


A woman wearing a bright pink raincoat, a light blue hat, and sunglasses is sitting on a blue motorcycle. She is looking towards the camera. The background shows a building with blue horizontal blinds.

Visions du Réel  
International Film  
Festival Nyon

A man is lying on his back on a dark table outdoors. He is shirtless and has his eyes closed. A person's hand is visible near his head, possibly adjusting his position. The background shows some dry vegetation and a building.

12-21.4.2024

A man wearing a white t-shirt and a colorful umbrella is standing in a landscape with many palm trees. He is holding a camera on a gimbal. The sky is clear and blue.

Jia Zhang-Ke  
Alice Diop  
John Wilson

# Editorial

3

## Invité d'honneur

## Ehrengast

## Guest of Honour

## Jia Zhang-Ke

4

## Atelier

## Alice Diop

12

## Invité spécial

## Spezialgast

## Special Guest

## John Wilson

24

# Editorial

Émilie Bujès Au-delà de la pureté, le sérieux et la liberté Jenseits von Reinheit, Ernsthaftigkeit und Freiheit Beyond purity, seriousness and freedom

Directrice  
artistique

FR Chaque année surgit à la même période l'exercice de l'édition, qui consiste, en pleine tempête, à s'efforcer de porter un regard d'ores et déjà calme – pour avoir la distance requise – sur le travail accompli et l'image en découlant. À la programmation comprenant cette année 128 nouveaux films, incarnant autant d'approches et de formes, de regards et de récits, s'ajoutent les trois hommages, venant teinter l'édition de couleurs et langages et permettant de surcroît de « penser » le cinéma, du réel ou non, avant même l'édition. C'est l'une des ambitions de ce journal, composé d'essais et entretiens rédigés par des membres de notre équipe de programmation, ainsi que par le philosophe Mathieu Potte-Bonneville.

La filmographie de Jia Zhang-Ke, invité d'honneur du Festival 2024, éclectique et pourtant éminemment cohérente, emprunte au cinéma de genre comme au cinéma du réel, du polar au documentaire, en passant par une myriade de formes hybrides, de la fiction sur toile réelle, ou du fantastique court-circuitant l'extrême sobriété narrative. Qu'importe le genre de ses films, qui d'ailleurs souvent se brouille, « Jia Zhang-Ke se sent encore aujourd'hui, film après film, tenu par une urgence : celle de bâtir la mémoire visuelle de sa génération et des précédentes, au sein d'une société soumise, en l'espace de vingt ans, à une mutation socio-économique sans précédent aux répercussions planétaires, lancée après la répression féroce du mouvement démocratique de Tian'anmen en 1989. » – Extrait de l'essai d'Emmanuel Chicon sur l'œuvre de Jia Zhang-Ke.

Une urgence donc, qui entrelace toute une œuvre, et qui peut être rapprochée, d'une certaine façon, de ce que Mathieu Potte-Bonneville décrit dans son essai comme le « bouleversant sérieux » dans le travail d'Alice Diop : « ce que le mot recèle d'attention, de minutie, ce qu'il appelle d'exigence et de temps, de calme et de lente colère, ce qu'il promet d'avenir en présumant que les engagements pris ne l'ont pas été à la légère ». La grande cinéaste française, à laquelle l'Atelier 2024 est dédié, arpente des espaces géographiques encore largement absents de la plupart des écrans de cinéma, situés aux portes de la capitale française où elle a grandi, offrant « une trace », une mémoire à la vie des habitants de la banlieue.

Une forme d'engagement, au fond, même si cette notion est sans doute un peu galvaudée, vidée de sa grâce, à tort. Et même si le cinéma du réel, par définition, construit ensuite un langage à partir de ces matières, en assumant toute la subjectivité inhérente au genre. John Wilson, notre Invité Spécial 2024, a également consacré un épisode de sa truculente série *How To With John Wilson* à cet enjeu : « J'ai beaucoup réfléchi à la question de l'honnêteté en débutant la troisième saison. (...) Il y a des fabrications dans tout ce que l'on fait, dans tout ce que l'on crée. (...) Parfois, embrasser ce mensonge peut être plus amusant. (...) Tout est monté et construit, et je crois que ce serait hypocrite de prétendre que la pureté existe ». – Extrait de la conversation entre James Berclaz-Lewis et John Wilson.

La pureté n'existe pas, tout est fabriqué, avec urgence et avec sérieux, liberté, aventure et beauté. Encore un terme que l'on tend à dénigrer, mais qui immanquablement et heureusement, habite le cinéma.

DE Jedes Jahr um diese Zeit stellt sich das Editorial der Herausforderung, inmitten des Trubels einen ruhigen Blick auf die geleistete Arbeit und das daraus hervorgegangene Erscheinungsbild zu werfen, um den nötigen Abstand zu gewinnen. Zum diesjährigen Programm mit 128 neuen Filmen, die ebenso viele Ansätze und Formen, Blickwinkel und Erzählungen verkörpern, gesellen sich drei Ehrungen, die der Ausgabe Farbe und Ausdruck verleihen und die Möglichkeit bieten, das Kino, ob real oder fiktiv, schon vor der Ausgabe zu visualisieren. Dies ist eine der Bestrebungen dieser Publikation, die Essays und Interviews von Mitgliedern unseres Programms und des Philosophen Mathieu Potte-Bonneville enthält.

Die Filmografie von Jia Zhang-Ke, Ehrengast des Festivals 2024, ist eklektisch und doch äußerst kohärent. Sie umfasst Genrekino und Dokumentarfilm sowie eine Vielzahl von Hybridformen, Fiktion auf realer Leinwand oder Fantasy, die die extreme Nüchternheit der Erzählung umgeht. Unabhängig vom Genre seiner Filme, das übrigens oft verschwimmt, „verspürt Jia Zhang-Ke bis heute in jedem Film eine gewisse Dringlichkeit. In einer Gesellschaft, die nach der brutalen Niederschlagung der Demokratiebewegung auf dem Tian'anmen-Platz im Jahr 1989 innerhalb von 20 Jahren einen beispiellosen sozioökonomischen Wandel mit globalen Auswirkungen erlebte, ist es seine Aufgabe, das visuelle Gedächtnis seiner – und früherer – Generationen zu bewahren.“ – Auszug aus Emmanuel Chicons Essay über das Werk von Jia Zhang-Ke.

Eine Dringlichkeit also, die das gesamte Werk durchzieht und in gewisser Weise vergleichbar ist mit dem, was Mathieu Potte-Bonneville in seinem Essay als die „erschütternde Ernsthaftigkeit“ im Werk von Alice Diop beschreibt: „Sie lenkt das Augenmerk auf die Aufmerksamkeit und die Sorgfalt, die das Wort in sich birgt, die Anforderungen und die Zeit, die es erfordert, die Ruhe und den langsamen Zorn, das, was es für die Zukunft verspricht, wenn man davon ausgeht, dass die eingegangenen Verpflichtungen nicht leichtfertig eingegangen wurden.“ Die grosse französische Filmemacherin, der das Atelier 2024 gewidmet ist, durchstreift geografische Räume fernab der meisten Kinoleinwände, vor den Toren der französischen Hauptstadt, wo sie aufgewachsen ist, und bietet eine „Spur“, eine Erinnerung an das Leben der Bewohnerinnen der Banlieues.

Im Grunde ist es eine Form von Engagement, auch wenn dieser Begriff vielleicht etwas überstrapaziert und zu Unrecht seiner Attraktivität beraubt wird. Auch wenn der Dokumentarfilm per definitionem aus diesem Material eine Sprache konstruiert und damit die ganze Subjektivität des Genres übernimmt. John Wilson, unser Spezialgast für 2024, hat diesem Thema auch eine Folge seiner skurrilen Serie *How To With John Wilson* gewidmet: „Zu Beginn der dritten Staffel habe ich viel über Ehrlichkeit nachgedacht. (...) In allem, was wir tun, steckt auch Fiktion. (...) Sich auf etwas einzulassen kann manchmal mehr Spass machen. (...) Alles ist bearbeitet und konstruiert und ich halte es für falsch, so zu tun, als gäbe es so etwas wie Unverfälschtheit.“ – Auszug aus dem Interview mit James Berclaz-Lewis.

Reinheit existiert nicht; alles ist gestaltet, mit Dringlichkeit und Ernsthaftigkeit, Freiheit, Abenteuer und Schönheit. Ein weiterer Begriff, der gerne verunglimpft wird, aber unweigerlich und glücklicherweise im Kino weiterlebt.

EN At this time of year, I am faced with the task of writing an editorial, which consists, in the midst of a storm, of attempting to cast an already calm eye – so as to have the necessary distance – on the work accomplished so far, and its resulting image. In addition to this year's programme of 128 new films, embodying as many approaches and forms, views and narratives, there are also three tributes, which will infuse the edition with a range of colours and languages and provide an opportunity to “think” about cinema – whether non-fiction or fiction – ahead of the festival itself. This is one of the aims of this publication, which includes essays and interviews written by members of our programming team, as well as the philosopher Mathieu Potte-Bonneville.

The filmography of Jia Zhang-Ke, our 2024 Guest of Honour, is eclectic yet utterly coherent, borrowing from both genre and non-fiction cinema, from thrillers to documentaries via a myriad of hybrid forms, from fiction based on real-life events to fantasy short-circuiting extreme narrative sobriety. Whatever the genre of his films, the boundaries of which tend in fact to become blurred, “Jia Zhang-Ke still feels compelled, film after film, to build the visual memory of his generation and of the generations before him, in a society that, in the space of twenty years, has undergone unprecedented socio-economic change with global repercussions, launched after the ferocious repression of the Tiananmen Democratic Movement in 1989.” – Excerpt from Emmanuel Chicon's essay on the work of Jia Zhang-Ke.

A sense of urgency, then, which permeates an entire body of work, and which can be likened, in a way, to what Mathieu Potte-Bonneville describes in his essay as the “moving seriousness” of Alice Diop's work, “all the nuances nestled in the word, such as attention and meticulousness, as well as the rigour, time, calmness and slow anger it requires; what it promises for the future, assuming that any commitment was not undertaken lightly.” The great French filmmaker, to whom our 2024 Atelier is dedicated, explores geographical areas that are still largely absent from most cinema screens, on the outskirts of the French capital where she grew up, thus creating “a trace”, a memory of the lives of those who reside there.

Ultimately, it is a form of commitment, even though the term is somewhat overused and undeservedly stripped of its grace. And even though non-fiction cinema by definition constructs a language from these materials, assuming all the subjectivity inherent in the genre. John Wilson, our 2024 Special Guest, has also devoted an episode of his colourful series *How To With John Wilson* to this very issue: “I was thinking a lot about honesty as I was entering the third season. (...) There are fabrications in everything we do, everything we make. Leaning into this can be more fun sometimes. (...) Everything is edited and constructed, and I think it's phony to pretend that there is such a thing as purity.” – Excerpt from James Berclaz-Lewis' conversation with John Wilson.

There is no such thing as purity, everything is fabricated, with urgency and seriousness, freedom, adventure, and beauty – yet another term that tends to be disparaged nowadays, but which inevitably and happily still dwells in cinema.

# Jia Zhang-Ke

FR

Diplômé en 1997 de l'Académie de cinéma de Pékin, Jia Zhang-Ke retourne à Fenyang, sa ville natale située dans la province du Shanxi, pour y réaliser son premier long métrage, *Pickpocket* (1997). Conçu avec peu de moyens et sans autorisation, ce film portant un regard désenchanté – et empreint d'une certaine qualité documentaire, comme de nombreux autres de ses titres – sur la société chinoise est interdit de diffusion sur le territoire. Il en sera de même pour ses trois créations suivantes : *Platform* (2000), *The Condition of Dogs* (2001) et *Unknown Pleasures* (2002). Ce dernier concourt toutefois en compétition officielle à Cannes. Son mélodrame *The World* (2004) est le premier de ses films à sortir dans les salles chinoises et met en scène son épouse, l'actrice Zhao Tao, figurant à l'affiche de tous ses films de fiction depuis 2000. Dès 2006, le cinéaste étend son travail plus résolument vers le cinéma du réel avec *Dong*, réalisé à travers le prisme du peintre Liu Xiaodong, puis *Useless* (2007) qui explore l'industrie textile en Chine, et *24 City* (2008) qui s'intéresse à la disparition des cités ouvrières et la modernisation du pays. Il retrace ensuite l'histoire de Shanghai dans *I Wish I Knew* (2010) et donne la parole à trois écrivain-e-s chinois-es sur l'évolution de leur pays pour *Swimming Out Till the Sea Turns Blue* (2020). Son œuvre, régulièrement ponctuée de consécérations, compte notamment à son palmarès le Lion d'or de Venise ainsi que le prix du meilleur réalisateur des Asian Film Awards pour *Still Life* (2006) et le prix du meilleur scénario du Festival de Cannes pour *A Touch of Sin* (2013). L'ensemble de sa carrière a par ailleurs été saluée par de grands festivals à l'instar de Locarno qui lui décerne son Léopard d'honneur en 2010 et de la Quinzaine des cinéastes de Cannes qui lui offre le Carrosse d'or en 2015.

DE

Nach seinem Abschluss an der Pekinger Filmakademie im Jahr 1997 kehrte Jia Zhang-Ke in seine Heimatstadt Fenyang in der Provinz Shanxi zurück, wo er 1997 seinen ersten Spielfilm *Pickpocket* (Der Taschendieb) drehte. Der mit geringen Mitteln und ohne Genehmigung entstandene Film, der einen ernüchternden – und, wie viele andere seiner Titel, einen quasi-dokumentarischen – Blick auf die chinesische Gesellschaft wirft, durfte in China nicht gezeigt werden. Dasselbe gilt für seine drei Folgewerke: *Platform* (2000), *The Condition of Dogs* (2001) und *Unknown Pleasures* (2002). Letzterer lief jedoch im offiziellen Wettbewerb in Cannes. Mit seinem Melodram *The World* (2004) kam zum ersten Mal einer seiner Filme auch in die chinesischen Kinos. Seine Frau, die Schauspielerin Zhao Tao, die seit 2000 in allen seinen Spielfilmen zu sehen ist, spielt darin die Hauptrolle. Ab 2006 erweiterte der Filmemacher seine Arbeit stärker in Richtung Dokumentarfilm mit *Dong*, der durch das Prisma des Malers Liu Xiaodong gesehen wird, dann mit *Useless* (2007), der die Textilindustrie in China erforscht, und mit *24 City* (2008), der sich mit dem Verschwinden der Arbeitersiedlungen und der Modernisierung des Landes beschäftigt. Anschliessend zeichnete er in *I Wish I Knew* (2010) die Geschichte Shanghais nach und liess in *Swimming Out Till the Sea Turns Blue* (2020) drei chinesische Schriftsteller über die Entwicklung ihres Landes referieren. Zu Zhang-Kes zahlreichen Auszeichnungen gehören der Goldene Löwe von Venedig, der Asian Film Award als bester Regisseur für *Still Life* (2006) und der Preis für das beste Drehbuch am Festival de Cannes für *A Touch of Sin* (2013). Auch sein Gesamtwerk wurde von grossen Festivals gewürdigt, so beispielsweise in Locarno, wo er 2010 seinen Ehrenleoparden erhielt, und der Quinzaine des cinéastes in Cannes, wo ihm 2015 die Carosse d'Or verliehen wurde.

EN

Graduating in 1997 from the Beijing Film Academy, Jia Zhang-Ke returned to his home city of Fenyang in the Shanxi province to create his first full-length feature, *Pickpocket* (1997). Conceived with meagre resources and without authorisation, the film cast a disillusioned eye, in a distinct documentary style – like several of his other titles – on Chinese society, landing it with a national broadcast ban. His next three works met the same fate: *Platform* (2000), *The Condition of Dogs* (2001) and *Unknown Pleasures* (2002). However, the latter was included in the Cannes Film Festival's Official Selection. His melodrama *The World* (2004) was the first of his films to be screened in Chinese cinemas, and starred his wife, the actress Zhao Tao, who has appeared in all of his fiction films since 2000. Starting with 2006's *Dong*, the filmmaker then embarked on an expansion into non-fiction cinema, by adopting the viewpoint of the painter, Liu Xiaodong. He followed this up with *Useless* (2007), an exploration of the textile industry in China, and *24 City* (2008), which examines the disappearance of workers' towns and the country's modernisation. He recounted the history of Shanghai in *I Wish I Knew* (2010) and gave voice to three Chinese writers on the changes taking place in their country in *Swimming Out Till the Sea Turns Blue* (2020). His work has received many accolades, including the Golden Lion at the Venice Film Festival as well as the award for Best Director at the Asian Film Awards for *Still Life* (2006) and the award for Best Screenplay at the Cannes Film Festival for *A Touch of Sin* (2013). His career has also been honoured at some of the world's most renowned film festivals, including Locarno, where he received the Golden Leopard in 2010, and the Directors' Fortnight at Cannes, which awarded him the Carrosse d'Or in 2015.

## FILMOGRAPHIE

Visit (court métrage)	2020
Swimming Out Till the Sea Turns Blue (long métrage)	2020
The Bucket (court métrage)	2019
Ash Is Purest White (long métrage)	2018
The Hedonists (court métrage)	2017
Mountains May Depart (long métrage)	2015
Smog Journeys (court métrage)	2015
A Touch of Sin (long métrage)	2013
Yulu (documentaire collectif, long métrage)	2011
3.11 A Sense of Home (documentaire collectif, long métrage)	2011
I Wish I Knew (long métrage)	2010
Cry Me a River (court métrage)	2008
24 City (long métrage)	2008
Our Ten Years (court métrage)	2007
Useless (long métrage)	2007
Dong (long métrage)	2006
Still Life (long métrage)	2006
The World (long métrage)	2004
Unknown Pleasures (long métrage)	2002
In Public (moyen métrage)	2001
The Condition of Dogs (court métrage)	2001
Platform (long métrage)	2000
Pickpocket (long métrage)	1997
Xiao Shan Going Home (moyen métrage)	1995



# Jia Zhang-Ke, cinéaste du milieu



par *Ash Is Purest White* (2018) ; à Fengjie, dans la région des Trois Gorges, il tourne en même temps *Dong* et *Still Life* (2006), que revisitera aussi le personnage joué par Zhao Tao, poursuivant une quête identique (celle de son ancien amant) dans le dernier film en date sus-cité. Tout se passe comme si les fictions rumaient des figures archétypiques, dont le gradient varie entre des jeunes désorienté-e-s rêvant d'ailleurs, des travailleur-euse-s migrant-e-s mélancoliques, des apprenti-e-s capitalistes prédateur-ice-s, autant d'anti-héro-ine-s dont l'énergie vitale se trouve aspirée par le vortex du changement accéléré qu'ils et elles ont en partage. Protagonistes dont certain-e-s sont directement inspiré-e-s de l'observation de la réalité : c'est particulièrement net dans les films tournés à Datong, avec le séminal *In Public*, dont certains plans-séquences seront littéralement réinterprétés dans les fictions à venir, tels des vestiges affectifs des propres souvenirs de Jia perdus dans le temps et récupérés à travers une forme cinématographique enregistrée au présent.

