

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 3

9 – 14 febrer 2010



Jeanne Aujourd'hui de Marcel Hanoun

## Marcel Hanoun

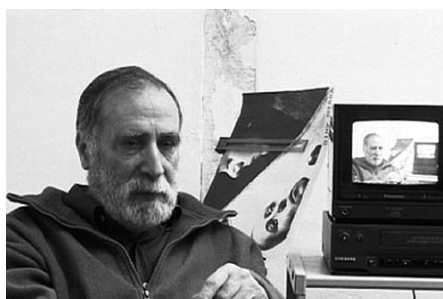
### Cor, instint i principis (materials de Marcel Hanoun)

*L'home dins de l'ocell,  
es col·loca sobre un eix una mica més elevat que el seu  
centre de gravetat.*

*(Leonardo da Vinci, la màquina voladora.)*

El present des del qual escric em sembla en aquest moment condemnat a l'oblit necessari per salvaguardar, per pur esperit de contradicció, un rastre del seu desús: és un temps que veu l'obra de Marcel Hanoun dispersada, els rodets de pel·lícula en parts perdudes, inacessibles o en mal estat, les proves videogràfiques rarament projectades i poc comentades. El 1991, François Barat va escriure: «Juntament amb Godard, Hanoun és el cineasta que més ha innovat a França. Tanmateix, des de fa vint anys mai no se li ha donat suport. Ha fet pel·lícules amb no-res. Però per força, ja no s'aconsegueix fer res més». Ara bé, tal com van fer altres tresors nacionals de la seva generació (René Vautier, Maurice Lemaître), o de la següent (Lionel Soukz) o fins i tot de la subsegüent (Sothean Nheim), precisament Marcel Hanoun no ha deixat de rodar. Cadascun d'aquests creadors, a la seva manera, respon amb actes a l'afirmació definitiva de François Barat: «Crec que el cineasta està prohibit a la sala pública. Aquesta prohibició silenciosa l'obliga a filmar.» Quin impuls fa que torni a sorgir aquesta obra tan viva? En nom de què filma Marcel Hanoun? Quina increïble fe l'ajuda a seguir creant en les condicions escandaloses que li tolera la suposada política cultural francesa; fe que evoca per la seva obra i la d'altres artistes desocialitzats (com ell), i fins i tot insocialitzables (com Lemaître), el seu caràcter miop i timorat?

Es tracta de sentit crític? D'una concepció de la humanitat? D'un sisme històric incurable amb pel·lícules que constitueixen tantes rèpliques? Voldria breument indicar tres de les fonts evidents que alimenten l'energia desplegada per l'obra de Marcel Hanoun, tot sabent que és una mica irrisori quedar-se en aquest aspecte, quan els estudis cinematogràfics s'haurien de dedicar actualment a aprofundir en les formes del seu materialisme ardent, a descriure la manera com aquest materialisme absorbeix la iconografia i l'imaginari místic, a comparar el treball vocal realitzat respectivament per Bresson, Hanoun i els Straub, a catalogar tot el que Hanoun ha inventat en matèria d'ajustaments visuals i sonors, a qüestionar el tractament intensiu del cos femení, a caracteritzar l'espiritualitat, a observar la seva gran influència respecte d'altres grans cineastes com ara Jean Eustache que va ser el seu ajudant... No obstant això, actualment no existeix cap monografia sobre



Marcel Hanoun

l'obra de Marcel Hanoun (72 anys, seixanta pel·lícules, centenars de pàgines publicades), «el cineasta francès més important des de Bresson», iniciador dels «moments més extàtics de l'art del cinema», segons les famoses asseveracions de Jonas Mekas.

### 1. L'experiència física de l'aviació

Marcel Hanoun primer va aprendre a volar: la seva plàstica de l'angle, de la vertical, del balanceig i els encreuaments d'eixos que permeten accedir a altres visions del món provenen d'una fisiologia d'alta altitud. Quan al començament de la pel·lícula L'AUTHENTIQUE PROCÈS DE CARL EMMANUEL JUNG la càmera bascula sobre l'autopista de manera que el cotxe que porta en Jung al tribunal es troba a l'altura màxima de la imatge, o quan a JE MEURS DE VIVRE el punt de vista sobre els personatges sobrepassa la vertical més enllà dels 180°, no es tracta ni d'allunyar ni d'apropar el motiu a la seva raresa. Aquest tipus de superació, que troba una altra via en l'encreuament dels miralls (LA NUIT CLAIRE, per exemple), representa la primera de les eines crítiques de la mimesi ordinària. «En el cinema corrent, es col·loca la càmera sobre un peu com si la poséssim sobre un cavallet, només es disposa de la llibertat de fer el gir de l'eix i s'intenta reproduir una pseudorealitat. És aquesta pseudorealitat la que cal aconseguir transgredir, si no, no veig cap interès per rodar una pel·lícula.»

