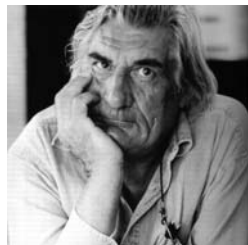


Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 18

18 – 25 octubre 2005



Jean-Claude Brisseau

Jean-Claude Brisseau

► Jean-Claude Brisseau, cineasta

El 5 d'abril de 1994. A l'àrea metropolitana de París. Trobem Jean-Claude Brisseau en un estudi de postsincronització on ell fa els últims retocs al seu últim film: L'ANGE NOIR. Aquest home de físic imponent i actitud franca ens parla del seu cinema i el seu estil particularment heterogeni, que va des del magnífic DE BRUIT ET DE FUREUR —que alterna el realisme i la poesia sobre un fons de violència social— fins a CÉLINE, més místic.

P.- Vostè era professor de francès. Per què es va dedicar al cinema?

B.- El cinema m'agradava des de feia molt temps. Després de fer el batxillerat elemental i el superior —encara no tenia 18 anys—, jo volia anar a l'IDHEC, però no vaig poder perquè no teníem prou diners. La meua mare treballava de dona de fer feines. Per tant vaig entrar a l'escola normal, i vaig ser mestre d'escola i després professor d'institut. En aquella època, el 1975, no hi pensava gens ni mica, a fer cinema. Però sempre m'havia agradat, i llavors van sortir les càmeres de Super-8 sonores. Me'n vaig comprar una i, durant les vacances, vaig fer dos films amb uns nois: l'un era un homenatge a Hitchcock que durava vint minuts i l'altre, un petit film intimista de l'estil de CÉLINE. Jo els vaig escriure, i també era jo qui filmava, qui enquadrava, qui en va fer el muntatge i qui en va fer la presa de so. Jo ho feia tot. Fins i tot em vaig veure obligat a fer-hi d'actor dues vegades. I no em sap greu haver-ho hagut de fer tot, perquè així vaig aprendre molt. Els nois van voler que presentés el film en un festival de films d'aficionats a l'Olympic. I resulta que l'atzar va voler que Rohmer fos a la sala, i el segon atzar va ser que un company meu es va assabentar que ell era a la sala i em va portar gairebé per força al seu despatx. El film li havia agradat molt i em va ajudar a fer-ne un altre, que, al seu torn, va ocasionar que em fessin uns encàrrecs per a la televisió que van tenir molt d'èxit.

Després d'això, vaig aconseguir una avançada a compte dels guanys de taquilla, i vaig fer el meu primer film per al cinema.

La decisió final de consagrar-me exclusivament al cinema va ser arran de NOCE BLANCHE, perquè amb DE BRUIT ET DE FUREUR vaig pensar que, quan s'estrenés, seria un desastre. Va tenir un gran èxit de crítica però jo no estava segur de poder-me guanyar la vida fent cinema. Guanyava més a l'ensenyament públic que no fent aquest ofici, molt més.

Llavors vaig tenir el cop de sort comercial de NOCE BLANCHE, amb dos milions d'entrades a França, just després de TROP BELLE POUR TOI de Blier. Però, en canvi, el film va funcionar molt bé a l'estranger i havia costat molt més barat que TROP BELLE POUR TOI. I va ser així com vaig arribar al cinema.

P.- I com va anar la direcció d'UN JEU BRUTAL, el seu primer llargmetratge, pel que fa a la producció i la direcció de l'equip i els actors?



Les savates du bon Dieu de Jean-Claude Brisseau

B.- El film va costar dos milions. Des d'aquesta perspectiva, com que jo pagava a la gent, rodava de 20 a 30 plans en 8 hores, sense ajudant. Rodava a tota velocitat. D'altra banda, aquest havia estat el ritme de DE BRUIT ET DE FUREUR. Sempre m'he ocupat de la interpretació dels actors, i això no va canviar, sinó que fins i tot es va anar aprofundint de mica en mica. Pel que fa a l'equip, sempre ens vam entendre bé. En general, cada vegada que rodem una escena, sé exactament on anirà col·locada la càmera i els nivells del pla, i és per això que puc anar molt de pressa quan rodo. L'únic inconvenient, quan rodàvem a l'exterior, era el temps: les boires, la pluja...

P.- Vostè no té mai ajudants?

B.- Hi ha gent que m'han donat cops de mà però que no són ajudants en el sentit habitual del terme. Per exemple, mai no deixaria a ningú que fes el pla de treball en lloc meu. Es poden fer prelocalitzacions per a mi, però les localitzacions definitives les faig jo. Jo escullo els meus actors i jo els faig les proves. Mai no recorro a un director de càsting. Reflexionem sobre l'estil fotogràfic amb el director de fotografia i fins i tot fem proves, que són molt importants. Per exemple, en l'última pel·lícula amb Sylvie, vam fer proves a l'estudi i vam arribar a la conclusió que, per a la mena d'imatge que volíem, hàviem de posar els projectors molt lluny i, per tant, calia que l'elecció dels decorats es fes d'acord amb aquest element.

