

Diumenge 8 de gener, 18:00 h

Xcèntric

RESCRITS

PEÇA EN PROCÉS



Le Parti des choses : Bardot/Godard

Veure el cineastes treballant: amb els actors, amb l'equip, amb les màquines. Assistir als esforços, a les descobertes. En els dos primers films es tracta de l'impetu dels anys vint: l'energia, el desig de fer allò mai fet, d'explorar totes les possibilitats. Són dos peces que exploren el temps de les primeres avantguardes: en la primera, el poeta Blaise Cendrars mostra el procés de creació d'una "vasta simfonia en blanc i negre", La roue d'Abel Gance; la segona documenta la realització de L'Argent de Marcel L'Herbier, que Noël Burch va definir com "el més modern dels films muts". En la segona part, es projecten dues pel·lícules al voltant de la relació entre dos cineastes moderns i les seves actrius: Brigitte Bardot filmada per Godard; i Delphine Seyrig per una molt jove Chantal Akerman que busca, i troba, els plans i els mots per fer de l'actriu –vinguda d'un cinema altre– el cos, la veu i els ritmes del seu cinema.

Blaise Cendrars, *Autour de La Roue*, 1920-23, 35mm, 15'

«El cinema: aquesta nova síntesi de l'esperit humà operada pel món modern; aquesta nova humanitat; aquesta raça d'homes nous que apareixerà i el llenguatge de la qual serà el cinema.»

Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma*, 1926, p.19.

«Un altre avantguardista francès que també va duu a la seva obra literària elements de la tècnica narrativa va ser Blaise Cendrars. Com Apollinaire, va ser un modernista militant i va buscar reflectir a la seva obra les circumstàncies de la vida moderna i les del nou llenguatge del cinema: muntatge ràpid, simultaneïtat i ritme veloç. L'obra de Cendrars es confon amb la seva vida. Una paraula pot resumir-les: *Bourlinguer* (nom d'una de les seves autobiografies, de 1948, el significat de la qual podria ser "portar una vida de viatges i aventures"). La seva obra va ser feta, com la seva vida, de l'aprehensió en estat brut d'imatges fulgurants i heterogènies que s'inscrivien en la retina i en la memòria del viatger-ciudadà del món. El ritme de la seva poesia és cinematogràfic quan suprimeix elements estàtics de l'escriptura. Ja a *Pâques à New York* (1912) elimina quasi completament la puntuació, actitud que va influir a Apollinaire en el seu *Alcools*. [...]

El 1913, amb *Prose du transsibérien* i *La petite Jeanne de France*, inaugura el "simultaneïsm" en la poesia. El text, completament rimat, es construeix sobre una mena d'impressionisme en brut, registrant simultaneïtats i coincidències, com si l'autor utilitzés una càmera cinematogràfica des del punt de vista mòbil d'un tren en moviment, corrent en paral·lel als rails. Anys després (1919-1921), Cendrars tindrà l'oportunitat, com a assistent del director Abel Gance, d'ajudar a posar en imatges cinematogràfiques les seves idees sobre el moviment, el muntatge i el ritme. El film és *La Roue* (*La Roda*) i les rodes de la locomotora, el *leitmotiv* del film, contenen com una llavor l'essencialitat de la poesia de Blaise Cendrars. Exaltat com un film simfònic, en què el joc metafòric és atribuït al ritme del muntatge, i les rodes i rails suggereixen estats d'ànim, *La Roue* va exercir una considerable influència en diversos sectors d'avantguarda, motivant una discussió sobre l'era de la velocitat i sobre el fet que les altres arts valloressin la tècnica i el muntatge cinematogràfic. Per Jean Epstein, el film és una obra d'avantguarda pels seus valors tècnics: "és que l'avantguarda és essencialment tècnica." Per ell, tots els realitzadors del moviments són, no únicament estilistes, sinó també –i, potser, sobretot– tècnics, ja que utilitzen totes les seves habilitats com a enginyers, com si fessin proves de laboratori, per tal de fer millors els seus films. L'interès de Cendrars pel cinema i les seves possibilitats tècniques no tan sols es limita a actuar com a home de cinema –a escriure guions i fer d'assistent en la direcció de films–sinó també a teoritzar i experimentar en la pràctica literària.»

