cas molt forta. Quan el vaig veure al meu retorn de Cannes, li vaig proposar que féssim una pel·lícula plegats. Quan vaig tornar al Japó, vam continuar intercanviant-nos un munt de fax i cartes. Havíem decidit filmar-nos l'un i l'altre amb dues càmeres que es miren i parlen d'Hiroshima. Allò que em va sorprendre va ser el desajust que hi havia entre tots dos: com a persona nascuda als Estats Units, Kramer tenia una visió molt clara i era capaç d'encarar un film sobre Hiroshima, mentre que jo, que he nascut a Hiroshima, no tenia res a dir. Quan em

va demanar: “I a tu, que has nascut a Hiroshima, què et diu Hiroshima?”, no vaig saber què respondre. Jo volia aquesta diferència de visió, de punt de vista. De fet, era la diferència allò que m'interessava, i no els punts de vista. Habitualment un film el realitza un únic autor, i llavors em vaig preguntar si era possible fer-ho d'una altra forma, amb diversos autors. Tenia molts dubtes, doncs fins llavors ja en tenia prou amb fer “un film de”. Però aquí m'interessava l' “i” que posaria entre Kramer i jo. De seguida, al novembre d'aquell any, Kramer va morir. Calia, doncs, fer una altra cosa. Va ser un cop tan gran que vaig pensar abandonar. Després el temps va passar i em vaig dir que calia continuar, però amb una altra forma. Finalment vaig decidir que continuaria sobre aquest concepte de conversació i que, en comptes de Kramer, l'interlocutor seria *Hiroshima mon amour*. Aquest film és: jo i *Hiroshima mon amour*.

Coneixíeu el film abans de tenir aquesta idea?

Sí. L'havia vist quan era estudiant. No vaig tenir una impressió massa forta, potser perquè no havia entès completament les raons per les quals Alain Resnais havia volgut fer un film sobre aquest tema i aquesta època. Jo tampoc tenia, a més, una gran consciència d'allò que havia estat Hiroshima.

Per què únicament mostreu fotos del film de Resnais i no extractes?

Al principi no tenia la intenció d'utilitzar ni imatges del film, ni fotos ni extractes. En el muntatge –que és una etapa molt important per mi– em vaig adonar que estàvem com encisats per aquest film. La seva presència era tan forta que no podíem evitar-la.

**SI VOLS REBRE INFORMACIÓ
 D'XCÈNTRIC, OMPLE LA
 BUTLLETA QUE TROBARÀS AL
 MOSTRADOR DEL VESTÍBUL**

El vostre film fa referència a la manera en què el cinema japonès ha tractat Hiroshima (*Rapsòdia en agost* de Kurosawa o *Pluja negra* d'Imamura), o a la memòria del cinema modern de la qual el film de Resnais és un emblema?

La memòria no era el tema del film, i d'altra banda no apareix fins a la fi. El tema del film era el fet de no poder parlar d'Hiroshima. Per *Pluja negra* o *Rapsòdia en agost* aquesta qüestió no es planteja, ja que aquests films expliquen històries al voltant d'Hiroshima. En el meu film, l'aposta era no parlar-ne.

O també decidir entre mostrar o no la ciutat. Poseu imatges d'arxiu de la ciutat destruïda, però tan sols al final del film, en l'habitació d'hotel, o en la galeria, es veu la ciutat d'avui dia.

En efecte. Quan dic que es pot o no es pot parlar, també vull dir que es pot o no es pot veure: nosaltres, no podem veure.

***H Story* és també un bell retrat d'un actriu en el seu treball: Béatrice Dalle. Allò que filmeu, sobretot, és la preparació del seu paper, la seva dificultat per interpretar.**

Efectivament, i és això, d'altra banda, el que el director li diu en la pel·lícula al seu amic. Quan vaig voler fer aquest film, no trobava una porta d'entrada, no sabia on posar ni la càmera ni quin tema em disposava a filmar. Fins que em vaig dir que Hiroshima no era un lloc, sinó un procés a l'interior del cor, de l'ànima o de l'esperit. Vaig prendre consciència de què no anava a filmar un lloc sinó a una persona que la descobria i vivia.

En la pel·lícula interpreteu el vostre propi rol o el del director?