P.- També és una manera de tenir una visió més global sobre el conjunt del film.

B.- Totalment d'acord, és evident. Jo ho preparo tot minuciosament, i com que sé que el rodatge no anirà com està previst, això em permet adaptar-me molt de pressa. De la mateixa manera que en algunes novel·les de Simenon, Maigret diu: «Me n'amaro!», a mi em passa

una mica igual. Miro tots els mitjans que tinc a la meua disposició: els actors, els decorats, la fotografia i, partint d'això, intento veure quin estil donaré al film.

P.- Com elabora els guions?

B.- Això depèn. De vegades parteixo d'una idea filosòfica i després baixo fins a la materialització.

P.- Això es veu sobretot a DE BRUIT ET DE FUREUR.

B.- Doncs no, paradoxalment. Allà el que es va produir va ser més aviat el contrari! Jo vaig néixer en un suburbi i vaig conèixer la delinqüència. I quan vaig anar a parlar amb els meus alumnes, a Bagnolet, vaig descobrir directament una realitat, una violència, que mai no hauria sospitat. D'entrada, aquest film va ser una mena d'interrogació sobre la realitat nova a què m'havia d'enfrontar, i a mesura que avançàvem em vaig adonar que hi havia un film més profund a fer. Recordo la primera vegada que Cremer i la seva dona van llegir el guió. La seva dona, que era psiquiatra, em va dir textualment: «Mai no s'ha anat tan lluny pel que fa a l'assassinat del pare». Jo no havia pensat deliberadament inscriure-hi un contingut de tipus psicoanalític, però ella es referia, no al que jo anomenaria la psicoanàlisi individual, sinó a la psicoanàlisi de masses ja que era en el sentit gairebé mític que utilitzava aquest terme. Em vaig inclinar en aquesta direcció, i és un dels elements que em van portar a intentar donar una altra dimensió al film. En canvi, quan vaig fer CÉLINE, vaig tornar a utilitzar els temes dels meus tres films anteriors.

P.- S'inspira molt en les pròpies vivències, per als seus films?

B.- No en el sentit de la meua vida personal, perquè jo no em poso en escena. Jo no sóc cap dels meus personatges, i ells tampoc no són una projecció meua. Cap personatge de cap dels meus films és el meu portaveu, contràriament al que s'ha dit o s'ha pensat. D'altra ban-



Rodatge del film *Un jeu brutal* de Jean-Claude Brisseau

da, quan jo escric una història, em poso al lloc dels personatges que no m'agraden, per defensar-los. Per exemple, em vaig inspirar en una persona de la vida real per al personatge interpretat per Cremer a DE BRUIT ET DE FUREUR. Em vaig posar al seu lloc i el vaig convertir en un personatge gairebé... No més mític, no cal exagerar, però si amb una dimensió completament diferent de la que tenia la persona en la vida real. Com tothom, jo utilitzo el que observo al meu voltant i reflexiono sobre el que veig, i la major part de les vegades els meus personatges són una barreja de dos o tres personatges que existeixen de veritat.

P.- Per tant, vostè no té cap personatge fictici? Penso en el nen del canari de DE BRUIT ET DE FUREUR: ell busca un ideal, s'aferra a la poesia...

B.- En els meus films no hi ha cap personatge fictici. Sempre m'he inspirat en personatges que existien realment. Per exemple, pel que fa a l'escena de la poesia a DE BRUIT ET DE FUREUR, recordo un nen, un petit àrab, que un dia va llegir un text. Tenia una força poètica considerable, i això va ser el que em va inspirar. Mai no hi ha gent fictícia. Però, en canvi, pot ser que m'hagi inspirat en persones d'altres àmbits. El personatge interpretat per la petita Paradis a NOCE BLANCHE és la barreja de tres noies diferents. Cap de les quals, d'altra banda, no ha estat alumna meua. La gent es va pensar que jo explicava directament una aventura que havia tingut amb una alumna. I, en canvi, jo havia observat unes històries idèntiques en altres persones. Estic del tot convençut que, per a un professor, enamorar-se d'una de les seves alumnes és el perill número u de l'ofici, perquè és ben veritat que això passa a l'inrevés. Si la gent es deixés anar, l'escola no seria altra cosa que un gegantesc «cardòdrom». L'única cosa que jo hauria pogut posar en el meu film, pel que fa a aquest aspecte, és la relació que vaig viure quan em vaig enamorar de Lisa (Lisa Hérédia), que actua a CÉLINE i és la meua muntadora. Ella tenia dotze anys menys que jo, i això em va plantejar autèntics problemes.

