

Diumenge 22 de gener, 18:00 h

Xcèntric

RESCRITS

L'amour fou de Jacques Rivette



L'amour fou

Mitjançant un ritme creixent, bastit sobre la improvisació dels actors, Rivette filma com s'entrelliga la història d'una parella amb l'assaig d'una obra, la vida del teatre amb el teatre de la vida: "Era un rodatge que girava com la terra al voltant del sol, sense principi ni final. És un cinema gairebé sense antecedents formals. Com davant de tots els grans films, es té la impressió de veure el naixement del cinema, de veure el primer film, i potser també el darrer" (André S. Labarthe).

L'amour fou, Jacques Rivette, 1969, 252', 35 mm

Com la terra al voltant del sol, per André S. Labarthe (...)

Quan vaig participar a *L'amour fou* amb una petita càmera de 16 mm, recordo que Rivette, que rodava amb una càmera de 35 mm, mai deia "tallem". Quan la pel·lícula arribava a la fi del rotllo, estava obligat a tallar. No tenia cap raó per dir "aturem". Només Déu pot dir-ho. És com dir "aturem la vida": no pot aturar-se la vida per continuar cinc minuts després! Evidentment, és més complex que això, perquè per a Rivette hi ha molts intercanvis entre la vida i el joc: es pot aturar un joc, però no és això el que atura la vida. El rodatge amb Renoir (1), que no obeeïa ni a una planificació ni a una economia tradicional, va ser l'ocasió per Rivette de fer aquest salt. Ara bé, aquesta il·luminació, com tot cop de sort, vingué preparada per moltes experiències, lectures, visites a exposicions, teatres, concerts, films, Antonioni, Rouch, Shirley Clarke... *L'amour fou* és un cinema gairebé sense antecedents formals. Com davant de tots els grans films, es té la impressió de veure el naixement del cinema, de veure el primer film, i potser també el darrer. A *L'amour fou* la noció de pla desapareix (més aviat es tracta de seqüències), així com la idea de l'enquadrament, dels diàlegs... Esmorzàvem tots plegats i cadascú inventava els seus diàlegs: jo feia una broma i Rivette em deia "pots aprofitar-la". El film estava atravesat pel món en el qual vivíem: era com un vaixell en el qual la narració fa aigua per tots cantons.

A: Hélène Frapat, *Jacques Rivette, secret compris*. Cahiers du Cinéma, Paris, 2001.

(1) Ndt. Jacques Rivette va dirigir l'any 1966 "Jean Renoir, le patron", tres films sobre el cineasta per a la sèrie "Cinéastes de notre temps", de Janine Bazin i André S. Labarthe.

Reveure *L'amour fou*, per Serge Daney (...)

El discret encant de l'art modern

El 1969, quan *L'amour fou* va sortir, l'estil novel·lesc estava lluny, la identificació no valia un sou, i l'espectador estava disposat a seguir l'experiència sense xarxa a la qual Rivette convidava tothom: els seus actors, els espectadors i ell mateix. Dels ex-joves turcs de la Nouvelle vague, era el més posat en l'art modern. Somiar un cinema atonal, reinventar el temps, la improvisació col·lectiva, no li feia por. Aquest kamikaze "adormit" ja havia desafiat la censura sense voler-ho amb *La religieuse*. *L'amour fou* va venir del desig de crear un dispositiu que no prové d'enlloc, compartit per tots i assumit per un de sol: ell. Ocasíó pels actors

d'assajar solos o unions com aleshores es desencadenaven (encara era el temps del free jazz).

(...)

Bulle fa el seu cinema

Sébastien-Kalfon-Rivette és l'home, el dispositiu. A fi de comptes, procura que res se li escapi. En el film, Sébastien deixa a Claire prendre la iniciativa del derrapatge, de la follia, del perill: ell la segueix, i no intervenir és la seva manera de no perdre-la. I, malgrat això, ho farà. Claire-Bulle Ogier és la dona. Tot se li escapa: el seu rol en la peça, el seu rol en la vida, el seu desig, la seva identitat. Ella inventa per nosaltres inicis de rituals, d'experiències, d'acting-out. En cada escena, en cada pla, en l'interior de cada imatge, el seu rostre canvia, pren una llum diferent: està bella, després banal, després atterrada, és una petita vella, després una nena. Genial. Sola en el seu apartament, mentre el seu home pensa greument en el teatre, ella fa "el seu cinema", refà tot el cinema. Crec que a Rivette hi ha una reserva d'humor (involuntari?) respecte al seu seriós projecte d'avantguarda: veig avui a Claire com el personatge "normal" que s'ha esborrat massa, i entre la paròdia grinyolant i la desgràcia absoluta fa el "seu" film amb allò que té a mà: un gos, gags, receptes de cuina, un petit magnetoscopi...

