

Diumenge 9 de gener, 18:30 h AUDITORI

Jean Rouch. Films en discussió

Jean Rouch no feia els seus films enfront sinó al costat dels altres: sotmetia els plans rodats a discussió amb la gent que filmava, abans de muntar-los o de seguir rodant. Aquest programa revisa la influència d'aquesta tècnica col·laborativa, en què el film inclou la seva pròpia discussió i es concep per generar diàlegs i trobades: des del primer curt en què va filmar un ritual dogon, quan la seva aproximació encara era distant, més que participativa, fins al documental d'Anne McIntosh, amiga seva, que recopila escenes filmades entre el 1978 i el 1980; converses de Rouch amb altres cineastes i amics, discussions sobre la seva metodologia amb alumnes de Harvard, reflexions sobre la guerra... La pel·lícula de Filipa César reprèn els diàlegs de Rouch en temps present: després de projectar *La Pyramide Humaine* a uns estudiants israelians i palestins, filma els seus diferents punts de vista i les seves reflexions en relació amb el seu propi conflicte.

Cimetières dans la falaise, J. Rouch, 1951, 18 min; ***Conversations with Jean Rouch***, A. McIntosh, 2004, 36 min; ***The Four Chambered Heat***, F. César, 2009, 29 min. [Projecció en vídeo.]

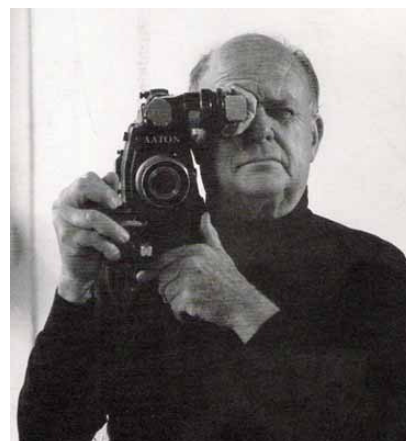
Després de Rouch

En una cèlebre escena de *L'home de la càmera*, Dziga Vertov deté una imatge documental i la mostra com a fotograma a la moviola. El cinema és la millor forma, mitjançant la seva pròpia pràctica, d'efectuar la seva teoria, la seva anàlisi.

El cinema autoreflexiu de Dziga Vertov és un dels pols dels films de Rouch; l'altre és la càmera participativa de Flaherty. Entre tots dos pols, de la seva fricció, s'origina el cinema modern.

Al principi de *La pyramide humaine*, Rouch exposa al grup de joves que protagonitzaran el film el projecte que vol realitzar al costat d'ells, en una idea que després reprendria Godard en alguns films del Grup Dziga Vertov. El cinema de Rouch va descobrir —va ser una lliçó decisiva per al cinema modern— que el procés de rodatge d'un film —el mètode, la tècnica, les relacions amb l'equip i els actors— forma part o fins i tot és el tema mateix de la pel·lícula. D'aquesta manera, convertia la discussió, el diàleg col·laboratiu, en una reivindicació del cinema com a experiència i trobada: Rouch no feia les pel·lícules *enfront* de la gent que filmava, sinó *amb* ella.

Aquesta metodologia va generar un intercanvi de desitjos, de vida: “Quan veig —va escriure Jean Louis Comolli— ***Moi, un noir***; *La pyramide humaine* o ***Chronique d'un été*** (Rouch), quan veig *Pour la suite du monde* (Perrault), films de finals dels anys cinquanta, de començaments dels anys seixanta, em sorprenç pel que podria definir-se com una comunitat de desitjos: els qui són filmats, siguin d'Àfrica, de París o de Quebec, comparteixen evidentment el film amb qui els filma. Compartir vol dir que estan aquí enterament i sense reserves, que donen el que tenen i també el que no tenen, que donen el que saben que tenen i no tenen, tant com el que no saben que no tenen”.



Aquesta sessió, que concep la sala de cinema com la millor aula possible per pensar el cinema, proposa reprendre i discutir l'herència de Rouch a través d'un dels seus primers curts etnogràfics, quan encara no havia desenvolupat el seu mètode col·laboratiu, per veure des d'on sorgeix el seu cinema; d'un documental en què exposa les seves idees sobre cinema a estudiants i amics, que constitueix la part central del programa; i una última peça sobre les reflexions i projeccions que el visionat de *La pyramide humaine* propícia, en 2009, en un grup d'estudiants palestins i israelians.