En la primera part del film no interpreto. Era realment un realitzador que vol fer un remake d'*Hiroshima mon amour*. No era un joc. En la segona part, les coses són més complicades. En l'escena del cafè és quan vaig realment començar a interpretar un paper. L'única escena en què Béatrice Dalle no ha fet el seu paper era una veritable escena que realment va tenir lloc en

aquell indret, una escena íntima per tots dos, i que ella no va poder fer. En l'escena següent, quan li demano perquè no pot interpretar, interpreto el paper de director aclaparat i ella el paper de l'actriu que no pot actuar.

A partir d'aquí s'esborra el company japonès de Béatrice Dalle. Més aviat és el jove escriptor qui li fa d'interlocutor. El fet que filmi poc al company japonès en el remake ens permet sortir d'aquest univers per anar al món d'Hiroshima, on es produeix el retrobament entre un home i una dona. Ella troba a Machida, l'escriptor, i no a l'actor.

Heu escollit un escriptor perquè hi havia Marguerite Duras a *Hiroshima mon amour*.

No. He volgut que Machida fes un paper en el film perquè veritablement no és un actor. És músic, escriu poemes, i també ha fet teatre. És un artista total. Jo volia sortir de l'enquadrament estret de "l'actor". L'he escollit perquè volia treballar amb ell, i no a causa de Marguerite Duras. El títol japonès d'*Hiroshima mon amour* és *Vint-i-quatre hores d'amor*. No es diu mai, però *Hiroshima mon amour* no va funcionar al Japó, van retirar-la de la cartellera al cap d'una setmana. Hiroshima és un del tema del qual no agrada parlar, i encara era pitjor a l'època en què va estrenar-se el film. Es va treure el mot "Hiroshima" del títol per tal que anés millor, però sense èxit.

Aleshores, al principi no va pensar en recrear la mateixa situació que a *Hiroshima mon amour*, és a dir, una dona francesa i un home japonès?

En aquella fase del treball, la referència a *Hiroshima mon amour* no era conscient. Encara no havia previst fer-ne un remake. Volia prendre el màxim de distància respecte aquest film: intentava no pensar-hi. Encara que es tractava d'una història d'amor entre un japonès i una francesa, jo pensava que fins i tot *Hiroshima mon amour* podia ser la història d'un home i d'una dona japonesos. És molt complicat: no podia treure'm *Hiroshima mon amour* del cap, però encara no sentia el desig de posar alguna cosa del film a la meua pel·lícula. Després, quan vaig intentar fer el càsting, em vaig adonar que no funcionava: el que bloquejava

el film era treballar amb actors japonesos. No es podia agafar gent d'Hiroshima, perquè Hiroshima és part del seu quotidià, viuen al seu interior i no poden ser-ne conscients. Robert Kramer deia que els japonesos o les gents d'Hiroshima estaven tancats en el mur del quotidià i que aquest punt de vista limitava la seva mirada sobre el passat. Calia algú que estigués a l'exterior del mur: una estrangera amb un japonès. Al principi no vaig pensar en una francesa, sinó en una actriu de Hong Kong o Taiwan. I vaig començar a adonar-me que a mesura que intentava allunyar-me d'*Hiroshima mon amour*, més m'hi acostava. Estava realment atrapat pel film, i vaig pensar que era millor incloure'l de ple en el projecte i no pas distanciar-me'n de manera arbitrària o falsa. No sóc jo qui va tenir la idea, sinó *Hiroshima mon amour* qui se'm va imposar. Després, no vaig voler fer un càsting amb els meus ulls d'estranger a França. Per aconseguir una veritable estrangera, vaig demanar a la meua col·laboradora Caroline Champetier que em recomanés una actriu. Una setmana després, havia reunit unes quantes candidates possibles. Em va dir molt clarament: "Entre totes, la que estaria bé pel film i amb la que seria meravellós poder treballar, és Béatrice Dalle".

I va acceptar?

No, em va posar en un compromís.

Per què?

A banda de 37^o2 *le matin*, al Japó no coneixíem els seus films. Era coneguda pels escàndols al voltant de la seva presència incendiària. A més a més, jo pensava que la imatge de l'actriu no s'adequava al contingut del film i que ella no podria adaptar-s'hi. La imatge que es coneix de Béatrice Dalle és més aviat la de *Blackout* d'Abel Ferrara. Com la Caroline insistia, vaig acceptar trobar-me amb ella. La seva humanitat em va sorprendre, em vaig sentir molt tranquil. Ja no es tractava d'un realitzador que es troba amb un actriu, sinó d'un ésser humà que es troba amb un altre. Ella va treure el guió de la seva bossa i va dir: "Els guions no tenen cap importància: hi ha bons guions que es converteixen en mals films i guions dolents d'on en surten de bons. El que importa és que ens hem trobat, és aquí que la