Revenons sur *Still Life*, son chef-d'œuvre, dont la conception même éclaire la manière dont le cinéaste chinois conjugue les expressions documentaire et fictionnelle. À rebours d'une vision commune, Jia Zhang-Ke situe la première du côté de « la théâtralité », la seconde lui permettant de saisir la part « la plus concrète de la vie ». Dans la vallée des Trois Gorges, le cinéaste est frappé par le caractère surréaliste d'un processus qui voit

lisateur-ice-s émergent-e-s – comme Song Fang, Emily Tang... L'enjeu, pour lui, aussi de prendre place sur le marché intérieur des salles, en plein essor, auprès d'un public qui s'est formé avec le boom des DVD pirates<sup>7</sup>. Enfin, le cinéaste a lancé en 2017 avec Marco Müller le Festival international du film de Pingyao – ville touristique du Shanxi – précisément dans le but de montrer chaque année une cinquantaine de films chinois

## Comment Jia Zhang-Ke a-t-il pu renouveler son exigence créatrice et maintenir un point de vue critique dans un pays qui ne le favorise guère ?

des millions d'individu-e-s déplacé-e-s et une ville détruite de manière systématique et totale par ceux-là même qui l'avaient édifiée. Son chef-opérateur Yu Lik-Wai, avec qui il travaille depuis le début, se souvient qu'il n'avait pas le temps de développer son scénario parce que l'apparence de la cité changeait avec une extrême rapidité. La force incomparable du film est d'avoir été tourné comme un documentaire, pour montrer à travers le prisme de la fiction les conséquences réelles, paradoxales et tragiques du chantier de barrage sur les habitant-e-s, forcé-e-s de produire à la fois les conditions de leur survie et celle de leur effacement. Doubles victimes promises à l'englouissement par les eaux et, métaphoriquement, les forces du marché, promues sous couvert de développement par un discours étatique, dont les échos – à travers les émissions de télé et les haut-parleurs des bateaux de touristes – résonnent dans le film. L'expérience de cette fiction documentée constitue un tournant dans l'œuvre en devenir de Jia, il prend conscience que le pouvoir chinois est en train d'effacer le passé d'une civilisation plurimillénaire, laissant une grande partie de son peuple sans perspective d'avenir, « avec le présent pour seul socle. Il y a là quelque chose d'invivable ». Raison pour laquelle, alors que les personnages de *Still Life* observaient, silencieux-euse-s, l'inéductable, les trois films ultérieurs s'efforceront de recueillir une parole multiple, la mémoire vivante des « silencé-e-s » du miracle économique. Ce sera le cas – *Useless* (2007) étant un peu à part – avec le portrait consacré à Shanghai (*I Wish I Knew*, 2010) et surtout avec *24 City* (2008), qui enquête, en faisant appel, là encore à des ressorts fictionnels, sur la marginalisation d'un corps social autrefois central, celui des ouvrier-ère-s d'une usine d'armement, transformée en complexe résidentiel de luxe destiné à une élite mondialisée, grande gagnante, elle, de la course effrénée à la modernité.

Comment Jia Zhang-Ke a-t-il pu renouveler son exigence créatrice et maintenir un point de vue critique dans un pays qui ne le favorise guère ? Rester indépendant sans se marginaliser – comme la plupart des personnages qu'il a filmés ? Il incarne aujourd'hui une dynamique originale : en dehors du système (des studios officiels), mais pas en opposition frontale, préférant le dialogue plutôt que le conflit direct avec les autorités, même si chaque sortie reste une lutte – comme l'a montré l'interdiction frappant son retour à la fiction avec *A Touch of Sin* en 2013. Pourtant, Jia et ses comparses sont persuadés qu'un « cinéma du milieu » d'auteur, situé à équidistance des blockbusters et de la radicalité, peut se développer au sein de l'Empire. La réception internationale de son œuvre conditionne sans doute cet optimisme. Il lui a ouvert la voie pour créer dès 2003 – avec ses plus proches collaborateurs Yu Lik-Wai et Chow Keung – un outil de production, Xstream Pictures, qui trouve des appuis à l'étranger (tels que Office Kitano, au Japon, depuis le début) et soutient aussi de jeunes réa-

et étrangers à ses compatriotes, et dont la fréquentation ne se dément pas depuis la première édition. Là encore, cette manifestation pérenne, adoubee – pour le moment – par les autorités, représente une véritable plateforme destinée à promouvoir un cinéma d'auteur qui n'est ni dissident, ni corrompu par les logiques du marché.

En suivant ce espace de crête qui conquiert pied à pied des espaces de liberté pour que des cinéastes du « milieu », comme lui, continuent à forger des récits alternatifs à celui, hégémonique, de l'hyper-libéralisation décrétée par les pouvoirs politico-économiques de son pays, Jia Zhang-Ke sait aussi allier à sa vitalité créatrice, les talents d'un fin stratège.

**Membre du comité de sélection de Visions du Réel depuis 2010, Emmanuel Chicon a été journaliste et critique de cinéma, en particulier documentaire, pour L'Humanité et a réalisé une vingtaine de documentaires radio pour France Culture, RFI et la RTBF. Collaborateur ponctuel au département Cinéma/Cinéma du réel de la HEAD – Genève sur l'écriture sonore, il a également été actif entre 2012 et 2022 au sein du collectif de réalisateur-ice-s Sans Canal Fixe, basé à Tours, et est membre de La Fabrique documentaire (Paris).**

FR Emmanuel Chicon, membre du comité de sélection

« Le vieux va être détruit, mais je ne vois jamais venir le neuf. » *Pickpocket* (1997)

Nous sommes à la fin des années 1970 à Fenyang, une bourgade rurale du Shanxi, au nord-est de la République populaire de Chine. À la lueur du four, lors d'une veillée improvisée en raison des pannes de courant fréquentes, un garçon de huit ans écoute inlassablement son père raconter la même histoire : au sortir de la Révolution culturelle<sup>1</sup>, il avait entendu dire que les studios de Changchun allaient tourner un film dans un village reculé et avec ses camarades, avait cheminé longuement pour observer « avec une exaltation sans bornes » un réalisateur au travail. « Ce que ne savait pas mon père, c'est qu'en ressassant cette aventure, il avait transmis à son fils le gène du cinéma ».

Ce souvenir d'enfance<sup>2</sup> est celui de l'un des plus grands réalisateurs contemporains, Jia Zhang-Ke. À cette Révolution culturelle, la branche familiale paternelle de ce « gars de Fenyang »<sup>3</sup> a payé un lourd tribut. Interdit d'université parce que « fils de propriétaire foncier », le père de Jia a été « rééduqué » en creusant des abris anti-aériens, après que les Gardes rouges sont tombés sur son journal intime, tenu depuis le lycée, traces de son passé qu'il a brûlées à son retour. Ce roman familial douloureux n'est sans doute pas étranger au fait que Jia Zhang-Ke se sente

Parti communiste chinois n'en voulait pas, il misa donc sur l'économie de marché pour étouffer la contestation. Même si le dragon post-socialiste lança à ce moment le culte du veau d'or, le jeune Jia, alors âgé de dix-neuf ans, n'oubliait pourtant jamais le souffle de Tian'anmen, dont il fera une des sources latentes de son cinéma.

Il en pose les premières pierres dès la fin des années 1990, à la sortie de l'Académie du cinéma de Pékin, seule voie à l'époque pour apprendre le métier, transmis, entre autres, par ses prédécesseurs dits de la « Cinquième génération » – sur laquelle règnent sans partage Chen Kaige et Zhang Yimou. Mais Jia Zhang-Ke ne se reconnaît pas dans les superproductions commerciales et/ou idéologiques des studios d'État qu'il voit en nombre pendant ses études. Il veut s'emparer de la caméra pour historiciser ce qui se passe *réellement* en Chine au tournant des années 2000, quand l'autoritarisme politique marié avec un capitalisme agressif fait exploser les inégalités, que le pays se peuple de paysan-ne-s exproprié-e-s et de travailleur-euse-s migrant-e-s, se couvre de ruines et de chantiers alimentés par le démantèlement des usines sur lequel prospèrent spéculation immobilière et corruption.

Comment représenter ce moment de bascule ? Le réalisateur a choisi de concentrer son univers fictionnel sur des villes intermédiaires – de sa région natale, en particulier, espaces sans distinc-

milieu de l'Empire en quelque sorte. Mais si la motivation réaliste de Jia vise, à travers un pacte partiellement autobiographique avec ses personnages fictifs, à incarner une image collective de la génération post-maoïste, elle exprime également le besoin de reconnaissance et de justice des couches populaires de cette société brutalisée d'en haut. Son style, d'abord expérimental, direct et rugueux dans ses premiers films tournés illégalement<sup>4</sup>, va progressivement évoluer vers de longs plans-séquences épurés, qui se souviennent autant de la tradition picturale chinoise<sup>5</sup> que de la modernité cinématographique – ses influences embrassant un spectre large reliant Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Yasujiro Ozu ou Hou Hsiao-hsien – au cours de la première décennie 2000.

Le réalisme minimaliste de son art tient avant tout à une approche documentaire, manifeste dès son premier long-métrage – *Pickpocket* (1997), tourné en caméra portée (16 mm) dans des décors réels avec des acteur-ice-s non-professionnel-le-s, qui lorgne vers le cinéma-vérité – et plus particulièrement le néoréalisme italien. Comme un écho lointain à l'histoire introduisant ce texte, la séquence finale du film cristallise un instinct de mise en scène, à défaut d'une méthode. Car un tournage dans la rue à Fenyang fait événement. Quand Jia demande au policier de menotter le pickpocket à un poteau, l'équipe attend que les curieux-ses s'amassent pour panoter dans leur direction. Avec ce simple mouvement à 180 degrés, il replace un destin individuel fictionnel au sein d'une réalité collective. « J'aime filmer vite, dans le réel, comme si je volais quelque chose. Les idées viennent dans ces situations de quasi-improvisation. (...) Le cinéma est fait pour enregistrer cela » expliquait-il ainsi en 2001<sup>6</sup>.

C'est à cette époque que Jia Zhang-Ke commence à expérimenter la liberté formelle octroyée par l'introduction des outils numériques, qui va lui permettre de fluidifier cette tension primordiale entre documentaire et fiction, le tournage de l'un, dans un cadre précis, venant souvent féconder l'autre : la ville minière de Datong avec *In Public* (2001) inspire immédiatement *Plaisirs inconnus* (2002), lui-même prolongé quinze ans plus tard

tion nette entre rural et urbain, industriel et agraire, qui reflètent le pays majoritaire, largement absent des représentations cinématographiques dominantes. La plupart des fictions de Jia Zhang-Ke se déroulent ainsi entre Fenyang, où il a grandi, et la charbonneuse Datong, également dans le Shanxi. Le centre de gravité de ces histoires représente aussi le cœur de la Chine ancienne, le

encore aujourd'hui, film après film, tenu par une urgence : celle de bâtir la mémoire visuelle de sa génération – et des précédentes, au sein d'une société soumise, en l'espace de vingt ans, à une mutation socio-économique sans précédent aux répercussions planétaires, lancée après la répression féroce du mouvement démocratique de Tian'anmen en 1989. Les libertés politiques, le

# Jia Zhang-Ke, Filmemacher der Mitte

DE Emmanuel Chicon, Mitglied des Auswahlkomitees

„Das Alte bricht zusammen, aber das Neue sehe ich nicht kommen.“ *Pickpocket* (1997)

Es ist Ende der 1970er-Jahre in Fenyang, einem kleinen Marktflecken in Shanxi, im Nordosten der Volksrepublik China. Während einer spontanen Nachtwache bei einem der häufigen Stromausfälle hört ein achtjähriger Junge im Schein des Ofens gebrannt zu, wie sein Vater immer wieder die gleiche Geschichte erzählt: Nach dem Ende der Kulturrevolution erfuhr er, dass die Changchun Studios einen Film in einem abgelegenen Dorf drehen wollten. Mit seinen Kameraden machte er sich auf den langen Weg, um „mit grenzenloser Begeisterung“ einem Regisseur bei der Arbeit zuzusehen. „Was mein Vater nicht wusste: Durch die ständige Wiederholung dieser Abenteuergeschichte weckte er in seinem Sohn die Leidenschaft fürs Kino.“

Diese Kindheitserinnerung stammt von einem der bedeutendsten zeitgenössischen Regisseure, Jia Zhang-Ke. Während der Kulturrevolution zahlte der väterliche Zweig der Familie dieses „Typen aus Fenyang“ einen hohen Preis. Als „Sohn eines Gutsbesitzers“ war Jias Vater ein Studium verwehrt. Nachdem die Roten Garden sein seit der Schulzeit geführtes Tagebuch gefunden hatten – Spuren seiner Vergangenheit, die er nach seiner Rückkehr verbrannte – musste er zur „Um-erziehung“ Luftschutzbunker ausheben. Diese schmerzhaft Familien-geschichte ist wohl nicht ganz unschuldig daran, dass Jia Zhang-Ke bis heute in jedem Film eine gewisse Dringlichkeit verspüren lässt: In einer Gesellschaft, die nach der brutalen Niederschlagung der Demokratiebewegung auf dem Tian’anmen-Platz im Jahr 1989 innerhalb von 20 Jahren einen beispiellosen sozioökonomischen Wandel mit globalen Auswirkungen erlebte, ist es seine Aufgabe, das visuelle Gedächtnis seiner – und früherer – Generationen zu bewahren. Die Kommunistische Partei Chinas wollte keine politischen Freiheiten, also setzte sie auf Marktwirtschaft, um Proteste zu ersticken. Obwohl der postsozialistische Drache damals begann, dem Goldenen Kalb zu huldigen, vergass der damals neunzehnjährige Jia nie den Geist des Tian’anmen und machte ihn zu einer

der unterschwellig Quellen seiner Filme.

Den Grundstein dafür legt er Ende der 1990er-Jahre nach seiner Zeit an der Pekinger Filmakademie – damals die einzige Möglichkeit, das Handwerk zu erlernen, das unter anderem von seinen Vorgängern der sogenannten „Fünften Generation“ vermittelt wurde, in der Chen Kaige und Zhang Yimou unangefochten dominierten. In den kommerziellen und/oder ideologischen Blockbustern der staatlichen Filmstudios, die er

## Jia Zhang-Ke beginnt mit der Freiheit der Form zu experimentieren, die durch Einführung digitaler Werkzeuge möglich wird, um die grundlegenden Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu verwischen

während seiner Studienzeit in grosser Zahl sieht, kann sich Jia Zhang-Ke jedoch nicht wiedererkennen. Er will mittels seiner Kamera geschichtlich betrachten, was um die Jahrtausendwende *wirklich* in China passiert, als der politische Autoritarismus in Verbindung mit einem aggressiven Kapitalismus die Ungleichheit explodieren lässt, als das Land von enteigneten Bäuerinnen und Bauern und Wanderarbeitskräften bevölkert wird, überzogen von Ruinen und Baustellen, befeuert durch den Niedergang der Fabriken, wo Immobilien-spekulation und Korruption gedeihen.

Wie kann man diesen Kippmoment darstellen? Der Regisseur hat sich dafür entschieden, sein fiktionales Universum auf die Mittelstädte – vor allem in seiner Heimatregion – zu konzentrieren, Räume ohne klare Unterscheidung zwischen ländlich und städtisch, industriell und landwirtschaftlich, in denen sich die Mehrheitsgesellschaft widerspiegelt, die in den vorherrschenden filmischen Darstellungen weitgehend fehlt. So spielen die meisten von Jia Zhang-Kes Fiktionen zwischen Fenyang, wo er aufwuchs, und dem vom Kohle schwarzen Datong, ebenfalls in Shanxi. Der Schwerpunkt dieser Geschichten liegt im Herzen des alten China, sozusagen im Zentrum des Reiches. Aber auch wenn Jias Streben nach Realismus darauf abzielt, durch einen teilweise

autobiografischen Schulterchluss mit seinen fiktiven Figuren ein kollektives Bild der postmaoistischen Generation zu zeichnen, so drückt es doch auch das Bedürfnis der unteren Schichten nach Anerkennung und Gerechtigkeit in einer Gesellschaft aus, die von den Herrschenden geschunden wird. Sein Stil – in den ersten, illegal gedrehten Filmen noch experimentell, direkt und rau – entwickelt sich in den Nullerjahren zunehmend zu langen, reinen Plansequenzen, die sowohl an

die chinesische Malereitradition als auch an die filmische Moderne erinnern. Seine Einflüsse sind vielfältig und reichen von Michelangelo Antonioni über Wim Wenders bis hin zu Yasujiro Ozu oder Hou Hsiao-hsien.

Der minimalistische Realismus seiner Kunst ist vor allem auf einen dokumentarischen Ansatz zurückzuführen, der bereits in seinem ersten Langfilm *Pickpocket* (1997) deutlich wird, der mit einer 16-mm-Handkamera an realen Schauplätzen mit Laiendarstellenden gedreht wurde und sich am Cinéma vérité und insbesondere am italienischen Neorealismus orientiert. Wie ein fernes Echo der Geschichte in der Einleitung dieses Texts kristallisiert sich in der Schlussequenz des Films ein Inszenierungsinstinkt – wenn auch noch keine Methode – heraus. Denn ein Dreh auf den Strassen von Fenyang ist ein Ereignis. Als Jia den Polizisten bittet, den Taschendieb an einen Pfosten zu binden, wartet das Team, bis sich die Schaulustigen versammelt haben, um dann in ihre Richtung zu schwenken. Mit dieser simplen 180-Grad-Drehung verortet er ein fiktionales Einzelschicksal in einer kollektiven Realität. „Ich liebe es, schnell zu filmen, in der Realität, als würde ich etwas stehen. In solchen quasi improvisierten Situationen entstehen Ideen. (...) Das Kino ist dazu da, dies aufzuzeichnen“, erklärte er 2001.

