

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 3

1 -12 febrer 2005



Jean Rouch

## Jean Rouch

# Johan van der Keuken

### ► Jean Rouch

#### ► La posada en escena de la realitat i el punt de vista documental sobre l'imaginari

Per mi, que sóc cineasta i etnògraf, no hi ha pràcticament cap frontera entre el film documental i el film de ficció. El cinema, l'art de la duplicació, ja és el pas del món de la realitat al món de l'imaginari, i l'etnografia, ciència dels sistemes de pensament dels altres, és una travessada permanent d'un univers conceptual a un altre, una gimnàstica acrobàtica on perdre peu és el risc més petit.

En la filmació d'un ritual (per exemple, una dansa de possessió dels *songhay* o uns funerals dels *dogons*) el cineasta descobreix una posada en escena complexa i espontània de la qual ignora la major part del temps qui n'és el mestre de cerimònies. Ho és el sacerdot que està còmodament assegut? Ho és aquell músic indolent? Ho és el primer ballarí amb el seu fusell? Però el cineasta no té temps de buscar el guia indispensable, si és que vol enregistrar l'espectacle que es comença a desenvolupar i que ja no s'aturarà, com animat pel propi moviment perpetu. Llavors el cineasta "posa en escena aquesta realitat" i improvisa els seus enquadraments, moviments o temps de rodatge, una elecció subjectiva l'única clau de la qual és la seva inspiració personal. I, sens dubte, s'aconsegueix l'obra mestra quan aquesta inspiració de l'observador va a l'uníson de la inspiració col·lectiva que ell observa. Però això és tan rar, demana una connivència tan gran, que només ho puc comparar amb els moments excepcionals d'una *jam session* entre el piano de Duke Ellington i la trompeta de Louis Armstrong, o les trobades fulgurants de descobertes de què André Breton ens va fer de vegades la ressenya. I per bé que alguna vegada m'ha passat de tenir èxit en aquest diàleg, com per exemple a *TOUROU ET BITTI*, un pla-seqüència de deu minuts sobre una dansa de possessió, encara em sembla que noto la sensació d'aquell "esforç" i de l'atenció que posava a no entrebancar-me, a no equivocar-me en l'enfocament i l'obertura de l'objectiu, mentre em trobava ara nedant al més lentament possible i adés volant darrere la meua càmera sobtadament tan viva com un ocell: si no, hauria hagut de tornar a començar, i això hauria volgut dir que tot s'hauria perdut per sempre. I quan, esgotats per la tensió i l'esforç, Moussa Hamidou va deixar anar el micròfon i jo la càmera, vam tenir la sensació que la gentada atenta, els músics i fins i tot aquells déus fràgils que durant una estona havien acompanyat els seus dansaires tremolosos havien comprès el sentit de la nostra recerca i n'aplaudien l'èxit. I sens dubte és per això que jo només puc explicar aquesta mena de posada en escena amb el terme misteriós de "cinema-trànsit".

En el decurs de la realització d'un film de ficció, on tothom "interpreta", el mateix fenomen es produeix regularment si s'apliquen les tècniques del reportatge cinematogràfic en l'enregistrament de l'imaginari. En el cine-

ma tradicional, aquesta feina es du a terme *a priori* quan el director fa la planificació intentant posar sobre el paper les seqüències d'imatges que han de dur l'espectador a seguir un itinerari precís. I n'hi ha prou de referir-se als esborranys d'Eisenstein per descobrir la complexitat d'un treball com aquest (que els cinèfils de la Filmoteca segueixen a l'inrevés, partint de l'obra coneguda i reconeguda, i després remuntant-se cap a les fonts encara incertes de l'obra). Després caldrà recomençar la mateixa recerca pacient en la preparació dels decorats i en la interpretació cent vegades repetida dels actors. Haig de dir que a mi sempre m'ha meravellat aquesta feina de talp que hauria de conduir a un film la qualitat del qual hauria de ser precisament, a l'igual de la veritable elegància, invisible. Penso aquí també en les comèdies musicals americanes que demanaven dies i setmanes de preparació minuciosa per arribar a aconseguir cinc minuts inoblidables d'un "pla-seqüència" de Gene Kelly ballant sota la pluja. I això encara em sorprèn més pel fet que jo sóc completament incapaç de fer el mateix.

