

# Xcèntric

diumenge 8 de febrer 20.30 h

rescrits

## (Auto)retrats: Cavalier / Garrel



En modes propers a la pintura, el cinema prescindeix de vegades de tot engranatge industrial i s'ofereix a la vida íntima, al retrat de parella. A *La rencontre*, Cavalier cerca amb una càmera de vídeo «les pulsacions del cor» d'una relació amorosa, tot enregistrant detalls i fragments quotidians de la seva vida amb una dona. Al seu torn, Garrel filma el món íntim com un taller de pintura, mitjançant bells i mesurats enquadraments "consagrats al retrat de Nico, l'amor de la meua vida". Qualsevol retrat, ens recorden, esdevé sempre un autoretrat.

.....: 1a part .....: 1a part .....

*La Rencontre*, Alain Cavalier, 1996, 75', 35mm

Entrevista a Alain Cavalier, per Jean-Pierre Limosin

**¿Com et vas encaminar cap aquesta voluntat de fer un film tot sol?**

Era un somni que estava en espera i que sens dubte anava lligat a la felicitat de rodar amb la meua càmera amateur de 9,5 mil·límetres. Aquesta càmera, d'altra banda, tenia si més no la mateixa proporció que la càmera de vídeo Hi-8 que he utilitzat pel film.

Vaig conèixer una persona. Vaig començar a filmar per mi, com amateur, el seu retrat. Aquest "per mi" va durar força temps fins que vaig acceptar que estava rodant un film verdader, amb la col·laboració de la persona filmada i dels enginyers japonesos que havien concebut la meravella que tenia a les mans. No hi podien haver altres testimonis. Abans, havia fet pel·lícules amb equips que m'havien recolzat, que eren testimonis i jutges del meu treball. Poc a poc vaig trobar maneres de filmar en què el número de participants i la importància del material anaven decreixent regularment. Estava a punt per trobar-me sol. Esperava l'ocasió, l'emoció que em menaria a fer-ho. I aquesta emoció la vaig preservar al llarg de tot el rodatge. Quan la càmera està als teus ulls i el so a les teves orelles, és el teu cos qui fa el film. A vegades, escoltem les pulsacions del cor. No crec que sigui un cinema de solitud: és un cinema on et trobes sol a l'hora de filmar, però on filmes amb algú. És entre els dos que el film es fa. Les coses deixen de ser abstractes. En principi, només hi ha coses que semblen filmables i d'altres que no. Llavors, s'espera. S'espera sense esperar. I es viu també fent veure que no s'espera. És un joc nou.

**Com vas passar de la imatge gravada en Hi-8 a la de 35 mil·límetres projectada sobre una pantalla de cinema?**

Quan rodava amb la meua petita càmera tan sols pensava en la sala, en una projecció en una sala. Em deia: quan hagi muntat la pel·lícula en vídeo filmaré la pantalla del meu televisor amb una càmera de 35 mm. Però quan vaig acabar el muntatge, em va semblar que aquesta opció era espantosa i massa simple. Vaig anar a veure als laboratoris especialitzats en el *transfer* sofisticat de vídeo a pel·lícula, però ho vaig trobar massa car per mi i a més molt insuls. Imitava el cinema, però no ho era. Llavors vaig mantenir la meua decisió de filmar la pantalla del televisor. La lluminositat i la força de la imatges s'ha conservat, fins i tot si hi ha petites franges horitzontals. Això fa que mireu la imatge a través d'una lleugera malla. Trobo que li dona encant. (...) *També ho fa restar fidel a la manera com has fet el film.* És com quan fas aquarel·la i has d'escollir el paper. He escollit un paper amb lleus línies, elegant i bé de preu.

**¿Com es decideix què es pot filmar?**

La matèria del film és la vida quotidiana, amb els seus esdeveniments. Hi ha -i això va ser molt difícil- la mort d'una

mare, la seva mare. I, després, la compra d'una màquina de coure ous. L'únic estri era allò imprevisit. Podien passar dies sense que l'orella, l'ull i el sentiment no estiguessin aplegats per rebre l'arribada d'un moment viscut que permetés fer un pla acceptable. Hi havia inquietuds. No estaria jo, sense saber-ho, provocant esdeveniments per tenir alguna cosa filmable? No podia succeir que un dia alguna cosa una mica *hard* de la vida fes esclatar tot el film?