In dieser Zeit beginnt Jia Zhang-Ke mit der Freiheit der Form zu experimentieren, die durch Einführung digitaler Werkzeuge möglich wird, um die grundlegenden Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu verwischen: Die Dreharbeiten des einen in einem bestimmten Rahmen sind oft eine Bereicherung für die andere Filmgattung. Die Bergbaustadt Datong in *In Public* (2001) inspiriert unmittelbar *Unknown Pleasures* (2002), dem 15 Jahre später *Ash Is The Purest White* (2018) folgt. In Fengjie, in der Drei-Schluchten-Region, dreht er gleichzeitig *Dong* und *Still Life* (2006), in dem auch die von Zhao Tao gespielte Figur wieder auftaucht, die auch hier auf der Suche nach ihrem früheren Geliebten ist. Es scheint, als würden die Fiktionen archetypische Figuren wiederaufgreifen – von orientierungslosen Jugendlichen, die von einem anderen Ort träumen, über melancholische Wanderarbeiter:innen bis hin zu angehenden Raubtierkapitalist:innen. Sie sind alles andere als Heldenfiguren, deren Lebensenergie in den Strudel des beschleunigten

ziellen Studios), aber nicht in Frontalopposition, sondern eher im Dialog als im direkten Konflikt mit den Behörden, auch wenn jede Veröffentlichung ein Kampf bleibt – wie das Verbot seiner Rückkehr zum Spielfilm mit *A Touch of Sin* im Jahr 2013 zeigt. Dennoch: Jia und seine Mitstreiter sind überzeugt, dass sich in China ein „Autorenkino der Mitte“ entwickeln kann, das sich genau zwischen Blockbuster und Radikalität bewegt. Die internationale Rezeption seines Werks ist zweifellos ein Grund für diesen Optimismus. Dies ermöglicht ihm im Jahr 2003 mit seinen engsten Mitarbeitern Yu Lik-Wai und Chow Keung die Produktionsfirma Xstream Pictures zu gründen, die im Ausland Unterstützung findet (z. B. von Anfang an Office Kitano in Japan) und gleichzeitig junge, aufstrebende Filmschaffende wie Song Fang, Emily Tang u. a. fördert. Die Herausforderung besteht für ihn auch darin, sich auf dem boomenden heimischen Filmmarkt zu etablieren, bei einem Publikum, das durch den Aufschwung der DVD-Piraterie geprägt wurde. Schliesslich hat der

## Wie konnte Jia Zhang-Ke in einem Land, das ihn nicht gerade förderte, seinen kreativen Anspruch erneuern und eine kritische Haltung bewahren?

Wandels hineingezogen wird, den sie durchleben. Es sind Hauptfiguren, von denen einige direkt durch die Beobachtung der Realität inspiriert wurden: Besonders deutlich wird dies in den in Datong gedrehten Filmen, wie z. B. dem stilbildenden *In Public*, in dem einige Plansequenzen in zukünftigen Filmen buchstäblich neu interpretiert werden – wie emotionale Überreste von Jias eigenen Erinnerungen, die in der Zeit verloren gegangen sind und durch eine in der Gegenwart aufgezeichnete filmische Form wiedergewonnen werden.

Kommen wir noch einmal auf *Still Life* zurück, sein Meisterwerk, das schon durch seine Konzeption zeigt, wie der chinesische Filmemacher dokumentarische und fiktionale Ausdrucksformen miteinander verbindet. Entgegen der landläufigen Auffassung charakterisiert Jia Zhang-Ke erstere als „theatralisch“, während letztere es ihm ermögliche, den „konkretesten Teil des Lebens“ zu erfassen. Im Drei-Schluchten-Tal ist der Filmemacher betroffen von der Unwirklichkeit eines Prozesses, bei dem Millionen von Menschen vertrieben werden und eine Stadt systematisch und vollständig von denen zerstört wird, die sie gebaut haben. Sein Kameramann Yu Lik-Wai, mit dem er von Beginn an zusammenarbeitet, erinnert sich, dass keine Zeit war, das Drehbuch zu entwickeln, weil sich die Stadt so schnell veränderte. Die unvergleichliche Stärke des Films liegt darin, dass er wie ein Dokumentarfilm gedreht wurde, um durch das Prisma der Fiktion die realen, paradoxen und tragischen Auswirkungen des Staudammbaus auf die dort lebenden Menschen zu zeigen, die gezwungen sind, gleichzeitig die Bedingungen für ihr Überleben und für ihre Auslöschung zu schaffen. Opfer, die nicht nur von den Wassern verschlungen werden, sondern auch metaphorisch gesprochen von den Kräften des Marktes, die unter dem Deckmantel der Entwicklung von einem staatlichen Diskurs propagiert werden, dessen Echo – in Form von Fernsehsendungen und Lautsprecherdurchsagen auf Touristenbooten – im Film widerhallt. Die Erfahrung dieses Dokumentarspielfilms markiert einen Wendepunkt in Jias sich entwickelndem Werk. Ihm wird bewusst, dass die chinesischen Machthaber dabei sind, die Vergangenheit einer Jahrtausende alten Zivilisation auszulöschen und einen Grossteil ihres Volkes ohne Zukunftsperspektive zurückzulassen. „mit der Gegenwart als einzigem Fundament. Das ist unerträglich.“ Während die Figuren in *Still Life* schweigend das Unausweichliche beobachten, bemühen sich daher die drei nachfolgenden Filme um eine Vielzahl von Stimmen – die lebendige Erinnerung der vom Wirtschaftswunder „stumme gemachten Menschen“. Auch wenn *Useless* (2007) etwas davon abweicht, ist dies doch der Fall in dem Shanghai gewidmeten Portrait (*I Wish I Knew*, 2010) und vor allem in *24 City* (2008), in dem – wiederum mit fiktionalen Mechanismen – die Marginalisierung einer ehemals zentralen sozialen Gruppe thematisiert wird, nämlich der Beschäftigten einer Waffenfabrik, die in einen luxuriösen Wohnkomplex für eine globalisierte Elite umgewandelt wird: Gewinnerin des hemmungslosen Strebens nach Modernität.

Wie konnte Jia Zhang-Ke in einem Land, das ihn nicht gerade förderte, seinen kreativen Anspruch erneuern und eine kritische Haltung bewahren? Unabhängig bleiben, ohne sich selbst an den Rand zu drängen – wie die meisten seiner Filmfiguren? Heute verkörpert er eine eigenständige Dynamik: ausserhalb des Systems (der offi-

Filmemacher 2017 gemeinsam mit Marco Müller das Pingyao International Film Festival in dieser Touristenstadt in Shanxi ins Leben gerufen, das seinen Landsleuten jedes Jahr rund 50 chinesische und ausländische Filme zeigt und seit der ersten Ausgabe ungebrochene Besuchszahlen verzeichnet. Auch in diesem Fall stellt diese ausdauernde Veranstaltung, die – vorerst – von den Behörden genehmigt wurde, eine echte Plattform zur Förderung eines Autorenkinos dar, das weder regimiekritisch noch von der Logik des Marktes korrumpiert ist.

Bei dieser Gratwanderung erobert sich Jia Zhang-Ke Schritt für Schritt Freiräume, damit Filmschaffende „der Mitte“ wie er weiterhin alternative Narrative zu der hegemonialen Erzählung der Hyperliberalisierung entwerfen können, die von den politisch-wirtschaftlichen Mächten seines Landes diktiert wird. Jia Zhang-Ke versteht es, seine kreative Vitalität mit dem Talent eines klugen Strategen zu verbinden.



Emmanuel Chicon ist seit 2010 Mitglied der Auswahlkommission von Visions du Réel. Er war Journalist und Filmkritiker, insbesondere für Dokumentarfilme, bei L'Humanité und hat rund zwanzig Radioreportagen für France Culture, RFI und RTBF produziert. Er war Projektmitarbeiter beim Fachbereich Cinéma/Cinéma du réel an der HEAD – Genève zum Thema „Écriture sonore“, sowie zwischen 2012 und 2022 auch Mitglied des in Tours ansässigen Regiekollektivs Sans Canal Fixe und ist Mitglied der Dokumentarfilmfabrik La Fabrique (Paris).

# Jia Zhang-Ke, Filmmaker of the Middle

EN Emmanuel Chicon, member of the selection committee

"The old will be destroyed, but I never see the new coming." *Pickpocket* (1997)

It is the late 1970s in Fenyang, a rural town in Shanxi, a province in the north-east of the People's Republic of China. By the light of a stove, during an impromptu vigil caused by frequent power cuts, an eight-year-old boy is raptly listening to his father going over the same story: at the end of the Cultural Revolution<sup>1</sup>, he had heard that the Changchun Film Studio was going to be shooting a film in a remote village and, with his friends, had travelled miles to watch a director at work, "with boundless excitement". "What my father didn't know was that by reminiscing about this adventure, he had passed on the cinema gene to his son."

This childhood<sup>2</sup> memory belongs to one of our greatest contemporary directors, Jia Zhang-Ke. The paternal family branch of this "guy from Fenyang"<sup>3</sup> paid a heavy price for the Cultural Revolution. Jia's father was banned from university because he was the "son of a landowner", and was "re-educated" by digging anti-aircraft shelters after the Red Guards came across his diary, which he had kept since secondary school, and which he burnt upon his return. This painful family history no doubt has something to do with the fact that Jia Zhang-Ke still feels compelled, film after film, to build the visual memory of his generation – and

the post-socialist dragon would take advantage of that moment to set in motion the cult of the golden calf, the young Jia – nineteen years old at the time – would never forget the spirit of Tiananmen, which he would use as one of the latent sources of his cinema.

He laid the foundations of his filmmaking at the end of the 1990s, when he graduated from the Beijing Film Academy, which was then the only means of learning the craft. A craft which had been handed down, among others, by his predecessors of the so-called "Fifth Generation" – over which Chen Kaige and Zhang Yimou reigned supreme. But Jia Zhang-Ke did not identify with the commercial and/or ideological blockbusters made by the state studios, which he watched in large numbers during his studies. He wanted to seize the camera to historicise what was really happening in China at the turn of the 2000s, when political authoritarianism, combined with aggressive capitalism, caused inequality to skyrocket and the country to become populated by expropriated peasants and migrant workers, covered in ruins and building sites fuelled by the dismantling of factories, on which property speculation and corruption thrived.

How to depict this turning point? The director chose to centre his fictional universe on so-called "middle towns" – especially those of his native region: places with no clear distinctions

while Jia's realistic motivation aims, through a partially autobiographical pact with his fictional characters, to embody a collective image of the post-Maoist generation, it also expresses the need for re-cognition and justice of the working classes in a brutalised top-down society. Initially experimental, direct and rough in his first films, which were shot illegally<sup>4</sup>, his style gradually evolved towards long, pared-down sequence shots, reminiscent as much of the Chinese pictorial tradition<sup>5</sup> as of cinematic modernity – his influences embracing a broad spectrum that includes Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Yasujiro Ozu and Hou Hsiao-hsien – over the course of the first decade of the new millennium.

The minimalist realism of his art stems above all from a documentary approach, evident from his first feature film – *Pickpocket* (1997), shot with a 16mm hand-held camera on location with non-professional actors, and verging on cinema vérité – and more particularly Italian neo-realism. Like a distant echo of the story that introduces this essay, the film's final sequence crystallises a directing instinct, for want of a method. Indeed, shooting on the streets of Fenyang caused quite a stir. When Jia asked the policeman to handcuff the pickpocket to a post, the crew waited for on-lookers to gather before panning in their direction. With this simple 180-degree movement, the director placed a fictional individual fate within a collective reality. "I like to film quickly, in the real world, as if I were stealing something. Ideas come to me in these situations of near-improvisation. (...) Cinema is made to record this", he explained in 2001.<sup>6</sup>

It was at this time that Jia Zhang-Ke began to experiment with the formal freedom afforded by the introduction of digital tools, which would enable him to fluidify this primordial tension between documentary and fiction; the filming of one, in a specific setting, often fertilising the other: The mining town of Datong depicted in *In Public* (2001) immediately inspired *Unknown Pleasures* (2002), itself extended fifteen years later by *Ash Is The Purest White* (2018); Fengjie, in the Three Gorges region, where he simultaneously shot *Dong* and *Still Life* (2006), is also revisited by

of the generations before him – in a society that, in the space of twenty years, has undergone unprecedented socio-economic change with global repercussions, launched after the ferocious repression of the Tiananmen Democratic Movement in 1989. The Chinese Communist Party did not support political freedoms, so it relied on the market economy to stifle dissent. And although

between rural and urban, industrial and agrarian, reflecting the majority country that is largely absent from mainstream film representations. Most of Jia Zhang-Ke's fictions are set between Fenyang, where he grew up, and the charcoal town of Datong, also in Shanxi. The centre of gravity of these stories also represents the heart of ancient China, the middle of the Empire as it were. But

Zhao Tao's character as she pursues an identical quest (the search for her former lover) in *Still Life*. It is as if these fictions were ruminating on archetypal figures, whose gradient varies between a lost youth dreaming of elsewhere, melancholy migrant workers and predatory capitalists in the making; as many anti-heroes whose vital energy becomes sucked into the vortex of the accelerated change in which they all share. Some of these protagonists are directly inspired by real-life observations: this is particularly clear in the films shot in Datong, such as the seminal *In Public*,

the province of Shanxi – precisely with the aim of introducing his compatriots to around fifty Chinese and foreign films each year, which has been enthusiastically attended since its first edition. The festival, which has been endorsed by the authorities – for the time being –, represents a genuine platform for promoting an auteur cinema that is neither dissident nor corrupted by the logic of the market.

By walking this tightrope and conquering areas of freedom little by little, so that filmmakers of the "middle", like himself, may continue to forge alter-

1 Launched by Mao Zedong to reassert his power in 1966, the "Great Proletarian Cultural Revolution" "re-educated" intellectuals who had been denounced as "right-wing" and "bourgeois" by deporting them to the countryside. This particularly deadly and traumatic period came to an end with the death of the Great Helmsman in 1976.

2 Related in *Dits et écrits d'un cinéaste chinois – 1996-2011*, Capricci editions, 2012.

3 The title of Brazilian filmmaker Walter Salles' 2015 documentary about Jia Zhang-Ke.

4 That is to say, without the endorsement of the State Film Office. In 2003, however, the film sector was marked by a form of liberalisation. The film bans imposed on filmmakers were lifted, and they were then allowed to "negotiate" with the censors...

5 In particular, the notion of *liubai*, which in traditional painting consists of "leaving a large part of the image white to allow vital energy to vibrate in the empty space and unblock the necessary transformations of the world" (re-called in an enlightening text by Camilo Soares in the online magazine *Traverses* #2).

6 Interviewed by Antoine De Baecque in *Libération*, August 29th 2001.

7 In 2016, Jia set up a new company, Fabula, which is involved in the National Arthouse Film Alliance, bringing together operators of private cinemas and the state-run China Film Archive to create a network of arthouse cinemas. Jia has invested in the construction of complexes in his native province in Fenyang, Taiyuan and Pingyao, and in Shanghai – in partnership with MK2 for the latter two.

## How has Jia Zhang-Ke been able to renew his creative standards and maintain a critical point of view in a country that hardly favours it?

some of whose sequence shots Jia Zhang-Ke would literally reinterpret in subsequent fictions, like emotional remnants of his own memories lost in time and recovered via the medium of cinema, captured in the present.

Let us return to *Still Life*, his masterpiece, whose very conception sheds light on the way in which the Chinese filmmaker combines documentary and fictional languages. In contrast to commonly-held opinion, Jia Zhang-Ke situates the former on the side of "theatricality", while the latter enables him to capture "the most concrete part of life". In the Three Gorges Valley, the filmmaker is struck by the surreal nature of a process that sees millions of people displaced and a city systematically and totally destroyed by the very people who built it. His cinematographer Yu Lik-Wai, with whom he has collaborated from the outset, recalls that he had no time to develop his script because the appearance of the city would change so rapidly. The incomparable strength of the film lies in the fact that it was shot *like* a documentary, using the prism of fiction to show the real, paradoxical and tragic consequences of the construction of the dam on local residents, forced to create both the conditions for their survival and the conditions for their obliteration. Twice victims, they are doomed to be swallowed up by the waters and, metaphorically, by market forces promoted by the state under the guise of development, whose echoes – through TV programmes and the loudspeakers of tourist boats – resonate throughout the film.

The experience of this documented fiction constitutes a turning point in the development of Jia's work, as he becomes aware that the Chinese authorities are in the process of erasing the past of a millennia-old civilisation, leaving a large part of its people with no prospects for the future, "with the present as their only foundation. There's something unbearable about that". This is why, while the characters in *Still Life* silently observed the inescapable, the three films that followed would endeavour to capture the multiple voices, the living memory of those "ensilenced" by the economic miracle. This was the case – *Useless* (2007) being something of an outlier – with his portrait of Shanghai (*I Wish I Knew*, 2010) and especially with *24 City* (2008), which, once more relying on fictional devices, investigated the marginalisation of a formerly powerful social group: the workforce of an arms factory which has been transformed into a luxury residential complex for a globalised elite, the great winner in the unbridled race towards modernity.

