

Any 2004. Programa especial. Suplement del núm. 18
19 - 31 octubre 2004



Jean-Paul Rappeneau

Jean-Paul Rappeneau

► Rappeneau el turbulent

El que sobta d'entrada en els films de Rappeneau és la seva velocitat. Si aquesta velocitat només provingués del muntatge, s'observaria? No, no és únicament el muntatge "accelerat" dels plans i les seqüències, el que fa aquesta sensació. Són sobretot i principalment els actors. Un lloc comú dels cineastes contemporanis és dir que estimen els actors. I tant! Dit això, per què els haurien d'estimar, si de vegades són ben evidentment intercanviables, i aquest o aquell altre hauria pogut fer d'una altra manera i millor el paper d'aquest d'aquí... Això revelaria la part humana dels films que caldria estimar absolutament en contra de les seves maquinària i disposició formal? Amb Rappeneau, no n'hi ha cap dubte: ell els estima. Però no els estima sense lucidesa. Rappeneau té la mirada penetrant d'un autèntic afeccionat, d'un col·leccionista que adquireix les més boniques peces d'una sèrie en el moment en què la producció d'aquesta sèrie és al seu punt àlgid. I també va ser quan Deneuve, Adjani i Montand eren al màxim de la seva rapidesa –de cos i de dicció– que Rappeneau els va utilitzar de la manera més profitosa per a l'acceleració del seu estil que s'ho emporta tot al seu pas: la credibilitat de les anècdotes, la legitimitat dramàtica, la veritat dels decorats, la reconstrucció d'un ambient social, etc.

Pel que fa a aquest últim punt de vista –la reconstrucció d'un ambient és un dels punts forts del cineasta–, TOUT FEU, TOUT FLAMME és exemplar: d'una banda, Isabelle Adjani probablement no ha estat mai tan lleugera i greu, esbojarrada i decidida, lluminosa i sensual a l'estil de les "noies de bona família" (encara que el seu pare Yves Montand només és un jugador aventurer), i això és el que genera aquest personatge "il·luminat" que evoca Hepburn o Stanwick dirigides per Hawks o Cukor. I de l'altra, encara que tot va tan de pressa en el film, l'ambient políticoministerial és absolutament convincent a causa de la precisió dels detalls.

Els films de Rappeneau no mostren, doncs, una velocitat vaga, sinó una rapidesa deliberada. Com la de LE SAUVAGE, a la qual s'afegeix la volubilitat labial de la dicció de Catherine Deneuve que s'encara amb la pesantor física del "salvatge" Montand (el film és una mena de THE AFRICAN QUEEN a la francesa i, sens dubte, això no es va deixar de dir en el seu moment).

Hi ha un "nerviosisme sec" en Rappeneau que Deneuve (mai tan bonica) i Adjani (entendridora) encarnen. Malgrat que hi pugui haver efectes contradictoris causats per l'excessiva ressor solar de l'una i la part fosca de l'altra, aquesta rapidesa nerviosa encanta irresistiblement l'home Rappeneau i trastorna la seva secreta aspiració a la tranquil·litat. Diuen que és tímid. Jo el definiria també com un "tranquil contrariat" però a qui li agrada, en el fons, forçar la seva naturalesa: CYRANO, el voluntarista extravertit, està potser més escudat en ell mateix que LE SAUVAGE misan-



Cyrano de Bergerac de Jean-Paul Rappeneau

trop entrebancat per una fascinant empipadora. En el cinema de Rappeneau, LA VIE DE CHÂTEAU no pot defugir el desmanegament. Per bé que l'home sigui suau, el cineasta se sent irresistiblement atret per la turbulència i el remoli dels quals es complau a fer oblidar les raons.

Així Rappeneau es troba a part en el cinema francès, conjugant l'èxit de públic i l'estima dels crítics, l'habilitat professional i l'exigència elegant, la llaminadura del "happy end" i l'aventura lírica (LE HUSSARD SUR LE TOIT). Un còctel que defineix una tradició clàssica que ha esdevingut rara i que m'ha fet venir ganes, amb l'activa cooperació del ministeri d'Afers Estrangers, d'acollir Jean-Paul Rappeneau a la Cinémathèque que ell tant estima i a què dedica el seu temps tan generosament.

Dominique Paini, director de la Cinémathèque française

► Entrevista amb Jean-Paul Rappeneau Es veu que jo ondulo...

P.- Què va passar entre la fi de L'HUSSARD SUR LE TOIT, el seu film anterior, i BON VOYAGE?