Però, què trobem més enllà de l'eix, més enllà de l'antropocentrisme, darrere el mirall? El nostre univers invertit? O la possibilitat d'un altre món? L'obra de Marcel Hanoun no té res utòpic; sobretot trobarem la possibilitat de copsar el negatiu, de localitzar-lo i de respondre-hi. Per exemple, el balanceig inaugural de Jung autoritza al final del procés aquest pla hipotètic, aquest pla vertiginosament negre i breu del botxí que finalment crida, «Sí, he matat!» Cap dels protagonistes de SHOAH no confessarà mai, tal com ho recorda immediatament la veu en *off* de Marcel Hanoun: «Imagino desesperadament que en Jung podria enfonsar-se i reconèixer els seus crims. S'ha de reconèixer que és impossible.» Però la imatge condicional de l'esdeveniment impossible crida



Une Simple histoire de Marcel Hanoun

la veritat que la realitat sempre callarà, més enllà de l'eix es trobaran els recursos del pensament crític, el món de l'optatiu, del gerundi, del futur anterior o del l'imperatiu, en altres paraules, aquests modes que no són més que una altra literalitat indicativa del pla cinematogràfic li confereixen el volum, la profunditat i el seu autèntic lloc.

### 2. L'infern terrestre

Es podria avançar que l'obra de Marcel Hanoun s'eleva a partir de la pregunta que conclou la *Teoria estètica* d'Adorno: «Què esdevindria l'art, com a escriptura de la història, si es desféssim del record del patiment acumulat?» Com Adorno, Marcel Hanoun ha elaborat en les seves pel·lícules i en els seus textos una crítica radical del realisme en nom de la realitat; com per a Adorno o Fassbinder, Auschwitz representa per a ell no una cesura en la història sinó el model somniat del capitalisme, a partir del qual es tracta de descobrir la verdadera cara sota les aparences més il·lusòriament afables; contràriament a Adorno però com Benjamin, determinades formes de l'experiència mística poden, segons ell, ali-



Cela s'appelle l'amour de Marcel Hanoun



Déconstruction de Marcel Hanoun



Marcel Hanoun

mentar la racionalitat crítica. Plàsticament, aquestes posicions indicades massa ràpid donen la seva perspectiva a les formes cinematogràfiques treballades per Marcel Hanoun. Entre d'altres: l'exploració intensiva de la descripció, que desestabilitza la banalitat de la gravació; l'ús de la narració i del no síncron, que polemilitza amb el punt de vista i el «punt de so»; el recurs tant de la mitologia com d'una política de l'esdeveniment (Marcel Hanoun troba molts dels seus guions escoltant la ràdio o llegint la premsa) que permet treballar sobre els límits de la humanitat passant pel *supra* o el massa humà a fi d'evitar cada vegada el «jo odiós» de Pascal. I la invenció encara més exigent del minimalisme cinematogràfic, que és el tret més constant i característic. Tal com expressa Marcel Hanoun: «Si encara tinc la possibilitat de fer pel·lícules, seguiré retallant.»

### 3. La moral del disseny

Amb Marcel Hanoun l'exigència del disseny comporta diverses dimensions i desenvolupaments i caldrà tornar a traçar-ne l'evolució, mostrar com no es perd cap model, ni Bach, ni Mallarmé, ni Dreyer, i com les estructures que s'han elaborat es reinterpreten, es renoven, es mouen i es rearticulen sense parar en el pla. Alguns dels trets clàssics o heterodoxos propis del disseny *hanounià*: la rarefacció plàstica; la reflexivitat com a filosofia de l'esbós; l'obertura al desastre; la interpel·lació ètica feta a l'espectador; l'amor de les formes breus; la invenció infinita de formes de tall. Se sap que els *inuit* (també anomenats esquimals) disposen d'almenys vint paraules per dir «neu». Marcel Hanoun en té moltíssimes per parlar dels fenòmens de supressió: per al pla, el despullament, la substracció, la supressió, la manca, l'abstracció, la contrapresència, etc.; per al tall, el trencament, la cesura, l'el·lipse, el hiat, la ruptura, la separació, l'interstici, l'interval... Aquesta ciència del muntatge, que, segons el cineasta, s'inspira molt en el model musical de la fuga, constitueix una solució íntegra per accedir a la veritat i Marcel Hanoun li ha donat un nom: «Tinc ganes de vorejar la imatge, de reprendre-la, de vorejar les paraules, de reprendre-les, per trobar el que d'entrada no es produeix. Com a mínim hi ha una voluntat d'apropar la veritat. La paraula espanyola *aceramiento* em sembla la més justa, és com l'expressió, l'extensió d'un *tràveling* que actua com a llengua prènsil». Falta analitzar la diversitat formal que autoritza un

determinat art serial del lítote i comparar l'obra de Marcel Hanoun amb la dels seus veritables contemporanis, Ad Reinhardt, John Cage o Donald Judd. Atesa la importància de l'empresa, per la meua part prendria com a viàtic aquesta frase que figurava en l'editorial de *Ciné-thique*, revista fundada per Marcel Hanoun el gener de 1969: «Que el cinema es converteixi finalment en una convergència, una trobada sublim d'homes en moviment.»