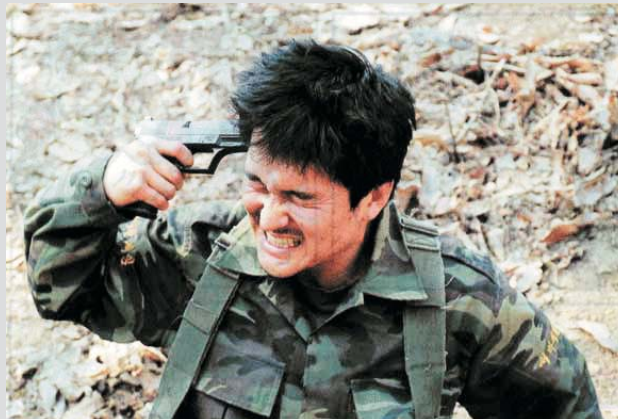
pel·lícula comença.” Vaig notar la seva confiança i jo mateix vaig sentir una gran confiança en ella.

A propòsit de l'escena central, quan ella es bloqueja amb el text, ens preguntem si és un atzar o un atzar concertat. *Hiroshima mon amour* tracta sobre la memòria i l'oblit i, precisament en aquest moment, ella es troba en situació d'oblit. És la millor manera de retrobar el film de Resnais.

És un atzar preestablert, concertat. Jo no sabia que li faria dir frases de la Duras. No havia previst que aquesta relació amb *Hiroshima mon amour*, amb la memòria i l'oblit, tindria lloc en termes físics per Béatrice Dalle, que es traduiria al seu cos. Havia pensat utilitzar la seva aparença corporal per mostrar què passava al seu interior en aquest encontre amb Hiroshima. La Història no es pot reproduir, i no la podem canviar. És el que va passar amb el text: ella no va poder pronunciar de nou aquelles paraules i això va crear un patiment en el seu cos. [...] Vaig pensar filmar el present d'Hiroshima després d'haver conegut la Béatrice. És com si ella visqués per intentar deslliurar-se, de forma instintiva, de tots els lligams amb el present. I no ho fa de qualsevol manera. En tant que ésser humà responsable, intenta viure el més lliurement possible. Fins i tot si la escena on no pot dir el seu text ha estat preparada, acordada...

... per produir aquest efecte

Justament. La vaig avisar: “En aquesta escena, no podràs dir el teu text, no podràs interpretar”. La vam rodar de nit, i és va allargar molt. Al final, realment ella no podia dir una sola línia. No havíem decidit prèviament a partir de quina línia ja no podria dir el text. No sabíem que seria al principi, pensàvem que seria al mig. Però ella no va poder més, no en sabia més, no ho aconseguia, i era veritat. El seu cos ja no comprenia què volia dir. És una expressió d'ella, havia oblidat que ho havíem acordat, que era el seu paper. Era ella, Béatrice, que no podia més. Al principi es tractava d'un joc d'actor –ella interpretant l'actriu que ja no pot dir el seu text–, al final, es trobava realment en aquesta situació.



D'aquí ve la torbació quan veiem l'escena. Vaig sentir el seu pànic al no poder dir ni la primera línia. És aleshores quan, per primera vegada, vaig comprendre que no es pot controlar la memòria. Vaig sentir que estava filmant la memòria, o la pèrdua de memòria. Al principi, no sabia què fer-ne. Abans de tenir consciència de les coses, cal fer la pel·lícula, rodar l'escena. I és aquesta la que ens permet, a vegades, prendre consciència d'alguna cosa o tenir una idea que abans no havia sorgit. No es fa una pel·lícula a partir d'idees. Es filma i es tenen les idees després, en som conscients després d'allò que passa davant l'ull de la càmera. De fet, les frases que ella pronuncia durant l'escena són molt importants: “És horrorós, començo a no recordar-me de tu.”

“Entrevista amb Nobuhiro Suwa”, per Charles Tesson, *Cahiers du cinéma*, octubre 2001.

.....:2ª PART:.....

A Letter from Hiroshima, Nobuhiro Suwa, 2002, 30', vídeo

Realitzada un any després de *H/story*, ***A letter from Hiroshima*** es remunta als seus orígens: el projecte de pel·lícula entre Robert Kramer i Nobuhiro Suwa. El desig d'aquest diàleg, truncat per la mort de Kramer, va donar així forma a dos films: primer, al llargmetratge, en conversa amb ***Hiroshima mon amour***; després, a aquest curtmetratge.