**¿Per què el vostre film, que té alguna cosa de diari íntim, no podia excedir la durada "normal" d'una hora i trenta minuts?**

Al cap d'uns quants mesos em vaig dir que el rodatge de la pel·lícula duraria tant com la meua vida, que esdevindria monstruós. Per sort, hi ha un procés de desgast: no podia dur aquesta experiència impunement, doncs modificava les meves relacions amb la persona filmada. A força de ser filmada, aquesta persona començava a veure en mi al cineasta més que no pas a l'home. Va passar de la confiança a una mena de temor. Va començar a tèmer que allò que es filmava ens deixés de pertànyer. Finalment m'ho va dir. Va ser un missatge precís, bastant dur, que el cineasta va rebre. Alhora va treure'n profit: va trobar la fi, la fi del seu film. El final és que ella va preferir no continuar l'aventura per tal de preservar l'encís de la seva vida. El final del film es troba en l'esgotament de l'altre després d'un any de rodatge.

**(...) Perquè fer cinema és filmar el present, res més que filmar el present.**

La teoria em fa una mica de por. Llavors, quan filmo, em persuadeixo de què no estic filmant més que el moment que filmo, tan sols el moment en el qual la pel·lícula roda dins de la càmera. Res més. No filmo idees, només el temps que corre durant la presa, el nostre humor, el color de les fulles i tota una sèrie de vibracions invisibles sobre el moment. No estic fet per realitzar projectes cinematogràfics treballats abans de rodar-los. Només crec en l'impuls del rodatge, en el seu misteri, fins i tot diria en el seu petit ritual. Ho compenso mitjançant un dispositiu molt estret, que m'impedeix perdre'm en els detalls. **Treballes amb plans fixos...**

El primer pla que vaig rodar és el de la daurada comprada al mercat. Vaig col·locar la càmera sobre el trípode, sense moure-la. Ja no vaig canviar de manera de rodar al llarg del film. Quan més m'endinsava en el film, més calia que provés d'allunyar-me una mica. Al meu parer, el "jo" cinematogràfic, fins i tot compartit, és molt diferent al "jo" literari, on el teu cos no és visible. Vaig provar de lliurar-me de qualsevol violència narcisista, exhibicionista, perquè sinó tindria vergonya i l'espectador em podria tancar la porta. No sé del tot si ho he aconseguit. En cap moment del film indico que sóc jo, el cineasta, qui filma la seva pròpia història. Un espectador que no em conegui pot pensar també que es tracta d'una ficció, una ficció una mica particular, una mena de fals diari íntim, sobretot perquè allò real segueix sovint els hàbits de la ficció: suspens, clima, recuperacions, etc.



Per a més informació: [www.cccb.org/xcenric](http://www.cccb.org/xcenric)

PROPERA SESSIÓ: 12\_02\_04

MONOGRÀFICS: EL PROGRÉS DESMUNTAT

**(...) En què esta lligada l'experiència del vostre film a l'instant precís i precíus de la conquesta sentimental, quan un descobreix a algú i aquest algú entra en la vostra vida?**

Hi ha una emoció de la trobada que fa que les teves orelles i la teva mirada estiguin alegres. Tot reapareix com nou. Això provoca un desig de filmar. Tinc una visió bastant lluminosa de l'acte de filmar. Quan quelcom us plau, crea una mena d'exaltació que es desitja mantenir. No necessàriament transmetre-la, sinó més aviat guardar-la gràcies al film. Oblidava tot allò del meu treball que fins llavors podia haver estat dur. (...)