Text de **Gonzalo de Lucas**, programador de la sessió

El registre de rituals col·lectius, per Jean Rouch

Un dels grans interessos del film etnogràfic, que ha estat subratllat amb vigor per Marcel Mauss i Marcel Griaule, és que permet recollir en una mateixa visió les diferents parts d'una cerimònia complexa.

En efecte, en el curs d'un ritual nombroses persones actuen al mateix temps i l'ull humà no pot veure en una única mirada aquestes operacions simultànies. Per exemple, en una dansa de possessió, cal filmar el que succeeix en l'orquestra, entre els sacerdots, entre la gent que dansa i finalment entre els fidels.



La dificultat aquí no és tècnica sinó sociològica: faria falta que l'operador, per fer un bon film, sabés d'entrada quin serà el desenvolupament del ritual: en altres paraules, fa falta que conegui d'entrada el desenvolupament del guió. Per aquest motiu el film etnogràfic, excepte unes poques excepcions, no pot ser un film de descobriment. L'etnògraf que filma un ritual ha de saber amb temps què passarà, ha de disposar

d'un esquema del ritual tan precís com sigui possible. Aquesta condició comporta un interès pràctic: obliga a l'etnògraf a realitzar sobre el terreny una síntesi al mateix temps que està realitzant una anàlisi; en altres paraules, a costa de certa gimnàstica intel·lectual, l'etnògraf ha de situar el fenomen que estudia en el seu conjunt social. Això obliga a l'etnògraf a considerar els problemes en una altra dimensió, i finalment afina la seva observació. El film etnogràfic, en comptes de perjudicar l'agudesia de la visió, la reforça. D'altra banda, el film preserva la integritat dels diversos gestos ja que un ritual, molt freqüentment, comporta un gran nombre d'accions simultànies, alguns gestos poden semblar de poc interès mentre que uns altres semblen més importants; però en l'anàlisi es percep que entre aquests gestos amb freqüència, el menys cridaner, el més discret, és el més important. La realització d'un film constitueix, per tant, un exercici incomparable d'observació.



L'anàlisi a posteriori

L'altre avantatge insubstituïble del film etnogràfic –una qualitat específica d'aquest tipus d'investigació– és que permet tornar al material ja registrat. L'etnògraf té la possibilitat de projectar davant la gent estudiada les imatges que ha pres. Els actors del film són convidats a criticar les imatges sota la petició de l'operador i un diàleg d'incomparable riquesa pot sorgir d'aquesta confrontació.

Tenim, doncs, per aquesta possibilitat de “visionar” el film, una ocasió de “revisar” el treball de l'etnògraf mitjançant l'etnografia.

Jean Rouch, “Le film ethnographique”, a “Jean Rouch. Cinéma et anthropologie”, Cahiers du cinéma-INA, 2009



Sempre filmo amb la mateixa gent. Damouré Zika i els seus amics, són vells còmplices de totes les meves aventures i no veurien massa bé que canviés la seva identitat. Flaherty, per fer *Nanook*, va passar cinc o sis anys a la badia de Hudson, i coneixia perfectament a aquella gent, havia compartit la seva vida i acompanyat a Nanook. Flaherty rodava un film en un lloc, però ho vinculava a un tema: després de *Nanook*, la lluita de l'home contra la naturalesa hostil, va ser *Moana*, la lluita de l'home en una naturalesa massa acollidora. I no tornava després mai a aquests llocs: el mateix va passar amb "Homes de Arán". Passava el temps que calia en un lloc. La particularitat, exemplar en l'època i encara avui, és que ell mateix feia el treball de laboratori i presentava la pel·lícula a la gent. El que trobo en comú entre Flaherty i el que jo faig és la càmera participativa. La càmera està *dins*. Va construir la seva història amb Nanook projectant-li el film al propi Nanook i a la seva família, fins i tot si no es deia Nanook i si la dona d'aquest era la dona que feia entrar en calor al propi Flaherty i amb la qual, segons vam saber més tard, amb certa emoció, va tenir un fill. Però era algú que tenia aquesta qualitat d'emprar el cinema sense guardar-se'l per a si mateix ni per a les sales futures, sinó compartint-ho directament amb la gent a la qual filmava.

