« Observer la vie telle qu'elle est », entretien avec le réalisateur Lav Diaz

“Witness Life As It Is”, Interview with Director Lav Diaz

Clément Dumas et Lav Diaz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1123>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1123

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-065-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Clément Dumas et Lav Diaz, « « Observer la vie telle qu'elle est », entretien avec le réalisateur Lav Diaz », *Recherches & Travaux* [En ligne], 93 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1123>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Recherches & Travaux

« Observer la vie telle qu'elle est », entretien avec le réalisateur Lav Diaz

“Witness Life As It Is”, Interview with Director Lav Diaz

Clément Dumas et Lav Diaz

- 1 Réalisé par Clément Dumas à Singapour sur le tournage de *Henrico's Farm*, le 10 septembre 2017. Traduit de l'anglais par Meriel Kenley et Clément Dumas. Remerciements à Hazel Orencio pour son aide et sa patience.

La culture de la peur

Clément Dumas : À l'exception de *Death in the Land of Encantos* qui a été tourné directement après l'ouragan Duran en 2007, une grande majorité de vos films s'intéresse au passé des Philippines et à des périodes historiques marquantes, de la colonisation espagnole à la répression de la loi martiale dans les années 1970. Pensez-vous que vous pourriez faire un film sur ce qui se passe en ce moment ?

Lav Diaz : Il me semble que, bien que la narration de mes films se situe dans le passé, le discours reste très actuel. Ces événements historiques sont toujours en train de hanter le présent. Pendant l'occupation espagnole, Le D^r José Rizal a bien montré qu'il y a un motif de la répétition¹. Un cercle vicieux s'est instauré, d'autant qu'il est plus facile de diffuser l'ignorance aux masses. Mon rôle en tant que cinéaste consiste à identifier ce problème. Si nous n'arrivons pas à faire soigner cette névrose du retour perpétuel de la violence qui traverse le pays depuis longtemps, elle restera ancrée dans l'esprit du peuple. Le progrès ne sera possible que si nous nous débarrassons de ces cataclysmes écrasants. On assiste à un désastre. Regardez ce qui se passe maintenant : 13 000 morts dans la guerre contre la drogue et l'inflation fait chuter le pesos. Ainsi, il me semble que mes films se déroulent bien au présent car nous vivons encore dans une période où la peur et l'ignorance règnent. À partir de ce constat,

l'engagement par le cinéma serait un moyen de rendre compte de ce conflit spécifique, de lui trouver une forme expressive.

Une de mes craintes est de devenir moi-même un propagandiste. Je crains toujours ce glissement vers la rhétorique politique. D'une certaine manière, je suis un esclave d'un révisionnisme à venir. L'artiste doit lui-même faire attention à ce que son discours ne devienne pas une forme de propagande. Le plus important est de garder l'esprit critique. Lorsque vous avez le temps ou lorsque votre objectif est la recherche et la connaissance, vous avez le devoir d'assumer toutes les perspectives. Par contre, lorsque votre objectif est de parler à la masse, vous êtes enclin à fournir une fausse vérité en fonction de votre agenda politique personnel.

C. D. : Les chercheurs ou intellectuels ne sont que peu lus ou écoutés par le plus grand nombre ?

L. D. : On peut dire que c'est le problème de la parole universitaire : comment créer le pont entre les connaissances et le peuple. Comment cette connaissance et pensée critique peuvent-elles se propager et ne pas se retrouver confinées à l'intérieur des institutions et détenues seulement par des intellectuels ? La naissance de toute forme d'extrémisme est favorisée lorsque ce pont n'est pas construit.

C. D. : Vous sentez-vous déçu de la façon dont vos films sont reçus dans votre pays ?

L. D. : Bien sûr, je suis déçu. Je me rends bien compte que ce que mes films essayent de dire n'est pas audible, mais, dans le même temps, je ne veux pas faire de compromis. Mon intention peut vite devenir superficielle. Comment pouvons-nous débiter un dialogue et atteindre les masses ? C'est une question fondamentale et urgente. Tous les supports doivent être utilisés : TV, radio, journaux et même la rue. Nous avons surtout besoin de repenser les relations en société sur un modèle socratique : parler aux gens, sur le marché, l'agora, le forum. Il faut absolument refuser ce sentiment de crainte. Si nous embrassons cette culture de la peur, nous disparaîtrons et nous cesserons d'être utiles.

