

Un tren que descarrila. Existeix un *star system* europeu? Conversa amb Axelle Ropert

A train that derails: does a European star system exist? A conversation with Axelle Ropert

Fernando Ganzo

RESUM

La cineasta i crítica (ex-redactora en cap de *La Lettre du Cinéma*) Axelle Ropert analitza la figura de l'actor com a estrella al cinema europeu en relació amb l'*star system* americà. Després de desplegar el seu punt de vista sobre certes estrelles hollywoodenques (Katharine Hepburn, Gene Tierney), la cineasta aborda les qüestions següents: Existeix un *star system* europeu? Quin seria el seu gest fundador? Quins cineastes han creat, particularment al cinema francès, vies plàstiques de la composició de l'actor? Com reaccionar a la crítica feminista de l'*star system* americà? Com a crítica i cineasta francesa, Ropert ha de fer front a la possible evolució ideològica que la política dels autors ha pogut imposar a la figura de l'estrella, i la possibilitat que la Nouvelle Vague hagi modificat al cinema francès la noció d'estrella, contaminant-la amb la d'icona. L'entrevista se centra en la part final en les grans famílies de la direcció d'actors a França: la bressoniana i la descendent de Pialat, i en la possible influència que la pintura pot exercir en el treball del cineasta amb l'actor com a matèria.

PARAULES CLAU

Star System, Hollywood, Nouvelle Vague, Cinecittà, icona, intèrprets, posada en escena.

ABSTRACT

Filmmaker and critic (former editor-in-chief at *La Lettre du Cinéma*) Axelle Ropert analyses the actor as star in European cinema in relation to the American star system. After giving her point of view on specific Hollywood stars (including Katharine Hepburn and Gene Tierney), the filmmaker goes on to address the following issues: does a European star system exist? What would its foundational gesture have been? Which filmmakers have created plastic methods to achieve the composition of the actor, particularly within French cinema? How should we react to feminist criticism of the American star system? As a French critic and filmmaker, Ropert has to deal with the possible ideological evolution that auteur theory may have imposed on the star, and the possibility that Nouvelle Vague might have modified the notion of 'star' in French cinema, by corrupting it with that of 'icon.' In the final part, the interview focuses on the major schools of actor direction in France: the Bressonian approach, the one that derives from Pialat, as well as the possible influence that painting might have had on the filmmaker's work, with the actor as the raw material.

KEYWORDS

Star System, Hollywood, Nouvelle Vague, Cinecittà, icon, performers, mise-en-scène.

Com a cineasta i crítica de cinema francesa, quina és la seva percepció de la noció de *star system*?

En el cas hollywoodenc, la noció de *star system* mai em passa pel cap. En tot cas, l'accepto al 100% i mai he sentit la necessitat de posar-m'hi contra, ni he pensat que l'estrella fos un mite destinat a enganyar el poble, transmetent un missatge capitalista. Crec que Edgar Morin n'havia escrit alguna cosa i per mi l'*star system* no és una càrrega, sinó més aviat un miracle, el miracle del somni atorgat a la gent. El cinema americà està fet per homes, en un 90%, i aquests homes filmaren essencialment dones. Quan pensem en aquest cinema, pensem en Marilyn Monroe, Ava Gardner, Greta Garbo. Crec que és el sistema estètic més bell del món, l'equivalent del món hel·lènic. La crítica feminista va consideraar en un moment donat que aquest sistema podia amagar un frau, que les dones es feien servir per vehicular un missatge que només convenia a l'home. Jo crec que, malgrat tot, aquests homes van crear personatges femenins i actrius sublims, i que el món femení es troba realment valoritzat al cinema clàssic americà gràcies a la grandesa dels papers femenins i de les actrius que els directors-homes van donar a llum.

Per a Louis Skorecki, quan l'*star system* americà va ser reemplaçat, a ulls de molts espectadors, per la política dels autors, es va perdre tota una relació amb el cinema, aquella que ell descrivia amb una parella d'espectadors que, en sortir d'una pel·lícula i comentar si els havia agradat, deien «els ulls de l'actriu eren preciosos». Essent tots fills de la política dels autors, com penses que percebem avui dia la idea de l'estrella?

Crec que, com a cinèfils, podem viure dos temps. Almenys és el meu cas: jo vaig arribar al cinema pel poder dels actors i les actrius. Durant els estius al camp amb els meus avis, l'única forma de veure cinema era la televisió. Així va ser com vaig descobrir *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in The Rain*, Stanley Donen i Gene Kelly, 1952) amb deu anys. Va ser una revelació estètica: el descobriment d'un univers d'actors i actrius extraordinaris. Durant aquest període d'iniciació, el nom del director era l'últim que podia interessar-me. Els meus avis compraven *Télé Poche*, un programa de les pel·lícules emeses a la televisió, on jo retallava les fotos de tots els actors i actrius per després enganxar-les a un quadern amb els seus noms al costat. Crec que aquest accés al cinema mitjançant els actors no és un cas aïllat, i que jo vaig viure el que molta gent ha viscut. Aquesta relació amb el cinema pot ser comparada a la infància, en tots els sentits.