How has Jia Zhang-Ke been able to renew his creative standards and maintain a critical point of view in a country that hardly favours it? And to remain independent without marginalising himself – like most of the characters he has filmed? Today, he embodies an original dynamic: outside, but not in frontal opposition to the system (of the official studios), preferring dialogue rather than direct conflict with the authorities – even if every release remains a struggle, as shown by the ban on *A Touch of Sin*, his return to fiction in 2013. Yet Jia and his peers are convinced that a "middle-ground" auteur cinema, equidistant from blockbusters and radicalism, can develop within the Kingdom. The international reception of his work undoubtedly contributes to this optimism. It paved the way for the creation in 2003 – together with his closest collaborators Yu Lik-Wai and Chow Keung – of his production company Xstream Pictures, which has attracted support from abroad (such as Office Kitano, in Japan, from the outset) and also supports young emerging directors, such as Song Fang, Emily Tang... It is also keen to establish itself on the growing domestic cinema market, appealing to an audience that grew up during the bootleg DVD boom.<sup>7</sup>

Last but not least, in 2017, together with Marco Müller, the filmmaker launched the Pingyao International Film Festival – located in a tourist town in



24 City

# Alice Diop

FR

Alice Diop réalise depuis 2005 des documentaires et des films de fiction diffusés dans des festivals internationaux. Une carrière qu'elle a amorcée en retournant dans la cité de son enfance – la cité des 3000 à Aulnay-sous-Bois – pour y réaliser son premier moyen métrage documentaire, *La Tour du monde* (2006), avant d'explorer un autre territoire intime, en filmant trois femmes de sa constellation familiale dans *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007, montré à Visions du Réel en 2008). Depuis, la plupart de ses créations se déroulent en Seine-Saint-Denis : *Clichy pour l'exemple* (2006), *La mort de Danton* (2011), *RER B* (2017) ou encore *Vers la tendresse* (2016), récompensé par le César du meilleur court métrage en 2017 et grand prix au Festival du Moyen métrage de Brive. Son premier long métrage tourné dans un service de l'hôpital Avicenne de Bobigny, *La Permanence* (2016), lui confère une véritable reconnaissance internationale. La réalisatrice poursuit avec un second long métrage sorti en 2021, *Nous* (également montré à Visions du Réel en 2021), dans lequel elle part à la rencontre d'individu-e-s vivant le long du trajet de la ligne RER B dans toute leur diversité. Ce film lui vaut de remporter la même année l'Encounters Award à la Berlinale, ainsi que le Best Documentary Award, qui récompense le meilleur documentaire du festival toutes sections confondues. En 2022, Alice Diop réussit brillamment son passage du documentaire à la fiction avec le film *Saint Omer*. Fruit d'une grande recherche documentaire, inspiré d'un procès d'une mère infanticide jugée en 2013, ce long métrage bouleverse le public et la critique et remporte Le Lion d'argent et le Lion du futur, ainsi qu'une dizaine d'autres prix dans de nombreux festivals internationaux avant de représenter la France aux Oscars 2023.

DE

Seit 2005 dreht Alice Diop Dokumentar- und Spielfilme, die auf internationalen Festivals gezeigt werden. Ihre Karriere begann, als sie in die Siedlung ihrer Kindheit zurückkehrte (die Cité des 3000 in Aulnay-sous-Bois) und dort ihren ersten mittellangen Dokumentarfilm *La Tour du monde* (2006) drehte. Dann erkundete sie ein anderes intimes Territorium, indem sie drei Frauen aus ihrer Familie in *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007, 2008 bei Visions du Réel gezeigt) porträtierte. Seitdem ist Seine-Saint-Denis der Schauplatz der meisten ihrer Werke: *Clichy pour l'exemple* (2006), *La mort de Danton* (2011), *RER B* (2017) sowie der Film *Vers la tendresse* (2016), der 2017 mit dem César für den besten Kurzfilm ausgezeichnet wurde und beim Festival du Moyen métrage de Brive den ersten Preis gewann. Diops erster Langfilm *La Permanence* (2016), der in einer Abteilung des Avicenne-Krankenhauses in Bobigny gedreht wurde, verschaffte ihr internationale Anerkennung. Mit ihrem zweiten Spielfilm *Nous*, der 2021 veröffentlicht und im gleichen Jahr ebenso bei Visions du Réel gezeigt wurde, trifft die Regisseurin auf die unterschiedlichsten Menschen, die entlang der Strecke der RER B leben. Für diesen Film gewann sie im selben Jahr den Encounters Award bei der Berlinale sowie den Preis für den besten Dokumentarfilm, der den besten Dokumentarfilm dieses Festivals in allen Bereichen auszeichnet. Im Jahr 2022 gelang Alice Diop mit dem Film *Saint Omer* ein brillanter Übergang vom Dokumentar- zum Spielfilm. Dieser Spielfilm – Ergebnis einer umfangreichen Recherche und inspiriert von einem 2013 geführten Prozess wegen Kindsmordes –, erschütterte Publikum und Kritiker. Er gewann den Silbernen Löwen und den Löwen der Zukunft sowie ein Dutzend weiterer Preise auf zahlreichen internationalen Festivals, bevor er Frankreich bei den Oscars 2023 repräsentierte.

EN

Alice Diop has been making documentaries and fiction films since 2005, which have been screened at many international festivals. She began her career by returning to the estate where she grew up – the Cité des 3000 in Aulnay-sous-Bois – to make her first medium-length documentary, *La Tour du monde* (2006). She then set out to explore another intimate territory, filming three women from her extended family in *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007, which was screened at Visions du Réel in 2008). Since then, the bulk of her work has been set in Seine-Saint-Denis: *Clichy pour l'exemple* (2006), *La mort de Danton* (2011), *RER B* (2017) and *Vers la tendresse* (2016), which won the César Award for Best Short Film in 2017 and the Grand Prix at the Brive Festival of Medium-Length Films. Shot on a ward of the Avicenne hospital in Bobigny, her first feature-length film, *La Permanence* (2016), gained her international acclaim. The director went on to make a second feature-length film, *Nous* (released in 2021 and shown that same year at Visions du Réel), in which she went to meet the diverse people living along the RER B line. That same year, the film won the Encounters Award at the Berlinale, as well as the Best Documentary Award, which goes to the best documentary of the festival across all sections. In 2022, Alice Diop brilliantly transitioned from documentary to fiction with the film *Saint Omer*. The fruit of extensive documentary research and inspired by the trial of a mother for infanticide in 2013, this feature film shook audiences and critics alike, winning the Silver Lion and the Lion of the Future, as well as a dozen other awards at numerous international festivals, before representing France at the 2023 Oscars.

## FILMOGRAPHIE

<i>Saint Omer</i> (long métrage)	2022
<i>Nous</i> (long métrage)	2021
<i>RER B</i> (court métrage)	2017
<i>Vers la tendresse</i> (moyen métrage)	2016
<i>La Permanence</i> (long métrage)	2016
<i>La Mort de Danton</i> (long métrage)	2011
<i>Les Sénégalaises et la Sénégalaise</i> (moyen métrage)	2007
<i>Clichy pour l'exemple</i> (moyen métrage)	2006
<i>La Tour du monde</i> (moyen métrage)	2006



# Les yeux qui brûlent : Sur le cinéma d’Alice Diop

FR Mathieu Potte-Bonneville, philosophe

« Le ton de mélancolie un peu rétive, voire de tristesse, qui émane de l’ensemble de ces portraits n’empêche pas qu’il y ait de l’un à l’autre des variantes allant de l’esquisse d’un sourire à quelque chose d’inquiet ou d’apeuré. Mais (...) ce qui l’emporte de loin, c’est la tonalité d’ensemble. Ces visages sont tous extraordinairement sérieux : là où sont et se retirent, là d’où ils regardent, quelque chose a lieu, qui les tient, qui les fore ». Jean-Christophe Bailly, *L’Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, 2012.

tention à la dissymétrie de cet échange et à nous demander qui regarde qui, à moins que nos yeux à leur tour et par mimétisme se mettent à piquer, comme s’il fallait que les regards se brouillent pour que l’empathie trouve son chemin.

Il y a dans *l’incipit* de *La Permanence* (2016), dans la double décision qui s’y noue d’épouser la durée et le cadre de l’examen médical tout en rappelant ses spectateur·ice·s à la non-évidence du regard, une leçon qui vaut pour toute l’œuvre. « Plutôt que de filmer une fois de plus le

(*RER B*) est recouverte d’une épaisse couche de stéréotypes, dans ce département de la Seine-Saint-Denis sur lequel s’attardent les clichés déposés par l’histoire coloniale et la stigmatisation des banlieues comme les rivières forment ailleurs des plaines alluviales ; c’est surtout que l’exercice même du regard s’en trouve de part en part faussé, compromis, menaçant – danger dont les protagonistes des films d’Alice Diop ont intériorisé une conscience extrême. Une inquiétude étrangement similaire court de ce cerf qui, au début de *Nous*, hésite à s’avancer dans la lumière d’où nous l’observons, en compagnie d’un enfant et d’un homme dont nous comprendrons plus tard qu’il est rabatteur pour une chasse à courre, jusqu’à ce jeune homme qui, aux premières secondes de *Clichy pour l’exemple*, fait enlever sans ménagements sa veste de survêtement à son ami qui va être filmé (« montre une image vraie, propre, c’est pas la cité toujours casquette, survétement Lacoste et paire de Requins »), et comparera un peu plus tard les gens qui passent par sa cité aux visiteur·euse·s du zoo de Thoiry. On ne compte pas les plans où la question de l’image, l’assignation qu’on y redoute ou l’expression qu’on en espère, travaille la relation de chacun·e à soi-même, et où celles et ceux que nous voyons sont d’abord commis·es à se regarder, se sachant d’un même trait scruté·e·s et invisibles, occulté·e·s sous leur propre reflet à l’instant où elles et ils voudraient y paraître en liberté. De ce dilemme, *La Mort de Danton* donne l’espace d’un plan l’équation la plus pure : Steve Tientcheu, venu de sa cité d’Aulnay-sous-Bois jusqu’au Cours Simon pour y apprendre le théâtre, explique combien il souffre et s’exaspère d’entendre les jeunes apprenti·e·s comédien·ne·s blanc·he·s lui redire chaque fois combien, en telle circonstance, il était impressionnant, combien il faisait peur ; il n’en peut plus dit-il, ça l’énerve, et le·la spectateur·ice ne peut éviter de remarquer qu’en effet, la manière dont les mots se précipitent et se bousculent pour dire cet éternement, la façon dont à même son visage une colère impuissante souffle, bat, se replie, tout cet effort pour dire, contenir et conjurer une frustration promise à revenir ne peuvent manquer de faire, oui, un peu peur, d’impressionner.

14

Comment desserrer les mâchoires de ce piège ? Parmi les stratégies déployées par Alice Diop, il y a d’abord l’attention au motif de l’intime dont elle fait une manière de traverser l’image – comme lors des entretiens recueillis dans *Vers la tendresse*, *Les Sénégalaises* et *La Sénégalaise* ou *La Mort de Danton*, où sa voix un peu assourdie se faufile hors-champ depuis l’arrière de la caméra, y fait valoir son insistance, son approbation, sa colère, et ménage dans le plan la possibilité d’un être-avec qui interrompt la frontalité de l’échange et prend soin de l’interlocuteur·ice ; faisant un pas de plus, dans *Nous* elle emboîtera le pas de sa sœur, infirmière à domicile, dans sa tournée auprès de sa patientèle âgée, et leur

ment voué à la reconduction des mêmes silences et des mêmes paroles obligées. Dans *Nous*, une longue scène scrute les visages d’habitant·e·s de Seine-Saint-Denis admirant dans la nuit d’été les feux du quatorze juillet – ces feux que l’on dit « d’artifice », où la fiction républicaine chaque année se rejoue, se rappelle, fiction et artifice qu’alors la cinéaste se risque à prendre au sérieux.

Mon dernier mot voudrait justement être pour le sérieux d’Alice Diop, pour le bouleversant sérieux de son cinéma. « Sérieux » est un mot impossible – et pas seulement parce que l’époque prendrait tout à la plaisanterie, parce qu’elle entend se défaire de ses drames comme on hausse les épaules, d’un mauvais rire qui se donne l’air

## L’entêtement à inventer à chaque nouveau film d’autres flexions du sérieux : faire lever ce que le mot recèle d’attention, de minutie, ce qu’il appelle d’exigence et de temps, de calme et de lente colère

parole alors donnera à voir d’autres paysages, fera lever une autre banlieue. Cette intimité toutefois n’implique aucune familiarité, elle en est même l’exact opposé. Là où la familiarité entend combler les manques, rapprocher les perspectives, introduire un surcroît de proximité dans la connivence d’une histoire familiale et de codes partagés, tout se passe comme si l’intime était chez Alice Diop le vecteur d’un nouveau genre de distance, ouvrant dans les images la troisième dimension d’un vertige et d’un vide : vide de l’image manquante de sa mère, qu’elle se reproche dans *Nous* de n’avoir pas assez filmée, regret autour duquel tout le film fait cercle ; vide laissé par la vie que cette mère a décidé de ne pas avoir en quittant le Sénégal, fantôme d’une existence non-advenue avec laquelle la cinéaste voyage jusqu’à la claustration de la cour dakaraise où les femmes de sa famille sont demeurées (*Les Sénégalaises* et *La Sénégalaise*) ; jusqu’au vertige de l’infanticide qui, dans *Saint Omer*, ouvre un gouffre dans la minuscule salle du tribunal, creuse dans la défaite de toutes les interprétations qui lui sont appliquées le silence sans épaisseur d’un secret impossible à lever.

Puisqu’on citait Michaux, on dira que l’intime fore ici un « lointain intérieur » ; en cela, il est parent de l’attention qu’Alice Diop porte à la littérature. Si de film en film, une langue haute fait régulièrement irruption, c’est d’abord pour défaire les partages implicites qui traversent l’espace des mots, des écritures et des références, stigmatisés d’un droit inégal à paraître sur la scène de l’écriture dont, souligne dans *Nous* l’écrivain Pierre Bergounioux, la violence se confond avec l’Histoire elle-même. Dans *Saint Omer*, l’accusée Laurence Coly trouble d’emblée son auditoire par la maîtrise d’une syntaxe qu’on n’attendrait pas d’une femme noire meurtrière de son enfant ; dans *La Mort de Danton*, on tremble pour ce jeune apprenti comédien qui, interrogé sur ses modèles, cite Gabin, Delon ou Ventura sans mesurer que s’en revendiquer disconvient à sa couleur, et l’on tremblera de rage à réaliser qu’en 2011, ses professeur·e·s ne trouvent encore à lui faire jouer que le chauffeur de Miss Daisy. Mais bousculer cette répartition des langages et des codes revient aussi à introduire une fêlure dans le rapport spéculaire que chacun·e peut entretenir au regard des autres : nommer *Vers la tendresse* un film consacré aux propos que de jeunes hommes tiennent sur l’amour et la sexualité, c’est dégager par la seule force de ce mot déplacé, l’espace où viendront affleurer les contours d’une sensibilité interdite.

La littérature, toutefois, trouve chez Alice Diop une autre fonction encore : celle d’être un discours soustrait aux contraintes de l’interlocution et au jeu social qui l’organise, d’être un discours pour personne, c’est-à-dire pour tout le monde. *La Mort de Danton* se clôt sur le visage de Steve Tientcheu, déclamant le texte de Büchner dont il rêvait et que ses professeur·e·s lui ont refusé : scène rapportée, où le monologue d’une figure révolutionnaire vaut réparation d’une injustice et affirmation à la cantonade d’une exigence d’universalité, scène hétérogène au registre du documentaire comme l’est le choix d’ajouter, dans *Vers la tendresse*, le son de ces entretiens intimes aux images mutiques des jeunes gens interviewés. De ce point de vue d’ailleurs, dire de *Saint Omer* qu’il est le « premier film de fiction » de la réalisatrice n’a guère de sens, non seulement parce que son protocole le rapproche d’une forme de *re-enactment* documentaire, mais parce que les films antérieurs étaient réciproquement troués, traversés de ces échappées où une promesse d’égalité se trouvait prise au mot, en tous les sens du terme, c’est-à-dire dressée contre l’idée que celui-ci serait perpétuelle-

d’en savoir long. « Sérieux » est d’ordinaire un mot qui tantôt verse du côté du pouvoir, de ces gestes solennels et réservés dont la gravité pèse sur le cours des choses, et qui tantôt au contraire afflige et stigmatise : dire d’un élève ou d’un travail qu’ils sont « sérieux » revient, sous la louange, à souligner discrètement qu’ils n’ont pas su s’élever jusqu’à l’aisance agile d’une rhétorique assez confiante pour se jouer des codes qu’elle maîtrise, d’une désinvolture ironique opposant son assurance de l’emporter à la vanité des règles communes. Le droit au sérieux est donc sévèrement mesuré, entre privilège et relégation : ici s’accaparer les choses sérieuses en prétendant du même trait que celles-ci ne sont pas bien graves, là renvoyer à leur esprit de lourdeur celles et ceux que l’inégale distribution des conditions



Saint Omer

ne fait pas rire, et qui pour cette raison même pourraient bien constituer un problème sérieux.

Contre cette partition qui sur ses faces adverses conforte les un·e·s et dépossède les autres, me frappe chez Alice Diop l’entêtement à inventer à chaque nouveau film d’autres flexions du sérieux : faire lever ce que le mot recèle d’attention, de minutie, ce qu’il appelle d’exigence et de temps, de calme et de lente colère, ce qu’il promet d’avenir en présumant que les engagements pris ne l’ont pas été à la légère ; ne pas se priver, à l’occasion, de mettre aux lèvres face à l’impudence des ségrégations aveugles à elles-mêmes l’incrédulité d’un autre style de sourire (comme cette ponctuation de la langue d’aujourd’hui : « Sérieux ? »), inventer tout cela par les mots et l’image pourrait bien constituer une tâche politique, et cette tâche fait à mes yeux du cinéma d’Alice Diop l’une des œuvres les plus nécessaires de notre temps.

Philosophe, spécialiste de l’œuvre de Michel Foucault, Mathieu Potte-Bonneville dirige actuellement le département culture et création du Centre Pompidou (Paris), en charge de la programmation pluridisciplinaire de l’établissement (parole, cinéma, spectacles vivants, festivals). Parmi ses derniers ouvrages publiés, on trouve notamment *Recommencer* (Editions Verdier, 2018) et *Voir venir. Écrire l’hospitalité* (avec Marie Cosnay, éditions Stock, 2019).