Perquè l'única manera possible, per mi, d'abordar la ficció és tractant-la com jo penso que sé tractar la realitat. La meua regla d'or és el "take one", una única presa per pla, i rodar seguint l'ordre de la història. Llavors la inspiració canvia de camp: ja no tan sols li correspon al cineasta, improvisar enquadraments i moviments, sinó també als actors que inventen una acció que encara no coneixen i uns diàlegs que neixen de la rèplica precedent. I potser podem dir que el clima, l'humor i els capricis d'aquell petit dimoni capriciós que jo anomeno "la gràcia" tenen un paper essencial en aquestes reaccions i interaccions que no podrien ser altra cosa que irreversibles. Aquí també és impossible tornar enrere, és impossible no tenir en compte tots els atzars que et trobes pel camí: així, a *COCORICO M. POULET* vam renunciar a preveure la continuació de la nostra història ja que les contínues avaries del vehicle-estrella modificaven a cada moment el guió previst. Però en canvi quina alegria, aquell «cinema-plaer», per als qui eren filmats o per al qui filmava. Era com si, de cop, tot fos possible: caminar damunt l'aigua o fer quatre o cinc passes pels núvols. Llavors la intervenció era contínua, i nosaltres no teníem cap altre motiu per aturar-nos que la manca de pel·lícula o el riure desenfrenat que feia tremolar perillosament els micròfons i les càmeres...

I quan el film es va acabar, i vam descobrir amb Damouré, Lam i Tallou que les nostres rialles s'encomanaven i que els espectadors compartien la nostra alegria, vam ser feliços com només en saben ser els bojos i els infants: havíem pogut atrapar unes quantes plomes del meravellós ocell desconegut, havíem aconseguit *compartir els nostres somnis*. Per mi, no hi ha cap altra manera de fer un film.

*Jean Rouch* (Extracte del catàleg «Jean Rouch, une rétrospective», publicat pel ministeri d'Afers Estrangers el 1981, sota la direcció de Pascal Emmanuel Gallet, París, març de 1981)



La pyramide humaine de Jean Rouch

### ► Entrevista amb Jean Rouch

E. F.- El 1895 els germans Lumière inventen una càmera mòbil, lleugera, un ull que mira, que es mou, que salta i que capta els aspectes més mòbils del món. El 1928 algú inventa un so que s'afegeix a aquesta càmera. Llavors la càmera esdevé pesant, i el món s'immobilitza. Es dialoga. Es fa *Kammerspiel*. Caldrà esperar encara trenta anys fins que un suís inventi el Nagra, un aparell de presa de so sense camisa de plom. Un enginyer francès, M. Coutant, crea en aquest moment una càmera lleugera que recupera la llibertat dels orígens. Es llavors quan Jean Rouch esdevé plenament Jean Rouch, perquè hi ha un so sincrònic, però sobretot perquè pots començar a moure't, saltar i anar d'una banda a l'altra. Estem acostumats a veure les teves imatges amb una mirada tan dinàmica que es perd la noció d'immobilitat de l'ull i s'adquireix, en canvi, la sensació d'alguna cosa molt més semblant a les ales i el vent.

J. R.- Poder saltar d'un lloc a un altre és el meu somni essencial. Poder anar pertot arreu i passejar com passeges en somnis per anar en un altre lloc: la càmera mòbil, la càmera que camina, que vola, és el somni de tothom! Simplement perquè, per mi, fer un film és escriure'l amb els ulls, les orelles i el cos: és entrar-hi a dins: ser a la vegada invisible i present, i això no passa mai en el cinema tradicional. És poder estar amb uns amics, amb un equip lleuger, i parlar amb ells i que responguin, i no pas amb la claqueta, els projectors, els enquadraments, etcètera. Tot això és fals!

El que fem actualment, per exemple, és fals: no ens hem de quedar aquí. Caldria córrer per la plaça del Trocadero, anar a d'altres llocs, calçar-se les soles de vent d'Arthur Rimbaud, anar-se'n a d'altres contrades i portar d'allà trossos de catifes voladores que es podrien compartir amb els altres, però això és un somni!

I malgrat Kudelski, malgrat Coutant, malgrat Brault, malgrat avui dia Beauviola, malgrat Leacock, encara no som en aquest punt. Estem encara constrets per alguna cosa terrible, formal: per exemple, es fa un cinema que té un «enquadrament». I per què és horitzontal, aquest enquadrament? Per què no és vertical? Per què no s'ha deixat de banda aquest sistema que prové de l'escenari del teatre a la italiana?





Les maîtres fous de Jean Rouch

En el primer film que vaig fer, l'any 1947, vaig tenir la sort de perdre el trípode de la meua càmera al cap de dues setmanes. Era un film sobre el descens del Níger. Quan feia el film pensava que no ens sortiríem, que no es podia rodar sense trípode. Doncs bé, tots aquests conceptes m'he vist obligat a revisar-los continuament. Potser simplement perquè jo no havia après a fer cinema.