**Quan filmes a una persona, tu mateix entres en les imatges, amb molta simpatia i humanitat. Això és visible en els teus retrats de dones, on veiem les teves mans dins de l'enquadrament. És una manera pel cineasta de trencar el gel, d'entrar amb dolçor en el pla, de participar en el present que està filmant.**

Un dia estava fent un retrat d'una religiosa i va succeir una cosa bastant particular dins l'enquadrament. Vaig sentir el desig d'explicar-ho a l'espectador i vaig posar un dit per assenyalar el contorn de l'enquadrament (...) Això es va inscriure perfectament en el meu retrat, perquè davant meu hi havia algú que treballava, i alhora jo mateix ho estava fent. Hi havia una harmonia de la qual l'espectador era testimoni. És justament un treball fi i visible. Cerco una familiaritat amb els personatges i els objectes, seguida d'una realització ràpida del pla.

**Amb un lligam tàctil, físic, amb la persona filmada.** Un vell truc de cineasta és anar a tocar a les persones que filma: elles prenen una mica de tu i tu els prens la seva energia...

*Les pulsations de mon coeur.*  
Cahiers du Cinéma, nº504.

..... **2a part** .....

**Le Barceau de Crystal**, Philippe Garrel, 1975, 80', 35mm

**Entrevista a Philippe Garrel, per Thomas Lescure**

El 1969, a Roma, jo finalitzava *Le Lit de la Vierge* i havíem llogat una vila per allotjar l'equip. Un dia, cap a la fi de l'hivern, dues dones van entrar en aquella casa. Nico i Viva venien de Nova York, en concret de la *Factory* d'Andy Warhol, on havien participat en *Superstars* (...) Nico era extremadament bella. Havia format part de la primera *Factory* i havia cantat amb la *Velvet Underground*. També havia participat a *Chelsea Girls*, que llavors jo encara no havia vist.

Aviat va voler que, sense falta, conegués Warhol, i em va dur a Nova York. De seguida vaig quedar seduït: pintor abans que cineasta, Warhol trobava la bellesa del seu treball a partir del gest i de la improvisació. Els seus films –almenys els primers– no expliquen cap història sinó l'estat d'esperit de la petita comunitat que l'envoltava. Aquesta manera de filmar als artistes en els seus espais quotidians m'agradava

molt. (...) El vam veure molt sovint: quan posava els peus a París l'anàvem a veure i, com que ni Nico ni jo gairebé mai teníem diners, ell ens signava dòlars i nosaltres provàvem de vendre'ls al millor preu.

Després d'aquesta trobada, la meva manera de fer va canviar. Com que *Chelsea Girls* havia estat un any en una sala de Nova York, em va semblar que era possible desmarcar-se del cinema que llavors s'acceptava a França, que oscil·lava entre, per dir-ho així, el neorealisme, i la Nouvelle Vague. El mínim que puc dir és que em vaig equivocar. Encara veig a Nico plorant després de *La Cicatrice intérieure*. Havíem treballat tant en aquell film... Durant deu anys vaig viure amb ella i junts vam rodar set pel·lícules. Totes van ser fracassos comercials. El meu públic es va reduir al llarg d'aquell període a una desena part del que havia tingut abans. Malgrat això, mai m'hauria imaginat treballant sense ella. *La Cicatrice intérieure*, *Athanor* i *Le Berceau de cristal* li estan sencera i consagrades. Va ser l'amor de la meua vida. **A propòsit d'aquests films es podria parlar d'un tríptic, pels seus lligams amb la pintura.**

Sens dubte va ser per influència de Warhol, tot i que jo sempre he estimat els materials i els instruments de la pintura. D'altra banda, molts dels meus amics eren pintors, com (...) Frédéric Pardo, que em va ensenyar la tècnica de la *tempera*. A *Le Berceau de cristal*, que és el darrer film de la trilogia, vaig provar de filmar als meus coneguts en un estil similar a la *Factory*: veiem Frédéric al seu taller mentre em fa un retrat al mateix temps que sostinc la càmera. També apareix Dominique Sanda, que llavors vivia amb nosaltres. En aquest film hi ha un procediment que he utilitzat més tard (...), un pastitx de *La Tour*: s'il·lumina amb una candela, mètode que provoca un augment de gra i obtenir ocres barrejats... **(...) Un títol com *Le Berceau de cristal* sembla al·ludir a l'alquímia, i *Athanor* s'hi refereix explícitament. Per què vau escollir per expressar el vostre amor el llenguatge considerat obscur de la tradició hermètica?**