P.- Vostè, en els seus films, escull sistemàticament personatges molt oposats!

B.- És rar que dos personatges que estan junts siguin totalment idèntics. Hi ha una barreja de personatges completament diferents perquè és així com són. I de vegades fins i tot són contraris. Perquè els contraris s'atrauen, i al mateix temps, sovint, no poden ser dobles. Per exemple, a UN JEU BRUTAL, en realitat hi ha moltes similituds entre Cremer i la seva filla. Perquè, a més, la història tractava de l'encreuament d'itineraris entre ells dos. És un doble itinerari, però la filla i el seu pare s'assemblen molt, mentre que hi ha poques similituds entre Jean Roger (DE BRUIT ET DE FUREUR) i el nen del canari. Jean Roger escull el nen del canari perquè és més feble que ell, més tendre. Això li permet poder aparèixer com si fos més fort, i és per això que, des de llavors, ningú no el molesta. I ell va cada vegada més lluny en la delinqüència.

P.- Creu que hi ha una òsmosi possible entre aquests



L'Ange noir de Jean-Claude Brisseau

dos elements? Podem pensar en el bé i el mal?

B.- I tant que sí. Ells dos s'interrelacionen, és evident. El que m'interessava era el canvi interior del petit Jean Roger. Al començament, quan el seu company li diu: «Per què fas mal a les bèsties?», l'altre, tot sorprès, li respon: «No ets pas tu, el qui sent mal. Quan torturem algú, no ens fa pas mal a nosaltres. Per tant, podem fer el que vulguem!». Però al final sent un amor autèntic i més profund, un respecte pel pròxim. El que m'interessa és el pas de l'un a l'altre. La qüestió de fons és sempre una qüestió relacionada, de primer, amb la moral. «Quin és el sentit de la moral?». I en segon lloc, es refereix a l'àmbit metafísic, i naturalment, a la nostra relació amb la moral.

P.- A més d'actors professionals, vostè utilitza actors joves o debutants. Com sol anar la direcció d'aquests actors joves?

B.- De la mateixa manera que la dels altres. Jo em relaciono igual amb tots els actors. Tant si els actors són professionals com si no, m'agrada observar-los prou

per intentar impregnar-me d'ells perquè estiguin de la millor manera a la pantalla. La meua tècnica amb els que no tenen una experiència prèvia i els que sí, que en tenen, és la mateixa. Les coses són més fàcils amb la gent que mai no han rodat perquè confien en mi. I, al mateix temps, amb els que ja tenen experiència hi ha una feina que ja està feta i que no cal tornar a fer. Per exemple, tots han agafat el costum, en principi, d'abondar els personatges d'una determinada manera.

P.- Ara ha acabat el seu darrer film. De què tracta?

B.- Ah! No en diré pas res, d'això!

P.- Qui en són els intèrprets?

B.- Hi ha Sylvie Vartan, Tcheky Karyo, Michel Piccoli, una noia desconeguda que es diu Alexandra Winisky i excel·lents actors de teatre, com ara Claude Winter, Bernard Verley i Claude Giraud. L'idea inicial del film es remunta, de fet, a DE BRUIT ET DE FUREUR. Jo parlava amb Patrick Brochro i la germana de Brigitte Bardot, i els explicava el problema que se m'havia plantejat amb DE BRUIT ET DE FUREUR. No volia que l'espectador s'identifiqués amb François Negret com s'identificaria amb el protagonista d'una pel·lícula americana però, això no obstant, si no s'hi identificava, el film s'enfonsaria. Em vaig plantejar la qüestió: «Com s'han de mostrar, els dolents?». I em vaig adonar que la tècnica era completament diferent si es tractava d'homes o de dones, i que, de fet, en el cas de les dones era més complicat. El començament de la redacció del guió amb Sylvie va ser així: «Com fer fascinant una dona que menteix, una dona que tothom consideraria una mala persona?».

P.- Per què va escollir Sylvie Vartan?