E. F. - O pel plaer de destruir qualsevol mena de costum. En aquest cas es tractava de la destrucció dels rituals tecnològics, no?

J. R. - No, és que em diverteix veure si són útils; la major part de les vegades ens adonem que no ho són. Per tant, he intentat fer cinema amb una completa llibertat.

E. F. - Pel que fa a això, hi ha un punt que voldria plantejar perquè em sembla fonamental per captar un determinat valor científic i poètic, al mateix temps, dels teus films. Fa la sensació que, en general, més enllà del desenvolupament dels actes normals a què estem acostumats, tu busques aquella mena de secret amagat que és l'autèntica fórmula de les coses, el secret invisible que empeny els homes a actuar, a buscar. Mai no fa la sensació que ens trobem davant res de folklòric, interessant, divertit, etcètera, sinó que estem situats en una realitat que és més profunda que la realitat mateixa.

J. R. - En els meus estudis d'enginyer de camins, canals i ports vaig tenir la sort de tenir com a professor, al carrer dels Saints Pères, un meravellós home que era el més gran especialista en la resistència dels materials. Era just abans de la guerra, i ens explicava històries com ara aquesta: com que era enginyer consultor per a un determinat nombre de ponts que els americans construïen partint de models reduïts, el

cridaven quan el pont estava construït perquè l'examinés.

Un dia va anar a veure un d'aquells ponts, per damunt del qual passaven camions de vint tones, va fer els seus càlculs i es va dir: «No hi ha res a fer. Aquest pont s'ha d'enfonsar». Se'n va tornar a París, va rumiar, no hi va trobar cap solució i se'n va tornar cap als Estats Units on es va assabentar que aquell pont tenia deu anys i que primer hi havien deixat passar camions de cinc tones, després de set tones, més endavant de deu tones, més tard de quinze tones i finalment de vint tones. Llavors, de sobte, va tenir una il·luminació i es va dir que la matèria podia resistir esforços alterns acostumant la seva fatiga a les noves traccions que se li demanaven. Va fer experiments i va descobrir la teoria de «la resistència als esforços alterns».

Per tant, a mi em van formar persones que eren grans investigadors i alhora grans poetes, ja que aquesta resistència als esforços alterns no és altra cosa que la poesia. Jo em vaig formar a l'escola dels qui intenten «mirar efectivament darrere les idees rebudes per saber si hi ha alguna cosa». Pel que fa al meu gust per la destrucció, és involuntari: vaig començar la meua carrera d'enginyer, el 1939, fent saltar els ponts del Marne fins a Llemotges, una cosa no gaire adequada per a un enginyer. És una mica la idea d'un trasbals, un trasbals que potser no era necessari: és una mica la idea del sacrilegi, diguem-ne.

En el sacrilegi descobreixes de sobte que efectivament hi havia coses que podien tenir alguna utilitat i d'altres que podien no tenir-ne cap. Llavors, inconscientment, jo aplico el doble mètode del sacrilegi i la resistència als esforços alterns.

E. F. - Aquesta resistència als esforços alterns m'agrada molt com a referència a una altra noció que apareix molt sovint en els teus films: la confiança absoluta en la improvisació dels teus actors, aquesta recerca extraordinària que has fet d'una mena de *commedia dell'arte italiana*. Has transportat a l'Àfrica una tècnica que era la de la gran tradició italiana de la improvisació, la dels actors còmics que creen l'obra partint d'una senzilla trama inicial i que inventen la comicitat natural, que no té res a veure amb la comicitat apresada, la comicitat de situació o la de l'actor de caràcter.

J. R. - És molt senzill: no hi ha cap fórmula. Treballant amb gent que són els campions de la tradició oral, és impossible escriure guions o escriure diàlegs. Per tant, em vaig veure obligat a sotmetre'm a la improvisació que és l'art del *logos*, l'art de la paraula i l'art del gest. Cal desencadenar una sèrie d'accions per veure, de cop, emergir la veritat de l'acció inquietant d'un personatge que ha esdevingut inquiet.

Quan Albert Caquot va descobrir la resistència als esforços alterns, es trobava davant un enigma. Quan jo crec amb Damouré, Tallou i Lam creem situacions, ens creem enigmes a nosaltres mateixos i ens plantegem xarades i endevinalles; en aquell moment entrem en l'inconegut, i la càmera no té altre remei que seguir-nos.