L'alquímia posa en joc els principis elementals representats per la terra, l'aigua, el foc, l'aire, així com les seves combinacions o transformacions, naixences i morts... En els tractats hermètics, el sentit sovint ve donat per imatges que no tenen aparentment res a veure amb el text. És una mena de llenguatge natiu, original, que em devia atreure perquè en el fons sóc una persona molt "arcaica". Els contes per nens m'agraden pel seu caràcter oníric i fabulós. (...) **Potser un dia ens acostumarem a l'estranyesa dels teus films dels anys setanta, però, a l'època, molts espectadors es van desconcertar pel seu hermetisme deliberat: un crític exasperat per les imatges silencioses, gairebé immòbils d'*Athanor*, les va comparar a una projecció de diapositives.**

Deia ser algú que, sens dubte, ignora què és una respiració. (...) A *Le Berceau de cristal*, *Nico mor engolida pel negre que envaeix la pel·lícula, mentre s'escolta el soroll d'un tret. ¿Per què aquestes imatges mòrbides?*

Volia conjurar la seva mort. Teníem una relació forta, però perillosa. Tenia el pressentiment d'amenaçes... Ja he explicat, a *L'Enfant secret*, com el nostre amor es va enfonsar en la droga, però no m'agrada parlar de coses que, al meu parer,

són conseqüència de l'estat d'isolament en què la societat industrial situa als artistes. Alguns dels meus amics van morir, usats pel sistema. Jo mateix vaig provar de suïcidar-me després de *Le Berceau de cristal*. (...)

Philippe Garrel i Thomas Lescure.  
*Une caméra à la place du coeur,*

Admiranda / Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 1992.

**Carta de P. Garrel publicada després de la mort de Nico.**

Els qui van veure-la treballar, a l'època de *La Cicatrice intérieure*, es recorden dels petits quaderns on, incansablement, escrivia versos, que trigava llarg temps a trobar però poc a "musicar". Sabien que va estar abatuda la major part de la seva vida, que feia poques concessions, que estimava Goethe i que cada matí cantava tot el seu repertori, molt fort, i els veïns no es queixaven.

Libération, 23 de juliol de 1988  
(signada amb les inicials S.D.)

**Philippe Garrel, per Jean-Luc Godard**

Estimats amics:

El cinema de Philippe Garrel sempre m'ha semblat, des del primer film, que crec que és l'únic que he vist amb els meus propis ulls – aquest cinema sempre m'ha semblat lligat com les dents i els llavis a la idea de bellesa natural, vull dir: que és bell que la càmera sigui natural. Em recordo també d'aquells plans del 68, els únics en què es veu les CRS de cara, amb la ombrívola austeritat del 35 mm, mentre que tot el món no feia llavors més que 16 mm desenfocat, un desenfocament del qual ni el *scope* ni el *dolby* ens han tret mai, ans al contrari. Es pot dir que Philippe Garrel fa cinema tal i com es respira, però com respirar entre l'Occident i l'Orient, que s'ofeguen en comptes de donar-se aire l'un a l'altre. Malgrat que he vist pocs films de Philippe Garrel, tinc el sentiment estrany i molt plaent que el seu cinema és etern, que està sempre present al nostre voltant, com una dolça fada que no vol desviar-nos en mil projectes que no manquen d'aire. L'aire, justament, li manca a P.Garrel: la seva càmera expira alhora que aspira, a l'altre cantó de la Galàxia Straub. Quan el dia és filmat, és la nit qui parla, dins la qual s'abisma fins a aquesta cicatriu exterior que traça l'aurora sobre l'horitzó. Caldria posar-se al costat de Novalis per expressar millor del que jo ho faig aquestes relacions amoroses entre la nit i el dia, entre la càmera –obscura– i un món del qual som els parents més propers, els nens:

Die Kinderlieb' und Kindertreu  
Wohnt mir von jener goldnen Zeit noch bei

(Amor i fidelitat de l'infant, al fons del meu cor, després de l'edat d'or, sempre protegit.)