I si *L'amour fou* és per mi un dels films més bells de Rivette és perquè encara hi ha un repartiment entre les dues vessants del seu cinema: la trista paranoia masculina i la joiosa histèria de les dones. No són aquestes les mítiques "filles del foc" que estaran al cor dels següents films. Hi ha encara, com es diu vulgarment, "dialectica".

El so-marejada

Quan el film va estrenar-se, el públic encara no estava acostumat a que es tractés el so com un personatge. A *L'amour fou*, fregar un llumí és provocar un cop de tro, obrir una finestra és deixar que arribi una remor ensordidora. Davant de les orelles mal educades que protestaven a l'època (i una orelleta que protesta és terrible) es responia secament que el so directe i brut era realista, que el Paris dels anys setanta era ja una jungla sonora. (...)

Serge Daney, "Revoir *L'amour fou*", Libération, 11 d'agost de 1981.

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

Entrevista sobre *L'amour fou* amb Jacques Rivette, per Bernard Cohn

No volíem al principi fer un film etiquetable com a clàssic o anti-clàssic. Estava d'acord amb Jean-Pierre Kalfon sobre una cosa —d'altra banda ho havíem parlat abans: es tractava de fer un film que, malgrat el punt de partida, no fos "psicològic". Pensem que això no vol dir res, o que potser vol dir masses coses que nosaltres refusem completament a priori, que la mateixa noció de psicologia ens reenvia a tota una estètica del cinema burgès tradicional que, a la vegada, és el de la literatura i el consum corrent. No es tractava de fer un anti-psicologisme sistemàtic, perquè això no vol dir res, no correspon a res, això ens mena de nou als mateixos clixés, sinó, per dir-ho així, de fer un film no-psicològic, o més aviat a-psicològic. Era un punt de partida que va reforçar-se quan ens vam posar a treballar sobre l'obra de Racine, en detall i amb els actors. És evident que Racine està radicalment al marge de la idea tradicional que un es fa d'allò psicològic: consisteix purament en el llenguatge i el joc corporal a través del llenguatge, les "passions" no estan en l'obra en el sentit psicològic burgès, sinó en el sentit físic i pulsional, juguen "més enllà" d'allò conscient, arriben a les profunditats de l'ésser. Tot això no té res a veure evidentment amb el joc analític que es fa amb Racine habitualment en els anàlisis literaris escolars o en les representacions tradicionals. Sobre això estàvem d'acord.

(...)

Quines escenes estan més improvisades, les del teatre o de la vida de la parella?

Vam improvisar una mica per totes bandes, però mai va ser el mateix tipus d'improvisació: tot depenia del moment, de l'escena. Hi ha moments que provenen del reportatge pur i simple: els actors d'"Andròmaca" repetien en continuïtat vuit o deu hores per dia, i sovint no sabien si estaven filmant o no. Només he conservat en el film una petita part del que vam filmar, i jo mateix, quan escollia filmar durant una estona, no sabia evidentment què guardaria al muntatge: anàvem de pesca. Per contra, les escenes de l'apartament estan més premeditades, però no hi havia cap regla general de rodatge. Aquest només depenia d'allò que Bulle i Jean-Pierre pensaven en cada escena. Hi havia certes escenes en les quals no teníem el desig de llençar-nos d'un únic cop, mentre que en d'altres, al contrari, ens preferíem provar d'improvisar completament, tan sols amb una petita base, un punt de partida, algunes marques. Quan la improvisació no donava el resultat desitjat,

repreníem l'escena plegats, més en detall, però sempre a partir d'elements que havien sorgit en els primers apropaments improvisats. A més hi ha una o dues que vam acabar d'escriure completament en el rodatge, i de dirigir amb el número de preses necessari. Espero que no es vegi gaire la diferència entre els moments improvisats i els que han estat preparats, repetits, rodats amb temps i gestos precisos. De tota manera, mai vaig imposar res als actors: és amb ells que vaig decidir de fer les escenes d'una o altra forma.

Hi ha un aspecte una mica voyeur en el film: es pensa en Bergman, en Hitchcock...