Nicole Brenez (Paris, 12 octubre 2001) (introducció de: *Hanoun, Marcel*, Cinéma cinéaste: Notes sur l'image écrite, *Yellow Now, Côté cinéma, Crisnée, 2001*)

## L'acte cinematogràfic Entrevista a Marcel Hanoun

P.: Veient novament les teves pel·lícules, m'he sorprès pel fet que, des de l'inici, semblés haver practicat i controlat els elements essencials del teu estil personal: el que jo anomenaria *collage*, el contrapunt audiovisual.

R.: Des d'UNE SIMPLE HISTOIRE, he mirat d'aprofundir el meu plantejament. Sóc conscient d'estar fent una recerca coherent que em duu cap a la càmera-instrument, a l'ús d'aquest instrument, al significat de filmar, al llenguatge cinematogràfic, al que l'escriptura cinematogràfica pot tenir d'específic. De vegades, però, la càmera pot ser present a la imatge, com ara a L'HIVER, o pot ser invisible però present, com a L'AUTOMNE. Per mi, el cinema no és, ja no és i sens dubte mai no ha estat, un instrument de representació. L'ús de la càmera no podria crear un eix únic, que jo anomenaria l'eix de la representació; aquell que va de la càmera a l'espectacle captat per aquesta càmera. Hi ha una altra cosa: el treball prossegueix per i a través del muntatge, un treball d'articulació, un treball a través del qual s'intenta substituir el que s'ha extret de l'exterior del cinema, per mitjans pròpiament cinematogràfics. Partint de la literatura, miro d'eliminar el que encara és literatura i partint de la música, l'ús pleonàstic d'aquesta. Continuo emprant música a les meves pel·lícules, però tanmateix penso que s'elimina poc a poc, atès que el llenguatge filmic és en ell mateix una estructura musical o, si més no, un equivalent de l'estructura musical. Així doncs, el cinema ha de participar en l'elaboració i la posada en pràctica de les estructures que l'integren, tot suprimint les estructures que encara fan destacar els llenguatges paral·lels: els llenguatges que coincideixen amb el cinema i que hi tenen una certa afinitat, el llenguatge humà senzillament. Evidentment, no es tracta pas d'un llenguatge espontani; és un llenguatge elaborat a partir del llenguatge humà, tot i que tendeix a allunyar-se de qualsevol altra forma de llenguatge.

P.: Em sembla que atorgues molta importància a la música, i no pas com a fenomen d'ambient sinó com a contrapunt.

R.: Vet aquí un detall simptomàtic: després d'haver vist LA VÉRITÉ SUR L'IMAGINAIRE PASSION D'UN INCONNU, diversos espectadors em van preguntar quina música hi havia emprat. Els espectadors van sentir una música que no hi era al film! D'altres veuen a les meves pel·lícules imatges que no hi surten. La música és present a certes pel·lícules meves, fins i tot intento que es vegi. A LA NUIT CLAIRE, mostro el cantant i els músics que interpreten L'Orfeo de Monteverdi; m'ho vaig plantejar a mi mateix com una necessitat. De la mateixa manera, he volgut fer imatges i mostrar-les a partir d'estructures del mite d'Orfeu, a priori alienes al cinema. A LA VÉRITÉ SUR L'IMAGINAIRE PASSION D'UN INCONNU, vaig decidir de no incloure-hi música, perquè ja hi ha una immensa quantitat de partitures que s'han inspirat en la Passió. A la seva època, vaig admirar IL VANGELO SECONDO MATTEO de Pasolini, on l'ús de la música tenia el sentit que ell va voler mostrar, contràriament, l'acumulació d'aquestes músiques i la font comuna de llur inspiració. Així doncs, hi ha múltiples experiències que es poden fer a partir de la música. Em sorprèn el fet que es continuï emprant la música com a element atmosfèric per tal d'il·lustrar, afegir, sobrepassar. Això, pot ser que tingui un impacte immediat, però jo no hi crec gaire en l'impacte immediat al cinema; al meu parer, en la percepció del cinema hi ha un fenomen cinètic, reflexiu. No me'n refio, de les pel·lícules que re-