Cyd Charisse i Gene Kelly a *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen i Gene Kelly, 1952)

La infància de l'espectador individual i de l'espectador com a col·lectiu, l'analogia en aquest cas seria vàlida...

Crec que, senzillament, la posada en escena és una noció difícil de comprendre. Jo vaig trigar molt a comprendre què era, mentre que comprendre què és un actor és una cosa immediata. Intenta explicar què és la posada en escena a algú que no sàpiga res de cinema. És realment complicat. El cinema clàssic americà està realitzat per directors singulars com Hawks, Donen, Minnelli, capaços d'esborrar-se darrere de la pel·lícula i concedir la primera plaça a l'actor. Es creava una sensació màgica: l'actor creava la pel·lícula al seu voltant. Una cosa magnífica que en cert sentit s'ha perdut al cinema europeu actual, on l'actor és en certa manera un suport per a l'autor. L'extraordinari del cinema americà clàssic és que els directors sentien per actors i actrius un amor que no era retorçat, sinó sencer: un actor està aquí per ser bell i per interpretar coses interessants. Aquest doble programa, magnífic, noble i profund, que per mi no ha caducat en absolut, és el que el cinema actual en cert sentit està perdent. Però el cinema segueix sent això: mostrar bell un actor o una actriu i donar-li coses interessants per interpretar. I això no és incompatible amb una ambició formal forta.

Crec que la seva lectura també té a veure amb els mateixos actors de l'*star system* americà, que tenien una clara comprensió de la posada en escena. Fins i tot les estrelles que treballaven amb Hitchcock, el *metteur en scène* absolut, feien gala, i n'hi ha prou amb veure qualsevol pla de Cary Grant a *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), d'una veritable concepció de la posada en escena: és capaç d'interpretar la importància dels seus moviments en



Marlène Jobert i Jean Yanne a *Nosotros no envejeceremos juntos* (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, Maurice Pialat, 1972)



Tippi Hedren a *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)

un espai, en un relat i, finalment, en el món. Com si el fet que durant aquesta època la posada en escena orbitava al voltant de l'actor els hagués nodrit.

Jo no crec en la intel·ligència intel·lectual de l'actor. Un actor pot ser molt ximple i resultar genial en un plató. Crec en la intuïció de l'actor. En algunes de les meves pel·lícules ho he pogut viure: aquesta transformació que té lloc quan es pronuncia la paraula "acció", quan l'actor sap que una càmera l'està observant i comprèn immediatament, no ja quin és l'angle més afavoridor, cosa que tampoc és tan interessant, sinó què és el que l'escena necessita pel que fa al ritme, la posició de la càmera, l'espai i la llum. És quelcom que no té res a veure amb el narcisisme, sinó amb l'equació: llum, càmera, moviments. Crec que a Hollywood és difícil mesurar la intel·ligència d'un actor en veure una pel·lícula acabada. El cinema modern, no obstant, ha promogut en excés la noció de "conflicte" entre actor i director. Per exemple, el cinema de Pialat està construït entorn del conflicte entre ell i les seves actrius, Marlène Jobert, Sophie Marceau. Això és el que li interessa en una escena. En la meua opinió, el conflicte entre actor i director, fins i tot quan resulta genial, com al cinema de Pialat, no és en realitat una cosa tan interessant. I al cinema de l'*star system* americà el que més xoca és precisament aquesta sensació d'harmonia. Una comprensió absoluta entre el director i l'actor que, quan coneixem la realitat d'aquests rodatges o d'algunes d'aquestes relacions, sabem que no és certa, que hi va haver diferències terribles dignes de Shakespeare. Però això no fa més que tornar més miraculosa aquesta harmonia, aquesta conjunció de forces. No recordo un sol film americà en què puguem sentir que l'actor es resisteix al director. Ni tan sols en l'exemple ja esmentat de Hitchcock: Tippi Hedren no ofereix cap resistència a un cineasta que no obstant

era terrible amb ella. Per què l'harmonia té tanta importància al cinema clàssic americà? És una cosa que transcendeix la simple estètica: pot ser que tingui a veure amb els contractes, amb la noció de carrera, amb la pressió que l'estudi podia exercir, i que tot això portés a l'harmonia. La idea que quan es començava una pel·lícula tots estaven en un mateix tren i que calia fer un bon trajecte i arribar confortablement a l'estació. El cinema modern és el contrari: cal fer descarrilar el tren.

En la seva relació amb l'*star system* americà, Gene Tierney ocupa un lloc particularment important, és així?