João Manuel dos Santos Cunha, "Avant-garde", *Literatura e Cinema*

Jean Dréville, *Autour de L'Argent*, 1928, 35mn, 40'

«Durant el rodatge de *L'Argent* de Marcel L'Herbier, als estudis Pathé de la rue Francoeur i a Joinville-le-Pont, Jean Dréville va filmar les diferents etapes de la realització del film, per tal de remarcar els efectes tècnics aplicats en les escenes més espectaculars. Dréville utilitza espontàniament en els seus muntatges i enquadraments una retòrica experimental.

Es tracta d'un film únic al voltant d'una superproducció del final del cinema mut. El jove Dréville es mou darrera dels decorats, sota els mobles i fins i tot pel sostre de l'estudi per robar imatges fascinants: L'Herbier dirigint els seus actors amb fervor, imatges vertiginoses obtingudes amb tots els recursos del sistema D... Una experiència excepcional.»

Textos de presentació del film

Jacques Rozier, *Le Parti des choses : Bardot/Godard, 1963, 16mm, 8'*

Camille Javal (Brigitte Bardot) al guió de *Le Mépris*

«1. Els personatges
Camille Javal (*Brigitte Bardot*). Dona d'uns 27-28 anys, francesa, o d'origen francès, instal·lada a Roma des del seu casament amb Paul Javal fa alguns anys. El casament es va dur a terme després d'algunes setmanes de vacances de Camille a Roma.

Camille és molt bella, s'assembla una mica a l'Eva del quadre de Piero della Francesca. Caldria que els seus cabells fossin foscos, o castany fosc, com els de Carmen. En general és greu, seriosa, molt reservada, de vegades fins i tot abstreta, amb canvis d'humor infantils o ingenus. El cinema no podria acontentar-se amb metàfores, però sabia que Camille seria representada per una gran flor, simple, amb pètals foscos units i al mig d'ells, un petit petal clar i viu que xocaria per la seva agressivitat a l'interior d'un conjunt serè i límpid.

La major part del temps serena com un mar d'oli, fins i tot absent, Camille es torna de cop rabiosa, per sacsejades nervioses, inexplicables.

Ens preguntem al llarg de la pel·lícula què pensa Camille, i, quan abandona la seva mena de malaptesa passiva i actua, aquesta acció és sempre tan imprevisible i inexplicable

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

com la d'un automòbil que es dirigeix en perfecta línia recta i que bruscament surt de la ruta i s'estavella contra un arbre. De fet, Camille només actua tres o quatre vegades a la pel·lícula. I és el que provoca els tres o quatre ressorgiments del film, que en constitueixen el seu principal element motor. Però a diferència del seu marit, que sempre actua després d'una sèrie de raonaments complicats, Camille no actua psicològicament, sinó, si ho podem dir així, per instint: una mena d'instint vital com una planta que necessita aigua per continuar vivint.

El drama vital entre ella i Paul, el seu marit, rau en el fet que ella existeix en un pla purament vegetal mentre que ell viu sobre un pla animal. »

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard,
Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 241-242.
Fragment de l'"apertura" del guió de *Le Mépris*.

Sobre *Le Mépris* i sobre Godard i Bardot

«*El casting*: no es tracta d'actors triats en funció d'un paper al qual haurien de dotar de consistència, sinó un muntatge de velocitats, de ritmes, d'accents i de cadències. Ja és una qüestió de muntatge la idea de confortar la inèrcia sublim de Bardot i les desordenades sacsejades de Piccoli, les acceleracions de Jack Palance i el ritme assossegat de Fritz Lang.