15





I wish I Knew



Ash Is Purest White



Vers la tendresse



Saint Omer



How-To With John Wilson



How To With John Wilson



Ash Is Purest White



Saint Omer



How To With John Wilson



Swimming Out Till the Sea Turns Blue



Nous



How To With John Wilson

# Brennende Augen

## Das filmische Werk

### von Alice Diop

DE Mathieu Potte-Bonneville, Philosoph

„Auch wenn alle diese Portraits von einer etwas störrischen Melancholie, ja Traurigkeit, durchzogen sind, so gibt es doch von einem zum anderen Variationen, die von der Andeutung eines Lächelns bis hin zu einer Besorgtheit oder Beklommenheit reichen. Aber (...) was bei weitem überwiegt, das ist der Grundtenor. Die Gesichter sind alle ausserordentlich ernst: Dort, wo sie sind und sich zurückziehen, dort, von wo aus sie schauen, geschieht etwas, das sie nicht loslässt, das sie durchdringt.“ Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette – Essai sur les portraits du Fayoum*, Hazan, 2012.

widmen, hat Alice Diop beschlossen, mit einem Mann zu beginnen, dessen Augen brennen und dessen Blick in diesem Sinne dem unseren nicht standhalten kann. So müssen wir auf die Asymmetrie dieses Austauschs achten und uns fragen, wer wen ansieht – es sei denn, unsere Augen beginnen ihrerseits zu brennen, als müssten die Blicke verschwimmen, damit die Empathie ihren Weg finden kann.

Durch die Entscheidung, in *La Permanence* (2016) gleich zu Beginn durch die Dauer und den Rahmen der ärztlichen Untersuchung daran zu erinnern, dass das Sehen keine Selbstverständlich-

stellen, dass sich seit langem nichts ändert.

Es ist jedoch nicht damit getan, sich in der Zeit der gefilmten Realität einzurichten: Was Gewalt unsichtbar macht, was den Blick auf Gewalt verstellt, muss systematisch überwunden werden. Es ist nicht nur so, dass die Realität der Gebiete, deren Schönheit Alice Diop nicht müde wird zu zeichnen (*RER B*), von einer dicken Schicht von Stereotypen überzogen ist: Hier im Département Seine-Saint-Denis halten sich die Klischees, die durch die Kolonialgeschichte und die Stigmatisierung der Vorstädte entstanden sind, so hartnäckig wie anderswo die Sedimentablagerungen der Flüsse. Vor allem der Akt des Betrachtens selbst wird dadurch völlig verzerrt, beeinträchtigt und behindert – eine Gefahr, derer sich die Hauptfiguren in Alice Diops Filmen extrem bewusst sind. Eine seltsam ähnliche Unruhe geht von dem Hirsch aus, der zu Beginn von *Nous* zögert, in das Licht zu treten, aus dem wir ihn zusammen mit einem Kind und einem Mann beobachten, von dem wir später erfahren, dass er Treiber bei einer Treibjagd ist. Das Gleiche gilt für den jungen Mann, der in den ersten Sekunden von *Clichy pour l'exemple* seinem Freund, der gefilmt werden soll, kurzerhand die Trainingsjacke auszieht („Zeig dich einfach, wie du bist. Immer Mütze, Lacoste-Trainingsanzug und ein Paar Requets, das wirkt aufgesetzt.“) und wenig später die Menschen, die sein Viertel durchqueren, mit den Zoogästen in Thoiry vergleicht. Es gibt unzählige Einstellungen, in denen die Frage des Bildes, der gefürchteten Zuschreibung oder des erhofften Ausdrucks, das Verhältnis jedes und jeder Einzelnen zu sich selbst beeinflusst, und in denen die Menschen, die wir sehen, in erster Linie sich selbst betrachten, in dem Wissen, dass sie in dem Moment, in dem sie frei erscheinen wollen, gleichzeitig beobachtet und unsichtbar sind, verborgen hinter ihrem eigenen Spiegelbild. Aus diesem Dilemma heraus liefert *La Mort de Danton* während einer einzigen Einstellung die reinste Gleichung: Steve Tientcheu, der aus Aulnay-sous-Bois an den Cours Simon gekommen ist, um Theaterspielen zu lernen, erzählt, wie sehr er leidet und wie sehr es ihn ärgert, wenn er wieder und wieder von den jungen weissen Eliven

20

und Elevinnen hört, wie beeindruckend und erschreckend er in einer bestimmten Szene gewesen sei. Er kann es nicht mehr ertragen, sagt er, es macht ihn wütend, und die Art und Weise, wie sich die Worte überschlagen, um diesem Zorn Ausdruck zu verleihen, die Art und Weise, in der eine ohnmächtige Wut über sein Gesicht huscht, aufflammt und sich wieder zurückzieht, all diese Bemühungen, eine Frustration, die wiederkehren wird, auszudrücken, in Schach zu halten und zu bannen, muss das Publikum unweigerlich ein wenig erschrecken und beeindrucken.

Wie kann man sich aus den Fängen dieser Falle wieder befreien? Zu Alice Diops Strategien gehört in erster Linie die Aufmerksamkeit für das Motiv der Intimität, die es ermöglicht, das Bild zu durchdringen – wie in den Gesprächen in *Vers la tendresse*, *Les Sénégalaises* und *la Sénégalaise* oder *La Mort de Danton*, in denen sich ihre leicht gedämpfte Stimme aus dem Off einschleicht und ihre Eindringlichkeit, ihre Sympathie, ihre Wut ausdrückt und in der Einstellung die Möglichkeit eines Miteinanders schafft, das den frontalen Austausch unterbricht und auf das Gegenüber eingeht. In *Nous* geht sie noch einen Schritt weiter und folgt ihrer Schwester, einer ambulanten

den Text von Büchner rezitiert, von dem er geträumt hat und den ihm seine Lehrer verweigert haben: eine Szene, in der der Monolog einer revolutionären Figur als Wiedergutmachung für eine Ungerechtigkeit und als Bekräftigung des Anspruchs auf Universalität verstanden wird; eine Szene, die nicht dem Register eines Dokumentarfilms entspricht, genau wie die Entscheidung, in *Vers la tendresse* den Ton dieser intimen Interviews mit den stummen Bildern der interviewten Jugendlichen zu kombinieren. In diesem Sinne ist es wenig sinnvoll, *Saint Omer* als „ersten Spielfilm“ der Regisseurin zu bezeichnen, nicht nur, weil sein Protokoll einer Form von dokumentarischem *Re-Enactment* ähnelt, sondern auch, weil ihre früheren Filme ebenso von diesen Brüchen durchzogen waren, in denen das Versprechen von Gleichheit in jeder Hinsicht *beim Wort genommen* wurde, d. h. gegen die Vorstellung gerichtet, dass Gleichheit für alle Zeit zur Verlängerung des immer gleichen Schweigens und der immer gleichen verbindlichen Worte verdammt ist. In *Nous* gibt es eine lange Szene, in der die Gesichter der Bewohner und Bewohnerinnen von Seine-Saint-Denis beobachtet werden, die in einer Sommernacht das Feuerwerk des 14. Juli

von ausgeht, dass die eingegangenen Verpflichtungen nicht leichtfertig eingegangen wurden. Sie scheut sich nicht, gelegentlich ein Lächeln des Unglaubens auf die Lippen zu zaubern angesichts der Unverfrorenheit der Abgrenzungen, die sich selbst gegenüber blind sind (wie diese Interjektion der modernen Sprache: „*Ernsthaft?*“); all dies in Worte und Bilder zu fassen, das könnte durchaus eine politische Aufgabe sein, und diese Aufgabe macht in meinen Augen das filmische Werk von Alice Diop zu einem der notwendigsten Werke unserer Zeit.

Mathieu Potte-Bonneville ist Philosoph und Spezialist für das Werk von Michel Foucault. Derzeit leitet er die Abteilung Kultur und Kreation des Centre Pompidou (Paris), die für die multidisziplinäre Programmgestaltung der Einrichtung (Wort, Film, Live-Darbietungen, Festivals) zuständig ist. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen *Recommencer* (Editions Verdier, 2018) und *Voir venir. Écrire l'hospitalité* (mit Marie Cosnay, Editions Stock, 2019).

### Die Hartnäckigkeit auf, mit der sie in jedem neuen Film andere Wendungen der Ernsthaftigkeit erfindet: Sie lenkt das Augenmerk auf die Aufmerksamkeit und die Sorgfalt, die das Wort in sich birgt, die Anforderungen und die Zeit, die es erfordert, die Ruhe und den langsamen Zorn

Pflegekraft, auf ihrer Tour zu den älteren Pflegebedürftigen, deren Worte andere Landschaften enthüllen, eine andere Vorstadt offenbaren. Diese Intimität ist jedoch keine Vertrautheit, sondern das genaue Gegenteil. Wo Vertrautheit versucht, Lücken zu füllen, Perspektiven einander anzunähern, grössere Nähe durch die Verbundenheit einer Familiengeschichte und einer gemeinsamen Sprache einzuführen, ist es bei Alice Diop so, als wäre Intimität der Vektor einer neuen Art von Distanz, der den Bildern als dritte Dimension ein Schwindelgefühl und eine Leere hinzufügt: die Leere fehlender Bilder ihrer Mutter. In *Nous* wirft sie sich vor, sie nicht genug gefilmt zu haben, ein Bedauern, um das sich der ganze Film dreht; die Leere eines Lebens, gegen das sich diese Mutter entschieden hat, als sie den Senegal verliess, das Gespenst einer nicht gelebten Existenz, die die Filmemacherin bis in die klaustrophobische Enge des Hofes in Dakar hinein begleitet, wo die Frauen ihrer Familie zurückgeblieben sind (*Les Sénégalaises et la Sénégalaise*); bis hin zum Schwindelgefühl angesichts des Kindsmordes in *Saint Omer*, durch den sich im winzigen Gerichtssaal ein Abgrund auftut und der mit dem Scheitern aller darauf angewandten Deutungen die Stille eines Geheimnisses aushöhlt, das nicht gelüftet werden kann.

In Anlehnung an Michaux kann man sagen, dass das Intime hier eine „innere Ferne“ durchdringt. In dieser Hinsicht steht er Pate für Alice Diops Fokus auf Literatur. Wenn sich in den Filmen immer wieder eine Hochsprache einnistet, dann vor allem, um die impliziten Abgrenzungen zu durchbrechen, die sich durch den Raum der Worte, der Schriften und der Referenzen ziehen – Stigmata eines ungleichen Rechts zum Auftritt auf der Bühne des geschriebenen Wortes, deren Gewalt sich, wie der Schriftsteller Pierre Bergounioux in *Nous* betont, mit der Geschichte selbst verschmilzt. In *Saint Omer* verwirrt die Angeklagte Laurence Coly ihr Publikum von Anfang an mit einer Syntax, die man von einer schwarzen Kindsmörderin nicht erwarten würde. In *La Mort de Danton* zittert man mit dem jungen Schauspielerschüler, der auf die Frage nach seinen Vorbildern Gabin, Delon oder Ventura nennt, ohne zu bedenken, dass deren Nennung seiner Hautfarbe widerspricht, und man zittert vor Wut, wenn man sieht, dass seine Lehrer in ihm auch noch im Jahr 2011 nur den Chauffeur von Miss Daisy sehen. Aber diese Code- und Sprachaufteilung zu erschüttern, bedeutet auch, die spiegelbildliche Wechselwirkung aufzubrechen, die durch den Blick des Gegenübers passiert: Einen Film, der sich mit den Äusserungen junger Männer über Liebe und Sexualität beschäftigt, *Vers la tendresse* (Zur Zärtlichkeit) zu nennen, bedeutet, allein durch die Kraft dieses unpassenden Wortes den Raum zu öffnen, in dem sich die Umrisse einer verbotenen Sensibilität abzeichnen.

Die Literatur hat bei Alice Diop aber noch eine andere Funktion: als Diskurs, der sich den Gesprächszwängen und dem sozialen Spiel entzieht, dem das Gespräch unterliegt – als Diskurs für niemanden, d. h. für alle. *La Mort de Danton* endet mit dem Gesicht von Steve Tientcheu, der

bewundern, jenes Spektakel, das jedes Jahr aufs Neue die Fiktion der Republik inszeniert und in Erinnerung ruft – eine Fiktion und Künstlichkeit, die die Filmemacherin beim Wort zu nehmen wagt.

Zuletzt möchte ich die Ernsthaftigkeit von Alice Diop ansprechen, die erschütternde Ernsthaftigkeit ihres Kinos. „Ernsthaft“ ist ein unmögliches Wort – nicht nur, weil derzeit alles als Scherz aufgefasst wird, sondern auch, weil Dramen mit einem Achselzucken abgetan werden, mit einem schadenfrohen Lachen, als wüsste man es besser. „Ernsthaft“ ist ein Wort, das gewöhnlich auf die Seite der Macht verweist, auf jene feierlichen und zurückhaltenden Gesten, deren Ernst den Lauf der Dinge beeinflusst, und das manchmal im Gegenteil Betroffenheit hervorruft und stigmatisiert: Studierende oder Arbeiter als „ernsthaft“ zu bezeichnen, bedeutet, unter dem Lob diskret darauf hinzuweisen, dass sie sich nicht zu der gewandten Leichtigkeit einer Rhetorik aufschwingen konnten, die selbstbewusst genug ist, um mit den herrschenden Codes zu spielen, zu einer ironischen Beiläufigkeit, die ihre Zuversicht gegen die Sinnlosigkeit der gemeinsamen Regeln stellt. Das Recht auf Ernsthaftigkeit wird also streng zwischen Privilegierung und Deklassierung gemessen: Einerseits die ernsthaften Dinge für sich beanspruchen und im gleichen Atemzug behaupten, sie seien nicht so gravierend; anderer-



seits diejenigen auf ihre Schwerfälligkeit hinweisen, die über die ungleichen Verhältnisse nicht lachen können und die gerade deshalb durchaus ein ernsthaftes Problem darstellen könnten.

Im Gegensatz zu dieser Aufteilung, die auf ihren gegensätzlichen Seiten die einen stärkt und die anderen entmündigt, fällt mir bei Alice Diop die Hartnäckigkeit auf, mit der sie in jedem neuen Film andere Wendungen der Ernsthaftigkeit erfindet: Sie lenkt das Augenmerk auf die Aufmerksamkeit und die Sorgfalt, die das Wort in sich birgt, die Anforderungen und die Zeit, die es erfordert, die Ruhe und den langsamen Zorn, das was es für die Zukunft verspricht, wenn man da-

21

# With Burning Eyes: On the Cinema of Alice Diop

EN Mathieu Potte-Bonneville, philosopher

"Despite the same tone of slightly stubborn melancholy, sadness even, emanating from all of these portraits, they are not all alike, varying from the sketch of a smile to something approaching worry or fear. But (...) what really sets this work apart is the overall tone. These faces are all exceptionally serious: something has happened – where they are, withdraw from, look from – that has captured their attention, transfixing them, boring into them". Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette – Essai sur les portraits du Fayoum*, 2012.

forced to ask ourselves who is looking at whom. Our eyes, in a mirroring gesture, might even begin to burn, as if our gaze needed to be blurred for empathy to find its way.

At the very start of *La Permanence* (2016), a decision is made to embrace both the unity of time and place of the medical examination, whilst reminding the audience that the very act of looking is not to be taken for granted – a lesson that applies to the film as a whole. "Rather than film yet another human interest story, we need to

clouded by a thick layer of stereotypes, such as the district of Seine-Saint-Denis, flattened by the weight of clichés ferried by colonial history and the stigmatisation of *banlieues*, just like rivers elsewhere form alluvial plains. It is more that the very exercise of looking itself has become thoroughly distorted, compromised, threatening – a danger that the protagonists of Alice Diop's films have internalised with extreme awareness. A strangely similar worry emanates from this deer who, at the start of *Nous*, is hesitant to step into the light from where we are observing it, in the company of a child and a man whom we later understand is a beater for a hunting party. It can also be sensed in the first few seconds of *Clichy pour l'exemple*, when one of the young men unceremoniously makes his friend take off his tracksuit top for the camera ("Show a real image, a proper one. The  *cité*  isn't always headphones, Lacoste tracksuits and Air Maxes"). Later, he draws a comparison between the people passing through his  *cité*  and visitors to the Thoiry Zoo. There are countless shots in which the question of the image – what we fear it might assign us to, or the expression we hope to see in it – serves to further the relationship with the self, and in which the persons we are watching are essentially assigned to looking at themselves, aware that they are under scrutiny and yet invisible, concealed by their own reflection while desiring to inhabit its freedom. *La Mort de Danton* offers the clearest illustration of this dilemma. Steve Tientcheu, who has made his way from his tower block in Aulnay-sous-Bois to the Cours Simon to study theatre, puts into words the hurt he is experiencing. He is exasperated at the young white trainee actors who keep telling him, no matter the circumstance, how intimidating he was, how frightening. He can't take it any more, he says, it angers him – and the viewer cannot help but notice that, in fact, the way in which his words rush and jostle to express this irritation, the way in which a powerless rage washes over his face, surging and retreating, and all his efforts to express, contain and banish a frustration that will only return, cannot help but intimidate and, indeed, frighten.

How to loosen the jaws of this trap? Among the

22

strategies deployed by Alice Diop, there is first of all a focus on the personal, the intimate, which she uses as a way of penetrating the image – like the interviews collected in *Vers la tendresse*, *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* and *La Mort de Danton*, where her slightly muffled voice can be heard off-screen from behind her camera, exercising her insistence, her approval, her anger. This posture makes space for the possibility of a shared experience, subverting the frontal nature of the exchange and caring for the interlocutor. Diop takes this approach further in *Nous*, in which she follows in the footsteps of her sister, a home care nurse, as she visits her elderly patients. Their words evoke other landscapes, allowing another kind of *banlieue* to emerge. This intimacy, however, does not imply familiarity – quite the opposite.

inhabitants of Seine-Saint-Denis as they enjoy the Bastille Day fireworks – *feux d'artifice* – on a summer evening, a republican fiction which is replayed and retold each year. Fictions and artifices, perhaps, but that the filmmaker dares in fact to take seriously.