El seu és un cas molt particular, dins d'aquest sistema. És una mica E.T., un extraterrestre. Només va actuar en obres mestres desconegudes o grans sèries B. No és una actriu majoritària. És una actriu que no està sexuada. No és que sigui asexual, sinó que sembla ser eternament verge. No obstant, i aquí resideix el geni de Hollywood, la seva bellesa es va tornar inesgotable per obra del cinema. En l'actualitat això s'ha reemplaçat per una certa crueltat, i potser tingui a veure amb la direcció de fotografia, que avui dia permet una relació així. Els directors de fotografia del Hollywood clàssic tornaven la bellesa de les dones infatigable. Insisteixo, l'*star system* americà era feminista i propulsava les seves actrius al rang de deesses. Puc mirar-me fotografies de Gene Tierney durant hores, cosa que no podria fer amb cap actriu actual. Dit això, Tierney és una mica el meu ullet dret de sèrie B, una cosa molt personal. Les grans actrius del cinema americà són Katharine Hepburn, Joan Fontaine, actrius més clàssiques. Però en tots aquests casos, Hollywood va oferir una harmonia duradora. La idea que tenim que "*star system* = actrius d'un sol ús" és totalment falsa si pensem en el Hollywood clàssic i les seves actrius propulsades al firmament

en un cinema fet per homes però, insisteixo, totalment feminista. La vulgaritat i la crueltat de l'*star system* van arribar als anys seixanta i setanta.

Ja que esmenta Katharine Hepburn, el seu cas és totalment particular dins de la noció de *star system*, confirmant que la noció d'estrella no està exclusivament lligada a la idea d'"afecte" per part del públic. De fet, en el seu moment solia dir-se que, segons diverses enquestes, cap altre actor creava tant rebuig a l'hora de comprar una entrada de cinema com Hepburn. I, no obstant, representa i funciona perfectament dins de l'*star system*.

Tres coses feien d'ella una actriu genial però no popular: 1) Un físic androgín, sense pit ni malucs. 2) Interpretava molts papers de noia capritxosa de l'alta societat, cosa que resultava irritant per a un públic popular. 3) Era una intel·lectual, i es notava. Amb els anys, aquestes tres coses s'han diluït als ulls d'un espectador actual. Però és perfectament comprensible que despertés aquest tipus de rebot en la seva època. Podríem dir que actrius com Barbara Stanwyck o Joan Crawford compartien moltes característiques amb ella, però interpretaven sovint personatges turbulents o de *femme fatale*, cosa que Hepburn no feia, i que divertien el públic per aquest costat "bruixa" que podien encarnar. I gràcies a això les dues van poder seguir sent populars fins al final de la seva carrera, mentre que, si veiem l'aspecte que tenien en la seva maduresa, ens sembla quelcom impossible de concebre. Hepburn era una altra cosa. Al cinema europeu actual, l'equivalent seria Isabelle Huppert, una estrella que mai ha estat una actriu popular. Per la seva androgínia, la seva intel·ligència desbordant, i, en el seu cas, no tant per papers de nena mimada sinó de dona perversa.



Gene Tierney a *Vorágine* (*Whirlpool*, Otto Preminger, 1950)

Ja que esmenta Huppert, el cinema francès té una relació molt particular amb l'*star system*. Durant un temps, als anys trenta, era gairebé una fàbrica d'estrelles femenines. Michèle Morgan, Danielle Darrieux...

Malgrat tot, tinc la sensació que el cinema francès ha estat més eficaç i més solvent a l'hora de produir estrelles masculines, com Belmondo i Delon. Les estrelles femenines del cinema francès ho són una mica per accident. Per exemple, Catherine Deneuve. És una cosa bastant misteriosa. Volgué el cinema francès, en un moment donat, fer-ne una estrella? Més aviat crec que Deneuve i la seva bellesa excepcional van provocar una atracció en determinats grans directors i que, gràcies a això, va acabar desenvolupant una intuïció que li permetia triar amb qui treballar. No obstant, el cinema francès va manifestar una



Cary Grant i Katharine Hepburn a *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)



Isabelle Huppert a *Elle* (Paul Verhoeven, 2016)



Gina Lollobrigida a *Pan, amor y fantasía*
(*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953)

intenció explícita de fer de Belmondo i Delon estrelles. També cal esmentar Bourvil o Louis De Funès, ja que es produeix el mateix fenomen en el cas de les estrelles còmiques. Més enllà de Simone Signoret o Danielle Darrieux, l'única veritable estrella femenina del cinema francès des de 1945 és Brigitte Bardot, fins que es va retirar, de forma prematura i violenta, d'aquest mateix *star system*, possiblement una mica farta d'aquesta voluntat d'erigir-la en objecte eròtic. Amb l'excepció de Bardot, l'*star system* femení francès és més aviat una llacuna. De tota manera, a França no hi havia estudis, era molt diferent. Hi havia productors poderosos, com Toscan du Plantier, que podien impulsar una determinada actriu, però no hi havia estudis capaços de fabricar estrelles, tot resultava molt més caòtic.