Une plate-forme pour les masses

C. D. : Le langage cinématographique a su développer de nombreux moyens et effets qui sont maintenant des conventions visuelles et auditives partagées par les spectateurs. Vos films semblent refuser systématiquement les différentes formes de montage ou d'utilisation de la musique.

L. D. : Ma pratique m'a appris à considérer cette langue comme des ornements qui ont une tendance à cacher la vérité. Filmer à la lumière naturelle, refuser les coupes dans une scène ou utiliser une caméra à faible budget sont des choix que je fais seul. Je dois souvent répondre quotidiennement de cette façon de filmer car on considère ces choix comme élitistes ou difficiles à comprendre. Cependant, je ne veux pas faire de compromis. La solution que j'ai trouvée ces dernières années a été de filmer avec des acteurs connus du public : ma pratique n'en est pas affectée mais j'essaie d'intégrer de nouvelles personnes dans mon processus.

C. D. : La réception de vos films en Europe et dans les différents festivals illustre bien ce paradoxe. En raison de la longueur de vos films et d'une certaine aridité esthétique comme le noir et blanc et l'utilisation du plan fixe, votre cinéma est considéré comme exigeant et,

comme vous le dites, élitiste. Comment expliquer l'écart entre votre vision populaire du cinéma et cette réception ?

L. D. : Les conventions de Hollywood sont si présentes ! Elles ont créé des habitudes de réception. Devant un film comme *Death in the Land of Encantos* (2007) ou *The Women who left* (2016), en noir et blanc avec un point de vue très statique, la première réaction est souvent la surprise devant une forme si différente de ce à quoi on est habitué. Mais ce n'est de fait qu'une première réaction. Il nous faudrait plus de lieux et de moyens d'action pour engager le spectateur dans différents types de vision, dans différentes manières de voir et d'entendre, et mon cinéma ne paraîtrait pas si étrange.

C. D. : Est-ce que le cinéma a un but essentiellement populaire comme producteur d'un lien social ?

L. D. : Le cinéma constitue une réelle plate-forme pour les masses. C'est uniquement lorsqu'il est devenu un objet de commerce produit industriellement que l'intérêt et le profit en dictent les lois. Les racines du problème ne se trouvent pas forcément dans la façon dont le public est habitué à des conventions. Le processus qui a fait du financement d'un film la question centrale de sa création, d'une part, et la perception par les maisons de productions des capacités intellectuelles du public, d'autre part, sont des questions bien plus problématiques. Si vous ne pensez qu'à travers ces prismes, des formes esthétiques à la culture et à l'histoire du pays, tout devient trop compliqué pour les spectateurs. On dira qu'ils ne peuvent pas comprendre alors même que mes histoires recherchent une forme de simplicité. Par exemple, le film que je suis en train de réaliser raconte une histoire très simple : une femme qui retourne aux Philippines après avoir travaillé trente ans à l'étranger². C'est un personnage que beaucoup de Philippins pourraient connaître personnellement car sa situation représente quelque chose de commun et d'authentique. Cette culture de la peur veut alors rendre mon travail inaccessible ou trop compliqué. Mais je ne vais pas m'arrêter car je ne veux pas me soumettre à cette culture de la peur.

Philosophie de la composition

C. D. : Vous avez développé une méthode que vous décrivez comme « organique », qui tend à laisser le moment de la prise de vue ouvert à ce que l'instant, l'état d'esprit des actrices ou des acteurs, la lumière naturelle peuvent offrir. Vous procédez ainsi à des réécritures quotidiennes du scénario. Par exemple, pendant le tournage, vous avez ajouté dans le script une scène dans laquelle l'une des protagonistes parle de Kevin Carter et de sa fameuse photographie au Soudan, *La Fillette et le vautour*. Comment le travail de Kevin Carter vous a-t-il influencé ? Diriez-vous que la question photographique du témoin privilégié constitue votre méthode pour placer la caméra ?