Sí, l'aspecte voyeur és evident. Una de les decisions del film va ser no explicar o analitzar res, simplement mostrar i observar, però procurant mantenir-se en la lògica, tot i que no massa explícitament: des de l'exterior, pot semblar a vegades que no hi ha lògica en les accions dels personatges, però l'ambició era intentar retrobar una mena de lògica tapada, una lògica de les "profunditats". Nosaltres tan sols podem tenir perspectiva des de la mirada. La càmera sempre és un testimoni. No hi ha cap mirada innocent, que sigui pura transparència. La càmera mai està "amb" la gent: està a una certa distància, assaja de ser neutre, de no imposar mai una idea, una idea preconcebuda de la pròpia càmera sobre allò que filma i mostra. És evident que fins i tot aquesta neutralitat de la càmera és significativa, perquè tot ho és, fins i tot si ho refusem, si ho neguem (i amb més raó si ens ho creiem). Pel que fa a Bergman (...) si algunes de les ambicions de *L'amour fou* eren "bergmanianes", els mètodes de treballs són més propers als de Renoir: això pot semblar contradictori, però és precisament aquesta contradicció la que ens diverteix. Per contra, la influència de Hitchcock ens ha sobtat durant el camí: Hitchcock és, sense dubte el director que els Cahiers han assimilat millor. (...)

Hi ha un aspecte físic que l'acosta al cinema americà...

Perquè és un cinema que està fet, crec, a partir dels actors, a partir de la situació concreta, sense preocupar-se massa de la forma en què es filmarà una cosa, ni de la intenció de l'escena, ni del seu "efecte" en el conjunt del film: això, ho pensàvem abans o després, però mai durant. La càmera està en el lloc que sigui més còmode per ella, on tingui més oportunitats de veure que succeeix sense molestar gaire als actors. És una pel·lícula feta de dalt a baix en les tres dimensions del decorat real i dels desplaçaments efectius de la gent. Diguem que és una decisió que recull la influència directa de Renoir, que va partir ell mateix del cinema americà de la seva època.

Penseu que es pot veure el vostre film com un film d'aventures?

Perquè no... Hi ha fins fins i tot l'atac dels indis. De tota manera, el film està fet per això: perquè cadascun el refaci a la seva manera. És la mena de pel·lícula que demana la col·laboració de l'espectador, que només té sentit per ell. És una mica com el test de les taques de tinta. I en la mesura que el film dura més de quatre hores, li ofereix potser més llibertat per escollir tal o tal cosa, més de marge, una franja de joc menys delimitada... El film és com una màquina, és una mena d'enginy que es construeix esperant fer-lo coherent, esperant que "funcioni". És un vehicle. Desitjo que la gent pugui s'enlairar: si està ben construït, s'ha d'enlairar... Tot i que és una màquina molt pesada: sembla més un submarí, tinc més el sentiment del capbussament que el d'enlairament. Amb una petita emergència al bell mig: s'agafa una mica d'aire i es torna a capbussar-se. Un es capbussa més que s'enlaira, crec. **És un film molt tancat sobre si mateix, per la simetria dels primers i darrers plans, i, no obstant això, és un film molt obert...**

Hi ha, en la construcció de conjunt, coses que havia previst, però no eren més que un cert nombre de referències per poder organitzar la matèria i avançar cap endavant. Per contra, hi havia quantitat de coses que podien moure's, que es podien desplaçar d'un lloc a l'altre, que havíem rodat expressament per això, per tenir un marge suficient de material més o menys "neutre" pel treball de muntatge. Això és el que feia aquest treball apassionant: podíem jugar amb les escenes, manipular-se fins a l'infinit, i canviar així la coloració del conjunt. Podíem així reeixir o fer fracassar una escena només canviant-la de lloc. No puc dir que fent aquesta mena d'operacions hagi après coses que ignorava, perquè mai s'aprèn res: es veu el que funciona o el que no, però no es poden extreure lleis generals. Però és interessant, justament, sentir així concretament que la pel·lícula reacciona sovint de manera imprevisible; a vegades succeeix que cinc segons (o cinc imatges) juntes o extretes creen una il·luminació totalment diferent d'una mateixa escena. És sempre la famosa experiència de Koulechov. Però aquí, enlloc de jugar amb una imatge "simple" en relació a una altra simple, eren sempre escenes senceres, de fragments de realitat global. A vegades això no funciona perquè s'apropen coses que són molt similars i de vegades molt diferents. I a la inversa: efectes previstos com a massa subtils o xocants, quan es veuen realitzats, semblen més aviat evidents.

Positif, nº104, abril de 1969.