R.- Després de cadascun dels meus films, jo torno a començar de zero. De fet quan l'avió del film ha aterrat, el deso a l'hangar, i mai no treballo en un film anticipadament. S'ha de fer reïxer el desig i retrobar una raó per apassionar-se i tornar-se boig durant uns quants anys. No em puc imaginar

que durant el llarg temps d'un film, de l'escriptura del guió, la preparació i el rodatge, es pugui pensar en cap altre. Per tant, cada vegada torno a partir del nivell del mar i remunto de mica en mica cap a les muntanyes del pròxim film. Com molts cineastes, jo busco. A vegades, durant mesos. Em sembla que ho he trobat, he trobat un llibre, i em dic: "Ah! Potser sí!" I començo a treballar-hi al voltant, i després, de mica en mica, en perdo les ganes. Després de CYRANO DE BERGERAC vaig treballar molt de temps amb *Belle du Seigneur* i vaig pensar que aquell film era impossible. Hi ha llibres que no s'han de tocar. Després de LE HUSSARD, hi va haver una trobada amb Daniel Auteuil i algunes converses. Es va parlar del personatge de Napoleó a Santa Helena, aquell lloc tancat, i vaig passar uns quants mesos amb Jérôme Tonnerre intentant desenvolupar una història que passaria allà. Finalment la meua imaginació es va deturar davant la realitat del personatge històric. Vaig buscar i buscar... Els meus quaderns són plens d'intents, com ara un film amb Pascal Quignard, VERSAILLES NOIR. BON VOYAGE me'l van inspirar uns llocs, més que no una història. Em va venir a través de converses, especialment amb Alexandre Adler; parlàvem de la idea que durant uns quants dies de juny de 1940 París era buit, com si fos la Lluna: jo pensava en PARIS QUI DORT de René Clair. I, al mateix temps, Bordeus estava superpoblada; era una ciutat obesa, superpoblada del conjunt dels qui componien la França que compta. Molt aviat vaig anar a parar en aquelles històries: l'hotel Splendid, la gent que es barallaven per instal·lar-s'hi.... Jo deia als



La Vie de château de Jean-Paul Rappeneau

amics que seria com *La història de dues ciutats* de Dickens (*Le marquis de Saint-Evremond* en francès): Londres i París durant la Revolució Francesa. Seria, doncs, un "conte de dues ciutats" on jo pensava que la part "París buit" seria més important però no sabia què hi passaria. Pel que fa a LE SAUVAGE, jo havia fet un viatge al Brasil, havia estat a Sao Paulo i Santos —unes ciutats formiguejants— i havíem agafat un petit vaixell i havíem estat en una illa, una mena de paradís terrenal, una imatge del Douanier Rousseau. Havent tornat a França, em vaig dir que no estaria gens malament... Un paio que seria a l'illa i després... no sabia gens ni mica què faria! Pel que fa a LA VIE DE CHÂTEAU, durant molt de temps jo m'havia anat entretenint abans de decidir-me a fer el meu primer film: cada setmana n'hi havia un... "I tu, quan el faràs? —No, jo reflexiono... Sí... Mira, no voldria que passés a París: tots vosaltres feu films que passen al bulevard Saint-Michel i a les golfes, i jo voldria que passés en una casa antiga, no gaire lluny del mar, un estiu... Hi hauria un fruiterar que s'enfonsaria sota els fruits, perquè ningú no els colliria, i una vella pista de tennis que s'aniria fent malbé... —Sí, i llavors què passaria? —Doncs no ho sé!" Això es va convertir en un efecte còmic, fins el dia que... Jo no pensava gens ni mica que seria durant la guerra. La idea em va venir d'Alain Cavalier, amb qui n'havia parlat. L'escriptura mateixa d'una escena no em sembla possible fins que no veig una circulació en un espai. TOUT FEU, TOUT FLAMME era aquell casino tancat a la riba d'un llac que algú intentaria reobrir, era el Leman i Suïssa al davant...

P.- Els personatges vénen després? Per exemple, vostè ha dit: "Tota la França que compta". Es pot tractar d'un home polític...

R.- Sí, jo vaig pensar: "Com que tothom és allà baix, hi pot haver una mena de cavallets que giren amb gent de tota condició i en aquell microcosmos..." De mica en mica se m'acumulaven les raons per anar cap a aquest film. Hi havia un temps que comptava: una urgència, aquella avançada dels alemanys. Quan jo treballava amb Claude Sautet, ell sempre feia aquest gest: es mirava el rellotge, mesurava la urgència... I això també compta per mi: en una història hi ha d'haver un cronòmetre en marxa. Si tothom és a Bordeus, hi ha pressa per saber si s'hi quedaran o se'n aniran. Una vegada donada la situació, hi havia realment l'elecció entre les històries. En un moment donat, vaig llegir una obra sobre aquella època i vaig veure que, en els dies que van precedir l'entrada dels alemanys a París, no sé qui va tenir la idea absurda de buidar les presons parisenques, posar tots els presos en autobusos i portar-los a comarques pels camins de l'èxode. La meitat es van escapar entre París i Orléans! I em vaig dir que podria ser això. Un paio a la presó. Evidentment ell hi és injustament, paga els que han fet uns altres i se'n anirà a Bordeus a buscar-los. I vaig trobar Modiano (que és el meu novel·lista francès preferit) per atzar, a casa d'uns amics. Ens vam tornar a veure l'endemà, ell es va apassionar pel film i vam anar buscant... Vam pensar que hi havia



Jean-Paul Rappeneau amb Isabelle Adjani durant un rodatge

una dona que ell aniria a trobar allà baix i després vam construir aquell succés bastant a la manera de Modiano: aquella nit del 1939 en què a ella l'ataquen a casa seva.