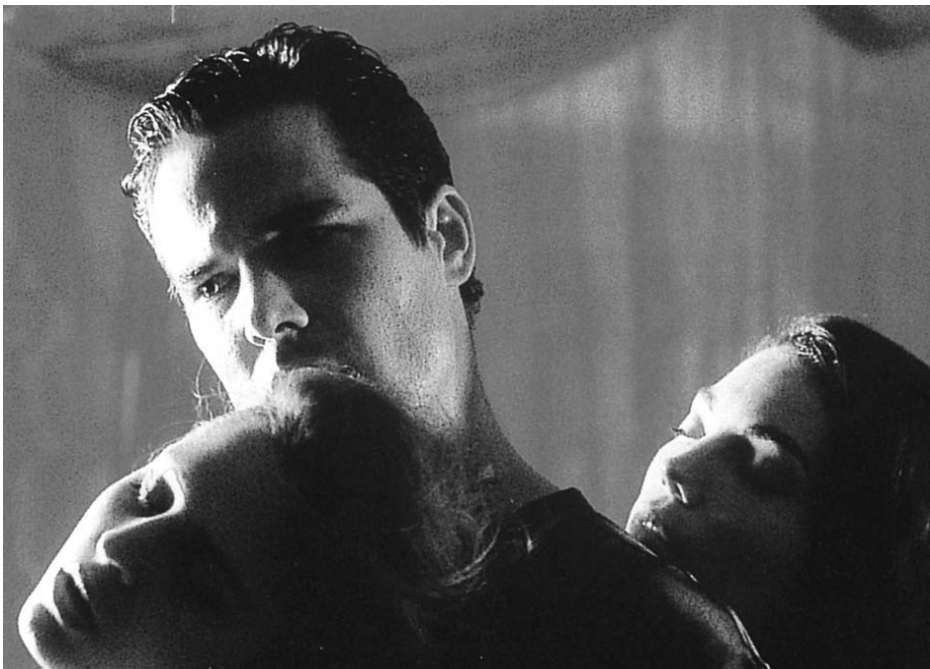
B.- La vaig trobar per casualitat. Jo era a Cannes amb DE BRUIT ET DE FUREUR. Tímidament, la vaig anar a veure i li vaig dir que m'havia sabut molt greu que ella no hagués fet PIERROT LE FOU (de Jean-Luc Godard, amb Anna Karina). I llavors ella em va dir que ni tan sols sabia que li haguessin proposat aquell argument. I vaig tenir la idea de fer el film amb ella des d'aquell moment. El moment de l'elecció de Vanessa Paradis també va estar relacionat amb Sylvie, perquè, si es mira bé Sylvie quan ella tenia 16 o 17 anys, i després s'observen els mateixos angles en Vanessa Paradis, totes dues s'assemblen molt. A més, en un moment determinat vaig tenir la idea de fer un film amb totes dues. Vaja, dos films diferents amb el mateix personatge. L'un, amb 16 anys i l'altre, amb 40 anys, però després vaig abandonar la idea.

Jo no he escrit mai tenint en compte la gent que podrien actuar en el film, excepte en el cas de Sylvie Vartan. Pel que fa a Cremer, simplement el vaig trobar per al meu primer film. Anteriorment li havia proposat el paper a Piccoli, però no podia. M'hi vaig entendre molt bé, amb Bruno. Vam treballar molt sobre els problemes de l'actuació, tal com jo faig sistemàticament. Això no obstant, jo sabia que ell no volia fer DE BRUIT ET DE FUREUR perquè pensava que no quedaria versemblant com a paio de barriada, i, en realitat, va quedar completament versemblant!

Entrevista elaborada per Mickael Monnier i Clotilde Dupont (www.arkepix.com)



Noce blanche de Jean-Claude Brisseau



Choses secrètes de Jean-Claude Brisseau

► Choses secrètes

Jean-Claude Brisseau és el més atípic dels grans directors de cinema francesos. Els seus temes, carrera, influències i personalitat, tot conspira per convertir-lo en autènticament marginal. No pertany a cap de les «famílies» del cinema francès. És un llop solitari, i en paga un preu alt, de la seva independència. Les seves integritat i meticulositat espanten els productors, i cadascuna de les seves 10 pel·lícules ha estat el resultat d'una lluita ferotge. El seu debut no professional, LA CROISÉE DES CHEMINS (1975), mai no es va estrenar; i ell només va ser conegut després de l'estrena de DE BRUIT ET DE FUREUR a Cannes, el 1987, i els posteriors èxits de crítica i taquilla de la pel·lícula. Durant els llargs anys entre els dos films, Brisseau es va recolzar en l'amistat i el suport d'Eric Rohmer, que animava aquest mestre d'escola i cineasta a temps parcial (una doble vida que Rohmer mateix també havia dut 20 anys enrere).

DE BRUIT ET DE FUREUR va ser la primera pel·lícula francesa que va descriure els joves de les barriades suburbanas i les bandes que formaven en aquelles zones d'exclusió. En aquella època, l'existència de les bandes tot just començava a alarmar les persones benpensants, perquè encara havien de passar anys abans del triomf de LA HAINE de Mathieu Kassovitz i la consegüent onada de pel·lícules d'extraradi. Però, de la mateixa manera que DE BRUIT ET DE FUREUR va determinar l'emergència d'un cineasta singular, també va establir la base per als malentesos que l'han continuat perseguint. Per als crítics esquerrans del PC, Brisseau era simplement un "cineasta socialment preocupat", compromès a denunciar la violència i la política d'exclusió que condicionen els projectes i la vida sense futur de les classes baixes. Però aquesta percepció ignorava els elements fantàstics, els tocs surrealistes i el fort sentit del grotesc que constantment alteren l'aparent naturalisme de la pel·lícula, d'una manera semblant al que va fer Buñuel a LOS OLVIDADOS, que Brisseau ha admès que considera com un model. Després Brisseau va ser condemnat a viure amb l'etiqueta reductora i feixuga de «realista». La conseqüència va ser que va acabar decebent els crítics que creien que finalment havien trobat un cineasta capaç de tractar els grans problemes i els mals socials del país. I, d'això, en va haver de pagar un preu molt alt.