L'«estrella» europea o del cinema modern, segons Daney, naixia de fet a *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953) de Bergman: «La modernitat comença quan la fotografia de *Monika*, de Bergman, va estremir una generació sencera de cinèfils, sense que Harriet Anderson es torni, malgrat tot, una star.»

Jo crec que a Europa el país que pot tenir una cosa més semblat a un *star system* a l'americana és Itàlia, amb actrius com Anna Magnani, Gina Lollobrigida o Sophia Loren. En el cas de les dues últimes, actrius que no eren en absolut intel·lectuals, que semblaven fins i tot una miqueta simples, però amb cossos magnífics, grans actrius que van tenir darrere una maquinària de producció per llançar-les, aconseguir-los papers, etcètera. Crec que és una cosa que té a veure amb el valor popular del cinema italià i, sobretot, amb Cinecittà. Perquè existeixi un *star system*, és necessari un sistema d'estudis i figures de grans productors populars i poderosos. A França, el primer

no existeix i els segons són més aviat atípics, com Jean-Pierre Rassy als anys setanta.

Jo crec que *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) va modificar en bona mesura l'*star system* italià per la simple raó que una pel·lícula italiana podia comptar amb la major estrella del planeta. Quelcom hi va néixer, una mena de model. Un model molt diferent del que emergia a França poc després, el de les Anna Karina, Anne Wiazemsky, cossos modelats i gairebé concebuts per les mans d'un director en qui resideix el treball de seducció.

Els casos que esmenta al cinema francès són bells perquè desvetllen la vulnerabilitat de l'actor, que és en la meua opinió bastant aterridora. Karina va ser una actriu genial a *La religiosa* (*La religieuse*, 1966) de Jacques Rivette. Sembla ser que en el teatre era encara més genial. I, no obstant, quan una actriu s'associa durant molt de temps a un director, continuar després és realment difícil. És injust.

És simptomàtic que parli de *La religiosa*. Al moment de l'estrena, la premsa repetia que, gràcies a aquesta pel·lícula, havíem vist que Karina és una actriu, que és com afirmar que en les pel·lícules de Godard no ho era.

Godard l'obligava a ser una nina formosa fent cucades. Era tan bella que resultava meravellós, però el primer paper d'actriu, en efecte, fou el de Rivette. A Jean Seberg a *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) se la tracta amb una entitat d'actriu molt superior a Karina en qualsevol de les seves pel·lícules amb Godard. El que diré pot resultar massa sever, però Godard va tancar Karina en una imatgeria d'actriu de cinema mut, amb ulls magnífics, físic de joveneta, i fent gestos de coqueteig amb els ulls. Bardot i Seberg, amb qui només va fer una pel·lícula respectivament, van obtenir per la seva banda un gest més complet. La figura de Karina, insisteixo, va sofrir d'aquesta llarga associació amb Godard, que, en certa manera, va matar el desig d'altres cineastes. És una actitud una mica ximple, desitjar l'exclusivitat d'una actriu. És una cosa molt masculina, però succeeix: si un director fa servir molt una actriu, un altre director pot decidir no donar-li un paper, perquè ha "pertangut" a un altre. Les directores no tenen, al meu entendre, aquesta pulsio possessiva. Dit això, Godard, que fou un magnífic director d'actors, sembla que ha perdut totalment aquesta capacitat. Les seves pel·lícules recents són molt interessants, però els actors són molt dolents. Ningú ho diu, però em sembla flagrant. No m'explico com un geni amb els actors com el seu ha pogut degradar-se des de finals dels vuitanta. És el pas de Johnny Hallyday a *Detective* (*Détective*, 1985) a Alain Delon a *Nouvelle Vague* (1990). Una hipòtesi és



Anna Karina a *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean-Luc Godard, 1962)



Anna Karina a *La religiosa* (*La religieuse*, Jacques Rivette, 1966)

que la força de la seva relació amb la pintura ha acabat per fer-li perdre el sentit dels actors. I aquest és el moment en què els actors es converteixen en quadres. La relació amb la pintura és molt delicada, al cinema.

La Nouvelle Vague, per crear el seu propi sistema, va haver de crear de pas el seu propi *star system*?