P.- El personatge que anava a la presó ja havia començat a agafar forma en aquell moment?

R.- L'anomenàvem "el noi", i jo pensava en els llibres de Modiano: *Quartier perdu*, *Dimanche d'août*, d'on Manuel Poirier va extreure TE QUIERO, i també *Villa triste*, d'on Patrice Leconte va treure LE PARFUM D'YVONNE. En aquests llibres hi ha un noi bastant indecis que dubta sobre el seu destí i que té un amor impossible. Vam evocar Manon Lescaut i Des Grieux: ella du a París una vida completament dissoluta, i ell és cec o no ho vol saber; finalment, malgrat tot, és amb ell que ella compta, i ell se'n anirà a la presó amb ella: aquell paio aferrat a una dona que és la seva perdició i que ell sempre intenta salvar. Molt de pressa va aparèixer la idea que es tractava de dues persones provincianes, una cosa amb la qual jo m'identificava molt perquè havia viscut divuit anys a Auxerre. Ell encara estava poc definit i ella havia esdevingut, d'una manera també modianesca, una mica figurant de teatre i una mica mantinguda. Ben aviat vaig pujar el nivell de la figurant i va esdevenir una actriu, i per què no una estrella? Llavors la cosa no passaria a casa d'un paio sinó a casa seva: ell arribaria allà, i hi hauria aquell apartament extraordinari a la manera de Hollywood...

P.- Es podria pensar que, com a LA VIE DE CHÂTEAU, ens podríem quedar amb dos o tres personatges, però anirem cap

a un munt d'històries que tindran cadascuna la seva importància... Això se li va acudir quan va abordar la part de Bordeus?

R.- Sí, però també és que jo venia de CYRANO, que era una mena de *one man show*, i després LE HUSSARD, amb dos personatges que travessaven el país assolat per l'epidèmia. Tenia ganes d'ampliar l'espai i, en el fons, tenia la idea que hi hauria, de tota manera, com una mena de ronda. Molt aviat va arribar la idea que ell fugia gràcies a un bergant, el contrari del que era ell, i que agafava el tren i hi retrobava el bergant intentant seduir una noia... I ja teníem quatre personatges. Jo estava molt content perquè mai no havia rodat films amb dues dones. I el fet que ell seria entre totes dues i que deixaria la que era la seva desgràcia per anar amb la que era el seu futur, tot plegat es va establir molt de pressa. Llavors va arribar la idea que, mentre ell era a la presó, ella, que passava d'un home a un altre, era llavors l'amant d'un ministre. Jo em deia que a Bordeus, on al capdavant hi havia la història de la caiguda d'una nació, la política hi havia de tenir un paper. L'aigua pesant va sortir també de les meves notes de lectura; l'equip del Col·legi de França va arribar a Bordeus duent els bidons en un cotxe particular; jo els vaig reemplaçar per garrafes perquè es pogués veure l'aigua pesant: els 187 litres que s'havien arrencat a Noruega i que eren l'únic estoc que en quedava al món en aquell moment. La van reembarcar en un vaixell anglès, i uns quants mesos després, a Cambridge, es va fer el primer experiment de reacció en cadena. Hi ha també el vessant "diamants de la reina", trobar un objecte, el MacGuffin de Hitchcock, l'urani de les ampolles de NOTORIOUS... Jo pensava també en aquell film de Fritz Lang, CLOAK AND DAGGER, on Gary Cooper interpretava un savi. Ens vam dir molt aviat que la noia seria una estudiant, una científica, rigorosa, a l'inrevés de l'altra, i ben conscient de la descomposició de la classe política francesa, cosa que acabaria de seduir el noi.

P.- A la fi d'aquests mesos de treball amb Modiano hi havia un guió dialogat?

R.- No, ell va escriure una llarga novel·la de 50 pàgines on ja hi havia tots els personatges... La idea era que havien d'anar cap al mar... Però ell havia deixat el final una mica borrós, i ells se'n van a través de les landes. Jo li vaig dir: "No pateixis per això!"

P.- Ja hi havia un productor en aquell moment?

