

Diumenge 6 de febrer, 18:00 h

Xcèntric

RESCRITS

RENOIR / GODARD /
van der KEUKEN



Beppi, Joahn Van Der Keuken

RETRATS FEMENINS

L'estil d'un cineasta es conforma molt sovint a partir de l'encontre entre els materials de què disposa i els rostres que desitja filmar. En aquesta sessió es proposa aprofundir en la obra de Jean Renoir, Jean-Luc Godard i Johan van der Keuken mostrant el seu diàleg al voltant d'un mateix treball: com es filma un rostre? En els assaigs per *Une partie de campagne*, Jean Renoir busca el bon angle per filmar Sylvia Bataille i les primeres formes d'establir-hi un joc de seducció. Al seu torn, Godard descobreix el rostre de l'actriu Myriem Roussel en les notes preparatòries per *Je vous salue Marie*. Van der Keuken, en un documental que va realitzar als inicis de la seva carrera, troba en l'esbós la forma privilegiada per filmar el rostre d'una nena.

Essais pour une partie de campagne, Jean Renoir, 1936, muntatge realitzat per Claudine Kaufmann el 1994, 9', 35mm

El 1994, l'any del centenari del naixement de Jean Renoir, els responsables de la Cinémathèque Française van retrobar als seus arxius uns preciosos materials que el productor Pierre Braunberger hi havia dipositat l'any 1962. Per una banda, el negatiu original (nitrat) del rodatge d'*Une partie de campagne*: totes les preses rodades i no muntades, de les quals Alain Fleischer va fer-ne una selecció sota el títol d'*Un tournage à la campagne*. Per l'altra, els assajos de càmera que Jean Renoir va fer amb els actors el 25 de juny del 1936, dos dies abans de començar el rodatge de la pel·lícula. Gairebé seixanta anys després de la filmació, Claudine Kaufmann va muntar aquests *essais pour une partie de campagne* que avui presentem.

“Une eròtica de la filmació” per Alain Bergala

Què buscava Renoir, no sense afany, aquell 25 de juny de 1936? Gairebé res d'allò pel que generalment es fan els assaigs de càmera. No es tracta d'escollir entre diversos actors per un mateix paper: tan a prop del rodatge les proves ja estan fetes. Encara menys es tracta de posar a prova de quina manera els actors escollits interpretaran el seu personatge: no els demana que interpretin. La raó confessable és provar el vestuari i, sobretot, veure com els rostres atrapen la llum natural. Fer alguns esbossos a la manera d'un pintor, alguns croquis de postures i detalls: una torsió del coll, els llavis que s'obren, un somriure. Però aviat ens adonem que el que busca Renoir és una altra cosa, quelcom que té "a veure" justament amb la manera com Sylvia Bataille respondrà a les seves ganes de filmar: quin tipus d'aliada serà en l'ordre precís d'una eròtica de la relació de l'actor amb la mirada que el filma. Els homes, o els actors més professionals (Gabriello, Jane Marken), l'interessen menys: als seus assaigs passen poques coses, per no dir cap. Amb Sylvia Bataille aquest moment dels assaigs, que correspondria en amor al moment dels jocs d'aproximació, de gala i de seducció, passa de la mateixa manera pels ardits i les pífies d'una reciprocitat tan aviat moderada com arriscada. Renoir

no hi busca en absolut un alleujament d'inquietuds eventuals, encara menys la seguretat davant un rodatge proper. Ben al contrari, revifa amb certa delícia la relació d'incertesa mantenint curiosament obert, indecidible, el futur passatge a l'acte cinematogràfic. El que ell busca posar a prova és allò que podria advenir de reciprocitat eventual en aquest desig de filmació.