Arran de l'estrena de la seva pel·lícula anterior, LES SAVATES DU BON DIEU (1999), Brisseau em va dir: «Cap dels meus films no és realista, i certament tampoc naturalista, incloent-hi DE BRUIT ET DE FUREUR, tot i que tractava una certa realitat social. Tots contenen una zona d'ombra. M'agrada referir-me a la realitat social, però ho faig per mitjà de la mescla de gèneres i la inserció d'elements surrealistes. Quan la Cinemateca Francesa em va demanar que seleccionés algunes pel·lícules que m'havien influenciat per acompanyar una retrospectiva de la meua obra, em vaig adonar que havia

escollit pel·lícules que totes aparentaven un aire realista, tot i que en realitat no n'eren gens. Agafem LA GUERRE EST FINIE d'Alain Resnais: la pel·lícula sembla que tracti de la realitat política del seu moment, però no era pas allò, el que Resnais va filmar. En el meu propi treball, l'objectiu no és mai el naturalisme, sinó una certa forma de relació amb la realitat. Amb cada pel·lícula intento trobar una nova manera d'enfrontar-se a aquestes relacions complexes. Quan mires una de les meves pel·lícules, sempre t'has de preguntar si la llegeixes correctament: per exemple, si hauries d'estar rient en una pel·lícula que ha començat d'una manera tan ombrívola. Durant la primera projecció de DE BRUIT ET DE FUREUR, els joves que hi havia entre el públic reien, i jo estava més o menys d'acord amb ells. En canvi, els espec-



De bruit et de fureur de Jean-Claude Brisseau

tadors més seriosos pensaven que els nois no tenien dret a riure d'aquella mena de coses.»

L'espectador americà, que es troba Brisseau per primera vegada per mitjà de la seva pel·lícula més recent, CHOSES SECRÈTES (2002), no haurà de tractar amb l'assumpte espinós —i molt francès— del naturalisme. Des de l'escena inicial del club de *strip-tease*, la tennuïtat de l'adscripció de la pel·lícula al realisme és evident, i aquesta primera impressió és confirmada per l'extravagant seqüència de l'entrevista laboral on dues dones joves i ambicioses aconsegueixen immediatament feina com a secretàries simplement creuant i desencreuant les cames, malgrat que no estan gens ni mica qualificades per a la feina i que a França hi ha tres milions d'aturats!

CHOSES SECRÈTES és una amalgama de gèneres que reuneix un aprenentatge narratiu a la manera de Balzac (*Il·lusions perdudes* és una citació explícita), porno *soft-core*, un conte cruel i un suspens a la manera de Hitchcock. La pel·lícula descriu la ràpida ascensió social de Sandrine i Nathalie, dues dones joves d'ara (i de sempre), que inicien una recerca del poder utilitzant la sexualitat com a arma principal. Aprenen a excitar-se elles mateixes, a controlar i a fingir el plaer segons el que convingui, i a protegir-se de l'amor en majúscules, perquè és l'obstacle principal per a les aspirants a dones fatals. Potser és producte de la ingenuïtat, i això

certament condueix a una catàstrofe sagnant, però el seu programa de resistència política està directament relacionat amb l'imaginari.

En essència, Sandrine i Nathalie són dues actrius que interpreten el paper de devoradores d'homes. Però, sobretot, són espectadores, la mena de gent que voraçment consumeix imatges de tota mena, des de melodrames fins a serials. La base de la pel·lícula de Brisseau no és la realitat social, sinó la realitat deformada per la societat de l'espectacle. No intenta filmar el món real sinó més aviat un món freqüentat per les fantasies que els seus habitants han creat, un món on tothom converteix les seves vides en les pròpies pel·lícules o novel·les, on tothom s'atipa de clixés que podrien ser títols de narrativa superficial per al consum massiu: *Sexe al metro*, *Amor a l'oficina*, *Com seduir el teu cap* o *Passió fatal*. Sandrine i Nathalie fan realitat les seves tòpiques imaginacions amb un èxit complet —fins que troben una persona que s'hauria d'haver apartat de la tragèdia i que té una història familiar que inclou destrucció i sacrifici. En aquest moment la pel·lícula assoleix una autèntica grandiositat.