R.- Sí, jo tenia un contracte en blanc amb Hachette Première, amb René Cleitman, el productor de CYRANO. Ell va contractar Modiano i va seguir tot el desenvolupament amb els diferents autors. Però, quan la feina es va acabar, li va passar una desgràcia professional: va produir, l'any en què jo vaig estar preparat, el 2000, el DON QUICHOTTE de Terry Gilliam, una catàstrofe industrial que es va deturar al cap de tres dies de rodatge... Jo em vaig quedar uns quants mesos sense saber què fer, fins que Michèle i Laurent Petit van llegir el guió per casualitat, em van telefonar i van dir: "És interessantíssim!" I la cosa es va posar en marxa. Sempre, en un moment donat, jo em desperto i m'agafa una sensació de frenesia: i llavors em va passar. Ja veia el meu film. Amb els seus espais. L'hotel, les landes a la matinada, la platja, París buit... A partir d'aquí es quan em fico realment en els detalls, i sóc jo qui escriu. Parlo amb moltes persones successivament, es dibuixen coses, es fan quadres, però jo necessito escriure jo mateix les escenes, i només puc escriure alguna cosa que sigui filmable. La posada en escena ja està inclosa en l'escriptura. Jérôme Tonnerre, que va venir després, em deia: "Per què ho escrius, tot això, si pots ser després no es farà servir...?" Però jo no ho puc fer d'altra manera.

P.- En aquest estadi ja hi havia els diàlegs?

R.- Sí, una mica. Però s'anaven millorant. No tan sols hi havia descripcions, sinó que ja hi havia el ritme dels diàlegs. Llavors vaig veure bastant de pressa que la part de Patrick Modiano ja estava acabada. Ara calia entrar en els detalls. Quan ell empeny la porta, és ell, el qui veiem? O és ella? I si la veiem abans... Jo pensava en Lubitsch, en el llenguatge de les portes, que és absolutament fonamental!

P.- Això va durar mesos?

R.- Prop d'un any. Amb Modiano vam començar al mes de maig de 1999 i jo vaig entregar el guió el juny de 2000. Aquell estiu hi havia hagut HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN; jo vaig trobar que el guió estava molt bé i em vaig reunir amb Gilles Marchand perquè llegís el meu. Hi va haver unes quantes reflexions molt encertades i, al cap d'uns quants dies de converses, ell em va dir: "Estic enganxat amb aquest guió!". I vaig tornar-hi a fer una revisió amb ell, cosa que ens va portar, al desembre, a un guió definitiu. Tot això també amb el meu fill, a qui jo tinc sempre al corrent, i que es

recorda de tot el que jo he dit o he escrit. Però, de tota manera, només redacta jo. I cal realment que passi pel llapis, per l'escriptura... Per un escrit on puc veure coses.

P.- Hi ha una cosa sorprenent, en els seus films, i és el ritme. En cada instant, en les escenes, entre les escenes...

R.- Això neix de l'escriptura, sí. I és per això que només puc escriure el que és filmable, el que té ritme. Jo no podria pas escriure: "Mentrestant se'n va al bar, pren alguna cosa i fulleja uns quants diaris, tot esperant que ella torni a l'hotel", perquè em diria: "Un moment, què hi passa? Què hi veiem, al film?" Sempre hi ha d'haver "alguna cosa al foc". Segon rere segon. No necessàriament ha de ser acció, però hi ha d'haver en suspens alguna cosa de la qual esperem la resolució.

P.- Les mirades són extremament importants.

R.- Qui veu qui, qui descobreix qui... Això és el que forma el conjunt coral, sempre a causa d'aquest espai limitat —uns quants carrers, un hotel— i, a més, el film comença així: ella és al primer pis del cinema, s'inclina per veure un noi que la mira i es torna a tirar enrere. Amb la projecció d'un film que no veiem, una mica inspirat en L'HONORABLE CATHERINE de Marcel L'Herbier. I en aquest film, el qui li dona la rèplica i no veiem pas, perquè és al doblatge, és Patrick Préjean. Jo li vaig dir: "M'has de fer alguna cosa com ara allò del teu pare!". I ell va agafar un "to d'època".

P.- Es tracta del plaer específic de retre homenatge en els seus films al cinema que a vostè li agrada o bé només és documentació?

R.- De fet, jo em recordo alhora del cinema francès d'abans de la guerra i del cinema americà dels anys 50; els primers Cinemascope, EAST OF EDEN d'Elia Kazan, Minnelli, Hawks, l'eufòria que aquells films em causaven... Recordo el dia que vaig veure A STAR IS BORN de Cukor al Cinéac Ternes. Vaig caminar durant una bona part de la nit per París, exaltat: tot era massa bonic, massa gran.

P.- El film comença també amb una estrena de cinema...

R.- Ho havia oblidat! Tenim una memòria subjectiva.