Pel que fa a aquesta seducció inquieta, l'atracció entre ell i Sylvia Bataille és casi massa forta. Fins al punt que els altres actors aviat queden exclosos del joc i els seus assaigs, gairebé descuidats. Al marge queda el pobre Georges Darnoux, que comença a sospitar que li ha tocat el mal paper en aquest triangle entre l'actriu, la seva parella i el seu director. [...] L'única mirada sobre ella que importa veritablement a Sylvia Bataille en el moment dels assaigs és la de Renoir. Hi va haver un estat del cinema en el qual la mirada de la parella (Humphrey Bogart o el mateix Clark Gable) era per l'actriu més important que la del seu director. La parella era el vector eròtic de la futura mirada de l'espectador. Des de la fi de les *stars*, ho és més sovint la del cineasta o, en els casos més desesperats per l'actriu, la del càmera. Hitchcock ha contribuït en gran mesura a precipitar aquesta transformació. Es podrien resseguir les etapes, entre 1954 (*La finestra indiscreta*) i 1964 (*Marnie*) passant per *Vertigo* i *Els ocells*, de la manera cada vegada més accentuada amb què Hitchcock s'interposa entre la seva actriu i la figura masculina. A mesura que avança aquesta evolució, que coincideix amb la crisi del cinema hollywoodià i amb la fi de les estrelles, veiem desenvolupar-se els perversos meandres (els plans d'esquena, de nuca) d'una eròtica del rodatge (un joc a tres en les escenes a dos), en detriment de la velocitat i l'eficàcia del relat.

En els assaigs de càmera d'*Un partie de campagne*, el pobre company de Sylvia Bataille, que s'escarrassa a atrapar-la entre els seus braços, a captar la seva atenció, esdevé quasi una molèstia, un cos sobrant. A més a més, ella el tracta com un simple comparsa, com a molt un salvavides (punxat) —o un germà petit impotent— davant d'aquesta no-demanda de Renoir que els deixa deseparats.

Els moments realment emocionants d'aquests assaigs (quasi tan emocionants com el film mateix) són aquells en què ella es dona a veure a Renoir —i només a ell—,



en una barreja estranya d'inquietud i d'abandó. Ella sembla preguntar-se, en la mirada de Renoir, sobre la causa del seu desig de filmar-la. És la seva inquietud de dona debatent-se amb la bellesa, i els seus punts febles, que torna a la càmera. En aquest joc de seducció en què Sylvia Bataille ocupa una posició precària i s'exposa al mirall sense reflex de la càmera, el que interessa a Renoir és menys la seva bellesa de dona maca que la singularitat que fa que ella sigui no només maca. En l'obstinació a fer primers plans del seu cap des de tots els costats, sota tots els angles, es fa clarament visible una estranya fascinació, barrejada amb temor, pel punt precís on la bellesa de Sylvia Bataille és amenaçada per la càmera, en algun lloc entre la base del nas i la boca."

Alain Bergala, "Une érotique du filmage",
Trafic nº 11, estiu 1994.

Petites notes à propos du film *Je vous salue Marie*, Jean-Luc Godard, 1983, 25', vídeo

Aquest cop, contràriament al *Scénario vidéo* de "Sauve qui peut (la vie)", Godard no està sol. Al seu costat, hi ha Anne-Marie Miéville, muller i mentora, i Myriem Roussel, actriu i model. La futura Marie fa postures, llegeix textos, planxa (com Anne-Marie Miéville a *Soft and Hard*), escriu a màquina. Vet aquí allò concret. Cites de Duras, al·lusions al doctor Freud, a *L'Evangile au risque de la psychanalyse* de Françoise Dolto, músiques de Bach i Schumann, joc de paraules (Jésus/Je suis). Vet aquí allò imaginari. Thierry Jousse. *Cahiers du Cinema. Spécial Godard. Trente ans depuis.*

[...] Allò que importa a Godard no és fer un film, ni preparar-lo, en el sentit clàssic, amb l'habitual separació en etapes progressives, sinó més aviat estar sempre en el procés de fer-ne un, estigui o no rodant, estigui o no muntant. Per ell, fer un film és una experiència completa: és existir i viure, i lligar-ho amb les imatges veient i pensant de forma conjunta. Per aquest motiu el vídeo és un estat que correspon tan bé als seus modes plurals d'existència.

[...] Hi ha figures d'escriptura experimentades en els *vidéo-scénarios* que no són transposades als films, perquè de fet treballen per sota de la superfície, indirectament, ja que la seva efectivitat s'ha desplaçat del terreny formal al narratiu. El millor exemple són

les nombroses sobreimpressions que dominen visualment tots els *vidéo-scénarios*. En el de *Sauve qui peut (la vie)*, Godard parla de la sobreimpressió com a fosa, encadenament d'imatges:

Utilitza les foses. Comença no des d'una imatge, sinó des d'un encadenament d'imatges com a imatge, des d'una imatge de concatenació, un moment encadenat, des d'algú que es dibuixa en alguna cosa. La persona i la cosa que llisca a través de la persona, dins de la qual la persona llisca... La fosa et permet veure si hi ha alguna cosa que s'obrirà, o si es tancarà. I pots tenir la idea d'una porta, fent a algú passar per una porta. Un encadenament és un moment de la pel·lícula dels esdeveniments que estàs fent. Una fosa és una idea de guió.