És una fórmula molt fàcil ja que, a la càmera, hi sóc jo mateix. En la major part dels casos, en la majoria de les seqüències que començo a rodar, no sé mai què hi haurà al final: per tant, no m'avorreixo gens. Estic obligat a improvisar, per bé o per mal.

E. F. - Això dóna la sensació d'una vitalitat molt gran. Tota



Moi, un noir de Jean Rouch

l'estona notes com si estiguessis submergit, sense ningú que faci d'intermediari, en una mena de fertilitat dionisiaca per a la qual tot és equivalent. En els moments més ben aconseguits tens realment la sensació de ser pertot arreu, i d'aquí prové una plenitud que no es veu en els altres cineastes que, com molts directors del neorealisme italià, necessiten, conscientment o inconscientment, un, dos o tres intermediaris per veure la realitat. Amb tu, ens submergim de seguida en la realitat filmica sense distingir-la de l'altra. J. R. - Sí, és ben bé això. A partir del moment en què la necessitat em va obligar a estar sol, vaig descobrir, quan van començar a construir càmeres amb un bon visor, que jo era, al visor de la càmera, el primer espectador del meu film; per tant, si m'avorria en el rodatge, els espectadors a qui els el mostraria també s'avorriren. Jo era «l'espectador», i per tant la meua improvisació era la d'un espectador, i la posada en escena es feia pràcticament sense mi. Amb la càmera davant l'ull, jo sóc «l'ull mecànic», com deia Dziga Vertov, i la meua «orella-micròfon» és una orella electrònica. Amb un «cineull» i una «cineorella», sóc un «cine-Rouch» en estat de «cineitrànsit» i que «cinefilma»... I llavors hi ha la joia de filmar, el «cineplaer»...

Perquè la cosa vagi bé, cal que el petit déu Dionís hi sigui present. Cal que hi hagi sort, que hi hagi allò que jo anomeno la «gràcia». I la gràcia no es pot aprendre: arriba de sobte, i tot funciona. I una cosa molt curiosa és que fins i tot els qui jo filmo, i fins i tot els qui em veuen filmar, saben quan faig bé un film. Els meus amics africans, quan em veuen filmar un ritual o qualsevol altra cosa em vénen a dir, al final: «Ah, Jean! Avui està molt bé!». I un altre dia em diuen: «Ha sortit malament!».

I la «gràcia» no la pots provocar; arriba de vegades. M'ha passat molt sovint de començar a fer un film, rodar cinc minuts, sis minuts, una bobina, deu minuts i aturar-me per manca de tema; no hi havia aquell contacte necessari, difícil d'explicar, i que no té res a veure amb el cinema de Roberto Rossellini, un cinema d'intel·lectual preparat curosament dins el seu cap i que gaudia de la col·laboració d'un excel·lent enquadrador, un excel·lent càmera que li proporcionava unes imatges esplèndides i un so doblat que no era el real. Llavors el resultat era una cosa que potser era més autèntica que la realitat. Menys autèntica que la ficció, diguem-ne.

(Entrevista realitzada pel professor Enrico Fulchignoni i inclosa a *Jean Rouch, une retrospective*, catàleg dut a terme pel ministeri d'Afers Estrangers i editat el 1981) ▶

## BIBLIOGRAFIA: JEAN ROUCH.

### Monografies

- Agel, Henri. *Un Art de la célébration: le cinéma de Flaherty à Rouch*. Paris: Éditions du Cerf, 1987
- *Anthropology-Reality-Cinema: the films of Jean Rouch*. Mick Eaton, (ed.). London: British Film Institute, 1979
- *Ciné-ethnography*. Steven Feld, (ed.). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003
- Claire Devarrieux, Marie-Christine de Navacelle. *Cinéma du réel*. Paris: Autrement, 1988
- *Jean Rouch, un giroit gaulois*. René Prédal, (ed.). Paris: L'Harmattan, 1982
- *Jean Rouch: une retrospective*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 1981
- Jean Rouch et Edgar Morin. *Chronique d'un été*. Paris: Interspectacles, 1962
- *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. René Prédal, (ed.). Conde-sur-Noireau: Corlet; Paris: Télérama, 1996
- Stoller, Paul. *The Cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago, London: University of Exeter press, 1992