P.- Isabelle Adjani fent d'actriu evoca una mica la inconseqüència de Carole Lombard a TO BE OR NOT TO BE.

R.- És un dels meus films fetitxes. Quan al començament vaig parlar amb Adjani, no parlàvem d'actrius franceses, com ara Darrieux; ella tenia al cap Rosalind Russell a HIS GIRL FRIDAY o Jean Arthur a A FOREIGN AFFAIR, uns films que jo adoro... Attal prové de LA BELLE ÉQUIPE.

P.- El guió ja està acabat, i és molt precís en la durada dels plans, els moviments de càmera...?

R.- No, no encara. Mirin, aquest és el "guió", tal com es presenta. No hi ha cap indicació especial de posada en escena. Però hi ha indicacions com ara: "Boum!" Ja hi ha la recerca del ritme, en aquesta escena en què ella és a la seva habitació: "Frédéric?" "Boum!" I després talleu. Llavors comença el moment, fonamental, de les localitzacions; trobar els llocs o dibuixar-los si es fa en estudi, partint del que jo he somniat. Aquest hotel, per exemple, el vam buscar molt. I quan vaig arribar en un vell hotel de Vichy em vaig veure dins el que havia imaginat. El restaurant és a l'esquerra, com jo sempre havia pensat, i el taulell, just davant la porta. Tot això es posa en plans i es filma en vídeo, es fa el càsting, i quan tot això ja està, quan ja tinc els llocs autèntics i no tan

sols somniats, i també els actors, dos mesos abans del rodatge em tanco en aquest despatx (abans amb la meua germana Elisabeth Rappeneau, que ha esdevingut directora, i ara amb la meua script actual, Chantal Pernecker); ella es posa allà, amb l'ordinador. És el moment de la planificació: tot s'interpreta i intentem imaginar-ho, cada vegada més a prop del que serà interpretat i filmat. El millor sistema, per mi, és interpretar els personatges; no em quedo assegut, vaig i vinc, interpreto, dibuixo i tinc una espectadora que reacciona: "No, espera't... Això és excessiu. —Ah, bé... Per què? És divertit, no? —No, és excessiu. —Bé, d'acord, doncs traiem-ho." Una vegada s'ha fet aquest treball, i jo ho he vist tot, neix aquest gran quadern de *storyboards*. Mirin la fi de l'escena 73, aquella on hi ha "Boum!": "Pla frontal, *steadycam*, la càmera és allà i ella és davant el mirall". Tot és precís. Després hi ha la fúria del rodatge. Comença una altra vida, i el film s'encarna. Amb els actors, jo no assajo gaire, i el que fem sobretot són lectures, per grups. En el cas de LE HUSSARD, teníem pressa, i els *storyboards* estaven barrejats amb el guió... Quan ho vam donar als actors, a Juliette Binoche no li va agradar gens, això. En veure els dibuixos em va dir: "I què hi haig de fer, jo, aquí? Acolorir-ho?"

P.- Demana als seus actors que l'imitin, com ho feia Lubitsch?

R.- Mirin, els actors són com esponges. A les lectures ja s'orienten... I mentre es roden les escenes jo estic tan concentrat que es veu que ondulo sense parar, que em balancejo seguint el ritme de l'acció. I a ells, no els molesta. Depardieu, que ara em coneix moltíssim, escolta com em moc... De vegades s'atura i diu: "Has deixat de moure't!" I jo li dic: "Sí, t'has oblidat una frase..." Si jo em vaig movent, vol dir que tot va bé. No ho puc deixar de fer. Yvan Attal va dir: "Al començament em pensava que era boig, però després ho vaig entendre!" Ells també agafen aquest mateix ritme.

P.- Fa moltes preses?

R.- No gaires, no. Però sempre anem a la recerca d'una energia... En cada presa hi ha d'haver alguna cosa. Mirin, com en el cas del grum que apareix amb la safata de l'esmorzar davant la porta d'Adjani, i que s'allissa els cabells abans d'entrar. No és una improvisació. El noi truca a la porta i jo li dic: "Naturalment estàs emocionat perquè és una gran actriu, i et pentines bé." I ell em diu: "Però amb la safata..." Ho torno a rumiar, la posa sobre el pom de la porta i l'aguanta així per deixar-se la mà lliure... I ho va fer en totes les preses. Aquest gest està previst en la planificació. Si abans que s'obri la porta, no passa res, jo em dic: "Aquest pla no val, el traurem al muntatge!" (tot buscant en la planificació). "Càmera alta. "Toc, toc, toc"... Al final del passadís, un cambrer que porta una safata amb l'esmorzar truca en una porta i després s'arregla els cabells." Això mateix. Jo sóc un defensor de la línia clara: calen molts plans —al film n'hi ha uns 1.400—, però en cada pla hi ha alguna cosa, un element que compta...