Sobretot amb l'objectiu de crear una nova escola d'actors, definida per una gran naturalitat, espontaneïtat, que donessin la sensació d'estar acabats de sortir del carrer. Així com una bellesa atípica. Fins i tot en pel·lícules considerades pre-Nouvelle Vague, la diferència és considerable. Pensem en Édouard et Caroline (Jacques Becker, 1951). Anne Vernon té una bellesa lluminosa, però típica dels anys cinquanta, no és inèdita. Daniel Gélin també tenia un físic amb el qual trencaria l'escola d'actors de la Nouvelle Vague, definida per l'excentricitat i una bellesa inèdita. Ningú havia vist un rostre com el de Jean-Pierre Léaud, per exemple, ni el de Juliet Berto o fins i tot Stéphane Audran, en el cas de Claude Chabrol: tenia un físic de rèptil. Són cineastes que van inventar belleses que no s'havien vist per no repetir els arquetips clàssics del cinema francès. Però d'aquí ve també la dificultat que tingueren aquests actors per interpretar més endavant en un altre tipus de cinema. Stéphane Audran va tenir una carrera totalment marcada per Chabrol. Aquesta originalitat absoluta dels actors i actrius de la Nouvelle Vague va resultar molt fecunda en el cas d'aquests cineastes, però va marcar un perjudici per a la resta, i això és bastant trist.

Hi tindria res a veure la noció d'“icona”?

Jo crec que cap cineasta de la Nouvelle Vague pensava o tenia per objectiu crear icones. Crec que és una fantasia que s'ha pogut descriure molt després. Ells volien, justament, el contrari: estar en el present. I per fer una pel·lícula viva, en el present, no pots filmar la teva actriu com a una icona. Cosa que, dit sigui de pas, és avorridíssima. És una cosa totalment absent del cinema clàssic americà, per exemple, que no fixava les seves actrius com si fossin estàtues, només a Marlene Dietrich se la va filmar així en algunes ocasions. És quelcom que ha pogut succeir amb Catherine Deneuve i Isabelle Huppert. A Deneuve cineastes posteriors l'han filmada com a icona de Jacques Demy, i és quelcom que no té cap interès.



Juliet Berto a *Out 1, noli me tangere* (Jacques Rivette i Suzanne Schiffman, 1971)

Això no vol dir que en filmar un actor no estiguis filmant la memòria dels seus papers passats, però cal reservar-li la seva pròpia vida. La Nouvelle Vague seguia l'escola rosselliniana: el present, la frescor. Cap mitologia. No filmaven per a l'eternitat, sinó per al present. El seu altre cineasta preferit era Howard Hawks: un cinema altiu, tallant, directe, sense mitologies ni melindros. Hawks mai va filmar John Wayne com un mite. Una de les rares vegades en què això no és així és *La sirena del Mississipi* (*La sirène du Mississipi*, François Truffaut, 1969). Truffaut va caure en un parany: el de la seva pròpia fascinació per la bellesa de Catherine Deneuve. El resultat és una pel·lícula morta, que no crec que el mateix Truffaut apreciés massa. A la banda contrària, Jacques Rivette és, al meu entendre, el cineasta de la Nouvelle Vague que menys fascinat se sentia per la bellesa de les seves actrius, per a ell comptava poc: li interessava el treball nu de les actrius, molt més que la seva bellesa.

I el cas de Paul Vecchiali?

Vecchiali, fins i tot quan filma Danielle Darrieux o Hélène Surgère, que per a ell són ídols absoluts, no les filma així, n'hi ha prou amb veure *En haut des marches* (1983). Hi ha un sentiment del present treballant. Em sembla molt mandrós escollir una actriu només perquè ens sembla fascinant i filmar-la de forma passiva. Cap gran cineasta treballa així.

Tinc la sensació, respecte a la idea de l'estrella moderna al cinema europeu, que Françoise Lebrun ha representat això com ningú al cinema francès, i que potser el seu paper de Veronika a *La mamá y la puta* (*La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973) sigui el paper més decisiu per a una actriu.

Respecte a d'altres cineastes, és molt possible. Molt més que per a ella mateixa.

Sí, ella va saber des del principi situar-se lluny d'aquest paper, però de vegades per a cineastes posteriors ha estat una forma de gairebé invocar l'esperit d'aquesta pel·lícula, com si ella el portés, per aquest motiu es parla d'"icona".

Els personatges femenins de *La mamá y la puta* són molt forts, mentre que el personatge masculí té una feblesa objectiva. Una cosa important respecte a la relació entre aquesta pel·lícula i l'actualitat és el volum de text. Hi sóc molt sensible. Pot ser que sigui una mica reaccionària, però la tendència als diàlegs curts, secs, realistes, "passa'm la sal", filmats si és possible d'esquena, aquest laconisme em sembla bastant irritant. Quan un actor té el geni del text, crea una emoció molt forta. El gran

actor és la trobada amb un gran text. I crec que és la prova suprema per a un actor, perquè fa entrar en joc l'encant, el ritme, amb quelcom que és molt difícil d'aconseguir. N'hi ha prou amb pensar en Oliveira o Straub.

Creu que aquesta associació d'un actor a un cineasta o una pel·lícula és més difícil de superar per a una actriu? Léaud va superar Truffaut, Amalric ha superat Desplechin. No obstant, Lebrun sempre serà Eustache.