### Articles de revista

- Amado, A.M. *Entrevista a Jean Rouch. Blanco y negro en colores*. "Imágenes" Vol I no. 3 (dic. 1979), p 48-53
- Béghin, Cyril; Lardeau, Yann. *Jean Rouch, esprit de cinéma. / Le partisan du désordre créatif*. "Cahiers du Cinéma" no. 589 (avril 2004), p 43-47
- *Biofilmographie: Jean Rouch*. "Avant-Scène Cinéma" no. 123 (mars 1972), p 52
- Colleyn, J.-P. *Jean Rouch, 54 ans sans trépied*. "CinémaAction" no. 64 (mai 1992), p 40-50
- Ferzetti, F.; Rouch, Jean; Barisone, Luciano; Barolone, A. *Cinema et ethnografie: Conversazione*. "Filmcritica" Vol XXXII no. 313 (mar./apr. 1981), p 167-176
- Fulchignoni, E. *Entretien avec Jean Rouch*. "Positif" no. 250 (janv. 1982), p 59-60
- Gauthier, Guy. *Jean Rouch, gourou nouvelle vague*. "CinémaAction" no. 104 (juin 2002), p 70-75
- Graziani, G. *Conversazione con Jean Rouch*. "Filmcritica" Vol XXXVII no. 367 (sett. 1986), p 421-426
- *Hommage*. "Cahiers du Cinéma" no. 323-324 (mai 1981), p 51-66

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Le Guay, Philippe. *Marie-Joséphine Yoyote: un beau trio*. "Cinématographe" no. 108 (mars 1985), p 11-14
- *Petit à Petit*. "Avant-Scène Cinéma" no. 123 (mars 1972), p 3-52
- Rodrig, A. *Jean Rouch*. "Cinématographe" no. 109 (avril 1985), p 37-40,45.
- Rouch, Jean. *La caméra comme lien social: cinéma direct et ciné-transe*. "CinémaAction" no. 50 (janv. 1989), p 114-119
- Rouch, Jean. *Les écrans de la Liberté à la Cinémathèque française*. "Jeune Cinéma" no. 196 (juil./août 1989), p 39-40
- Scheinfeigel, M. *Moi, un noir (Treichville)*. "Avant-Scène Cinéma" no. 265 (avril 1981)
- Schmidt, Nicolas. *Le travail au risque de l'entreprise*. "CinémaAction" no. 110 (janv. 2004), p 52-56
- Weber, A. *Nouvelle vague et nouveaux courants*. "CinémaAction" no. 23 (nov. 1982), p 84-95
- Yakir, D. *Ciné-transe: The vision of Jean Rouch*. "Film Quarterly" Vol XXXI no. 3 (Spring 1978), p 2-11

## ► Johan van der Keuken

### ► Últimes paraules - La meva germana Joke (1935-1997)

El 8 d'agost del 1997 la meva germana Joke, que tenia dos anys i mig més que jo, es va morir d'un càncer. Vuit dies abans de la seva mort, Noshka, la meva dona, i jo mateix vam mantenir amb ella una conversa que vaig filmar amb una càmera de vídeo digital. Dos dies abans de la seva mort vaig filmar una segona conversa, que va ser més curta. Jo, amb una certa timidesa, li havia demanat a Joke permís per filmar-la. I va resultar que ella va considerar el film com el seu últim "projecte", d'una importància molt gran. Just abans de morir-se en presència de tots nosaltres, encara em va preguntar si havia pogut filmar bé totes les preses que necessitava.



Joke el 1997

Últimes paraules - La meva germana Joke (1935-1997) de Johan van der Keuken

Joke el 1955



Les converses parlen del sentit de la vida, de la metafísica o la seva absència, de la vitalitat i de la transmissió de les experiències i les consciències, que és el que potser ella considerava com el més important. I també de la nostra relació en el si de la família, de la nostra lluita i la nostra aproximació quan vam ser més grans. Al seu voltant, vaig filmar casa seva, la col·lecció d'objectes que tenia i el vent al seu jardí. I també les seves filles (les meves nebodes) i la meva germana més gran, fotos de totes les èpoques i els quadres que Joke pintava.

Aquest film, de cinquanta minuts, s'estrenarà en el marc de les exposicions/instal·lacions *El cos i la ciutat*, i es projectarà en un espai tranquil. Espero així donar encara més significació a la trobada entre la imatge i el so animats i la imatge fixa: la vida i la mort, la mort i la vida, en una alternança perpètua.

Febrer de 1998

### ► Amsterdam / Cinema directe Avantprojecte per a Amsterdam Global Village

#### L'atzar provocat

Jo tinc ganes de fer un film sobre Amsterdam. Caldria que fos un film de llarga durada. Tres hores a la pantalla o tres vegades una hora a la televisió.