P.- Perquè, si no, després aquest pla es tallaria...

R.- Sí, jo m'anticipo a la muntadora, que més tard dirà: "De què serveix, aquest pla?" Jo vull poder-li respondre. I, a més, tots els plans rodats es munten. A cada pla hi ha alguna cosa, i a vegades això s'esdevé amb 150 persones, i totes fan coses perfectament previstes! Els ajudants han fet un treball excepcional i s'han tornat més maniàtics que jo ma-



Tout feu, tout flamme de Jean-Paul Rappeneau



Bon voyage de Jean-Paul Rappeneau

teix. Eren quatre, i un d'ells era un apassionat d'aquella època i anava inventant sobre la marxa biografies imaginàries per a cadascun dels figurants. "Tu ets un notari de Limoges... Vostè... Vostè ha perdut el marit, i ara el busca entre la gentada...!" I així tothom interpreta alguna cosa!

P.- La gentada és un autèntic personatge del film. Vostè en va parlar des que va escriure el guió?

R.- Jo li deia a Modiano: "Això serà la història de gent que xiuxiuegen enmig de la multitud." Un pla que m'encanta i on realment tots van estar extraordinaris és quan Frédéric entra a l'hotel i hi ha els conserges amb la gentada que envolta el taulell de la recepció... La gent s'empenyen i fan partir de riure absolutament: "Vaja, sóc la senyora Tal... Li vaig enviar un telegrama abans d'ahir!" I un altre: "Jo sé que hi ha habitacions al cinquè pis! —Són cambres per al servei. —Doncs m'estan molt bé. —Estan reservades per als senadors. —Ah! És un escàndol!" Tothom hi interpreta alguna cosa.

P.- Però aquests diàlegs estaven escrits, no els han pas improvisat els figurants, oi?

R.- No. No hi ha improvisació en els meus films. Jo admiro els meus col·legues que poden arribar al plató a rodar i dir: "Bé... Llavors tu hi tornes a entrar i tu..." No sé pas com s'ho fan. És per això que la feina amb la meua script, i en silenci, és tan important. Quan us trobeu uns quants mesos després a les landes amb bateries de fumigens, els xiscles i tothom que es torna boig, val més haver pensat en el pla abans. Si vols la pulsio, cal haver-hi pensat: cada pla té una pulsio pròpia i enganxat amb un altre que també en té una, forma el tren del relat que avança.

P.- Però, això no obstant, a vostè li agrada molt que el sorprenguin.

R.- En aquesta seqüència, una mica més tard, Depardieu és a taula, amb el mestre-sala: "Tenim rêmol. —Molt bé, doncs rêmol... —I pel senyor?", diu el mestre-sala al noi. "El mateix, serà més senzill", diu Gérard. I llavors va afegir: "Rêmol per a tothom!" Jo em vaig partir de riure, i ho vam deixar en el film. Això acaba l'escena. Evidentment jo no vaig pas dir: "Ah, no! Això no és a la planificació!" Per a les escenes d'acció, em remeto realment a Arbogast. En el moment de la petita baralla a l'apartament entre l'espia i Frédéric, jo no havia preparat res... Només sabia que passaria a través d'una porta vidriera. I el mateix va passar en l'escena en què Frédéric travessa la finestra del restaurant. El que jo havia previst, després que hagués trencat la finestra, era que es quedaria dins la sala del restaurant. Va ser Arbogast el qui em va dir: "Un moment, ell desapareixerà enmig de la llum i no es veurà res... Deixa'm a mi..." Llavors se'n va anar a fora i es va estirar per terra... I va quedar molt millor així. Naturalment, hi ha idees que poden aparèixer de sobte i que són ben acollides pel director!

P.- De vegades pot passar que hi hagi actors que no estiguin del tot convençuts, tot i que vostè ha madurat els detalls durant mesos?

R.- Aquells amb qui ja he treballat (Depardieu, Adjani) coneixen el meu mètode i veuen que, si jo ho he pensat, és pel seu bé. Però Yvan Attal, per exemple, em va dir després: "Em vaig pensar que havia de tractar amb un boig!" Era una mica reticent a entrar en una cosa que havia estat tan rumiada,



Les Mariés de l'An II de Jean-Paul Rappeneau

amb una rítmica de paraules precises i sense poder canviar gaire els diàlegs o fins i tot gens... Al començament estava una mica tens i després va comprendre que el que nosaltres havíem imaginat anava en el sentit del personatge, el servia i li donava una rítmica en la qual ell no hauria pensat d'una manera natural. Al final era millor que ningú en aquella interpretació!"

P.- Vostè vigila molt de prop l'establiment del pla de treball?

