

‘Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’. La programació com a muntatge de pel·lícules i pensament del cinema: una gaia ciència audiovisual

‘Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’: Programming as a Montage of Films and Thinking about Film; a Gay Audio-Visual Science

Emilie Vergé

RESUM

Aquest assaig tracta una retrospectiva sobre cinema experimental i d’avantguarda francès, «Jeune, Dure et Pure !» (Cinémathèque Française, 2000), exemple d’un pensament pragmàtic sobre cinema. La programació de cinema es aquí considerada com una forma de produir pensament sobre les formes filmiques i la història del cinema, fent servir les repeticions i les variacions de les imatges amb fins reflexius o metahistòrics, així com estètics. La modalitat i els procediments d’aquesta forma de pensament del cinema mereixen ser analitzats i qüestionats: és possible parlar fins i tot d’un acte de teoria? El que destaca en aquest cicle és una revaluació d’un terme problemàtic teòricament, però també socioeconòmicament, com és “cinema experimental”. Les relacions entre l’aplicació d’aquesta noció al cinema i a la ciència no han estat suficientment apreciades. El programa introdueix la distinció entre el cinema “experimental” i el d’“avantguarda”, proposant diferents vies de subversió. Aquesta forma de comparació implica un pensament estilístic que entra en joc mitjançant les aproximacions precises establertes entre les pel·lícules programades.

PARAULES CLAU

Programació, muntatge, estètica, pragmatisme, cinema experimental, ciència, tècnica, invenció, *avant-garde*, cinema francès.

ABSTRACT

This essay discusses the retrospective of experimental and avant-garde French film ‘Jeune, Dure et Pure !’ (Cinémathèque Française, 2000) as an example of pragmatic thought on film. Film programming is here considered as a way of producing thought on filmic forms and the history of film that uses repetition and variations of images with reflexive and meta-historical ends, as well as aesthetic ones. The forms and procedures of this form of thought on film deserve to be analysed and questioned: is it even possible to speak of an act of theory? What is most striking about this programme is the reevaluation of a theoretically, but also socio-economically problematic term such as ‘experimental film’. The relationships between the use of this term in film and in science have not been sufficiently studied so far. The programme introduces the distinction between ‘experimental’ and ‘avant-garde’ film, thus suggesting different forms of subversion. This form of comparison implies an underlying filmic thought based on the precise relationships established between the films programmed.

KEYWORDS

Programming, montage, aesthetics, experimental cinema, science, technique, invention, avant-garde, French cinema.

La programació de pel·lícules que aquest breu estudi proposa analitzar, anuncia amb un vigor significatiu la seva ambició, prenent per títol aquell que el cineasta radical i provocador Maurice Lemaître formulà per una de les seves pel·lícules, ja que el seu acord augura ja una certa inventiva al programa: «Jeune, Dure et Pure !» va oferir, en efecte, del 3 de maig al 2 de juliol del 2000, als espectadors de la Cinémathèque Française, un conjunt de 82 sessions, component una forta i bella experiència de gaia ciència audiovisual. Comparable amb una pel·lícula de *found footage* gegantina, la programació re-actualitzava, per mitjà dels seus procediments de selecció i de disposició de les pel·lícules, les potències cognitives i estètiques del muntatge, per a re-pensar una història del cinema d'avantguarda i experimental francès. Destacable heurística pragmàtica, a més del seu paper patrimonial, fonamental: fer visibles pel·lícules poc vistes per a molts, i en alguns casos, mai presentades en públic. Un important treball de dos anys prevís a la programació fou necessari per a trobar o retrobar aquestes pel·lícules.

Aquesta manifestació pogué ser concebuda per Nicole Brenez i Christian Lebrat, reconeguts, d'altra banda, per les seves preuades activitats entorn de la valorització del cinema experimental, respectivament, en l'àmbit de l'ensenyament universitari, la teoria i la programació (Nicole Brenez imparteix classes avui dia a la Universitat de París-3, i és l'autora o la coordinadora de diverses publicacions relacionades amb aquesta qüestió, així com la programadora de les sessions habituals «Cinéma d'avant-garde» de la Cinémathèque Française) i l'edició i la realització de pel·lícules (Christian Lebrat és responsable de les edicions Paris Experimental i cineasta, tres de les seves pel·lícules es van presentar en aquesta coprogramació); tots dos es troben associats a aquest projecte, realitzat per iniciativa de Dominique Païni, en aquells dies director de la Cinémathèque Française, que volia des de feia temps consagrar una gran retrospectiva al cinema experimental a França. Que el responsable institucional sigui, d'altra banda, assagista i comissari d'exposicions, compromès amb el