El rodatge: no consisteix en l'habitual fixació del guió sobre pel·lícula sinó en una captació: d'aquestes línies que es creuen, de les intensitats que circulen, de les vibracions de l'espai entre les coses i els personatges. »

« [...] les dones que Godard ha tingut realment ganes de filmar, i que ha filmat amb amor, es distingeixen de totes les altres per un ritme molt personal en la seva manera de caminar, de pronunciar les frases, d'escandir els mots, de moure el seu cos a l'espai. I és indubtable, al tornar a veure *Le Mépris*, que Godard va quedar fascinat per la commovedora lentitud de Brigitte Bardot, pel geni que té per "aguantar" sobre el mateix to, monocord, una llarga seqüència feta de fragments de diàlegs tallats per silencis, i que la va filmar, per aquestes mateixes qualitats, amb una veritable admiració. »

Alain Bergala, *Nadie mejor que Godard*, Paidós,
Barcelona, 2003, p. 27 i p. 28

Sami Frey i Chantal Akerman, *Autour de Jeanne Dielman, 1974/2004*, vídeo, 60'

«Durant el rodatge de *Jeanne Dielman*, Sami Frey va filmar allò que passava: la preparació de les escenes, els assajos, les preses. Una pel·lícula sobre una pel·lícula fent-se: en total, més de sis hores en estat de material en brut. A l'ocasió d'aquesta retrospectiva Chantal Akerman i Sami Frey en proposen un muntatge d'aproximadament una hora.»

Text de presentació del text per a la seva estrena, a la retrospectiva completa de l'obra d'Akerman realitzada al Centre Pompidou del 28 d'abril al 7 de juny de 2004.

«Quan a *Jeanne Dielman* Delphine Syring està asseguda durant minuts i minuts en un sofà, no pensem només en un passat proper o llunyà, sinó que de cop ens adonem que si ella havia organitzat tan bé la seva vida per no deixar cap buit en la seva jornada, era precisament per no deixar cap espai a l'angoixa del buit.

Només a la seva? No. No només. I després, sempre ella, i sempre asseguda amb una bata a quadres blancs i blaus en un sofà daurat de vellut, pot evocar també una altra dona. Una dona dels anys cinquanta, o seixanta, o setanta, o vuitanta, o noranta, o fins i tot, una dona d'ara. I si el pla només hagués estat allà alguns segons –els segons que serien necessaris per fer avançar la narració–, tindria aquest pla temps d'evocar totes aquestes dones i també aquests homes asseguts en algun moment de la seva vida? No, estic convençuda que no.

El temps que només està en el pla, existeix també per a l'espectador que el mira. Sent aquest temps en ell mateix. Sí. Fins i tot si fa veure que s'avorreix. I fins i tot si s'avorreix realment i espera el pla següent.

Espera el pla següent és també ja sentir-se viure, existir. Això fa mal o fa bé, depèn.»

«A Cannes, Marguerite Duras va dir de *Jeanne Dielman*: aquesta dona està boja. I això em va molestar. Què fa que ella estigui boja? I per què dir això i tancar-la en aquesta paraula? Tinc por de la follia. Molta por. En sé una mica. I no m'agrada.

Crec que per Marguerite això devia tenir alguna cosa de literari. No per mi.

Ja no sé què vaig respondre a Marguerite però Delphine, que era al meu costat a l'escena, em xiuxiuejava que no fos tan agressiva.

Ella m'estirava de la faldilla –m'havia posat una faldilla–. Delphine portava un vestit blau clar, tenia els braços lleugerament nus. I sempre els cabells vermellors rissats. I jo li responia: no sóc agressiva en absolut, i no m'estirir de la faldilla.

Ella havia volgut quedar-se durant la projecció per veure les reaccions del públic. Érem les dues al fons, a les últimes fileres.