Últimament, tot reflexionant sobre determinats aspectes del cinema, se m'han acudit unes quantes coses. De primer, la idea d'un cinema directe. Per precisar aquesta idea, em remuntaré breument al meu penúltim film, FACE VALUE. Aquest film "europeu" fa una sensació de realitat per mitjà de la combinació de nombrosos retalls del món perceptible tot recurrent, de fet, a la tècnica més clàssica: el retrat; el retrat en el temps.

Però FACE VALUE conté també determinades escenes on l'enfocament és molt més vague, difús i indefinible. L'espai on ens trobem té un paper visible i audible, i els esdeveniments captats per la càmera es posen a dictar la pròpia durada. A FACE VALUE on el pas del temps és fixat per un somriure incòmode, una mirada que es desvia o que mira la càmera intensament, apareix bruscament un espai *al voltant* de la càmera. Nosaltres som *allà*, en aquest espai, i la nostra mirada és aspirada per tot el que hi passa: el cop de puny o l'agulla que cau.

És un cinema que només existeix gràcies al rodatge, no al

montatge. S'hi mira però no s'hi talla. Hi som presents. El que es capta és només una presència: érem allà, som allà. Alguna cosa passa, i nosaltres hi assistim; alguna cosa passa *perquè* nosaltres hi assistim. I amb això, n'hi ha prou per crear un element de tensió, de confrontació: no es tracta només de seguir i retenir els esdeveniments, sinó també de deixar-se provocar i interpel·lar pel que passa. És essencial ser receptiu a la tensió d'aquest atzar provocat. Cinema directe: la veritat del nostre propi cos enmig del que s'ha posat en moviment al nostre voltant. Allò directe al cinema: el cos i la càmera es confonen mentre dura la presa, mentre s'esdevé allò imprevisible que nosaltres mateixos hem desencadenat.

És sobre la base d'aquesta idea de cinema directe que jo vull fer un film que sigui alhora la continuació i allò oposat de FACE VALUE.

ell, atès que tot està tan podrit i confús: uns turcs que es llancen sobre uns kurds; els qui fan l'amor, i com se'ls ha de filmar? El tot vist amb la sensació de la urgència.

Jo llavors tenia el meu criteri i la meua manera de veure les coses. Però no tenia gens ni mica ni l'argument ni l'estructura. La combinació de les escenes, que a FACE VALUE va donar lloc a un vast camp de relacions múltiples, no podria servir de res, aquí, ja que un tema formal consensuat, com ara la presència del model dominant del primer pla, ni tan sols s'havia plantejat.

Me'n vaig anar a l'est per distreure'm una mica i, de camí, se'm va acudir una altra cosa: la meua ciutat, Amsterdam, era el lloc on hi havia representat tot el que jo podia veure en qualsevol altra banda. Aquesta ciutat que sempre m'ha seduit amb el seu aspecte enganyador de poble, els reflexos de la seva llum inimitable, ara nòrdica i adés meridional, salvatge i sensual, cruïlla de les nacions i refugi tolerant que ha atret el món sencer. I bruscament vaig veure que tot això havia canviat, que la innocència havia desaparegut dels carrers i que teories ciniques l'havien assetjada massivament. A dir veritat, jo gairebé no coneixia totes les cultures que s'hi han implantat des de fa uns quants decennis ni les subcultures i "bandes" que hi han nascut. El refugi d'altres temps sembla envaït pel turisme comercial dels autocars i el turisme desesperat de la droga. Una cosa era segura: allò m'era molt més estranger que la vida estranya de les terres llunyanes. Allà jo era sobretot el viatger que intenta honestament tenir en compte el que uneix els homes més enllà de totes les seves diferències, mentre que aquí, en penetrar en un barri menys conegut i poblat de rostres estrangers, de vegades m'envaïa bruscament una sensació de desarrelament. I vaig saber que em calia precisament filmar a Amsterdam aquest món que gira en una roda embogida per intentar transposar, aquí precisament, allò desconegut en allò familiar. En efecte, si jo no sóc aquí un ciutadà del món, no ho seré en cap altre lloc.

I vaig descobrir bruscament, enmig de tot el que havia canviat, l'estructura de la vella Amsterdam resplendent on jo vaig créixer: l'anell format pels canals. Va ser allà on em vaig posar en marxa amb la meua càmera. Un viatge començava.

#### Un viatge per tres nivells

Viatgem a través de la ciutat per tres nivells: l'aigua, la terra ferma i l'aire. Ens desplacem al llarg de les línies de força de l'arquetip de l'Amstel i el Dam, la petita poma màgica dels anys seixanta, formada pels anells concèntrics dels canals i les terres que envolten el Damrak, el Rokin i el Munt, que en constitueixen la cua i el cor.