R.- No, en realitat, com que ho tinc tot al cap, puc començar per qualsevol lloc. Estic preparat per a tot. Per exemple m'agrada molt barrejar els llocs i fer geografies imaginàries. A *LE HUSSARD SUR LE TOIT*, hi ha una Provença imaginària: una rèplica és dita en un lloc i la resposta en un altre. A *LE SAUVAGE* hi ha una seqüència a l'illa en què Montand puja cap a un hort. Ells són a Veneçuela i Montand s'atura, llança el sac, diu: "Oh, no!" i entra precipitadament en un hort que és... a Garches, al costat de l'autopista! Darrere seu, Deneuve diu: "Què passa?", i això té lloc a les Bahames! Hi ha tres països en la planificació d'aquesta escena.

P.- Com treballa, vostè, amb l'operador en cap? Per a *BON VOYAGE* es va inspirar en la fotografia d'aquells anys?

R.- No. Arbogast tenia com a referència JFK d'Oliver Stone, i hi havia escenes de restaurant en què les taules amb tovalleres blanques estaven saturades de llum i la reenviaven a les cares. A mi m'agradava molt a *CHINATOWN*, de Polanski, la manera com la llum entrava pels costats... Jo feia sempre aquest gest (la mà tallant des de la dreta cap a l'esquerra): "La llum ha d'entrar per les finestres... Tac!" Si atrapa alguna cosa blanca a l'habitació, és absolutament resplendent. Quan els personatges travessen el raig de llum estan sobreexposats i després tornen a quedar en l'ombra.

P.- Amb tota aquesta preparació, el muntatge deu ser una etapa de poliment. Vostè no hi deu trobar cap gran sorpresa.

R.- Però hi ha un aspecte creatiu, i la muntadora condueix molt! És l'última guionista, en certa manera... Et creus que has pensat en tot i finalment hi ha coses que no has pogut imaginar. "I si poséssim aquest pla abans? -Ah, sí! -I si talléssim aquest altre en dos? Etc."

P.- Allà retroba la seva idea a l'altra punta de la cadena.

R.- És un moment de plaer. Novament hi ha calma, i estic amb una dona, com en el cas de la script. Som allà i ho refinem. És fantàstic.

P.- Tenia idees precises sobre la música?

R.- No. Per als films anteriors, que passaven en un altre segle, jo havia escoltat molts discos i havia proposat coses a Jean-Claude Petit. En aquest cas, li vaig dir a Gabriel Yared: "Fes com si fos un film d'avui dia i no intentis fer-ho a la manera de..." La meua única referència concernia la cançó de la fi. Hi havia una cançó que m'agradava molt, la del film *LE PARADIS PERDU* d'Abel Gance. I la hi vaig fer escoltar.

P.- El film de vostè que *BON VOYAGE* fa recordar més és *LA VIE DE CHÂTEAU*. Hi va pensar, en això?

R.- De fet, no. Jo em pensava que *BON VOYAGE* seria més greu. És la caiguda d'una nació, la fi d'una aventura de mil anys. França no havia conegut mai una caiguda així en tota la seva història! Envaïda fins a Saint-Jean-de-Luz en quinze dies, una França desfeta. És una fractura que sempre és allà, més o menys, i que es veu bé en el moment dels grans processos: Papon, Touvier...

P.- En els seus films hi ha la idea que el moviment és la vida. La immobilitat podria remetre, per exemple, a la contemplació, però en el cas de vostè, aturar-se és...



Le Hussard sur le toit de Jean-Paul Rappeneau

R.- És morir. Sí. M'agrada molt l'escena en què Frédéric mata aquell alemany: el cotxe s'atura i tac! Allà hi ha un moment d'immobilitat perquè ell acaba de matar algú; la mort és allà. Mentre feia la planificació, en el moment en què vaig veure aquesta imatge, estava molt emocionat. M'imagino aquest pla, que filmarem dos o tres mesos després. I veig que la script està emocionada. Ella diu: "Ah! Serà bonic, això... I caldrà que sigui llarg, també... (llegint la planificació). "Ens quedem enquadrats sobre Frédéric, que segueix el cotxe amb la mirada. El *break* zigzagueja d'esquena per la carretera i acaba dirigint-se de dret sobre el cotxe que roman amb totes les portes obertes al lateral de la carretera. Vista a través del vidre abaixat. Entrada de camp de l'agent alemany número u al volant del *break*, el davant del qual xoca en *off* contra el cotxe negre. A causa del xoc, cau endavant sobre el volant i descobrim l'impacte de la bala de Frédéric sobre la templeta dreta. Frédéric roman immòbil a la vora de la calçada, com en estat de xoc: aquesta vegada ha matat realment un home..." Tres petits punts... Això és el temps de silenci!

P.- Aquesta precisió implica que per a determinades escenes llargues vostè no rodi integralment l'escena des de diversos angles. No és "cobreix"...