ben a l'instant; crec més en un efecte *a posteriori*. Aquesta és la raó per la qual cada cop se'm fa més difícil jutjar o mostrar una pel·lícula en l'escala elemental. És veritat que vivim en un sistema que es fonamenta en un consum immediat. Una pel·lícula es crema, potser, i no en queda res més que cendres. Penso que una pel·lícula d'avui dia és una pel·lícula que no es consumeix pas, que no es consumeix pas, de la qual resten traces, encara que, en el context de l'actual sistema de producció i distribució, no sigui sinó en la forma de fenomen de rebuig, de refús, que, al meu parer, és momentani. En aquest sentit, penso que, precisament, el cinema de recerca és un cinema realment polític; és un cinema que permet abordar les coses d'una manera diferent i que perllonga la reflexió, fins i tot més enllà del que se suposa que és, més enllà de la seva funció inicial d'espectacle, com a entreteniment. També en això, aquest cinema pot ser subversiu —i aquest és el motiu pel qual s'arrisca a ser rebutjat, sense que, d'altra banda, el motiu d'aquest rebuig es formulí—; qüestiona l'estatus de l'espectador. En aquest sentit, pot empènyer l'espectador cap a una reflexió que condueix, no només, al cinema sinó també a la política i al fet social. Avui dia es fan falses pel·lícules polítiques que, de manera superficial, negativa, demagògica, semblen voler ser socials. En parlen una mica, tot neutralitzant-ne, paradoxalment, els problemes. La gent que fa aquestes pel·lícules i aquells que les veuen se senten millor sense gaire compromís ni esforç. Al capdavant, estem eliminant els autèntics problemes. Penso que es tracta d'un cinema perillós perquè és un cinema anestesiant, que té un objectiu precís però mai no formulat, ocult.

P.: Abans, he emprat el concepte de *collage* per definir el teu estil pel que fa al teu rebuig de la continuïtat lògica, psicològica i, fins i tot, de vegades, dramàtica. ¿Penses que es pot aplicar aquest terme al teu estil, tot tinent en compte, d'altra banda, que està fortament connotat des de Godard, malgrat que hom no pot parlar de la seva influència sobre tu, atès que vas començar a fer pel·lícules abans que ell?

R.: Sí. Més aviat penso que hi ha una influència inversa! Sota una forma immediata, podem parlar de *collages*, ja sigui pel que fa a Godard, ja sigui per això que faig des de fa tant de temps. En un primer moment, hom pot definir-los com a mitjans de ruptura en relació amb la visió de l'espectador. Penso que és absolutament útil trencar els hàbits de l'espectador en el decurs de la pel·lícula. D'aquí ve la semblança amb els *collages*. Es passa d'una cosa a l'altra, però tot està estretament relacionat. Podem parlar de *collages* en la cronologia, però també en un espai de **concomitància** de sons i imatges que, aparentment, no presenten una relació directa.

Podem citar com a exemple la seqüència a LA NUIT CLAIRE del cos nu de la dona, una imatge força violenta del cos, atès que capta la seva intimitat, i un text que esdevé simultani. M'he sorprès pel fet que a força d'imatges i sons, s'ha arribat a neutralitzar certa violència, a fer que la gent s'habitui a la violència i a l'horror. Amb aquest *collage*, he optat per reactivar, en certa manera, aquesta violència perquè no existeix cap lligam directe entre el cos de la dona nua i el text que parla indirectament del Vietnam: no s'especifica que el text es refereixi al Vietnam (aquest nom ha estat suprimit d'un reportatge que vaig utilitzar i que va ser publicat ara fa alguns anys a *Le Monde*). El tema de la violència ja el vaig tractar a L'AUTHEMQUE PROCÈS DE CARL EM-MANUEL JUNG. Generalment, hom opta per donar a la violència una il·lustració directa; un fet perillós, ja que facilita que la gent disposi d'una vàlvula d'escapament fàcil i complaent, ateses les imatges molt repetides. Jo vaig decidir, tanmateix, que no mostraria cap imatge de la violència dels nazis. Paradoxalment, a L'AUTHEMQUE PROCÈS... no n'hi havia pas, de *collage*. Penso que el cinema s'ha d'adreçar —mitjançant els *collages* o amb l'absència d'ells; sent si fa o no fa el mateix— abans a l'inconscient de les persones que no pas a una mena d'imatgeria originada per imatges conegudes, plenes de connotacions que no fan sinó neutralitzar els problemes que no volem abordar.

P.: Podries precisar-nos la teva concepció de la dramàturgic cinematogràfica pel que fa a la dramàturgic dominant, diguem-ne «hollywoodenca»?