Després d'haver esgotat la trajectòria de les seves protagonistes i haver deixat de banda totes les imatges sentimentals i els clixés eròtics, CHOSES SECRÈTES s'alça damunt aquests esquinçalls i parracs, i es revela com el que és: un melodrama d'avui, de l'aquí i l'ara, que mostra el lamentable estat de les nostres imaginacions colonitzades abans de resituar-se al costat del lirisme pur, finalment depurat de tot allò que havia aguantat al llarg del camí de la seva expressió, finalment netejat d'impureses. Fonamentalment, CHOSES SECRÈTES tracta de la redempció, en el sentit catòlic del terme: la redempció dels personatges i la redempció de les imatges. Però ha de descendir per un camí llarg i dolorós només per redescobrir la puresa original del melodrama clàssic. Es tracta d'una reflexió brillant sobre el degradat estat de la imaginació contemporània. CHOSES SECRÈTES és difícil de comprendre. És difícil, perquè Brisseau tracta, d'una manera decididament clàssica, la condició postmoderna, amb les imatges de la qual transmet les nostres relacions amb la



Céline de Jean-Claude Brisseau

realitat i amb el món. Treballant amb material estereotipat —la història d'una ascensió social amb una forta càrrega eròtica—, Brisseau es nega a filmar per als espectadors intel·lectuals adoptant una actitud irònica o distanciatada. Tracta els clixés frontalment, sense picar l'ullet. Com diu ell mateix: «M'agrada jugar amb la iconografia perquè et permet fer-te entendre més de pressa, accelerar la història. I tots nosaltres vivim en un espai imaginari del qual mai no ens podem escapar del tot». Però Brisseau no és condescendent amb els tipus populars que utilitza. El seu mètode consisteix a esgotar-los gradualment, fins que uns altres ocupen el seu lloc. Apunta més cap al cinema de barriada que no cap a la filмотeca, i somnia aconseguir un públic massiu parlant-los a través d'una imitació només una mica desviada de les formes de cultura popular actuals. El gran tema de totes les seves pel·lícules és la comunicació; en el fons continua essent un professor, sempre esperant una catarsi final. Brisseau és un cineasta a la recerca de la transcendència.

Perquè és un artista profundament religiós. S'ha de dir que practica el cinema com si fos una religió de la qual ell és l'últim sacerdot devot. Afirmar que va aprendre a fer pel·lícules analitzant PSYCHO un munt de vegades. Fins i tot avui dia, encara li agrada convidar amics a casa seva per mostrar-los les seves pel·lícules domèstiques i després analitzar-les. Brisseau és un gran co-



Un jeu brutal de Jean-Claude Brisseau

neixedor del cinema americà clàssic (i un apassionat admirador de Gary Cooper), i la seva imaginació està plena de trames tèrboles, de dones fatals que són alhora coneixedores dels secrets del sexe i del funcionament de les classes socials, i d'herois ingenus obligats a enfrontar-se directament amb els horrors del món. El projecte de Brisseau consisteix a aplicar les trames i els codis del cinema negre americà a la realitat de la societat francesa, no gaire diferentment del que fa Claude Chabrol respecte a la influència de Fritz Lang. La diferència és que, com Lang, Chabrol sempre es col·loca com un demiürg omniscient, fins i tot quan té cura de dissimular el seu despotisme sota l'aparença d'una amable i comprensiva acceptació de les febleses humanes. Brisseau, en canvi, és més profundament hitchcockià. Es projecta ell mateix gustosament en els seus desgraciats protagonistes i permet a l'espectador simpatitzar amb ells i identificar-s'hi.

Cinc anys després del gran èxit de públic de NOCE BLANCHE (1989), amb Bruno Cremer i Vanessa Paradis —una altra vegada un melodrama pur que tracta de la dificultat de la comunicació i la impossibilitat d'aconseguir una autèntica fusió romàntica entre un home i una dona—, Brisseau (per una vegada amb un bon pressupost) va abocar els seus somnis de cinèfil dins un film:



Les savates du bon Dieu de Jean-Claude Brisseau

L'ANGE NOIR (1994). La novel·la de François Mauriac, situada a Bordeus i al pròsper Sud-Oest francès, entra en un nou territori: l'alta burgesia. I, naturalment, ens mostra tot el que ell creu que està malament en aquest luxós niu d'escurçons ple d'horrors amagats. Però es trasllada més enllà d'aquest discurs una mica banal per centrar-se en la fosca Stéphane (interpretada per la cantant Sylvie Vartan), un àngel exterminador i alhora un àngel negre, un bloc de gel d'odi que viu als luxosos interiors del film. Ella és el cuc de la poma, la missatgeira d'un món de sofriment i humiliació, enviada per destruir la tranquil·litat dels rics des de dins. Du a terme una guerra secreta contra la societat respectable, imitant al millor possible el comportament burgès per poder destruir-lo i utilitzant el sexe com a arma definitiva. En recordar la història de la seva vida a causa d'una investigació de la policia, que es converteix en una fascinant interacció de pistes i suggeriments, la pel·lícula transmet la inutilitat de la rebel·lió i com n'és, d'inevitable, la traïció amorosa. Com el seu personatge principal, L'ANGE NOIR camina pel fil de la navalla i corre el risc de caure en el ridícul i el passat de moda quan s'esforça a convertir un clàssic melodrama a la manera de Hitchcock (s'hi citen REBECCA, THE PARADINE CASE i VERTIGO) en una declaració política incendiària.