I would like my last words to advocate for Alice Diop's seriousness, for the moving seriousness of her cinema. "Serious" is an impossible word – and not only because we live in a time where everything comes across as a joke, in which we cast off tragedy with a shrug of the shoulders, a wry snigger that strives to come across as worldly. "Serious" is usually a word which on the one hand evokes power – its solemn and restrained gestures whose weightiness impresses on the course of things – and, on the oth-

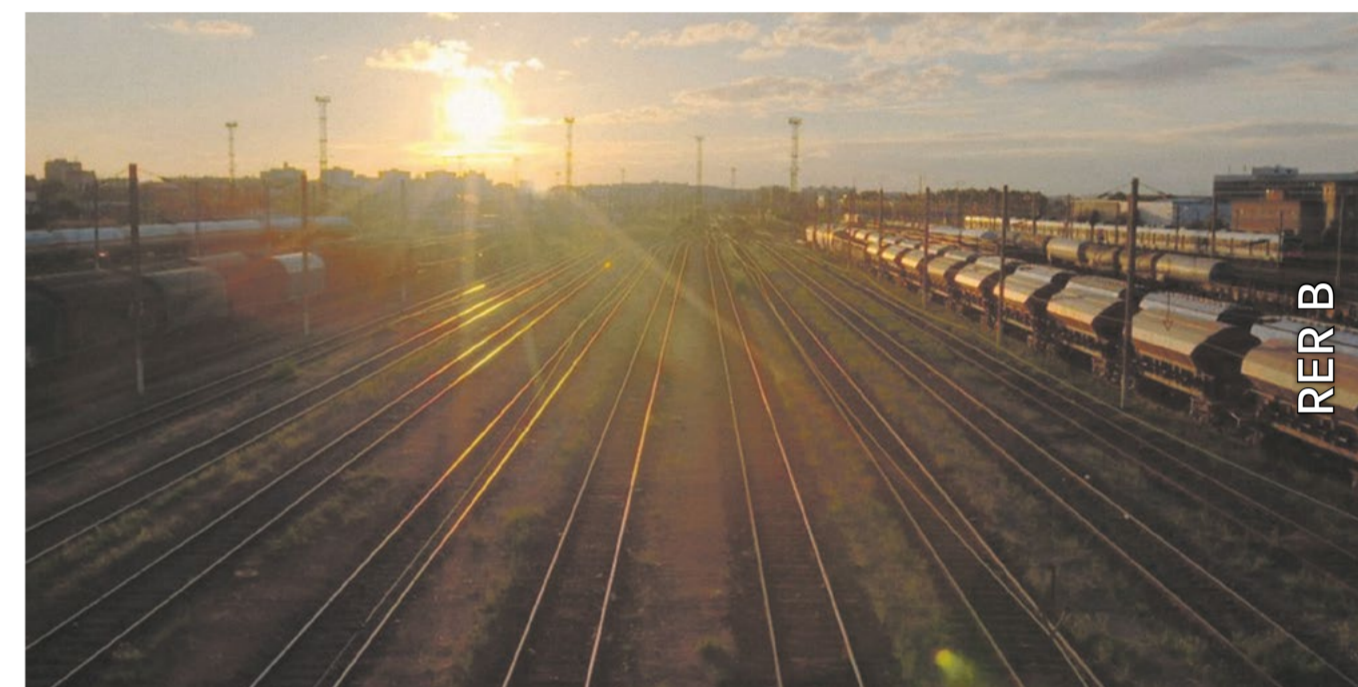
**The stubborn will to keep inventing new iterations of seriousness, coaxing out all the nuances nestled in the word, such as attention and meticulousness, as well as the rigour, time, calmness and slow anger it requires**

While familiarity is meant to bridge gaps, draw perspectives closer together, and introduce an increase of proximity within the complicity of a family history and its shared codes, here it would seem that intimacy for Alice Diop is in fact a vector for a new kind of distance, which opens up a third dimension within these images – one of dizziness and void. The void left by the missing image of her mother, whom she reproaches herself in *Nous* for not having filmed enough, a regret which permeates the entire film. The void left by the life that her mother decided not to have by leaving Senegal, the spectre of an existence not led, in the company of which the filmmaker journeys to the seclusion of the Dakar courtyard where the women of her family still live (*Les Sénégalaises et la Sénégalaise*). And, finally, the chasm of infanticide, which cracks open inside the tiny courtroom of *Saint Omer*, sewing in the furrows of defeated interpretation the diaphanous silence of an unutterable secret.

Since we previously quoted Michaux, we could say that intimacy here carves out a "far away interior"; in this, it is akin to the attention Alice Diop pays to literature. When literary language crops up in her films, its main purpose is to deconstruct the implicit divisions contained in words, writing and references; stigmata that bear witness to unequal access to the realm of high literature, which, as the writer Pierre Bergounioux underscores in *Nous*, is intertwined with the violence of History itself. In *Saint Omer*, the defendant Laurence Coly immediately unsettles her audience through her mastery of the kind of syntax they do not expect from a black woman who has murdered her child. In *La Mort de Danton*, we fear for this young trainee actor who, when asked about his role models, cites Gabin, Delon or Ventura without acknowledging the disconnect between these statements and his skin colour; and we shake with anger when we witness that – in the year 2011 – his teachers cannot find any role for him to play other than Miss Daisy's chauffeur. However, disrupting this distribution of languages and codes also serves to introduce a crack in the specular relationship that we sustain when faced with the gaze of the other. In calling her film devoted to young men's words of love and sexuality *Vers la tendresse*, Alice Diop harnesses the power of this single, incongruous word to clear a space in which the contours of a forbidden sensitivity can emerge.

For Alice Diop, literature also has another function: that of being a language removed from the socially constructed restrictions of conversation; a language for no-one and, by extension, everyone. *La Mort de Danton* ends on the face of Steve Tientcheu, as he recites the Büchner role he dreams of performing, and that his teachers refused to entrust to him. In this reported scene, where the monologue of a revolutionary figure not only stands as reparation for an injustice and a declaration to the world of a demand for universality, but also stands out as heterogenous to the documentary register – just like the choice, in *Vers la tendresse*, to accompany the audio of these personal confessions with the silent images of the young men being interviewed. Furthermore, from this standpoint, it makes little sense to say that *Saint Omer* is the filmmaker's "first fiction feature film". Not just because her approach is similar in a way to documentary re-enactment, but also because her previous films were equally shot through with moments in which a promise of equality was *taken at its word*, in every sense of the phrase – that is to say, erected against the idea that we are perpetually fated to repeat the same silences and the same inevitable words. In *Nous*, a long scene scrutinises the faces of the

er hand, can victimise and stigmatise. To say that a student or an employee is "serious" amounts, under the guise of praise, to discreetly underscoring the fact that they have not managed to elevate themselves to a level of rhetoric that is confident enough to disregard the codes it has



mastered, or an an ironic nonchalance which sets its self-assurance against the vanity of common dicta. The right to seriousness is therefore harshly measured, between privilege on the one side and relegation on the other. The first chooses to monopolise serious things, whilst claiming that they are not really that serious; the other paints with a cheerless brush those who are unable to make light of the unfair distribution of conditions – and who, for this very reason, might in fact embody a serious problem.

In resistance to this dichotomy – which comforts with one hand and dispossesses with the other – what strikes me in Alice Diop's work is the stubborn will to keep inventing new iterations of seriousness, coaxing out all the nuances nestled in the word, such as attention and meticulousness, as well as the rigour, time, calmness and slow anger it requires; what it promises for the future, assuming that any commitment was not undertaken lightly; not shying away, on occasion, from opposing the audacity of mindless segregation with the incredulity of another kind of smile (like that contemporary interjection: "Seriously?"). To invent all of this through words and images is nothing short of a political undertaking and, in my opinion, is what makes Alice Diop's cinema one of the most indispensable oeuvres of our times.

Mathieu Potte-Bonneville is a philosopher and expert on the work of Michel Foucault. He currently heads the Culture and Creation Department at the Centre Pompidou (Paris), where he is responsible for the institution's multidisciplinary programme (spoken word, cinema, performing arts, festivals). His most recently published works include *Recommencer* (Editions Verdier, 2018) and *Voir venir. Écrire l'hospitalité* (with Marie Cosnay, éditions Stock, 2019).

23

# John Wilson

FR

Originaire du Queens, célèbre arrondissement de New York, John Wilson est scénariste, cameraman et réalisateur. Après des études de réalisation documentaire à l'université de Binghamton, il travaille un temps au service d'un détective privé où il édite des extraits de caméra de surveillance. Parallèlement, il débute une carrière de réalisateur avec plusieurs courts métrages et quelques films de commande dans le cadre d'une tournée en 2015 de David Byrne (Talking Heads) ou avec Vimeo en 2017 lors du Festival de Sundance. L'humour et le regard décalé de John Wilson attirent l'attention du scénariste et producteur canadien Nathan Fielder (*Nathan For You*), avec qui il initie dès lors une collaboration fertile. Cette dernière donnera naissance à la série à succès *How To With John Wilson* (2020–2023), réalisée à l'origine de façon totalement indépendante et diffusée gratuitement sur internet. Produite ensuite par HBO, *How To With John Wilson* connaîtra trois saisons qui révéleront son réalisateur à l'international. Initialement tournée presque exclusivement avec une caméra au poing et un iPhone par le réalisateur lui-même, l'équipe s'agrandit sur les saisons suivantes, intégrant progressivement une cinquantaine de personnes à la scénarisation, à la prise d'images et au montage. Au total, ce sont plusieurs milliers de minutes non scriptées et d'images prises à la dérobée dans les rues de New York, Las Vegas et Los Angeles qui seront collectées par l'équipe de la série. En 2021, John Wilson est nommé aux Gotham Awards puis aux Primetime Emmy Awards l'année suivante.

DE

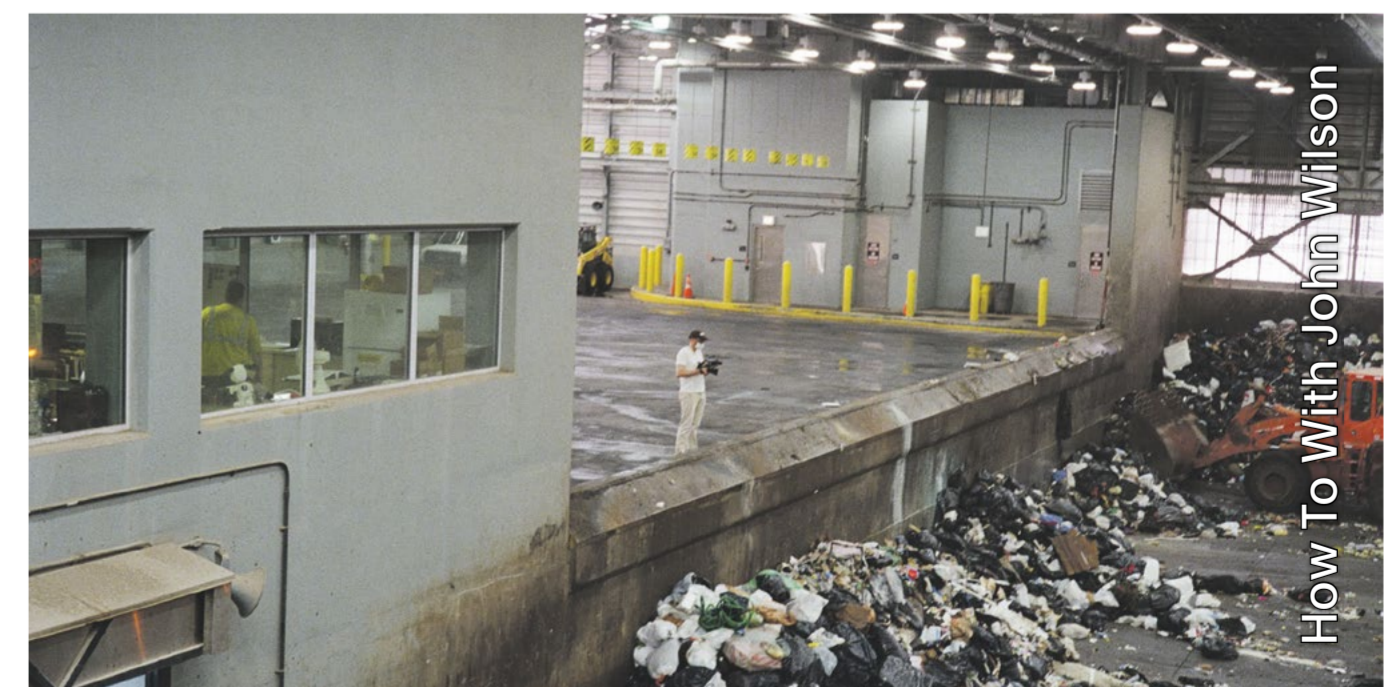
John Wilson stammt aus dem berühmten New Yorker Stadtteil Queens. Er ist Drehbuchautor, Kameramann und Regisseur. Nach dem Studium der Dokumentarfilmregie an der Binghamton University arbeitete er eine Zeit lang im Dienst eines Privatdetektivs, wo er Ausschnitte aus Überwachungskameras bearbeitete. Parallel dazu begann er eine Karriere als Regisseur. Er veröffentlichte mehrere Kurzfilme und einige Auftragsfilme im Rahmen der Tournee 2015 von David Byrne (Talking Heads) sowie mit Vimeo 2017 beim Sundance Film Festival. John Wilsons Humor und seine unkonventionelle Sichtweise erregten die Aufmerksamkeit des kanadischen Drehbuchautors und Produzenten Nathan Fielder (*Nathan For You*), woraus eine fruchtbare Zusammenarbeit entstand. Daraus ging ebenfalls die Erfolgsserie *How To With John Wilson* (2020–2023) hervor, die ursprünglich völlig unabhängig produziert und kostenlos im Internet ausgestrahlt wurde. HBO übernahm schließlich *How To With John Wilson* und produzierte drei Staffeln, die den Regisseur international bekannt machten. Anfangs hatte fast ausschließlich der Regisseur selbst mit einer Handkamera und einem iPhone gedreht. Doch dann wuchs das Team in den folgenden Staffeln nach und nach auf 50 Personen an, die zum Produktionsprozess von Drehbuch, Aufnahmen und Schnitt beitrugen. Insgesamt wurden vom Team der Serie mehrere tausend Minuten von ohne Script entstandenen, heimlich aufgenommenen Bildern aus den Straßen von New York, Las Vegas und Los Angeles gesammelt. 2021 wurde John Wilson für die Gotham Awards und im Jahr darauf für die Primetime Emmy Awards nominiert.

EN

Born in the famed New York borough of Queens, John Wilson is a filmmaker, cameraman and director. After studying documentary filmmaking at Binghamton University, he worked for a while editing clips of surveillance footage for a private investigator. Alongside this, he began his career as a director with several shorts and a handful of commissions, including one for David Byrne (Talking Heads) in 2015, and for Vimeo documenting the 2017 Sundance Festival. John Wilson's offbeat humour and quirky eye attracted the attention of Canadian director and producer Nathan Fielder (*Nathan For You*), and the two then started a highly fruitful collaboration on the successful series *How To With John Wilson* (2020–2023), earlier forms of which were initially created completely independently and made available for free on the internet. Produced by HBO, the three seasons of *How To With John Wilson* earned the director international acclaim. Initially created almost solely by the filmmaker with a handheld camera and an iPhone, the scriptwriting, image shooting and editing team gradually grew over subsequent seasons to include around fifty people. In total, the team behind the series gathered thousands of unscripted minutes and images shot candidly on the streets of New York, Las Vegas and Los Angeles. In 2021, John Wilson was nominated for a Gotham Award, followed by a Primetime Emmy Award the following year.

FILMOGRAPHIE

My Morning with Magic Mike (court métrage)	2023
How to With John Wilson (série télévisée)	2020–2023
How to Live With Regret (court métrage)	2018
The Road to Magnasanti (court métrage)	2017
Escape From Park City (court métrage)	2017
Los Angeles Plays New York (court métrage)	2016
The Spiritual Life of Wholesale Goods (court métrage)	2016
How to Act on Reality TV (court métrage)	2016
Temporary Color (court métrage)	2016
How to Remain Single (court métrage)	2015
How to Keep Smoking (court métrage)	2014
How to Live with Bed Bugs (court métrage)	2013
How to Walk to Manhattan (court métrage)	2013
How to Clean a Cast Iron Pan (court métrage)	2012
People Parade (court métrage)	2011
Diner (court métrage)	2008
Looner (court métrage)	2007



# « Une série de coïncidences en cascade » : conversation avec John Wilson

FR James Berclaz-Lewis, co-responsable du bureau de programmation

JBL On peut dire que la ville de New York a influencé de nombreux-ses cinéastes, dans la mesure où leur style est souvent perçu comme étant inextricablement lié à la ville elle-même. De quelles manières diriez-vous que New York se reflète dans votre travail ?

JW J'ai l'impression que New York est vraiment la base de tous les épisodes de *How To*. Tout y commence et tout s'y termine toujours, et j'aime le fait que la ville soit un point d'ancrage. C'est aussi l'endroit où je vis, bien sûr, donc c'est la première chose que je vois en sortant de chez moi. Mais je crois n'avoir jamais vraiment vu New York représentée exactement telle qu'elle est en réalité. Dans de nombreux médias que j'ai consommés ou regardés au cours de ma vie, il me semble avoir vu beaucoup d'œuvres narratives – mais aussi documentaires – dans lesquelles New York est un important personnage, mais qui ne donnent pas l'impression de refléter l'expérience que l'on peut vivre en se promenant dans la ville. C'est ce que je voulais faire avec mon travail : faire de la ville un sujet, plutôt qu'un simple cadre ou environnement dans lequel d'autres activités se déroulent. Je n'aime pas vraiment identifier les personnes par leur nom. J'aime mettre tout le monde exactement au même niveau. Donc qu'il s'agisse d'une célébrité qui s'échine à passer le tourniquet du métro, ou d'un agent de la circulation qui essaie de décoller un chewing-gum de sa chaussure, je veux que tous les personnages reçoivent le même traitement, car je pense que c'est aussi l'expérience que l'on vit en étant simplement présent dans la ville.

JBL Vous avez étudié la réalisation à l'Université de Binghamton, dans le nord de l'État de New York. Ce programme a-t-il influencé votre approche de la réalisation documentaire ?

JW Quand j'ai intégré le cursus, je réalisais des sortes de sketches comiques immatures – le genre de truc que l'on fait à l'école avec les copains. Puis quand je suis arrivé à l'université, j'ai commencé à regarder des choses dont je n'avais jamais entendu parler jusque-là. Beaucoup de films de Ken Jacobs, Stan Brakhage, George Kuchar... Ça a vraiment élargi ma vision de ce qui était possible, et ça m'a réellement fait réfléchir à

*pourquoi* je faisais les choses, et plus seulement à *comment* les faire. Alors mon travail a commencé à devenir beaucoup plus personnel, et à être plus brut je crois, parce que je tournais tout moi-même. J'ai pris conscience qu'on pouvait

## J'ai pris conscience qu'on pouvait faire un documentaire en tournant tout soi-même avec une simple caméra, et que le résultat serait exactement ce qu'il était censé être

faire un documentaire en tournant tout soi-même avec une simple caméra, et que le résultat serait exactement ce qu'il était censé être. J'aimais la liberté qu'offrait le documentaire, et je savais que je pouvais faire des expérimentations tout seul dans mon coin ; et c'est en quelque sorte ce que j'ai fait, pendant dix ans, avant que mon travail commence à devenir connu.