R.: Jo diria que reposa sobre allò que queda en entredit,

a partir d'imatges conegudes. Així doncs, pot ocupar una falla, una mancança que s'esdevé a partir d'imatges ofertes. La dramaturgia, finalment, ha de ser tinguda en compte novament per part de l'espectador. És això el que ha de contribuir a fer que l'espectador sigui més responsable. La pel·lícula ha de deixar de ser un simple objecte de consum. L'espectador pot ser també el tema de la pel·lícula; ja no és senzillament qui la mira, sinó també qui resulta observat per la pel·lícula. Actualment, em sembla que l'espectador pren part directament en la dramaturgia d'una pel·lícula. Això s'ha fet possible atès el punt vulnerable que li proporcionen les estructures audiovisuals incompletes; amb llurs defectes, amb llur absència. N'hi ha que el consideren el model de la «plenitud» i de la «perfecció». En definitiva, diria que l'espectador també és creador o n'ha d'esdevenir. En això consisteix, al meu entendre, un acte polític. Personalment, no considero pas el meu ofici com una mena de privilegi. Penso que, tot començant per un repartiment de tasques, que potser signifiquen momentàniament un privilegi, hom pot produir fenòmens molt interessants políticament, molt importants, tot i que no més sigui una presa de consciència. No tinc cap desig de fer el que fan d'altres: pel·lícules sobre els obrers, sobre el «poble». És més precís dir que és fàcil fer cinema, i que la càmera també pot contribuir al fet que els obrers mostrin la seva pròpia condició, en comptes de fer que alguns pretenguin parlar per ells; és l'única manera d'evitar una actitud que considero vana i demagògica.

Per tal de tornar a una definició de la dramaturgia moderna, cal que l'espectador prengui part directament en la dramaturgia, i en sigui finalment l'element principal. Tinc un projecte de pel·lícula a propòsit d'un segrest aeri amb presa d'ostatges. No s'hi mostrarà directament cap escena de violència; serà el mateix espectador qui, a partir del context social i polític en què viu, prendrà consciència del fet que ell segrega la violència, de la qual no és pas directament responsable, però en la qual, tanmateix, està obligat a participar. Si això pot suscitar una reacció en aquest context, em sembla que és un fet positiu.

P.: En la formació de la teva estètica personal, et reconeixes mestres espirituals?

R.: Hi ha un cineasta francès que admiro, és Robert Bresson. Posteriorment, em reconeixia afinitats amb Pasolini. Molta gent m'ha parlat simptomàticament d'Ozu, però no puc comparar-m'hi. No he vist cap dels seus films, i em sap greu. Experimento una certa amargor a causa del fet que hi ha un cert decalatge en la manera en què hom descobreix els cineastes. En allò que em pertoca, desitjaria, sense cap pretensió, que es descobrís finalment el meu cinema, tal com el poden descobrir certs espectadors que, quan tenen l'oportunitat ben rara de veure els meus films, diuen: «I com és que aquest cinema no es mostra com es mereix?» Quan faig pel·lícules, tinc un desig essencial: que es vegin! D'entrada, no les faig per a mi mateix, o millor dit, les faig per a mi mateix com a espectadors. Em considero el primer espectador de les meves pel·lícules.

A partir de certes admiracions molt limitades, he fet un treball personal que no em sembla que autoritzi de manera precisa la localització de referències. Si hi ha afinitats amb altres cineastes contemporanis, no em pertoca a mi jutjar-ho, puix que veig molt poc cinema. Hi ha una cosa que cada cop se m'imposa més: el treball d'articulació de la pel·lícula en el muntatge (d'altra banda, ja implícit a la manera de filmar); una feina molt important, que em sembla extremament característica de la meua escriptura. És una feina en què tinc l'oportunitat d'aprofundir mitjançant la meua pràctica, però a la qual m'agradaria retornar a través d'una teorització o bé, a través d'un treball de muntatge a partir d'altres pel·lícules que no siguin les meves; fet que ja he viscut. El cinema és un treball de descoberta permanent, gràcies a les possibilitats infinites fetes avinents per la càmera-instrument i la taula de muntatge.

P.: M'agradaria que comentessis aquest concepte de «treball»: les teves pel·lícules no pretenen pas donar la impressió d'una realitat acabada, sinó que, contràriament, mostren els mecanismes de la producció-creació (el rodatge, el muntatge).

R.: Cerco contínuament mostrar a l'espectador, tot seguint eixos diferents, el treball de producció de la pel·lí-



Un arbre fou d'oiseaux de Marcel Hanoun

cula; una noció que pot semblar ingrata però que ha de ser represa pel mateix espectador. Tanmateix, cada cop més integro al film la feina que s'està fent, fins a fer desaparèixer els instruments (la càmera, la taula de muntatge, etc.). En la meua evolució, penso que aquest treball es desvelarà, però les fonts tècniques romanen amagades. Això implica que aquest treball, atès que es desvela menys, correrà més a càrrec de l'espectador. Aquest treball ha d'extraure tot l'aspecte espectacular de la pel·lícula; el seu costat negatiu. No nego pas que encara hi resta una certa forma d'espectacle, potser fins i tot també de fascinació. Tanmateix, és una fascinació de la qual hom n'és conscient i de la qual intenta escapar-se. Així doncs, aquest treball tendria a desmuntar i a demostrar, alhora, tots els elements de la pel·lícula i com s'articula.