Solquem els canals, sempre en la mateixa direcció i en el sentit de les agulles del rellotge. La càmera frega l'aigua, i es noten sense parar la mobilitat i el miralleig a la part de baix de la imatge. La càmera parteix de la superfície de l'aigua, s'alça cap a la ciutat i capta la vida als atracadors i els molls de càrrega, els vaixells habitats, les xalupes i els pontons; partint de baix, s'alça cap a l'espai arquitectònic



Amsterdam Global Village de Johan van der Keuken



Johan van der Keuken a *Últimes paraules* de Stijn van Santen

format per l'oscil·lació variada infinitament de les façanes sobre els núvols que desfilen damunt seu. I quan passa alguna cosa que ens crida l'atenció, ens hi tirem al damunt. Ens desplaçem per la terra ferma a peu, amb bicicleta o amb cotxe pels molls. Ara som al cor de la ciutat, avançem al costat dels vianants, ens llancem amb bicicleta amb els semàfors en vermell, zigzaguem entre els tramvies i els cotxes en els carrers transversals animats o bé ens colem amb cotxe en els embussos; llavors observem la vida del carrer des de dins la filera que toca el clàxon. I quan passa alguna cosa que ens crida l'atenció, ens hi tirem al damunt.

Sobrevolem la ciutat, per damunt del dibuix de les teulades i les vies d'aigua, que no s'assembla a cap altre i que ens talla sempre la respiració quan tornem d'un viatge. Cada vegada, quan ens tornem a submergir, després d'una llarga absència, en aquesta imatge resplendent, sabem que aquest lloc és el nostre, que aquí som a casa nostra. Però ara no aterrem, sinó que ens enfilem, per damunt de la ciutat, a l'assalt dels núvols que continuen una cursa embogida que ja havíem filmat abans, quan lliscàvem damunt l'aigua. I l'aire ens projecta sobre el món, cap a l'est, l'oest i el sud, cap a les terres d'origen dels nous habitants de la ciutat que hem trobat i hem filmat en els altres nivells. Unes terres i uns paisatges que agafem des de dalt.

Ara som al nivell més elevat del nostre viatge. En els dos nivells inferiors, circulem a través de la ciutat i els seus entorns més pròxims. El que hi trobem –subcultures, "grups", minories, comunitats, mutants, viatgers del temps i tots els mons reagrupats en el sí d'una única ciutat– constitueix el nostre argument autèntic. Estem en contacte al més directament possible amb totes aquestes aventures diverses, de vegades temeràriament però sempre amb respecte, i intentem penetrar en tots aquests espais humans. Però, al mateix temps, els éssers humans i les coses ens caputllen cap a l'aire, cap a terres llunyanes, damunt les quals ens llancem per barrejar-nos amb la vida.

El que s'ha dit anteriorment mostrarà, potser, que AMSTERDAM/ CINÉMA DIRECT va més lluny en el tema evocat en moltes de les meves obres: la idea que els nombro-

sos mons que coexisteixen en el món, per més irrevocablement separats que estiguin a causa de les diferències econòmiques o culturals, estan també irrevocablement barrejats els uns amb els altres. En determinats films meus, jo he juntat aquests mons per fer-ne un vast *patchwork* bé els he reunit en una espiral turbulenta fardada d'aparents repeticions inútils. Es tracta sempre de trobar la forma que aclareix aquests elements heterogenis i que, tot i duent-ho a terme amb la màxima llibertat possible, ens condueix a la trobada de l'inesperat, que en aquest cas és la llibertat del cinema directe, lliurant-se al més directament possible als esdeveniments i transformant-ne la presa, el pla-seqüència, en una unitat autònoma de relat que, al capdavant, es nega a deixar-se integrar en l'estructura general del film. I aquesta és precisament la raó per la qual l'estructura general ha de ser forta.

### Recerques

He començat la descripció del meu nou projecte amb una molt ampla definició d'aquesta estructura i de les consideracions que m'han conduït a trobar-la. Ara que tinc aquesta estructura, sóc lliure i em puc llançar. Però, per donar una empenta a aquest imprevisible que desitjo, haig de fer, primer de tot, unes recerques: quins són tots els mons que hi ha en aquesta sola ciutat, per mitjà de quines tradicions es defineixen i a quines forces obeeixen? Quines són les aspiracions que els animen i les se-

ves promeses de futur? Quina esperança i quina desesperança? I quines són, doncs, les terres d'origen cap a les quals ens volem propulsar a través de l'aire? Què podem esperar-ne *aproximadament*? Què podem captar-hi *aproximadament* amb la càmera? I les grans preguntes que hi ha en segon pla: com podem nosaltres encara oferir a l'espectador i l'oïdor del nostre film, davant aquest sentiment dominant de catàstrofe política i humana, alguna cosa que l'inciti a continuar vivint i a cercar intensament? Com podem mantenir l'entusiasme de viure en un món exposat a les forces destructives? Com podem persistir a posar-nos en la pell dels altres?