L. D. : J'admire Kevin, même s'il a mis fin à ses jours. J'ai mis plusieurs années à comprendre cet acte. Je veux assister à la vie telle qu'elle est et faire ressentir et exposer à d'autres une vérité de mon vécu. Bien sûr, le réel est manipulé et le rôle du cinéma consiste bien en cette manipulation. J'essaie de garder un sens de la réalité, non pas comme LA réalité, mais comme une construction, comme la traduction du monde tel que je le perçois et tel que je cherche à le comprendre.

Ma pratique cinématographique a été en effet nourrie par la photographie. J'ai commencé en tant que photographe ce qui m'a poussé à tenter de ressentir la vie telle qu'elle est, au lieu de me jeter à corps perdu dans un « faire film » dont les

procédés restent très artificiels à mon avis. Je respecte le travail des autres et les différents styles de cinéma mais, en ce qui me concerne, je veux être un témoin. Mon expérience journalistique m'a aussi beaucoup servi une fois que j'ai commencé à faire des films. Kevin Carter avait du mal à assumer ce rôle de témoin et personnellement j'essaie de rendre cette difficulté, alors que de la musique ou des émotions faciles l'occulteraient. Je recherche une forme de détachement. On peut parler d'exigence et vous pouvez très bien ne pas regarder certains de mes plans, mais au moins si vous le faites, vous verrez quelque chose qui a de l'épaisseur.

C. D. : En assistant au tournage, j'ai pu vous voir cadrer et placer la caméra six fois. Le processus semble très intuitif, mais en même temps rien n'est laissé au hasard. Il y a un aspect très pictural dans votre façon de cadrer : un premier plan dans lequel se situe l'action de la scène et un arrière-plan enveloppant les acteurs souvent avec l'horizon, si c'est une scène en extérieur, ou un élément de l'architecture, si c'est un intérieur, faisant office de frontière. Est-ce que cette composition représente « le monde comme une scène » ou une ligne directrice afin de faciliter la lisibilité de la scène en guidant l'œil du spectateur ?

L. D. : Un peu des deux. Il y a d'abord une méthode de travail : je pose la caméra, je place les acteurs et je regarde le moniteur. On pourrait parler d'un cinéma paresseux et on m'a déjà dit que j'étais un cinéaste qui ne savait pas comment utiliser la lumière, qui ne comprenait pas la lumière au cinéma car je refuse d'utiliser de la lumière artificielle. Pour moi c'est avant tout un problème philosophique. Le public a besoin d'essayer de comprendre, d'examiner, voire de lutter. Je ne veux pas tromper en utilisant ces lumières artificielles qui digèrent l'information. Je veux que le public puisse s'asseoir et prendre du temps. J'admets volontiers l'aspect physique de cette expérience mais je sais que, si le public l'accepte, il peut voir un aperçu de la réalité. Il y a une forme de courage dans le fait d'accepter de voir un film de 11 heures. On ressent la longueur, le noir et blanc, la force des plans. Je ne suis pas à la poursuite du sens du récit, de la logique des personnages ou de la rapidité de l'action. Je veux comprendre la vie, et la regarder passer. C'est une philosophie simple et commune, quelque chose comme une combinaison de Zen, de philosophie socratique et le simple étonnement d'être ici. Comme je l'ai dit à plusieurs reprises, la conception malaisienne du temps est très importante pour moi et en particulier la question de l'attente. Rester sous le manguier, car il fait trop chaud ou pour s'abriter des pluies torrentielles... Je veux que le spectateur ressente cette puissance de l'attente.