En altres mots, si no hi ha sobreimpressions en les imatges de *Sauve qui peut (la vie)* és perquè han passat a la diègesi, a la lògica narrativa, a través dels modes de connexió dels moments (i "moviments") de la història. Les sobreimpressions en vídeo són les que permeten a Godard trobar relacions entre els personatges o entre les accions. Però aquestes relacions, que finalment defineixen la lògica del muntatge del film, no provenen de formes abstractes o idees preconcebudes. No provenen, per exemple, del diàleg; venen de les imatges mateixes, a partir d'una lògica visual i no verbal.

[...] Godard sempre està experimentant en vídeo amb figures que li permeten pensar en imatges (i no en llenguatge) i relacionar-se amb elles immediatament, que li permeten veure-les en el precís moment en què les concep. I des d'aquestes reflexions visuals, des d'aquest laboratori d'imatges, on el treball esdevé vida, espontàniament, sempre se'n deriven formes visuals, o elements de la història (que, a Godard, venen a ser la mateixa cosa), amb els quals fa el film: *el vídeo pensa allò que el cinema crea.*

Philippe Dubois. *Video thinks what cinema creates. Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television*, a: Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991, The Museum of Modern Art, New York, 1992.

***Beppie*, Johan van der Keuken, 1965, 36', 16mm.**

"Ella tenia deu anys i era el raig de sol del canal on jo vivia. Una veritable noieta d'Amsterdam, divertida, plena d'esperit, a la vegada gentil i maligne com un mico"

Johan van der Keuken, "Beppie", *Aventures d'un regard*

"Vaig començar a fer els meus films amb una càmera que els meus pares m'havien regalat quan vaig deixar l'Idhec, on no volia quedar-me fins llicenciar-me. Era una petita Bolex que permetia rodar plans de vint-i-quatre segons. Tota l'estona s'havia de remuntar el ressort. Amb ella vaig rodar tots els meus primers films a partir de 1960. El 1965 vaig aconseguir una altra Bolex, amb grans carregadors, un motor i un generador Pilotone que em permetia rodar en so sincrònic. És així com vaig realitzar *Beppie* (1965). Des d'aleshores, vaig començar a combinar seqüències en so sincrònic i so lliure. Cal pensar que abans del desenvolupament del *cinéma vérité*, el cinema documental era una imatge amb una música, un efecte sonor o un comentari separats, no sincrònics. Amb el temps, va aparèixer la necessitat de tenir més colors a la paleta, i l'element de la sincronia dels sons va esdevenir important."

Johan van der Keuken, "Méandres", *Trafic* nº 13, hivern 1995.

"La narració convencional parteix de la idea que es coneix per avançat la realitat que es representa després, que es coneixen els personatges que es mostren en el film. Per mi i per d'altres, és precisament el contrari: partim del sentiment de no conèixer res, i finalment les imatges filmades esdevenen allò que podem conèixer del real. Els instants de contacte, de coneixement, són els únics que hem sabut retenir del real a què ens hem enfrontat. En general, les meves pel·lícules no es componen d'un seguit d'imatges que formen part d'un suposat sencer, sinó que són instants a partir dels quals l'espectador pot formar-se una imatge. La imatge es forma en la doble acció de la filmació-muntatge i de la percepció del film per l'espectador. És doncs un intercanvi entre dos direccions. Per mi, ha esdevingut important el fet que allò que tenim com a informació sobre un personatge en un film és l'única cosa que en sabem. És la idea de la punta de d'iceberg, considerant que només existeix allò que emergeix de l'aigua, i que no podem saber res d'allò que es troba sota l'aigua, i que per tant no podem descriure la totalitat de l'iceberg."

"Rencontre avec Johan van der Keuken"
(entrevista realitzada per Vincent Nordon),
Ça cinéma nº 14, 1977.