Aquest còctel explosiu produeix una pel·lícula orgullosament única, un gran cop d'efecte d'un cineasta que encara s'aferra al cinema dels seus mestres i les pròpies fantasies amb una mà, i a la seva ràbia envers un ordre social del tot ben establert amb l'altra, amb el primer que hem esmentat donant forma i il·luminant això segon. Una escena repeteix paraula per paraula la famosa conversa dels enamorats a JOHNNY GUITAR de Nicholas Ray: «Menteix-me... Digue'm que encara m'estimes com jo t'estimo.» Però es tracta d'una escena on una noia es masturba davant el seu amant mentre ell la grava en vídeo: una típica desviació del «projecte Brisseau».

L'ANGE NOIR va aconseguir només uns quants defensors; entre d'altres, *Cahiers du Cinéma*, que el va treure a la portada. El film, una catàstrofe comercial, va ser àmpliament ridiculitzat. Després d'aquest contratemps seriós i no merescut, Brisseau va tenir difícil poder dur a terme els seus projectes i va mantenir un silenci de cinc anys, que es va acabar amb LES SAVATES DU BON DIEU, un aparent retorn a l'atmosfera proletària de DE BRUIT ET DE FUREUR que es converteix en una delirant faula filosòfica. Aquesta pel·lícula èpica, amb els seus bruscos canvis de ritme i de to, que presentava un xaman africà que fa miracles, va permetre a Brisseau treure's de sobre finalment la reputació de cineasta naturalista amb temàtiques socials. Però va tornar a ser un fracàs comercial. I per això va ser només amb un pressupost reduït i una distribució insuficient que va poder fer CHOSES SECRÈTES. Ajudada per unes crítiques gairebé unànimes entusiastes, la pel·lícula va tenir un èxit relatiu: una bonica sorpresa per a un home que s'estimaria més poder ser un director que treballa en lloc d'un noi dolent professional.

Frédéric Bonnaud (Jean-Claude Brisseau's Secret Things, *Film Comment*, gener-febrer de 2004) ▶

BIBLIOGRAFIA: JEAN-CLAUDE BRISSEAU

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Articles i entrevistes generals

- Blanchet, Christian. *Entretien avec Jean-Claude Brisseau*, "Cinéma", no 309 (sept. 1984), p. 48-49.
- Bonnaud, Frédéric. *Anti-social realism*, "Film comment", vol. 40, no 1 (Jan.-Feb. 2004), p. 30-33.
- Braunschweig, Stéphane; Baecque, Antoine de. *C.E.S. Fiction: rencontre avec Jean-Claude Brisseau*, "Cahiers du cinéma", no 368 (févr. 1985), p. IX.
- Jenny, Élisabeth. *Jean-Claude Brisseau: des structures professionnelles inadaptées*, "CinémaAction", no 66 (1993), p. 119-123.
- Prédal, René. *Entretien avec Jean-Claude Brisseau*, "Jeune cinéma", no 208 (mai-juin 1991), p. 17-21.
- Puaux, Françoise. *Jean-Claude Brisseau: Marginal? Je ne sais pas*, "CinémaAction", no 91 (1999), p. 109-114.

Articles de Brisseau

- Brisseau, Jean-Claude. *La règle du jeu*, "Cahiers du cinéma", no 482 (juil.-août 1994), p. 68-69.
- Brisseau, Jean-Claude. *Psychose*, "Positif", no 400 (juin 1994), p. 16-17.

Sobre els films

La vie comme ça

- Azoury, Philippe. *Brisseau au bureau*, "Cahiers du cinéma", no 578 (avril 2003), p. 36.
- Guérin, Marie-Anne. *Brisseau*, "Cahiers du cinéma", no 483 (sept. 1994), p. 10.

Un jeu brutal

- Camy, Gérard. *Un jeu brutal*, "Jeune cinéma", no 156 (janv. 1984), p. 39-40.
- Chion, Michel; Philippon, Alain. *Le cinéma de la cruauté*, "Cahiers du cinéma", no 350 (août 1983), p. III.
- Philippon, Alain. *Bourreau d'enfant*, "Cahiers du cinéma", no 352 (oct. 1983), p. 50-52.