Sentíem els sorolls gronxar al aixecar-se. La gent marxava, alguns es quedaven.

Amb cada persona que marxava, sentia un cop al cor. I durava, durava, durava. Mai més no faria una pel·lícula tan llarga, o mai més no em quedaria a la sala amb el públic. Aquell any, a Cannes, hi havia cinc pel·lícules en què actuava Delphine.

I després... Res.

Crec que durant anys va haver de pagar *Jeanne Dielman*. Havia sortit de la seva imatge.»

Text de Chantal Akerman a *Chantal Akerman autoportrait en cinéaste*, Centre Pompidou/ Cahiers du cinéma,
Paris, 2004, p. 38, i p. 149-150.

«Que una pel·lícula que sembla representar l'essència d'una època pugui també transcendir-la és el que em sembla més decisiu amb *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles*. La pel·lícula es va fer ràpidament entre febrer i abril de 1975. Totes les idees eren presents a les pel·lícules precedents, encara que només esbossades. El guió també havia estat escrit ràpidament, entre desembre i gener. Però en l'execució, en aquesta vida sense turment de Jeanne, hi comprenem tota la lentitud del món.

És una pel·lícula sobre l'absència de drama, i sobre el temps mític, el que tanca l'ésser i el determina. I en la realització de Chantal Akerman, hi ha la convicció de què aquesta vida pertany a un mite universal.

Jeanne té una vida ben organitzada feta de disciplina i de limitacions assumides. Podríem pensar que exulta l'abnegació, la molèstia i l'absència de plaer. Al contrari: Jeanne encarnada per Delphine Seyrig té gestos que llueixen del plaer de fer les coses bé, de l'eficàcia ràpida i la gràcia elegant. Tot és en l'acció acomplerta i no soferta. Però un dia es produeix una fissura, i el món de Jeanne comença a desfer-se. Tot és en allò no dit. Un ordre, fet de superfícies que brillen per ser massa polides, de cop es desintegra. El control ja no és possible, la tragèdia sense soroll, el sanglot controlat però que és com una confessió, l'alliberació en l'espera del retorn d'un fill estimat.

L'ordre i el temps de la pel·lícula s'inscriuen en la llum realista, els matins grisos de Brussel·les, el soroll de l'ascensor que toca la paret de la cuina i que regula la vida de Jeanne i la seva solitud. Com la pròpia Jeanne, la pel·lícula refusa el compromís del discurs fílmic que ofereix una història mastegada a un espectador desganat. La pel·lícula exigeix la passió de l'espectador com la de Jeanne. Per la directora de fotografia que jo volia ser, el film era un somni, amb un decorat únic i controlable, una actriu d'intel·ligència i d'experiència extraordinàries, i una realitzadora amb convicció i sense compromisos. La història s'inscrivía en la claredat feble dels dies d'hivern i les llums de l'apartament de Jeanne que, educada durant la guerra, sabia estalviar. Es tractava de revelar com la llum es mou en un apartament al llarg d'un dia i això en un moment en què des de la Nouvelle Vague l'espectador s'impacientava amb les llums d'estudi, i veia els decorats naturals com una necessitat.

Però també perquè aquest natural és estilitzat fins al punt d'esdevenir abstracte que al film no li ha sortit ni una arruga. Res no envelleix més ràpid que el realisme del moment, i és una mena de miracle que aquesta pel·lícula feta amb les convencions dels anys setanta pugui emocionar-nos a causa de la seva força de convicció en el poder del real encara avui, en el segle vint-i-u, ara que vivim en un món d'imatges que ha canviat tant. I aquest miracle el veig en la passió reprimida de Jeanne que encarna la immobilitat del món i la transformació sobtada del món en misteri. Tot comença i acaba amb l'actor. »

Babette Mangolte, directora de fotografia de varies de pel·lícules de Chantal Akerman a *Chantal Akerman autoportrait en cinéaste*, p. 175-176.