R.- És una gran lluita que mantinc amb els tècnics. Ells em diuen: "Ets boig!", perquè jo tinc tant el muntatge al cap que sovint dic: "Talleu!" molt aviat, i ells em contesten: "Espera't, deixa-ho córrer! No se sap mai!" La meua tendència, d'acord amb el demiürg que sóc durant aquells moments, és de dir-me que no necessito l'abaixada de teló o la continuació de l'escena.

P.- Pot ser que de vegades hi hagi actors amb una concepció del seu paper que sigui diferent de la de vostè?

R.- Grégori s'havia posat en marxa basant-se en pistes. I em vaig dir que era realment necessari que li parlés de mi, que ell comprengués que era una mica el "meu" re-



Le Sauvage de Jean-Paul Rappeneau

presentant al film... No és una biografia imaginària, sinó que Frédéric és potser el noi que jo hauria volgut ser i que no he estat. Mirin, jo sóc "doble": sóc reservat, tinc una mica d'inhibició, i de sobte explota en l'acció que és el film mentre es fa. Estic completament desfermat... Quan rodo, com diu Attal, sóc com un boig! Hi havia ja alguna cosa d'això en el personatge de Noiret de *LA VIE DE CHÂTEAU*, i és potser en això que els dos films es troben; ell s'havia retirat al seu castell i, sota la pressió d'aquella dona i els esdeveniments, es retrobava amb una granada, perdia els estrepes...

P.- Va veure molts actors abans de Grégori Derangère?

R.- Sí. Cleitman em deia: "No tornis a fer com a *LE HUSSARD*..." Però tant, jo vaig proposar el paper a diverses persones, que s'hi van negar. Jo veia perfectament que el que els molestava era que hi havia altres personatges! És curiós el gran nombre de persones que es van negar a fer aquest film. Tinc moltes ganes que el vegin!

Olivier Kohn, Paul Louis Thirard i Yann Tobin (Entrevista amb Rappeneau duta a terme el 29 de març de 2003, *Positif*, núm. 507, maig de 2003)

BIBLIOGRAFIA: JEAN-PAUL RAPPENEAU.

- Alion, Yves. *Entretien avec Jean-Paul Rappeneau: Bon voyage*, "Avant-Scène Cinéma", no 522 (Mai 2003), p. 75-78
- Amiel, Vincent. *L'esprit du théâtre et la beauté du cinéma?*, "Positif", no 351 (Mai 1990), p. 64-65
- *Cyrano de Bergerac: a film by Jean Paul Rappeneau*, "Film Français", no 2285 (Feb. 1990), p. 36-37
- Dacbert, Sophie. *Jena-Paul Rappeneau: le cinéma tout feu, tout flamme*, "Film Français", no 2984 (Apr. 2003), p. 16-19
- D'Yvoire, Christophe. *Binoche Martínez: accord parfait*, "Studio Magazine", no 103 (Oct. 1995), p. 62-70
- Gauteur, C. *Rappeneau: "Mon ambition ? le mélange des genres"*, "Film Français", no 1581 (Mai 1975), p. 8

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Grassin, Sophie et Olivier de Bruyn. *Jean Paul par Rappeneau*. "Première", no 314 (Avril 2003), p. 86-90
- Kun, Olivier. *Le hussard sur le toit*, "Positif", no 416 (Oct. 1995), p. 22-23
- Logette, Lucien. *Autour de Cyrano*, "Jeune Cinéma", no 202 (Juin -Juillet 1990), p. 4-8
- Masson, Alain; Kohn, Olivier; Thirard, Paul Louis; Tobin, Yann. *Jean-Paul Rappeneau*, "Positif", no 507 (Mai 2003), p. 34-43
- Merrick, Hélène. *Le marivaudage héroïque*, "Revue du Cinéma", no 459 (Avril 1990), p. 27-28
- Monjo, Armand. *Un 'poème chevaleresque' moderne: Le hussard sur le toit*, "Jeune Cinéma", no 234 (Nov.-Dec. 1995), p. 24-26
- Philippon, Alain. *Plaisir du fragment*, "Cahiers du Cinéma", no 332 (Feb. 1982), p. 60-61
- Reader, Keith; Darke, Chris. *In the time of cholera./ The horseman on the roof: Le hussard sur le toit*, "Sight & Sound", vol VI no 1 (Janv. 1996), p. 26-27,41-42
- Sineux, Michel. *On cherche un scribe: Le sauvage*, "Positif", no 177 (Janv. 1976), p. 64-65
- *Vie de Château*. Jean-Paul Rappeneau, "Avant-Scène du Cinéma", no 58 (Avril 1966), p. 1-59.
- West, Joan M. *Cyrano de Bergerac*, "Cineaste", vol XVIII no 2 (1991), p. 37-39