De bruit et de fureur

- Bassan, Raphaël. *Entretien avec Jean-Claude Brisseau: expérimenter sur le terrain des émo-*

tions, "Revue du cinéma", no 439 (juin 1988), p. 20-24.

- Carrère, Emmanuel; Niel, Philippe. *De bruit et de fureur*, "Positif", no 328 (juin 1988), p. 64-67.
- Freixas, Ramon. *De ruido y furor*. "Dirigido por", nº 188 (feb. 1991), p. 76.
- Haggenmuller, Frauke. *De bruit et de fureur*, "Cahiers de la Cinémathèque", no 59-60 (févr. 1994), p. 50-56.
- Jousse, Thierry. *Portrait d'une enfance déçue*, "Cahiers du cinéma", no 407-408 (mai 1988), p. 126-127.
- Kermabon, Jacques. *À propos de 'De bruit et de fureur': rencontre avec Jean-Claude Brisseau*, "Avant-scène cinéma", no 387 (déc. 1989), p. 93-97.
- Masson, Alain; Rouyer, Philippe. *Entretien avec Jean-Claude Brisseau: sur 'De bruit et de fureur'*, "Positif", no 328 (juin 1988), p. 6-8.
- Rakovsky, Antoine. *De bruit et de fureur: la lumière et la nuit*, "Revue du cinéma", no 439 (juin 1988), p. 19-20.
- Tesson, Charles; Toubiana, Serge; Jousse, Thierry. *Une affaire de morale: entretien avec Jean-Claude Brisseau*, "Cahiers du cinéma", no 407-408 (mai 1988), p. 128-130.

Noce blanche

- Brisseau, Jean-Claude. *Noce blanche: découpage plan à plan après montage*, "Avant-scène cinéma", no 387 (déc 1989), p. 11-89.
- Chevré, Marc. *La fin et les moyens*, "Cahiers du cinéma", no 422 (juil.-août 1989), p. 59-62.
- Kemp, Philip. *Noce blanche*, "Sight and sound", vol. 1, no. 4 (Aug. 1991), p. 47.
- Kermabon, Jacques; Shapira, Catherine. *Rencontre avec Jean-Claude Brisseau à propos de 'Noce blanche'*, "Avant-scène cinéma", no 387 (déc 1989), p. 3-10.
- Magny, Joël. *Passion d'amour*, "Cahiers du cinéma", no 425 (nov. 1989), p. 59-60.

Céline

- Nevers, Camille; Jousse, Thierry. *Sous le soleil de Brisseau*, "Cahiers du cinéma", no 454 (avril 1992), p. 12-23.
- Rakovsky, Antoine; Chevassu, François. *Céline*, "Revue du cinéma", no 481 (avril 1992), p. 22-23.

L'ange noir

- Rauger, Jean-François. *Le sexe de l'ange*, "Cahiers du cinéma", no 485 (nov. 1994), p. 18-21.
- Toulza, Pierre-Olivier. *Mirage de la vie*, "Cahiers du cinéma", no 485 (nov. 1994), p. 22-23.
- Vassé, Claire. *L'ange noir*, "Positif", no 405 (nov. 1994), p. 32-35.

Les savates du bon Dieu

- Brisseau, Jean-Claude. *Fred, c'est moi*, "Cahiers du cinéma", no 544 (mars 2000), p. 29.
- Higuinen, Erwan. *Les savates du bon Dieu*, "Cahiers du cinéma", no 544 (mars 2000), p. 30-31.
- Nesselson, Lisa. *Workers for the good Lord*, "Variety", vol. 378, no. 8 (Apr. 10-16, 2000), p. 48.
- Vassé, Claire. *Les savates du bon Dieu: la pesanteur et la grâce*, "Positif", no 469 (mars 2000), p. 35-36.

Choses secrètes

- Chauvin, Jean-Sébastien; Joyard, Olivier; Lalanne, Jean-Marc. *De l'art et du cochon: entretien croisé avec John B. Root et Jean-Claude Brisseau*, "Cahiers du cinéma", no 574 (déc. 2002), p. 18-22.
- Frappat, Hélène; Lalanne, Jean-Marc; Tesson, Charles. *Jean-Claude Brisseau: le spectacle du mal*, "Cahiers du cinéma", no 572 (oct. 2002), p. 52-59.
- Joyard, Olivier. *Les yeux bandés*, "Cahiers du cinéma", no 572 (oct. 2002), p. 78-79.
- Nesselson, Lisa. *Secret things*, "Variety", vol. 388, no. 13 (Nov. 11-17, 2002), p. 26.
- Ulysse, Louis-Stéphane. *Choses secrètes: le cinéaste de l'abstraction*, "Positif", no 501 (nov. 2002), p. 38-39.