P.: Em sembla que el que unifica totes les teves recerques és el rebuig de l'«efecte de la realitat», que és el fonament del cinema tradicional.

R.: Sí. L'única realitat amb la qual l'espectador de les meves pel·lícules es veu confrontat, és la realitat de la pel·lícula. Aquesta pel·lícula pot partir d'un tema, d'un mite. El meu propòsit, precisament, rau a apartar-me tant com pugui per retrobar una proximitat més precisa; rau a prendre una distància pel que fa a l'objecte per tal de veure'l millor, per mostrar-lo millor.

P.: Pel que fa a la política, has deixat anteriorment la qüestió en un àmbit, diguem-ne, inesperat: és lògic que per la teva part refusis el «cinema polític» tradicional, però hom es pot sorprendre que hakis fet diverses pel·lícules sobre Espanya sense fer cap al·lusió al franquisme, mentre que, d'altra banda, hakis denunciat el nazisme a L'AUTHEMIOU PROCÈS DE CARL EMMANUEL JUNG.

R.: Malauradament, el feixisme és un fet comú, quotidià, subjacent a qualsevol fet mostrat. Opino que resultava superflu de parlar-ne, precisament, perquè la gent en parlava i perquè el franquisme, per exemple, no era una qüestió que ningú no ignorés. Volia descobrir Espanya, però no pas a través del que sabia de la guerra civil, sobre la qual mon pare m'havia sensibilitzat quan era petit. D'altra banda, penso que a través de qualsevol realitat és possible descobrir un context. En tornar a veure recentment OCTOBRE À MADRID, hi vaig trobar imatges que, sense ésser directament polítiques, esdevenen gairebé símbols. Així, en un flash de processó nocturna, dic: «Entre verge i baionetes», i crec que això desvela una connotació inconscient tan important com la imatge mateixa. De la mateixa manera que quan mostro un nen amb una metrallera captat des de darrere d'un reixat. Evidentment, el discurs parlat no és pas directament polític, però si mostro les imatges amb una mancança, aquesta mancança demana la reflexió de l'espectador i esdevé molt més important que un propò-

sit deliberadament polític.

Aquesta mancança també la trobem a L'AUTHEMIOU PROCÈS... a través de l'absència d'imatges que facin directament referència a allò que hom evoca: els camps de concentració. Aquests camps han existit realment, existeixen en l'esperit de les persones i no hi ha ningú que els pugui ignorar. D'aquí que abordi la història, no pas a través d'una realitat històrica reproduïda, tot i que sigui infidelment, sinó mitjançant la part de l'inconscient col·lectiu que, per a mi, és el valor més segur que existeix pel que fa a la història recent.

És cert que miro d'implicar l'espectador; penso que una pel·lícula no ha de tranquil·litzar pas sinó provocar, incitar l'espectador a qüestionar-se ell mateix alhora que qüestiona l'esdeveniment, fins i tot, si aquest succés no apareix directament, tal com passa a les meves pel·lícules. Efectivament, la major part dels films donen a l'espectador l'ocasió de ser covards, de tranquil·litzar-se sense gaire esforç.

P.: N'hi ha que retreuen al teu cinema certa condició intel·lectual, però que alhora és un cinema extremament físic, atès que la representació sempre és realista, i funciona des d'un nivell elemental. Pots veure-hi alguna contradicció?

R.: És un cinema **present**, però la seva presència no omple pas plenament, i així ofereix un punt vulnerable a l'espectador. Si un espectador em pot retreure intel·lectualisme, evidentment, és perquè està condicionat pel cinema habitual, el «c.c.c.», com l'ha anomenat Robbe-Grillet; és a dir, **el cinema de consum corrent**. Malgrat tot, crec que reaccionar d'aquesta manera ja és positiu. El meu cinema és ingrat perquè quan l'espectador el rebutja, no gosa refutar el «c.c.c.»; fet que significa que el «c.c.c.» no hi té influència. Està absent del meu cinema, el qual sí que hi és ben present. Així, aquest rebuig, possible, cap al meu cinema també és una **contradicció** perquè exerceix un efecte sobre qualsevol espectador. L'espectador que rebutja un determinat tipus de cinema és un creador potencial, puix que mitjançant aquesta contradicció aborda el fenomen de la creació: què és el que vol dir crear?, per què crear?, per a qui?, com? De sobte, confrontat a una creació, no hi ha dubte que voldria ser creador, i té una forma de reacció que fins i tot pot esdevenir acció, mentre que no té pas aquesta actitud davant del «c.c.c.», al qual s'adapta i que no és capaç de rebutjar; rebuig que seria l'actitud positiva.