"54 ans sans trépied". Entrevista a Jean Rouch, per Jean-Paul Colleyn, a "Jean Rouch. Cinéma et anthropologie", Cahiers du cinéma-INA, 2009



Per totes les grans experiències documentals que han seguit, les de Jean Rouch, de Pierre Perrault, de Johan Van der Keuken, de Frederick Wiseman, per no citar sinó aquells que més van marcar i, cap als nostres dies, Bob Connolly (*Black Harvest*), Raymond Depardon (*San Clemente*) o Nicolas Philibert (*La moindre des choses*), resulta més o menys clar que el lligam que manté junts al cineasta documentalista i

aquelles o aquells que accepten transformar-se en personatges del seu film, és essencialment no formulada i no formulable. Un nosaltres-dos, un conjunt que no es diu tal. Si ens succeeix que utilitzem, en el si de l'ADDOC (Associació de cineastes documentals) per exemple, el terme de "contracte" ho és en el sentit de "contracte moral", que queda i ha de quedar en l'implícit, el tàcit, el no dit, perquè aquest "contracte" –que no ho és en el sentit jurídic o comercial de la paraula– és tota la relació documental que es juga, tot el que fon aquesta relació com a experiència de la alteritat veritablement sentida i assumida, pasional i responsable –el que es pot batejar "confiança", però que prefereixo situar sota l'ègida del desig-. Desig de l'un per a l'altre, desig de l'altre en cadascun.

Jean-Louis Comolli, "Viaje documental al país de los reducidos de cabezas", a Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental, Nueva Librería, Buenos Aires, 2007



Una de les qüestions que planteja Filipa César concerneix a l'estatus d'un artista que arriba a un lloc estranger que no és part de la seva cultura ni de l'escenari del seu treball. César utilitza un film de l'etnògraf Jean Rouch que afronta aquest tema, *La pyramide humaine*, com un objecte connector –un tercer objecte entre el grup d'estudiants i ella mateixa– que propicia una conversa, una discussió que immediatament, fins i tot sense que faci falta conduir-la, posa en primer terme aquests temes, encara més quan els participants són preguntats sobre les projeccions que de la seva pròpia situació, com dos grups ètnics diferenciats ("ocupants" i "ocupats"), fan en el film. [...]

La manera en què els estudiants (àrabs) palestins discuteixen el film difereix de la manera en què ho fan els estudiants jueu-israelians. Tots són conscients de la història d'amor, així com de la manipulació del film, però en la conversa que segueix a la projecció, aquests últims es mostren més desil·lusionats, per no dir cíncics, respecte a



una història d'amor que els palestins desitgen acceptar i creure en la possibilitat de la igualtat. Cal dir que tots els participants pertanyen a grups involucrats en xerrades de reconciliació i que no representen als seus respectius grups socials ni a la majoria israeliana.

En efecte, allò que César intenta explorar en el seu film no és el teixit de relacions entre israelianes i palestins, ni els problemes geopolítics: no aprofundeix en la capacitat de col·laboració, sinó que recorre la possibilitat de crear una il·lusió documental al cinema, i la barrera entre els esdeveniments fotogràfiats i el resultat final, el propi film. Per tant, la majoria dels assumptes esmentats més amunt no són més que el decorat, l'escenari per a un discurs que transcorre en un determinat moment i lloc de la història, amb la finalitat d'examinar les eines ideològiques dels mitjans de comunicació: edició digital, retrat fotogràfic, primer pla, zoom, panoràmica....

The Four Chambered Heart no exposa les veus ni els rostres individuals del conflicte. Posa al nu la manipulació que el *Cinéma vérité* construeix finalment en la taula d'edició, i no en el temps real en què ocorren els fets.

Galit Eilat, "Comment", a "Montrage. Filipa César", Argobooks, 2010



Properes sessions d'Xcèntric:

Dijous 13 de gener, 20h, AUDITORI: **Àlbum de família**

Diumenge 16 de gener, 18:30h, AUDITORI: **Time after time. Anri Sala**

Dijous 20 de gener, 20h, AUDITORI: **The Black & Light Sèries: Naoyuki Tsuji**

Diumenge 23 de gener, 18:30h, AUDITORI: **The Black & Light Sèries: Telemach Wiesinger**

Dijous 27 de gener, 20h, AUDITORI: **Visió tàctil**

Si vols rebre el newsletter d'Xcèntric, subscriu-te al butlletí que trobaràs aquí:
www.cccb.org/ca/subscripcio_newsletter

+ INFO en <http://www.cccb.org/xcentric/es/> o en facebook XCENTRIC CINEMA