JBL Dans une veine totalement différente, vous avez ensuite brièvement travaillé pour un détective privé.

JW Ah oui, c'était mon premier boulot après l'université. Je l'ai trouvé sur un site de petites annonces : l'offre disait simplement « monter vidéo ». J'ai été embauché tout de suite, et je n'ai pas compris qu'il s'agissait d'un bureau de détective privé avant mon premier jour de travail. Tout ce que les détectives filmaient, je devais le regarder et y repérer les moments incriminants. Ensuite, je faisais une sélection, que j'envoyais aux avocat-e-s. Il s'agissait en grande partie de fraudes à l'assurance. Rien de très salace. Mais je pense que ça a vraiment influencé ma façon de tourner et de monter, car quand on fait des enquêtes privées, on filme toujours depuis une distance très spécifique. Et puis il y avait quelque chose que je trouvais tellement captivant dans le fait d'observer les gens faire les choses les plus banales, je voulais recréer ça autant que possible dans mon propre travail.

JBL Vos premières réalisations sont frappantes dans la mesure où chacune d'entre elles contient des éléments que l'on retrouve plus tard réunis dans la série HBO. *How to Act on Reality TV* a son lot de personnages insolites et témoigne

d'une curiosité sincère, mais il n'y a pas de voix off. *Temporary Colour* a l'esprit digressif de *How To*, mais n'a pas ce dispositif de « tutoriel ». *The Spiritual Life of Wholesale Goods* contient des exemples du sérieux qui refait occasionnellement

surface dans votre œuvre – et le microphone fin fait sa première apparition à l'écran, il me semble. Comment avez-vous approché la réalisation de la série, par rapport à ces projets plus anciens ?

JW J'ai commencé à faire les « tutoriels » pour être à l'aise avec le fait d'écrire et de raconter quelque chose avec ma propre voix, parce qu'elle me complexait beaucoup. Mais ensuite, à mesure que le travail progressait, j'ai commencé à parler de temps à autre à la première personne, comme dans *Wholesale Goods*. Et pour ce qui est du micro, j'ai acheté un lecteur de cassettes sur eBay et le micro est venu avec, et j'étais obnubilé par sa sonorité, elle était tellement chaude. Et puis il me suffisait de le brancher sur ma caméra. Je voulais une configuration très basique, pour avoir le moins d'interférence possible avec l'environnement. Quand *How To* est devenue une série sur HBO, je voulais qu'elle puisse rassembler tout ce que j'avais fait jusque-là. Je voulais pouvoir regrouper tous ces styles en un seul endroit, et c'était le contenant parfait pour ça.

JBL Ça m'intéresserait de savoir comment les épisodes de *How To* ont été conceptualisés, et en particulier comment vous leur avez donné une forme narrative. Ils fonctionnent beaucoup par digression, par association... Votre approche est presque labyrinthique. Comment vous y prenez-vous pour donner une forme à ce que vous voulez dire, et par où commencez-vous ? Cela se passe-t-il principalement au stade de l'écriture, ou en trouvant des images dans la rue, ou encore dans la salle de montage ?

JW Je suppose que chaque épisode est très différent, mais habituellement, je pars d'un

concept ou d'un titre ou simplement de quelque chose dans ma vie qui me questionne ; comme par exemple comment jeter mes piles ou nettoyer mes oreilles. Ça commence généralement de façon très innocente, et j'essaie juste de dérouler le concept. Quant au fait de trouver un titre d'épisode, je suggère des idées autour de moi, comme

l'on crée. Je suis un puriste dans l'âme lorsqu'il s'agit du réel, mais j'avais envie de m'exposer un peu, juste pour montrer que tout le monde fait ça d'une façon ou d'une autre, et que l'on ne devrait pas accorder tant d'importance à la pureté des choses. Parfois, embrasser ce mensonge peut être plus amusant. Et je voulais créer une œuvre

## Je veux que le public ait l'impression de voir à travers mes yeux, que ce soit le seul point de vue

*How To Throw Out Your Batteries* [comment jeter vos piles] ou *How To Split the Check* [comment diviser l'addition], et si les gens ont tout de suite une anecdote à me raconter à ce sujet, alors je sais que je tiens sûrement quelque chose, parce que les gens se sentent concernés par le sujet d'une manière ou d'une autre. Ensuite, j'écris le script, et je commence à filmer des échafaudages par exemple, et là, je me mets à remarquer d'autres choses dans l'environnement. Par exemple, quand j'interviewe quelqu'un, ça peut commencer par une conversation sur des échafaudages, mais ensuite, je laisse la personne mener l'interview autant que possible. Je prends généralement la première sortie qu'on me propose, et je suis le chemin jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de bitum. Je suis constamment en train d'écrire, de filmer et de faire du montage simultanément. C'est-à-dire que je sors et que je tourne toute la journée, puis sur le chemin du retour, je vais écrire dans le van par exemple. Le soir, je regarde tout ce que j'ai tourné et ce que les autres membres de l'équipe ont filmé, je décortique tout et j'essaie de trouver des motifs. Puis je répète la même opération le jour suivant. C'est un processus très intensif lors duquel les trois éléments doivent se déployer en même temps, sinon cela ne fonctionne pas vraiment.

JBL Donc cela laisse une grande place à l'improvisation et à l'inspiration ?

JW Oui, et il y a cette chose étrange qui se passe quand on commence à concentrer son attention sur un sujet... C'est comme si le monde commençait à nous donner de la matière, ou bien c'est juste que l'on y prête plus attention, on a les sens en éveil. Je ne sais pas vraiment comment l'expliquer. Je commence à noter des idées – par exemple, ce qu'une personne pourrait dire dans une interview imaginaire sur des échafaudages – puis je rencontre une personne au hasard dans la rue, et elle prononce ce monologue d'une façon presque identique à la manière dont je l'ai écrit. C'est très étrange. Je ne sais pas comment expliquer cette sorte de série de coïncidences qui se produisent en cascade une fois que l'on commence à être obsédé par quelque chose.

JBL L'humour est une composante essentielle de votre style. On a souvent l'impression que vous vous efforcez de trouver la manière la plus drôle possible d'exprimer une idée, même si vous abordez quelque chose de très profond ou qui vous tient à cœur.

JW J'ai l'impression que la comédie est un cheval de Troie qui permet d'amener les gens à se confronter à certaines choses, ou à intégrer des informations difficiles. Quand je tourne quelque chose, j'essaie souvent de réfléchir à une phrase drôle qui irait avec l'image filmée ; puis je la note et j'y reviens plus tard. Je me retrouve donc avec une énorme collection d'aphorismes marrants. Et quand je constate qu'une séquence est un peu ennuyeuse, j'essaie de repêcher un de ces aphorismes et de le placer là au milieu. J'ai l'impression que dans ma vie de tous les jours, j'ai du mal à parler de mes difficultés personnelles, et pour moi, c'est la manière la plus simple de le faire... Et pour une raison que j'ignore, j'aime le faire publiquement. Je pense que cela m'aide à admettre certaines choses. Certaines choses semblent très basiques sur le papier, mais dès qu'on les associe à une image, elles prennent une profondeur ironique ou existentielle. J'aime travailler dans les extrêmes, et parfois j'aime simplement faire ressentir aux gens les émotions les plus extrêmes qu'ils puissent ressentir. Et pour ce faire, l'humour aide beaucoup.

JBL *How To Watch Birds* est un épisode particulièrement marquant, dans le sens où il lève en partie le voile sur la façon dont la série est produite...

JW Oui, cet épisode semble avoir perturbé quelques personnes et j'ai été assez surpris. J'ai beaucoup réfléchi à la question de l'honnêteté en débutant la troisième saison. Il y avait une personne dans ma vie à ce moment-là qui avait vraiment trahi ma confiance. J'ai commencé à me demander si un mensonge est quelque chose que l'on cache à quelqu'un, et si l'on a le droit d'avoir des pensées privées. Je veux dire, où est la frontière entre les deux ? Il y a des fabrications dans tout ce que l'on fait, dans tout ce que

à laquelle on puisse faire référence dans une conversation au sujet de la pureté et du cinéma du réel. Tout est monté et construit, et je crois que ce serait hypocrite de prétendre que la pureté existe.

JBL En tant que spectateur-ice, on se forme une image mentale de vous comme étant une personne qui est en permanence derrière une caméra. J'aimerais que vous me parliez de votre équipement idéal.

JW Je filme tout avec ma Sony FS5. J'aime faire cavalier seul, donc c'est pour ça que j'emporte toujours ce minuscule micro avec moi, où que j'aille ; parce que parfois je suis complètement seul et j'ai besoin de capter du son convenable. Et j'aime tendre mon micro à la personne que j'interviewe, parce qu'ensuite, lorsqu'elle tient le micro, elle doit continuer à parler jusqu'à ce que je le reprenne, donc elle est en quelque sorte liée à moi par ce biais. Et lorsque j'ai un ingénieur du son, il est généralement planqué quelque part dans une salle de bains. Je veux m'assurer qu'il n'y a que la personne et moi dans la pièce, sinon elle pourrait avoir l'impression de se donner en spectacle. Je veux que le public ait l'impression de voir à travers mes yeux, que ce soit le seul point de vue.

JBL En termes de voix identifiable, où vous placeriez-vous sur une échelle allant de David Attenborough à Werner Herzog ?

JW (rires) Les deux pôles... J'aime à penser que je me situe quelque part entre les deux. J'aime naviguer entre le caractère instructif de l'œuvre de David Attenborough et le caractère plus existentiel de ce que fait Herzog, mais en fin de compte, mon travail est très personnel. Je trouve intéressant que l'on me demande si c'est le « vrai » moi, alors que je ne connais aucun-e autre réalisateur-ice qui montre autant d'aspects de sa vraie vie. Je suppose que l'on est tellement entraîné à questionner la véracité de tout ce que l'on voit... et je joue à ce jeu moi aussi, lorsque je regarde quelque chose. C'est difficile de s'en empêcher, donc je ne tiens pas vraiment les gens coupables. Mais je passe énormément de temps à m'assurer que l'on ait au moins le *sentiment* que c'est vrai. Je crois qu'il se passe quelque chose de primal quand on regarde des images, et qu'on se rend compte qu'elles racontent quelque chose de vrai à un niveau plus profond.



James Berclaz-Lewis est co-responsable du bureau de programmation de Visions du Réel. Il a été coordinateur général et du programme au Festival International des Droits Humains (Genève) avant de rejoindre l'équipe de programmation du Neuchâtel International Fantastic Film Festival et du Vevey International Funny Film Festival.

How To With John Wilson

# „Eine kaskadenartige Abfolge von Zufällen“: Gespräch mit John Wilson

DE James Berclaz-Lewis, Co-Leiter des Programmbüros

JBL \_\_\_\_\_ New York hat schon zahlreiche Filmschaffende beeinflusst, oft so sehr, dass ihr Stil mit der Stadt assoziiert wird. Inwiefern würden Sie sagen, dass sich New York in Ihrer Arbeit widerspiegelt?

JW \_\_\_\_\_ Ich würde sagen, dass New York die Bühne jeder *How To*-Folge ist. Hier beginnt und endet alles, und deshalb mag ich die Stadt als einen Ort, der das Publikum verankert. Ausserdem lebe ich dort. Die Stadt ist das erste, was ich sehe, wenn ich aus der Haustür trete. Dennoch habe ich das Gefühl, dass ich New York City noch nie so dargestellt gesehen habe, wie es wirklich ist. In den zahlreichen Medien, die ich im Laufe meines Lebens konsumiert habe, bin ich auf viel Fiktionales – aber auch Dokumentarisches – gestossen, bei dem New York eine grosse Rolle spielt, aber irgendwie kommt dabei nie zum Ausdruck, was man auf einem Spaziergang wirklich erlebt. Das ist es, was ich mit meiner Arbeit erreichen wollte: die Stadt als Subjekt und nicht nur als Kulisse, in der sich eine Handlung abspielt. Ich identifi-

ziere die Leute nicht gerne namentlich oder so. Ich möchte, dass alle auf Augenhöhe sind. Man sieht also zum Beispiel eine Prominente, wie sie durch ein U-Bahn-Drehkreuz geht, oder einen Verkehrshelfer, der versucht, Kaugummi von seinem Schuh zu entfernen: Ich wollte, dass sie alle gleich behandelt werden, weil ich das Gefühl habe, dass man das in der Stadt genau so erlebt. JBL \_\_\_\_\_ Sie haben Film an der Binghamton University im Staat New York studiert. Hat dieser Studiengang Ihre Herangehensweise an das Dokumentarfilmen beeinflusst?

JW \_\_\_\_\_ Vor dem Studium machte ich kindische, auf Sketchen beruhende Comedy – was man mit seinen Freunden in der Highschool halt so macht. Als ich dann dort ankam, fing ich an, mir Sachen anzusehen, von denen ich noch nie zuvor gehört hatte: viele Filme von Ken Jacobs, Stan Brakhage, George Kuchar... Das hat meinen Horizont erheblich erweitert und mich dazu gebracht, darüber nachzudenken, *warum* ich etwas tue und nicht nur, *wie* ich es tue. Danach wurde meine Arbeit viel persönlicher. Gleichzeitig sah sie viel ungeschliffener aus, weil ich alles selbst drehte. Mir wurde klar, dass man für einen Dokumentarfilm alles selbst filmen kann, mit nur einer Kamera, und dass es dann genau so aussieht, wie es aussehen soll. Ich mochte die Freiheit, die mir der Dokumentarfilm bot, und ich wusste, dass ich einfach allein und selbstständig experimentieren konnte – was ich auch tat, ein Jahrzehnt lang, bevor meine Arbeit bekannter wurde.

JBL \_\_\_\_\_ Danach haben Sie kurze Zeit in einem ganz anderen Bereich gearbeitet, nämlich für eine Privatdetektei.

JW \_\_\_\_\_ Oh ja, das war mein erster Job nach dem College. Ich fand diese Stelle auf Craigslist, und da stand nur „Video Editor“. Sie stellten mich sofort ein und ich erfuhr erst an meinem ersten

mengeführt werden. In *How to Act on Reality* TV tritt eine Reihe ungewöhnlicher Figuren auf und eine gewisse aufrichtige Neugierde kommt zum Ausdruck. Es gibt aber noch kein Voiceover. *Temporary Color* hat schon den sprunghaften Charakter von *How To*, aber nicht die Form eines „Tutorials“. *The Spiritual Life of Wholesale Goods* hat etwas von der *Gravitas*, die gelegentlich in Ihrem Werk aufscheint – und ich glaube, hier taucht auch Ihr kleines Handmikrofon zum ersten Mal auf. Wie sind Sie bei der Produktion der Serie im Vergleich zu diesen früheren Projekten vorgegangen?

JW \_\_\_\_\_ Ich begann mit den „Tutorial“-Arbeiten, um mich an das Schreiben und Erzählen mit meiner eigenen Stimme zu gewöhnen, da mich sehr unsicher fühlte. Im weiteren Verlauf habe ich jedoch gelegentlich begonnen, in der Ich-Form zu sprechen, wie in *Wholesale Goods*. Was das Mikrofon betrifft: Ich hatte einen Kassettenrekorder bei eBay gekauft, und das Mikrofon gab es gratis dazu, und ich war besessen von seinem Klang. Es klang so warm. Ausserdem kann ich es einfach in meine Kamera einstecken. Ich wollte ein möglichst einfaches Setup, um so wenig wie möglich in die Umgebung einzugreifen. Für die *How To*-Serie auf HBO wollte ich, dass alles, was ich bis dahin gemacht hatte, darin vorkommt. Ich wollte all diese Stile zusammenbringen, und dies war der perfekte Rahmen dafür.

JBL \_\_\_\_\_ Mich interessiert, wie die *How To*-Episoden konzipiert sind und vor allem, wie Sie ihnen eine erzählerische Form geben. Diese Folgen sind sehr sprunghaft, assoziativ... Ihr Ansatz hat fast etwas Labyrinthisches. Wie und wo beginnen Sie, dem, was Sie ausdrücken wollen, Form zu geben? Vor allem beim Schreiben, bei der Suche nach Filmmaterial auf der Strasse oder im Schneiderraum?

JW \_\_\_\_\_ Jede Episode ist anders, aber normalerweise überlege ich mir ein Konzept oder einen Titel oder einfach etwas, mit dem ich in meinem Leben Probleme habe, sei es, wie ich meine Batterien entsorge oder wie ich meine Ohren reinige. Meist fängt es ganz harmlos an und ich versuche einfach, das Konzept zu knacken. Meine Episodentitel finde ich, indem ich einen Titel

im Gespräch einbringe – wie z. B. „Wie werfe ich meine Batterien weg“ oder „Wie teilt man eine Rechnung“ – und wenn die Leute sofort etwas dazu sagen können, weiss ich, dass ich an etwas dran bin, weil die Leute sich für das Thema irgendwie interessieren. Dann schreibe ich das Drehbuch und fange an zu filmen, zum Beispiel einen Haufen Gerüste oder was auch immer. Und dann, während ich filme, fallen mir andere Dinge unterwegs auf. Wenn ich zum Beispiel jemanden interviewe, kann es sein, dass wir zunächst über Gerüstbau reden, aber dann lasse ich dem Gegenüber so weit wie möglich die Gesprächsführung. Normalerweise nehme ich einfach die erste Abzweigung, die mir angeboten wird, und folge dieser Route, bis es nicht mehr weiter geht. Ich schreibe, drehe und schneide immer gleichzeitig. Ich gehe also raus und drehe den ganzen Tag. Wenn ich vom Drehen zurückkomme, schreibe ich zum Beispiel in einem Van das Material etwas um. Abends gehe ich das Material, das ich gedreht habe, und die ganzen Aufnahmen des zweiten Drehteams durch und versuche, Muster zu finden. Und am nächsten Tag mache ich das Gleiche. Es ist ein sehr intensiver Prozess, bei dem alle drei Dinge gleichzeitig passieren müssen, sonst funktioniert er nicht wirklich.

