

La predisposició per a una trobada: això és el cinema¹

The Goodwill for a Meeting: That's Cinema

Extractes d'Henri Langlois / Jean-Louis Comolli / Nicholas Ray

Henri Langlois

El cinema mut és la imatge. Què és la imatge? La imatge és un diamant. Hem après a polir-lo, a tallar-lo, a posar-lo en valor, però segueix sent una matèria homogènia. El cinema parlat és una nova matèria. És ceràmica. Com amalgamar les dues coses?

[...]

En les meves classes, m'he permès el luxe de treure el so d'alguns films. Si traiem el so de *M* (Fritz Lang, 1931), la imatge esdevé plana; quan el tornem a posar, pren volum. Això demostra que *M* és un film parlat autèntic. *The Most Dangerous Game* (Ernest B. Schoedsack i Irving Pichel, 1932) sense so revela el que aquest oculta. Veiem persones que mouen els llavis, però els seus ulls i els seus rostres no expressen res. Podem dir que hi ha persones que parlen, però per a dir què? Fan veure que parlen, imiten persones que estan parlant. Fent aquestes proves m'he adonat que sense la paraula Gabin s'apaga. Per què? Perquè per donar la impressió de ser natural, degut a que l'accent es posa en els diàlegs, cau en el naturalisme. És una constatació sorprenent tenint en compte que, malgrat tot, Gabin ha suposat la revolució del cinema parlat.

Hi un únic home, només un, que ha aconseguit fer del cinema parlat un tot homogeni.

I és mort. Vigo. Va agafar el so, la imatge, la música, el diàleg i els va fusionar –i dic fusionar i no pas barrejar–. Resultat: *L'Atalante* (1934). Mirant aquesta pel·lícula, podem descobrir per què el cinema mor d'una malaltia terrible: el naturalisme. Per naturalisme entenc “la còpia servil de la realitat”. Si hi ha un film que sembla naturalista és precisament *L'Atalante*, però només ho és en aparença. En realitat, és un vitrall. La realitat cinematogràfica és tan diferent del naturalisme com els vitralls del vidre de colors. Vigo ha recreat la vida, no l'ha imitada. Però va morir massa d'hora i es va emportar amb ell el secret. *L'Atalante*, com els vitralls de l'any mil, conté la solució de l'enigma.

[...]

El cinema és un mitjà que permet arribar al coneixement a la manera de Sant Tomàs, tocant. Hom pot llegir tot el que vulgui sobre l'amor, però si no ha fet l'amor es farà una idea de l'amor completament falsa.

Amb motiu de l'exposició Méliès que vaig fer al Museu d'Arts Decoratives, la dona d'un cineasta rus em va fer el millor elogi possible: «Vostè fa entrar la gent en un llibre que no ho és. Ha recreat un ambient que els permet, submergint-s'hi, arribar a entendre-ho tot per una mena d'osmosi».

1. Jean-Luc Godard a: BACHMAN, Gideon (1984). *The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard*. *Film Quarterly*, vol. 27, n° 3, p.132. Traducció al castellà a:

AIDELMAN, Núria i DE LUCAS, Gonzalo (eds., 2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, p. 201.

M'agradaria que el Museu del cinema respongués a aquest mateix principi. No crec en l'educació sota la forma del que habitualment s'anomena "l'educació". La veritable educació és l'osmosi. El llatí, les matemàtiques, etc. són útils per a la vida com a gimnàstica mental, però l'art és una matèria que no es pot ensenyar: s'aprèn per osmosi.

Tots els jocs infantils dels esquimals preparen par a la vida. El nen juga, però en realitat s'està preparant per a la pesca i la caça. Imitant el pare, de mica en mica, mentre juga, aprèn. És el contrari d'una educació universitària. Vulguem o no, existeix una educació de classe. Un tipus que a casa té una biblioteca considerable del seu pare o que freqüenta un ambient artístic, fins i tot si rebutja tot allò que l'ha format, se n'ha enriquit. Té molts més coneixements que un pobre noi que ho ha d'aprendre tot a l'escola.

Dumas ha fet més per la Història que tots els professors.

Des de fa molts anys, totes les exposicions es basen en el sistema estúpid d'educació explicativa perquè a la gent li agrada aprendre el que ha de pensar. Però l'art no s'explica, se sent. Si volem que hi hagi un vincle entre l'art i la persona, cal recrear un cordó umbilical. [1]

Jean-Louis Comolli

;Allò que es va afirmar sota el nom de "cinema" proposa una altra lògica que aquella de l'espectacle a qualsevol preu, una lògica no del rebuig de tota dimensió espectacular sinó del seu control rigorós mitjançant una posada en escena, un sistema d'escriptura que amaga per veure millor i no mostra més per "omplir els ulls"? Suposar que el cinema és un "art" significa precisament això. Un lloc actiu per a l'espectador. El gest cinematogràfic

2. L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) va ser fundat el 1943 i reestructurat per donar pas, el 1986,

no pretén només posar-se a to amb el seu temps, sinó donar compte d'aquest, aportar-ne les claus més que no pas conduir a la curta embriaguesa euforitzant que vol "fer oblidar" les alienacions comunes. En aquest debat tan vell com el mateix cinema, quin seria, quin hauria de ser, el lloc d'una escola de cinema?