Les grans preguntes que se situen en segon pla es caracteritzen per l'absència de recerca, atès que la documentació no serveix absolutament per a res. Són problemes espirituals per als quals potser es poden trobar respostes temporals i efímeres filmant-les un mateix: a part d'això, al capdavant, només resten els mots. Però la resposta a totes les preguntes concretes prèvies implica una preparació, recerques, trobades i una recollida d'informacions. Per a aquesta vasta recerca, desitgem dur a terme una fase de desenvolupament, amb la perspectiva de començar la producció del projecte cap a mitjans de l'any que ve.

1993

Johan Van der Keuken (*Aventures d'un regard, Cahiers du Cinéma, 1998*) ▶



Present *inacabat* de Johan van der Keuken

## BIBLIOGRAFIA: JOHAN VAN DER KEUKEN.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

### Monografies:

- Cinemateca portuguesa. Centro Cultural Malaposta. *Ciclo Johan van der Keuken*. Odivelas: Amascultura, 1991.
- Keuken, Johan van der. *Abenteuer eines Auges: Filme, Fotos, Texte*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld-Roter Stern, 1992.
- Keuken, Johan van der. *Aventures d'un regard : films, photos, textes*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

### Articles de revista:

- Bassan, Raphaël. *Les vacances du cinéaste, Le temps: du documentaire à l'experimental*. "Revue du cinéma/Image et son" no. 405 (mai 1985), p. 40-41.
- Bassan, Raphaël. *Vers le sud*. "Revue du cinéma/Image et son" no. 369 (févr. 1982), p. 36.
- Courant, Gérard. *Un cinéaste sans frontière: Johan Van Der Keuken, cinéaste indépendant*. "Cinéma" no. 243 (mars 1979), p. 29-34.
- Daney, Serge. *La radiation cruelle de ce qui est*.

- "Cahiers du cinéma" no. 290-291 (juil./août 1978), p. 68-72.
- Daney, Serge; Jean-Paul Fargier. *Entretien*. "Cahiers du cinéma" no. 289 (juin 1978), p. 19-26.
- Daney, Serge; Jean-Paul Fargier. *Entretien avec Johan van der Keuken*. "Cahiers du cinéma" no. 290-291 (juil./août 1978), p. 63-67.
- Fargier, Jean-Paul. *Sans images préconçues*. "Cahiers du cinéma" no. 289 (juin 1978), p. 12-17.
- Jeancolas, Jean-Pierre; Franck Garbarz. *Entretien Johan van der Keuken*. "Positif" no. 446 (avril 1998), p. 90-95.
- Keuken, Johan van der. *Le comment du monde*. "Cahiers du cinéma" no. 465 (mars 1993), p. 78-81.
- Lounas, Thierry. *Les messagers de Johan van der Keuken*. "Cahiers du Cinéma" no. 530 (déc. 1998), p. 52-55.
- Niney, François. *Being there*. "Cahiers du cinéma" no. 465 (mars 1993), p. 77.
- Niney, François. *L'oeil au-dessus du puits de Johan Van der Keuken*. "Cahiers du cinéma" no. 418 (avril 1989), p. III

- Niney, François; René Predal et Emmanuelle Edit. *Johan van der Keuken, l'oeil aveugle et le temps d'un geste*. "CinemAction" no. 76 (1995), p. 134-155.
- Roy, André. *Documentaire, art du métissage*. "24 Images" no. 102 (Summer 2000), p. 45
- Toubiana, Serge. *Le monde au fil de l'eau. Entretien avec Johan van der Keuken*. "Cahiers du cinéma" no. 517 (oct. 1997), p. 44-55.
- Toubiana, Serge; Jean-Sébastien Chauvin. *Hommage: la passion selon Johan*. "Cahiers du Cinéma" no. 554 (févr. 2001), p. 12-20.
- Tournès, Andrée; Johan van der Keuken. *Le film comme expérience vécue. Entretien avec van der Keuken*. "Jeune Cinéma" no. 117 (mars 1979), p. 10-12, 17-22.
- Wildervuur, Charles. *Johan van der Keuken: Dutch perfection in documentary*. "National Film Theatre Programmes" (Jan. 1993), p. 17-20.