JBL \_\_\_\_\_ Es bleibt also viel Raum für Improvisation und Inspiration?

JW \_\_\_\_\_ Ja. Und es passiert etwas Seltsames, wenn man sich auf ein Thema konzentriert... Es ist, als ob die Welt anfängt, dir diese Dinge zu präsentieren, oder du nimmst sie einfach mehr wahr, du hast diesen geschärften Sinn dafür. Ich kann es nicht wirklich erklären. Es gibt Dinge, die ich aufschreibe – zum Beispiel, was jemand in einem eingebildeten Interview über Baugerüste sagen würde – und dann treffe ich zufällig jemanden auf der Strasse, der diesen Monolog fast genau so spricht, wie ich ihn aufgeschrieben habe. Das ist fast schon gespenstisch. Ich weiss nicht, wie ich die Abfolge von Zufällen erklären soll, die sich ereignen, wenn man anfängt, von etwas besessen zu sein.

JBL \_\_\_\_\_ Humor ist ein wichtiger Teil Ihres Stils. Oft hat man das Gefühl, dass Sie versuchen, etwas auf die witzigste Art und Weise auszudrücken, auch wenn es sich um etwas sehr Tiefgründiges oder um ein Herzensanliegen handelt.

JW \_\_\_\_\_ Ich denke, dass Comedy ein trojanisches Pferd ist, mit dem man Menschen dazu bringen kann, über bestimmte Dinge nachzudenken oder schwierige Informationen zu verarbei-



How To With John Wilson

tet und konstruiert und ich halte es für falsch, so zu tun, als gäbe es so etwas wie Unverfälschtheit. JBL \_\_\_\_\_ Als Publikum haben wir ein Bild von Ihnen als jemandem, der ständig hinter einer Kamera steht. Ich würde gerne von Ihnen hören, wie Sie sich Ihr ideales Setup vorstellen.

JW \_\_\_\_\_ Ich nehme alles mit meiner Sony FS5 auf. Ich bin gerne eine Ein-Mann-Show, wie auch immer das aussehen mag, und deshalb habe ich immer das kleine Mikrofon dabei, wo immer ich hingehe – denn manchmal bin ich ganz allein und brauche guten Ton. Ich gebe meinen Gegenüber das Mikrofon auch gern in die Hand, denn wenn sie es in der Hand halten, müssen sie so lange sprechen, bis ich es wieder zurücknehme, so dass sie in gewisser Weise an mich gebunden sind. Wenn ich doch mit einem Tontechniker arbeite, verbirgt er sich normalerweise irgendwo in einem Badezimmer. Ich möchte sicherstellen, dass nur die Person und ich im Raum sind, sonst fühlt es sich an, als würden sie etwas vorspielen. Ich möchte, dass das Publikum das Gefühl hat, alles mit meinen Augen zu sehen – das ist die einzige Perspektive.

JBL \_\_\_\_\_ Wo würden Sie sich als unverwechselbare Stimme auf einer Skala von David Attenborough bis Werner Herzog einordnen?

JW \_\_\_\_\_ (lacht) Die beiden Pole. Ich denke, ich liege irgendwo dazwischen. Ich schwanke gerne zwischen den Lehrfilmen von David Atten-

James Berclaz-Lewis ist Co-Leiter des Programmbüros von Visions du Réel. Er war General- und Programmkoordinator des International Festival and Forum on Human Rights (Genf), bevor er sich dem Programmteam des Neuchâtel International Fantastic Film Festival und des Vevey International Funny Film Festival anschloss.

## Ich möchte, dass das Publikum das Gefühl hat, alles mit meinen Augen zu sehen – das ist die einzige Perspektive

ten. Beim Filmen versuche ich oft, mir einen Witz auszudenken, der zum Bild passt, und schreibe ihn dann auf, um später darauf zurückzukommen. Ich habe also ein riesiges Archiv an witzigen Bemerkungen. Und jedes Mal, wenn ein Teil der Sendung zu trocken wird, versuche ich, einen komischen Einzeler zu finden und ihn mitten in einer dieser trockenen Stelle anzubringen. Mir fällt es wohl eher schwer, in meinem Alltag über schwierige persönliche Dinge zu sprechen, und für mich ist das der einfachste Weg, es zu tun... Und aus irgendeinem Grund gefällt es mir, es öffentlich zu tun. Ich glaube, das macht es ein bisschen leichter, bestimmte Dinge einzugestehen. Wenn man einiges davon auf Papier liest, erscheint es sehr simpel, aber wenn man es mit einem Bild verbinden kann, gewinnt es eine ironische oder existenzielle Tiefe. Ich arbeite gern mit Extremen und manchmal mag ich es einfach, die Menschen die extremsten Gefühle empfinden zu lassen, die sie überhaupt empfinden können. Und Humor ist dabei oft hilfreich.

JBL \_\_\_\_\_ *How To Watch Birds* ist eine besonders bemerkenswerte Episode, da dabei zum Teil das Geheimnis gelüftet wird, wie die Sendung produziert wird...

JW \_\_\_\_\_ Ja, diese Episode schien einige Leute vor den Kopf zu stossen, und das hat mich etwas überrascht. Zu Beginn der dritten Staffel habe ich viel über Ehrlichkeit nachgedacht. Es gab damals eine Person in meinem Leben, die mein Vertrauen zutiefst missbraucht hatte. Ich begann mich zu fragen, ob eine Lüge etwas ist, das man jemandem verheimlicht, und ob man Gedanken für sich behalten darf? Wo liegt da die Trennlinie? In allem, was wir tun, steckt auch Fiktion. Ich bin im Herzen ein Purist, wenn es um Dokumentarisches geht, aber ich wollte mich ein wenig blossstellen – nur um zu beweisen, dass wir das alle auf die eine oder andere Weise tun und dass wir nicht so viel Wert auf Unverfälschtheit legen sollten. Sich einfach darauf einlassen kann manchmal mehr Spass machen. Und ich wollte ein Werk schaffen, auf das man verweisen kann, wenn man über Unverfälschtheit in Dokus spricht... Alles ist bearbei-

borough und den existenzielleren Filmen von Herzog – aber letztlich bin ich einfach ich. Ich finde es interessant, dass ich gefragt werde, ob das mein „wahres“ Ich ist, obwohl ich keinen anderen Filmschaffenden kenne, der so viel von seinem echten Leben zeigt. Ich denke, wir sind darauf trainiert, den Wahrheitsgehalt von allem, was wir sehen, zu hinterfragen – auch ich spiele dieses Spiel jedes Mal, wenn ich etwas schaue. Es ist schwer, das abzustellen, also kann ich es den Leuten nicht wirklich verübeln. Aber ich verbringe viel Zeit damit, dafür zu sorgen, dass man zumindest das Gefühl hat, dass es echt ist. Ich glaube, wir werden ganz tief in unserem Innersten berührt, wenn wir uns etwas ansehen und spüren, dass es auf einer tieferen Ebene real ist.

## Mir wurde klar, dass man für einen Dokumentarfilm alles selbst filmen kann, mit nur einer Kamera, und dass es dann genau so aussieht, wie es aussehen soll

ziere die Leute nicht gerne namentlich oder so. Ich möchte, dass alle auf Augenhöhe sind. Man sieht also zum Beispiel eine Prominente, wie sie durch ein U-Bahn-Drehkreuz geht, oder einen Verkehrshelfer, der versucht, Kaugummi von seinem Schuh zu entfernen: Ich wollte, dass sie alle gleich behandelt werden, weil ich das Gefühl habe, dass man das in der Stadt genau so erlebt. JBL \_\_\_\_\_ Sie haben Film an der Binghamton University im Staat New York studiert. Hat dieser Studiengang Ihre Herangehensweise an das Dokumentarfilmen beeinflusst?

JW \_\_\_\_\_ Vor dem Studium machte ich kindische, auf Sketchen beruhende Comedy – was man mit seinen Freunden in der Highschool halt so macht. Als ich dann dort ankam, fing ich an, mir Sachen anzusehen, von denen ich noch nie

Tag, dass es sich um eine Privatdetektei handelte. Alle Detektive machten Aufnahmen und ich musste diese Aufnahmen auswerten und die belastenden Momente finden. Dann musste ich sie zusammenstellen und den Anwaltschäften zusenden. Oft ging es um Versicherungsbetrug. Nichts wirklich Anrüchiges. Aber es hatte einen enormen Einfluss darauf, wie ich drehe und schneide, denn wenn man private Ermittlungen anstellt, filmt man immer aus einer gewissen Distanz. Es hatte etwas Faszinierendes, Menschen bei den banalsten Dingen zu beobachten, und das wollte ich in meiner eigenen Arbeit so gut wie möglich nachbilden.

JBL \_\_\_\_\_ Ihre frühen Arbeiten sind insofern bemerkenswert, als sie jeweils einige der Elemente enthalten, die später in der HBO-Serie zusam-

# "A Cascading Series of Coincidences": Conversation with John Wilson

EN James Berclaz-Lewis, co-head of the programming office

JBL As a city, New York can be said to have influenced many a director, to the extent that their style is often perceived as inextricably linked to the city itself. In what ways would you say that New York is reflected in your work?

JW I feel like New York is very much the home base for every instalment of *How To*. It always begins and ends there, so I like it as a place to ground the viewer. It's also where I live, obviously, so it's the first thing I see when I exit my front door – but I feel like I've never really seen New York City depicted exactly the way that it is. In a lot of the media that I've consumed or watched over the course of my lifetime, I feel like I've seen a lot of narrative work – but also non-fiction stuff – in which New York City is a big character, but it still doesn't feel like it actually represents the lived experience of just walking around. That's what I wanted to do with my work – have the city as subject, you know, rather than it being just a setting or an environment in which other activities are taking place. I don't really like to identify anybody by name or anything. I like to have everyone on the same exact level. So when you see a celebrity

what was possible, and it really made me think about why I was making stuff, and not just how to make it. So then the work started to become a lot more personal, and it started to look a lot more crude, I think, because I shot everything myself. I realised that you could make a documentary by shooting everything by yourself with just one camera, and it would look exactly the way that it was supposed to. I liked the freedom that non-fiction afforded, and I knew I could just experiment by myself in isolation – which I kind of did, for a decade, before anyone really knew about my work.

JBL In a completely different vein, you then worked for a private detective for a short period of time.

JW Oh yeah, that was my first job out of college. I found this job on Craigslist, and it just said "video editor". They hired me on the spot, and I didn't realise it was a private investigation office until I showed up on my first day. All of the private investigators would shoot footage, and I would have to ingest all of that footage and find the moments that were incriminating. Then I would pluck

Colour has the digressive spirit of *How To*, but it doesn't have the "tutorial" conceit. *The Spiritual Life of Wholesale Goods* has some of the gravitas that occasionally surfaces in your work – and, I think, the first appearance of your thin microphone. How did you approach making the series, compared to these earlier projects?

JW I started making the "tutorial" work as a way of becoming comfortable with writing and narrating something in my own voice, because I was really self-conscious about the way I sounded. But then as the work progressed, I occasionally started to speak in the first person, like in *Wholesale Goods*. As for the microphone, I bought a tape player off eBay and that microphone came for free with it, and I was obsessed with the sound of it, it just sounded so warm. Also, I could just plug it into my camera. I wanted the most basic setup, to interfere in the environment as little as possible.

When *How To* appeared as an HBO show, I wanted it to be able to contain everything that I had ever done up until that point. I wanted to be able to fit all these styles into one place, and that was the perfect container for it.

JBL I am interested in the way the *How To* episodes were conceptualized, and especially how you give narrative shape to them. They are very digressive, associative... There's almost a labyrinthine quality to your approach. How and where do you start giving shape to what you want to say? Is it mostly at the writing stage, while finding images out on the street or in the editing room?

JW I guess each episode is very different, but traditionally I'll come up with a concept or a title or just something that I'm having a difficult time with in my life, whether it's how to throw out my batteries or how to clean my ears. It usually starts very innocently, and I just try to pry open whatever concept it is. As for coming up with an episode title, I'll bring up a title socially – like *How To Throw Out Your Batteries* or *How To Split the Check* – and if people immediately have a story about it, then I know it's probably a good thing to run with because people care about the subject matter in some way. Then I'll write the script, and I'll just start filming like a bunch of scaffolding or

whatever and then as I start filming it, I begin to notice other things out in the wild. For example, when I'm interviewing someone, it might start as a conversation about scaffolding, but then I will let them guide the interview as much as I can. And I usually just take the first exit that someone gives me, and I follow that road until there's nothing, until there's no pavement left.

I'm constantly writing and shooting and editing all at the same time. So, I'll go out and shoot all day, and then on the way back from shooting I'll be rewriting in a van or something, and at night I'll get the footage that I shot and all the footage from all the second unit people, and I'll scrub through

ence to feel like they're seeing it through my eyes, and that's the only perspective.

JBL As a recognizable voice, where would you place yourself on a scale of David Attenborough to Werner Herzog?

JW (laughs) The two poles. I'd like to think that I am hovering somewhere in the middle. I like to dance between David Attenborough's instructional stuff, and Herzog's more existential stuff – but at the end of the day it's all me. I find it interesting that people ask me whether it is the "real" me, when I don't know of any other filmmaker who shows this much of their actual life. I guess we are so trained to question the veracity of

## I want the audience to feel like they're seeing it through my eyes, and that's the only perspective

it and try to find patterns. And then I do the same thing the next day. It's a very intensive process where all three things have to be happening at the same time, or else it doesn't really work.

JBL So it leaves a lot of room for improvisation and inspiration?

JW Yeah and this strange thing happens once you focus on a subject... It's like the world starts to deliver this stuff to you, or you just notice it more, you have this heightened sense for it. I'm not really sure how to explain it. There are things that I will write down – like, this is what someone would say in a dream interview about scaffolding – and then I'll find someone random on the street, and they'll deliver this monologue almost exactly how I had written it. It's very eerie. I don't know how to explain the kind of cascading series of coincidences that occurs, once you begin to obsess about something.

JBL Humour is a crucial component of your style. It often feels like you are striving to find the funniest way to express an idea, even if you are dealing with something quite deep or close to your heart.

JW I feel like comedy is a Trojan Horse with which you can get people to confront certain things, or process difficult information. When I'm shooting stuff, I'll often try to think of some funny joke to pair with whatever the image is, and then I'll write that down and revisit it later. So I have this massive archive of one-liner jokes. And whenever there's any dryness within a section of the show, I'll try to find some strange one-liner and put it in the centre of a dry patch. I feel like I have a hard time talking about difficult personal stuff in my day-to-day life, and to me this is the easiest way to do that... And for some reason I like doing it publicly. I think it makes it a bit easier to admit certain things. If you read some of this stuff on paper it feels just very simple, but then when you pair it with an image it takes on this ironic or existential depth. I like to deal with extremes, and sometimes I just like to make people feel the most extreme feelings that they can possibly feel. And humour helps with that a lot of the time.

JBL *How To Watch Birds* is a particularly noteworthy episode, in the sense that it partly lifts the veil on the ways the show is produced...

JW Yeah, that episode seemed to upset a few people and I was kind of surprised by that. I was thinking a lot about honesty as I was entering the third season. There was someone in my life at the time who had really betrayed my trust. I started to wonder whether a lie is something that you withhold from somebody, and whether one is allowed to have private thoughts? Like, where is the dividing line? There are fabrications in everything we do, everything we make. I'm a purist at heart when it comes to non-fiction stuff, but I felt like I wanted to expose myself a bit – just to prove that we all do this in one way or another, and we shouldn't be so precious about the purity of something. Leaning into it can be more fun sometimes. And I wanted to create a piece of work that you can kind of point to in any conversation about purity in non-fiction... Everything is edited and constructed, and I think it's phony to pretend that there is such a thing as purity.

JBL As viewers, we form a mental image of you as a person who is perpetually behind a camera. I'd like to hear you talk about your ideal setup.

JW I shoot everything on my Sony F55. I like to be a one-man band, whatever that looks like, so that's why I still bring that tiny microphone with me wherever I go – because sometimes I'm completely alone, and I need to have decent audio. And I like to hand someone a microphone because then when they are holding it, they have to keep talking until I take it back, so they are kind of tethered to me in this way. When I do have a sound guy, he's usually hiding in a bathroom somewhere. I want to make sure that it's just the person and me in a space, because otherwise it might feel like they're performing. I want the audi-

everything that we see – and I play that game too, whenever I watch anything. It's hard to turn that off, so I don't really blame people. But I spend a lot of time making sure that you at least feel that it's real. I think there is something primal that happens when you watch something, and you can tell that it's real on some deeper level.



James Berclaz-Lewis is co-head of the programming office at Visions du Réel. He was general and programme coordinator for the International Film Festival and Forum on Human Rights (Geneva) before joining the programming team for the Neuchâtel International Fantastic Film Festival and the Vevey International Funny Film Festival.

How To With John Wilson



---

**Une publication**

Visions du Réel

---

**En partenariat avec**

La Cinémathèque suisse et l'ECAL

(Invité d'honneur Jia Zhang-Ke)

La HEAD – Genève

(Atelier Alice Diop)

---

**Rédaction**

James Berclaz-Lewis

Émilie Bujès

Emmanuel Chicon

Mathieu Potte-Bonneville

---

**Traduction**

STAR SA, La Chaux-de-Fonds

---

**Coordination & relecture**

Alice Fuchs

Sarah Jane Moloney

Sophie Müller

---

**Images**

Portrait de Jia Zhang-Ke © DR

Portrait d'Alice Diop © DR

Portrait de John Wilson © HBO

---

**Première de couverture**

De haut en bas

*Swimming Out Till the Sea Turns Blue,*

Jia Zhang-Ke

*Nous,* Alice Diop

*How To With John Wilson,* John Wilson

---

**Graphisme**

Hélas Studio (Eilean Friis-Lund + Alice Vodoz)

---

**Impression**

CIL Centre d'Impression Lausanne SA

---

**Tirage**

3'000

---

**Edition N°55**

© 2024 Visions du Réel, Nyon

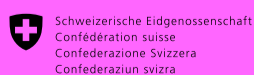
Partenaire principal

**la Mobilière**

Partenaire média

**SRG SSR**

Partenaires institutionnels



Office fédéral de la culture OFC  
Direction du développement et de la coopération DDC