És cert que els personatges femenins icònics poden haver generat un major desig de rèplica, de repetició. Ser presoner de la seva pròpia fascinació és una cosa sense cap interès. Dins de la intel·ligència que es necessita per ser cineasta s'inclou la capacitat per reconèixer aquest tipus de perills. Dit això, hi ha actrius més fàcils de transportar d'un univers a un altre i actrius amb qui això és més difícil. Tornem a la dicotomia Huppert-Deneuve, que és molt interessant, ja que Huppert és el geni de la intel·ligència i Deneuve el geni de la bellesa. Deneuve és difícilment transportable a un altre univers. A *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000), per exemple, veure-la com una treballadora de fàbrica amb un mocador al cap es converteix en una cosa ridícula. O a *Je veux voir* (Joana Hadjithomas i Khalil Joreige, 2008): veure-la caminant entre soldats libanesos és senzillament grotesc. No obstant, podríem haver vist Huppert perfectament fent això. Deneuve pot semblar menys dura que Huppert i tanmateix hi ha quelcom de tancat en la seva genialitat, que costa traslladar. Huppert té una mena d'inquietud en la seva actuació que permet aquestes coses millor que la serenitat de Deneuve.

Després de la Nouvelle Vague, Diagonale, la productora que englobava Vecchiali, Jean-Claude Biette, Marie-Claude Treilhou, Jean-Claude Guiguet... També van crear una escola d'actors...

La diferència entre Diagonale i la Nouvelle Vague és que els primers es van fundar sobre la base de l'amor comú pel cinema francès dels anys trenta, mentre que, en el cas dels segons, es tractava del cinema clàssic americà. Dins de Diagonale, el més innovador quant als actors és Jean-Claude Biette. Per exemple, no existeix cap sentimentalisme, tot el seu cinema és antisentimental, sense aquest costat cantaire que la resta va poder heretar de Marcel Pagnol o d'Abel Gance. En aquest sentit, seria més hawksià. I és un cineasta totalment antimitològic. A les seves pel·lícules, Howard Vernon pot invocar Shakespeare, i no resulta pompós, fins i tot Vernon és vist amb una lleugeresa misteriosa. És una cosa que té a veure amb el fet que, al seu cinema, els personatges/actors semblen estar de pas, que vénen



Danielle Darrieux i Hélène Surgère a *En haut des marches*
(Paul Vecchiali, 1983)



Catherine Deneuve i Richard Bohringer a *Agent trouble*
(Jean-Pierre Mocky, 1987)

d'una altra història, per travessar aquesta pel·lícula i després tornar a una altra. Les perspectives novel·lesques de les seves pel·lícules s'obren fins a tal punt que creen aquesta sensació extraordinària que permet que la relació actor/personatge sigui singular. És una cosa totalment misteriosa i és molt difícil dir d'on ve. Són pel·lícules que semblen boscos infinits en el fons dels quals els personatges poden perdre's en qualsevol moment.

Al cinema francès hi ha una frontera que caldria definir entre l'ús sorprenent d'estrelles, com al cinema de Vecchiali, i l'ús antinatura.

Sí, és el cas de Belmondo a *La sirena del Mississipi*, per tornar a l'exemple anterior. Voler usar un actor contra el que és resulta quelcom sovint catastròfic, en la meua opinió. Els textos lírics de Truffaut sonen pastosos a la boca de Belmondo, se sent la seva incomoditat. Sol considerar-se genial l'ús inesperat d'un actor o una actriu, però rares vegades sol funcionar.

Jean-Pierre Mocky és un cineasta que sempre ha volgut comptar amb estrelles, i de fet sempre ha comptat amb elles, en un cinema i una economia molt diferents.

Li interessa l'estrella, però no la seva seducció. Filmar actrius boniques és una cosa que no li interessava, sempre va voler filmar monstres. Però Mocky és un geni absolut en la seva capacitat d'acollir actors provinents d'universos molt diferents i integrar-los amb naturalitat en les seves pel·lícules sense forçar res. Per exemple, Catherine Deneuve a *Agent trouble* (1987). Podríem pensar que una actriu rígida com una estaca, en principi més *chic* que còmica, mai podria funcionar al seu cinema. I no obstant resulta meravellosa, perquè Mocky no força la seva naturalesa: no la converteix en una peixatera vulgar, sinó que la torna

discretament ridícula amb una perruca arrissada i es queda aquí. En aquest cinema que, a priori, podria semblar exagerat, existeix una delicadesa oculta. Estem molt lluny de Bruno Dumont, que no té cap delicadesa a l'hora d'utilitzar Juliette Binoche contra la seva naturalesa d'actriu. És una intuïció: saber on cal parar-se.

Existeixen situacions que puguin perjudicar una estrella al cinema francès?