C'est important pour moi de montrer le temps et l'espace comme un. Je ne fais pas de différence entre les deux. Je valorise l'expérience du temps présent. Que ce soit le passé, le présent ou une mémoire individuelle, il y a quelque chose qui se passe *maintenant*. Je voudrais que, comme quand un musicien tente de créer une mélodie avec une seule note, vous entendiez le sol sans forcément la mineure ou un ton en dessous. C'est très difficile d'atteindre cette note et de la maintenir sans trahir.

C. D. : En même temps, vos plans sont truffés d'indices avec l'utilisation de nombreuses métaphores. Par exemple, dans *Evolution of a Filipino Family*, le jeune Reynaldo regarde les araignées et les fourmis se battre sur un manguier et ces quelques plans représentent la lutte constante du peuple entre les différentes colonisations et périodes de répression. Lors du tournage de *Henrico's Farm*, quand Nina interviewait Ana, les deux personnages étaient dans le plan, mais le visage d'Ana était dans l'ombre tandis que Nina, l'interrogatrice, était parfaitement éclairée. Cette lumière ajoute du sens à la prise de vue.

L. D. : Ces éléments de sens entrent en jeu lorsque je place la caméra. Ce sont des « incidents » que j'intègre au fur et à mesure. Le contraste entre la lumière forte et

l'ombre sur le visage du personnage en train d'être interrogé a trouvé sa place dans le script. Nina est cette journaliste anthropologue intéressée par Ana, un personnage traumatisé et secret par rapport à son passé. Pour plusieurs raisons elle a dû mentir sur son âge et cet entretien l'oblige à se confronter de nouveau avec son passé.

Cette dynamique est facilement produite par le cadre. On pourrait dire que c'est un heureux hasard, car la lumière convenait parfaitement à la mise en scène. J'étais tellement habitué à appréhender le tournage d'intérieur avec ces grandes lumières artificielles que j'aurais raté cette composition. Je me force à regarder plus attentivement et à attendre, à prendre le temps ... quand vous regardez assez longtemps, la lumière naturelle est plus juste. Ma pauvreté m'a permis de comprendre cette supériorité. Quand j'ai commencé à tourner en 16 mm dans les années 1990, je me suis aperçu qu'il y avait une grande différence entre éclairer avec des lumières artificielles et « faire la lumière ». Éclairer de manière artificielle est réussi lorsque vous maîtrisez la technique de vos appareils et comprenez les caractéristiques de la caméra et des lentilles mais cela ne vous permet pas de comprendre la perception humaine de la lumière.

L'espace, la nation et la mémoire

C. D. : Une ligne directrice de votre travail est de filmer des espaces oubliés, des espaces qui ne sont pas reconnus comme historiques. C'est une grande différence que vous entretenez avec la génération au-dessus de vous et le cinéma de Mike de Leon ou Lino Brocka. Leur cinéma était très urbain. Vous avez tendance à placer votre caméra dans des espaces négligés comme la jungle, les barrios, dans des endroits éloignés de la capitale et éloignés de l'île principale. Qu'est-ce que ces espaces représentent pour vous ?

L. D. : Une de mes préoccupations est que nous vivons, à cause du positionnement politique du pays, dans une société très urbaine et centralisée. Pour les cinéastes comme Lino Brocka, il fallait traiter cette centralisation et trouver de l'argent dans ce contexte. Le régime a créé des limitations et être cinéaste obligeait de dialoguer avec des producteurs qui n'avaient pas le même point de vue créatif. Lino Brocka a dû s'adapter à la prétendue « ignorance et innocence des masses ». Dans les limites de ces contraintes, il a pu réaliser des films personnels ; être cinéaste dans ces conditions est admirable.

Cette distinction entre les zones rurales et urbaines dans mon cinéma vient en partie de ma culture et de mon éducation. J'ai grandi dans les barrios et j'ai remarqué qu'il n'y avait rien dans le cinéma philippin qui dépeigne ce genre de vie. Une grande partie du cinéma cherche à représenter le conflit entre les travailleurs et les propriétaires fonciers et les paysans sont toujours relégués à des ornements, à des éléments du décor. Il n'y a rien au sujet de la force de la nature et des luttes du peuple. Je pense que cette négligence programmée et constante d'une certaine réalité du pays est le produit d'un appareil de représentation visant à effacer certains aspects de la société.