P.: Quins són els problemes de creació que se't plantegen, tot tenint en compte que habitualment treballes en condicions econòmiques força difícils?

R.: Mitjançant una gran economia de recursos, he après a fer el màxim possible. No vull pas abordar el problema en el pla moral, però hom té massa tendència a treballar instal·lat en el luxe i això elimina l'espontaneïtat, la cre-



Le mystère d'Elche de Marcel Hanoun

ativitat i la imaginació. La majoria de les vegades, estic obligat a ser el meu propi productor. No em correspon pas a mi d'exercir aquest paper, és una tasca massa feixuga. També hi he estat obligat, perquè, sistemàticament, se m'ha denegat la bestreta sobre la recaptació en projectes interessants com ara LOUISE LABBÉ i tants d'altres. De tots aquest projectes, n'hi ha alguns que els he pogut tirar endavant, malgrat haver-me denegat la bestreta, però a un preu elevadíssim; a causa d'haver d'invertir els meus esforços de creació en altres qüestions, en comptes de fer-ho en allò específicament creatiu, tot exercint un paper que, generalment, no hauria de ser del realitzador.

P.: Quina és la concepció pel que fa a la direcció d'actors?

R.: L'aportació de l'actor es conjumina amb la del realitzador. Vull dir que a la meua pràctica no hi ha pas un domini del director, no crec en absolut en la idea de la posada en escena. L'única posada en escena que hi ha és l'ordenació de les estructures cinematogràfiques, en què l'actor també n'esdevé part integrant. No penso pas que se li pugui demanar a un actor, o inculcar-li, cap manera d'interpretar. És un problema d'escollir. Escollim els actors per allò que són a la vida, per allò que representen immediatament, sense que es pugui pretendre transferir a l'actor el que és voluntat del director. L'actor, a les meves pel·lícules, té una gran llibertat al film; fet que, naturalment, és relatiu, però en tot cas no



Otage de Marcel Hanoun

és pas una llibertat diferent a la seva. És la pel·lícula la que mana el que són els actors, i quins són aquests actors depèn de la seva elecció; evidentment, no s'han escollit a l'atzar. En general, les meves relacions amb els actors s'estableixen d'entrada; són relacions afectives, d'amistat, de coneixement recíproc, de proximitat molt gran. Des d'aquest moment, al meu parer, les coses no poden anar millor.

De la meua banda, no hi ha pas cap temptativa d'apropiació de l'actor. Quan volem que **interpretin**, quan volem donar-los papers precisos i definitius, només aconseguim alienar-los més de la imatge que suposadament haurien de donar d'un personatge; alienar-los per la psicologia d'aquest personatge. És evident que a l'inici no n'hi ha pas, de psicologia, als meus films. Així, no dema-

no pas als meus actors que comencin des d'una pseudopsicologia. Essencialment, estan tancats per un aparell tècnic més que per una situació i, en certa mesura, els deixo fer. El fet de pactar amb ells aquesta llibertat —que d'altra banda resulta paradoxal— els permet **ser** abans que **expressar-se**. Així, l'actor és més a prop d'ell mateix. No actua pas, no fa cap composició; és una estructura de la pel·lícula i forma part d'un conjunt d'estructures donades igual que una imatge, un so, un decorat; hi ha una integració activa de l'actor en el film.

Per tant, rebutjo absolutament el terme de posada en escena. La posada en escena és un enquadrament, una composició, una certa recerca estètica, i en el meu treball hi ha molt més de posada **en funcionament** que de posada en escena. Hi ha una posada en funcionament de l'estructura interpretativa; és a dir, de l'actor, entre d'altres estructures de la pel·lícula. És una estructura que encara es pot treballar per muntatge de tall, per poda; fet que permet transformar l'actor. D'altra banda, hom podria partir de l'exemple clàssic de l'«efecte Kulexov»: en emprar els contraccamps amb un sol i únic pla de l'actor, hom pot suggerir per muntatge interpretacions diferents a partir d'una expressió idèntica. Em fa l'efecte que s'oblida sovint aquesta possibilitat, que es demana massa a l'actor que interpreti allò que pot ser interpretat d'una altra manera. Penso que es menysté l'actor quan se li demana d'**interpretar** (si més no al cinema, al teatre és ben diferent); sembla que hom li permet iniciatives, però també que hom li'n retira...