Rohmer. Sempre s'ha dit que no s'havia de treballar amb Rohmer. Fabrice Luchini explicava com treballar amb Rohmer va matar durant un temps la seva carrera, ja que la indústria del cinema francès considerava que els actors del seu cinema eren ridículs, efeminats. Pascal Greggory va haver d'esperar a treballar amb Patrice Chéreau, que li va donar papers d'home viril i torturat. Cap actor descobert per Rohmer ha tingut una gran carrera gràcies a ell en el sistema del cinema francès. Als anys setanta i vuitanta, el cinema de Rohmer era considerat ridícul: pipí de gat. La diferència respecte a Mocky, el cinema del qual, es podria pensar, podria perjudicar la carrera d'un actor, és l'èxit de públic. Mocky feia pel·lícules vistes per un milió d'espectadors, era popular. El perill és menor. A més, crec que els actors sentien la generositat de Mocky i per això no els feia por actuar per a ell. Generositat popular que no està present en un cert cinema d'autor, diguem, el de Benoît Jacquot.

Tinc la sensació que a França, al cinema d'autor, hi ha dues escoles que han perdurat i que s'han imposat en les darreres dècades: l'escola bressoniana i l'escola de Pialat. L'escola de la retenció i l'escola del conflicte.

Pialat és un gran cineasta, però una influència desastrosa. No veig cap bon hereu de Pialat, ni cap relació fèrtil amb els



Emmanuel Lemoine i Hélène Surgère a *Les belles manières*
(Jean-Claude Guiguet, 1978)



Julie est amoureuse (Vincent Dietschy, 1998)

actors que en sorgeixi. Això passa perquè s'ha exercit una simplificació de Piatat. Al seu cinema hi havia una dialèctica entre el documental, el present, i l'obsessió per l'art. Crec que això ve del seu desig de ser pintor. La recerca de l'instant present, de l'accident, es confronta a la idea que l'art resideix en la forma. Aquest segon element és el que ha estat oblidat pels seus hereus, que han preferit conservar exclusivament la idea de "bolcar el real", el cinema entès com un crit. El cas de Bresson és més complicat, però crec igualment que no és bona idea inspirar-s'hi. Els bons hereus del cinema de Bresson són escassos. *Les belles manières* (1978), de Jean-Claude Guiguet, seria un exemple d'aquestes excepcions: la interpretació del jove protagonista (Emmanuel Lemoine) és perfectament postbressoniana, però ho és perquè acomoda els codis de l'actor bressonià a una sentimentalisme tràgic que no té a veure en absolut amb Bresson. Però insisteixo: són dues escoles poc beneficioses per al cinema francès. No obstant, podem trobar bons hereus de Renoir, com *Julie est amoureuse* (1998), pel·lícula de Vincent Dietschy marcada per la disparitat de les interpretacions, la mescla de gèneres, l'exuberància, l'atenció dedicada a cada actor. Resulta admirable, i totalment aïllat en el seu gènere, no existeix aquest tipus de treball amb l'actor en gairebé cap cineasta actual. Tanmateix, crec que és la millor escola.

Jean Gabin i l'evolució de la seva carrera són interessants respecte a la lectura que podem fer de l'estrella de cinema a França. La segona meitat de la seva trajectòria és la que roman avui dia en la retina dels espectadors: aquestes pel·lícules populars en què interpreta sempre una mena de patriarca, sovint violent. I s'oblida per tant el Gabin anterior: l'enamorat, fràgil, femení, de les seves pel·lícules amb Jean Grémillon, per exemple.

Això és una cosa que només Depardieu ha sabut restituir. És l'actor que cristal·litza tot el cinema francès, és extraordinari.

Ho és tot alhora i ho ha estat tot. Ha estat percebut com un déu tant pel cinema d'autor com pel popular. És el contraexemple absolut. Qualsevol teoria que establim sobre l'actor, l'estrella, ell pot contradir-la. Ell és el Gabin infantil i femení dels anys trenta, i la feminitat de Depardieu em sembla evident, però també el Gabin patriarca, ultra heterosexual. Pot al mateix temps encarnar l'Obélix amb el seu ventre de vint quilos i el tràgic-novel·lesc de Truffaut. És únic i no es reproduirà. Només amb un actor així Marguerite Dures pot aconseguir la bellesa de *Le camion* (1977) sense caure en la mitologia i, al contrari, divertint-se tots dos, cineasta i actor. Cosa que no és possible entre Godard i Delon a *Nouvelle Vague* i que, com deia, és el que pesa en aquesta pel·lícula.

Curiosament, amb el pas dels anys, com més brutal i animal, fins i tot monstruós, s'ha tornat el cos de Depardieu, més infantil ens sembla.