Renunciar al cinema? Relativitzar-lo? La pregunta queda formulada. Ja des de la primera insígnia (IDHEC, Institut d'alts estudis cinematogràfics) a la segona (La Fémis, Fundació Europea de Professionals de l'Imatge i el So)², allò que desapareix és la paraula "cinema". Quina pena! L'ensenyament de professions tècniques mai no ha satisfet ningú, començant pels propis tècnics, generalment desitjosos de fer obra artística o de col·laborar-hi, i de que les qüestions de sentit, pertinença, historicitat, exemplaritat, siguin importants, molt més enllà de la qüestió d'"ofici" a assolir o transmetre. Ofici? Per què? Per a qui? Amb qui? Contra qui? El professionalisme no és una moral, encara menys un motiu de vida. Pel que fa als tècnics, aquests no són robots. Dotats d'un cap per pensar i d'un cor per sentir, estimen i s'apassionen. Res no els farà renunciar a la dimensió estètica del cinema per acontentar-se amb un mestratge tecnològic del que veuen, millor que ningú, la inanitat final. Una vegada superada l'excitació, s'obre camí una terrible absència de pensament.

Aprendre comença per experimentar, en el difícil exercici de la pràctica artística (escriure un film, posar en escena, construir, muntar) amb les seves zones d'ombra i dubtes, la validesa de les dades teòriques i històriques que, sense aquesta confrontació a la pràctica, serien lletra morta. Sigui quin sigui el seu bagatge, cap aprenent de cineasta queda apartat del cinema tal i com ha estat elaborat fins a ell. Verificar-ho a la pràctica és descobrir la seva relació amb una o una altra família cinematogràfica, és també comprendre

a la Fondation européenne des métiers de l'image et du son (La Fémis).

que filmar no té –veritablement– res d'innocent. No és el marc escolar, preservat de xantatges i de rendibilitat immediata, on un aprenentatge pot centrar-se sobre allò que importa: el lloc del subjecte –l'estudiant, el tècnic, el formador, l'artista–, en la producció de sentit, aquell sentit d'una obra que es confrontarà amb la societat, que s'arriscarà al món? [2]

Nicholas Ray

Les filmoteques, aquells arxius arreu del món, són els llocs que vosaltres, com a cinèfils, com a estudiants seriosos, com a participants en l'art de la cinematografia, podeu anar per lligar-vos unes pel·lícules, per rebutjar o rebel·lar-vos contra unes altres, o per contradir aquest procés. Gràcies a les filmoteques i als arxius es conserven pel·lícules a les quals us sentiu units i així podeu aprofitar les oportunitats que us ofereixen pel vostre propi creixement artístic.

[...]

M'agradaria poder ajudar a crear un nou concepte de cinema com a quelcom viu, que respiri, per poder veure les molècules del pensament, de l'emoció i de l'experiència funcionant tot el temps, en un tipus de desordre meravellós que permeti al públic participar a la

creació del seu propi ordre i dissenyar les seves pròpies conclusions a partir d'allò viscut. Això és al que crec que tots hem d'arribar.

[...]

Somio amb el dia en què pugui saber amb certesa que hi ha algú que fa cinema a cada família, en què les formes de comunicació no estiguin limitades per la paraula o la pàgina, en què cada noi tingui l'oportunitat de donar una expressió completa a alguna cosa seva. Seria tan més ric el veïnat, l'illa! Hem d'equipar-nos i envoltar-nos dels materials que exigeix aquesta activitat creativa.

[...]

Sóc molt feliç fent classes. M'encanta observar el procés de descoberta en altres persones, i quan em passa a mi, sento que he rebut un fantàstic regal. I vull fer pel·lícules, desesperadament. Però no qualsevol pel·lícula. No vull fer una pel·lícula que sembli pintura esquitxada contra la paret d'un graner. [3] •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Extracte de «*Entretien avec Henri Langlois*», per Rui Nogueira, entrevista realitzada el 1972, publicada originalment a *Sight and Sound* (tardor de 1972) i, en versió francesa, a la revista *Zoom* (nº25, juny-juliol de 1974). Extreta de: LANGLOIS, Henri (1986). *Henri Langlois. Trois cent ans de cinéma. Écrits*. París. Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, FEMIS, pp. 96-99.
- [2] Extracte de «¿La Fémis debe ser la escuela del conformismo?», publicat a *Libération*, 31 de maig de 1996. Recopilat a: COMOLLI, Jean-Louis (2004). *Voir et pouvoir*.

- L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. París: Verdier, pp. 347-350. Traducció castellana a: COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires. Aurelia Rivera: Nueva Librería, pp. 338-339.
- [3] RAY, Nicholas (1994). *Por primera o última vez. Nicholas Ray haciendo cine*. RAY, Susan (ed.). Gijón: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, pp. 262-67.