P.: La teua «imatge de marca», com s'anomena, és un xic la de l'«artista maleït», i molta gent s'irrita pel fet que de vegades dones la impressió que aquesta imatge et complau amb cert masoquisme. Què en penses?

R.: Aquesta imatge d'«artista maleït» no em complau en absolut. La rebutjo. Tampoc sóc masoquista. He escollit un plantejament que cerca la forma industrial del cinema, però per mi, abans que res, el cinema és la recerca d'un llenguatge, d'una comunicació. No accepto en absolut aquesta imatge: existeix, és veritat, però a desgrat meu, la lamento. A cadascuna de les meves pel·lícules, compto, d'una manera potser ingènua, amb un ajut —el mot m'entuja—, compto que hom comprèn la necessitat d'aquest cinema del qual no sóc pas l'únic realitzador, la necessitat de promoure aquest cinema, compto amb la bestreta sobre la recaptació, perquè miro de fer un cinema ambiciós, exigent, perquè poso en pràctica uns plantejaments que rebutgen la moda i la demagògia. I aquí estaria el meu error —això que hom anomena error— pel que fa al sistema! Per mi, el cinema és un mitjà meravellós d'intercanvi, és així com el veig: en dir això, crec que la idea de «cineasta maleït» es desfà per si sola. La maledicció, si és que n'hi ha, ve de l'exterior: rau damunt d'un malentès, i correspon als altres de desfer-lo.

(Declaracions recollides amb magnetòfon per Marcel Martin)

Marcel Martin (Ecran, núm. 79, 15 de març de 1978) ▶

## BIBLIOGRAFIA: MARCEL HANOUN

### Monografies:

- Hanoun, Marcel. *Cinéma cinéaste: notes sur l'image écrite*. Crisnée, Belgique: Yellow Now, 2001.
- Marcel Hanoun. Honfleur: Albatros, 1973.
- Marcel Hanoun. Barcelona: FilMOTECA Nacional de España, 1977.

### Articles de revista:

- Bassan, Raphaël. *Le regard*. "Ecran" n. 58 (mai 1977), p. 47-48.
- Bassan, Raphaël; Martin, Marcel. *Marcel Hanoun: un cinéma de l'exigence*. "Ecran" n. 78 (mars 1979), p. 43-55.
- Bassan, Raphaël; Sorel, Stéphane. *Le démarche créatrice de Marcel Hanoun*. "Téléciné" n. 179 (juin 1973), p. 21-22.
- Courant, Gérard. *Marcel Hanoun fait du super 8*. "Cinéma" n. 281 (mai 1982), p. 11.

- Courant, Gérard; Morder, Joseph. *Entretien avec Marcel Hanoun*. "Cinéma" n. 246 (juin 1979), p. 60-64.
- Delahaye, Michel. *Le 8e jour de Marcel Hanoun*. "Cinéma" n. 42 (janv. 1960), p. 91-92.
- Hanoun le solitaire. "Cinéma" n. 157 (juin 1971), p. 25-29.
- Magny, Joël. *L'écran de l'écrit ou le cinéma selon Marcel Hanoun*. "Cinéma" n. 229 (janv. 1978), p. 50-52.
- Moullet, Luc. *Le retour d'Hanoun*. "Cahiers du Cinéma" n. 490 (avril 1995), p. 48-49.
- Noguez, Dominique. *L'authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*. "Avant-Scène Cinéma" n. 242 (15 févr. 1980), p. 3-7.
- Peña, José. *Marcel Hanoun: 'le cinéma est un déclin'*. "Téléciné" n. 175 (janv. 1972), p. 2-4.
- Roud, Richard. *Marcel Hanoun: une simple histoire*. "Sight & Sound" n. 29 (Spring 1960), p. 86.
- Schultz, Victoria. *Hanoun: the cinema of ambiguity*.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- "Film Culture" n. 53-55 (Spring 1972), p. 115-126.
- Sorel, Stéphane. *Entretien avec Marcel Hanoun*. "Téléciné" n. 179 (juin 1973), p. 23-24.
- Yvoire, Jean d'. *Un film de Marcel Hanoun oeuvre bi-lan*. "Jeune Cinéma" n. 172 (févr. 1986), p. 13-14.

### Pel·lícules:

- *L'Automne* (DVD). França-Bèlgica, 1971. **V.O.F.**
- *Cela s'appelle l'amour* (VHS). França, 1989. **V.O.F.**
- *Christ dans la cité* (DVD). França, 1962. **Versió sense so.**
- *Loin-près de la mort loin-près de l'amour* (VHS). França-Lugoslavia, 1993. **V.O.F.**
- *Otage* (VHS). França, 1989. **V.O.F.**
- *Le Vent souffle où il veut* (DVD). França, 1976. **Versió muda.**

**V.O.F. – Versió original en francès**