Sí, perquè transporta una gran innocència fins i tot als seus papers més bruts. Una absència de corrupció. La seva força ve també del fet que s'ha interessat molt pels artistes i els intel·lectuals. Una vegada un agent em va dir una cosa que em va marcar: «La intel·ligència d'un actor o d'una actriu que vol durar consisteix a anar cap als artistes i els intel·lectuals». Aquestes pel·lícules amb un pressupost molt menor del que aquestes estrelles acostumen a conèixer aporten quelcom a les seves carreres. Els actors francesos que només busquen els èxits desapareixen al cap de cinc anys.

Jean-Pierre Léaud deia en una entrevista en el número 3 de la revista *Sofilm* (Setembre 2012) sentir-se orgullós d'haver sabut «romandre sempre del costat dels intel·lectuals».

Sí, és una frase que m'encanta. He tingut l'ocasió de treballar amb actors una mica bèsties que em tractaven d'intel·lectual, i crec que no és possible durar així. De tota manera, les pel·lícules es

fan amb el cap i, al cap d'un moment, cal ser una mica intel·ligent quan es fa cinema. Encara que sigui una intel·ligència purament intuïtiva, no intel·lectual, com deia abans.

En el cas de Léaud i Depardieu, pot tenir a veure amb una necessitat d'“alimentar-se”? Els dos eren autodidactes i Léaud fins i tot un “fill del cinema”, que necessitava seguir aprenent d'aquests nous pares i mestres que la seva vida d'actor li havia reservat. És gairebé més una qüestió vital que artística...

Sens dubte, potser per aquest motiu aquesta és una cosa que s'ha devaluat en el cinema francès.

Abans parlava del risc de la pintura en la relació entre un cineasta i la seva estrella. Com Pialat, Philippe Garrel també ve de la pintura. El curiós és que és algú que en certa manera reuneix les dues escoles actuals de l'actor a França: d'una banda una relació visceral, íntima, fins i tot familiar, arribant per moments a un exercici d'exorcisme, i, d'altra, filmar els actors gairebé com a presències.

De fet, una cosa que cal reconèixer-li és que, sent algú fascinat per la pintura, fa un cinema sense academicisme, aquest perill no assetja el seu cinema mentre que, en algun moment, sí que pot assetjar el cinema de Godard, per exemple, aquest academicisme del “gran art” en relació amb la pintura, com dèiem abans. He de dir que Garrel és un cineasta que no exerceix cap fascinació en mi però és interessant per diverses raons. Una d'elles, el seu peculiar mètode de treball amb els actors i actrius: assaja durant un any i, un cop arribat el rodatge, fa una presa i, com a molt, una segona. I això és tot. En aquest sentit està molt lluny de Pialat: el seu rodatge no busca esgotar l'actor. Però hi ha també al seu cinema un rebuig purità de la seducció de l'actor.



Isabelle Huppert i Gerard Depardieu a *Loulou*
(Maurice Pialat, 1980)

M'explico: al seu cinema s'aprecia un plaer a l'hora de filmar la veritat del rostre de les seves actrius que, per mi, amaga una mena de puritanisme. Per dir-ho així, busca la destrucció física de les seves actrius. Una fascinació per la dona quan s'està espatllant. Al cinema clàssic americà, l'actriu era filmada en la seva glòria. Garrel busca justament el contrari: filmar-la en la deterioració femenina. Una altra cosa interessant de Garrel és la lleugeresa del seu traç. La seva relació amb els actors no té res de monumental i gairebé l'imaginem dirigint-los com un pintor que dona lleugeres pinzellades al seu quadre. Dit això, crec per exemple que en la seva relació amb els actors Jean Eustache, de qui ja hem parlat, era molt més interessant. No només pel que han d'interpretar, a *La mamá y la puta*, per exemple, sinó per la presència, la densitat i la sensualitat de les seves actrius.



Jean Seberg a *Les hautes solitudes* (Philippe Garrel, 1974)

FERNANDO GANZO

Fernando Ganzo és redactor en cap de la revista francesa *Sofilm*. Doctorand per la Universidad del País Vasco, després d'haver completat la seva formació com a investigador a la Université Paris VII – Denis Diderot, ha exercit com a professor i conferenciant a

diverses institucions franceses i espanyoles. També ha dirigit els llibres *George Cukor ON/OFF Hollywood*, Sam Peckinpah i Jacques Tourneur (Ed. Capricci).

AXELLE ROPERT

Axelle Ropert és cineasta i crítica de cinema. Fou coeditora de la revista de cinema *La Lettre du Cinéma*, i col·labora com a crítica a la revista *Les Inrockuptibles* i en el programa Canal Plus Cinéma *Le Cercle*. Ha realitzat els llargmetratges *La famille*

Wilberg (2009), *Tirez la langue, mademoiselle* (2013) i *La prunelle de mes yeux* (2016). Ha estat guionista dels quatre llargmetratges de Serge Bozon: *L'Amitié* (1998), *Mods* (2003), *La France* (2007) i *Tip Top* (2013).