C. D. : Il semble que beaucoup des récits que vous portez à l'écran proviennent d'un travail de mémoire soit collectif soit individuel, le travail de remémoration étant la source du récit. Dans *Melancholia*, la narration est difficile dans le sens où c'est précisément ce travail

tourné vers le passé que les personnages refoulent. Diriez-vous que votre narration, votre manière d'aborder le récit, s'articule autour de la mémoire ?

L. D. : Ce qui m'intéresse dans une histoire est de savoir comment une communauté peut être en relation à un niveau national. Dans *Florentina Hublado*, CTE, le personnage essaie de se souvenir et, devant une difficulté, « fictionnalise » son propre traumatisme. Cette difficulté fait écho à une amnésie collective aux Philippines et le traumatisme national est présent dans cette perte de la mémoire. Effectivement, on retrouve le même schéma dans *Melancholia*. Un autre exemple est *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* : comment peut-on faire face à un corps absent ? Le traitement du passé par l'individu ou par le pays est impossible sans savoir ce qui est arrivé. Ce tourment de la mémoire se renouvelle perpétuellement et a des conséquences désastreuses. Les gens dans la campagne votent pour un gouvernement qui transforme le pays en un abattoir. La pire chose pour moi est que les gens acceptent ce retour perpétuel de la violence. Cela fait ressortir le côté le plus sombre des Philippines. Nous rendons légitime le meurtre. C'est le monde à l'envers. C'est un problème spécifiquement philippin mais qui a une portée universelle et actuelle : comment a-t-on pu accepter la longue famine au Soudan ou les problèmes de la Syrie ?

C. D. : On pourrait dire que votre méthode est proche de gestes *post-mémoriels* car vous essayez de créer une mémoire de seconde-main à partir du refus de se rappeler, au niveau personnel ou collectif, ou du manque de traces et de preuves.

L. D. : C'est une question importante de laquelle je me sens proche après les dix-sept ans dont j'ai eu besoin pour réaliser *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*³. J'ai senti, avec ce film, le besoin de faire un travail d'archive et de recherches documentaires considérable afin de comprendre ce qui était arrivé et, aujourd'hui encore, je me sens incapable de raconter cette histoire. Tout en essayant de rester le plus proche possible de la vérité en m'appuyant à la fois sur l'histoire écrite et orale, j'ai le sentiment que mon point de vue est incomplet car j'en ai fait une histoire personnelle. Ce sentiment d'impuissance devant cette tâche a d'ailleurs fait partie du processus de création. Ce fut une expérience extrêmement rude et j'ai donné énormément à la fois physiquement et moralement. Une partie de moi était tiraillée par la légitimité de mon entreprise et une autre sentait que c'était un devoir, que je devais le faire. Le film rend ainsi compte de ce que j'ai pu comprendre de cette lutte historique et fondatrice.

Pour être honnête, beaucoup de gens utilisent seulement des bouts de vérité dans une perspective propagandiste et politique. Le récit historique devient dangereux comme un outil peut l'être s'il n'est pas utilisé correctement. Comment pouvez-vous être objectif et honnête ? Chaque décision est un choix qui est forcément influencé par votre propre opinion politique et votre culture. Je crains que, dans quelques années, certaines personnes démystifieront ce moment particulier de l'histoire des Philippines ce qui rendra alors mon point de vue obsolète.

NOTES

1. Le D^r José Rizal est un poète philippin et héros national qui joua un rôle décisif dans l'émancipation des Philippines pendant la colonisation espagnole. Il est l'auteur du roman *Noli me tangere*. Le film de Lav Diaz *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2015) s'ouvre par l'exécution du D^r José Rizal en 1896.
 2. Au moment de la réalisation de cet entretien, Lav Diaz est en train de tourner *Henrico's Farm* à Singapour. Le film raconte l'histoire de Lailani, une travailleuse migrante à Frankfort, qui décide après trente ans de retourner dans son pays. Le film se déroulera principalement à Singapour où le personnage fait une escale pour une durée indéterminée.
 3. Le film relate la décolonisation des Philippines à la fin du XIX^e siècle et la recherche par Gregoria De Jesus du corps d'Andres Bonifacio, un des chefs de la révolution exécuté en 1896 pour trahison par Emilio Aguinaldo qui deviendra premier président de la République des Philippines.
-

RÉSUMÉS

Lors du tournage d'un de ses prochains films, *Henrico's Farm*, le réalisateur philippin a accepté de nous rencontrer pour parler de sa pratique cinématographique et de ses méthodes de travail. En dressant le portrait de son pays dans dix-huit longs métrages, trois courts et un documentaire, l'œuvre du réalisateur s'attache à représenter les différentes formes de répressions qu'ont endurées les Philippines (colonialisme espagnol, occupation américaine et japonaise, loi martiale de Marcos) à travers la vie privée quotidienne d'une galerie de personnages. Cet entretien a ainsi été l'occasion de revenir sur les défis posés par la représentation d'un passé traumatique qui ne fait que se répéter. Contre cet « appareil politique de la représentation » dictant ce qui est digne d'être visible et ces « conventions hollywoodiennes » qui supposent l'imbécilité du spectateur et refusent la pensée critique, le cinéma de Lav Diaz propose de se tourner vers les espaces négligés (barrios et espaces ruraux dans *From What is Before*), les populations délaissées (les paysans itinérants dans *Heremias*) et les vies « infâmes » (les femmes emprisonnées et une prostituée transgenre dans *The Women who Left*). Pour combattre « ce cercle vicieux de la culture de la peur et de la violence », il faut accepter le temps long du plan fixe nous dévoilant ce que nous refusons de voir.

During the shooting of one of his next films, *Henrico's Farm*, the Philippine director agreed to meet us to speak about his film practice and his work's methods. By painting a portrait of his country in eighteen feature-length films, three short films and one documentary, the work of Lav Diaz attempts to represent the various forms of repressions endured by the Philippines people (Spanish colonialism, American and Japanese occupation, Ferdinand Marcos' Martial Law) through the personal and daily life of a series of characters. This interview gave us the opportunity to tackle the challenges that the representation of a traumatic and repeating past enforce. Against a "politic of representation" dictating what deserves to be visible and "conventions of Hollywood" who suppose the idiocy of the spectator and refuse critical thought, the cinema of Lav Diaz proposes to film neglected spaces (barrios and rural spaces in *From What is Before*), abandoned characters (itinerant farmers in *Heremias*) and vile lives (imprisoned women

and a transgendered prostitute in *The Women who left*). To fight this “vicious circle of the culture of fear and violence”, we have to accept the time infuses by the static shot which unveils what we refuse to see.

AUTEURS

CLÉMENT DUMAS

Clément Dumas est doctorant en études cinématographiques à l'université Panthéon-Sorbonne Paris 1 sous la direction de Vincent Amiel. Après un master 2 consacré à l'étude des processus mémoriels dans le cinéma de Hou Hsiao-hsien, il prépare une thèse sur les théories de la mémoire moderne et leurs applications dans un corpus de films asiatiques (Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul et Wang Bing). Ancien étudiant de l'École normale supérieure de Lyon, il fait partie du comité de rédaction de la revue *Cinétrems*.

LAV DIAZ

Lav Diaz est un cinéaste philippin habitué à écrire, réaliser et monter ses propres films. Depuis 1998, il a réalisé plus de vingt films et a remporté plusieurs récompenses internationales, y compris le Léopard d'or au Festival du cinéma de Locarno en 2014 pour *From What is Before*, le Lion d'or à la Mostra de Venise en 2016 pour *La Femme qui est partie* et le prix Alfred Bauer à la Berlinale 2016 pour *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*. La Mostra de Venise le décrit comme « le père idéologique du Nouveau Cinéma philippin ».