cinema de manera original, fou sens dubte una condició favorable de cara a aquest audaç corpus fílmic i de pensament dels programadors. Els tres escriuen el prefaci del catàleg de la retrospectiva, cadascun amb un assaig, al qual segueix una taula de matèries raonada realitzada per Nicole Brenez, relacionant els valors de la programació i els valors teòrics per inducció, ja que hi són definides i explicitades les línies de pensament que han estructurat la programació, ja implícites en les eleccions de muntatge de les pel·lícules que constitueixen les sessions. Aquest llibre, de 600 pàgines, compost en major mesura per textos que per imatges (fotogrames d'algunes de les pel·lícules programades), recull nombrosos textos de diferent naturalesa: assaigs encarregats a crítics o teòrics, o reimpressió d'escrits o d'entrevistes amb cineastes. Per la seva envergadura i la seva ambició, l'obra es troba entre les referències fonamentals dins d'aquest domini, habitual i injustament considerat com a maleït o marginal del cinema, juntament amb, per exemple, els escrits de Dominique Noguez, com el seu *Éloge du cinéma expérimental* (el títol, i la seva aposta tipogràfica, són ja eloqüents), encara que aquest no se centri en el corpus francès com ho fa «Jeune, Dure et Pure !», atorgant un espai important, i fins i tot un altre llibre complet (*Une Renaissance du cinéma*) a l'underground americà, el qual, d'altra banda, ha estat ben estudiat per teòrics americans com P. Adams Sitney a *Visionary Film*, o per Annette Michelson a *New Forms in Film*, a més d'estar ben representat a la col·lecció de cinema del nostre Musée National d'Art Moderne, fundat per Jean-Michel Bouhours i Peter Kubelka, el catàleg de la qual traça un panorama d'una amplitud comparable a «Jeune, Dure et Pure !», essent aquest igualment una oportunitat per a establir una sèrie de bases teòriques. Però aquest catàleg de col·lecció té per causa la simple forma d'un inventari, presentat per ordre alfabètic de cineastes, les pel·lícules dels quals són comentades i, d'altra banda, seleccionades amb motiu de les programacions habituals del museu; per tant, no està concebut segons els eixos d'un pensament del cinema (de la mateixa manera que la majoria de les sessions de cinema experimental del museu, sovint monogràfiques i autònomes).

La singularitat i la força de «Jeune, Dure et Pure », considerat en el seu conjunt, té a veure essencialment amb aquests dos traços: d'una banda, l'esforç, si no l'exhaustivitat, d'una certa amplitud quant a la representació de la diversitat del cinema experimental i d'avantguarda francès, des dels orígens fins als nostres dies, un projecte inèdit; i d'altra banda, les propostes teòriques que sostenen la construcció de la programació, fonamentades en la seva planificació i en la seva cohesió, ja sigui per mitjà d'un pensament posat en pràctica del cinema o per una teorització en acte. En efecte, una lògica històrica organitza globalment la programació, ben subtitulada: « Une histoire du cinéma expérimental et d'avant-garde français ». Així, les primeres sessions estan formades per pel·lícules dels primers temps, i les següents avancen gradualment en la cronologia, fins a les últimes sessions, que arriben al cinema contemporani. No obstant això, aquest moviment conjunt no és una llei de ferro, ja que el recorregut autoritza alguns girs significatius; n'hi ha prou amb veure l'última sessió, formada per *Visa de censure* (1968) de Pierre Clémenti i *Le Lit de la vierge* (1969) de Philippe Garrel, no respectant la progressió cronològica, com si fos un flashback en relació amb les sessions precedents, compostes per pel·lícules dels anys 90 i 2000, o com si per a clausurar bellament la programació s'hagués optat per un ram final com aquest. Aquesta «histoire du cinéma expérimental et d'avant-garde français» reivindica igualment la seva singularitat, «Une histoire». Pot ser que es tracti d'un diàleg, d'un ressò, d'una figura correctiva o d'un discret homenatge a l'ambició godardiana de les «històries del cinema». En tot cas, no és una qüestió d'humilitat convinguda, sinó que estem davant d'una aposta afirmativa. Quins són, per tant, els reptes d'aquesta gaia ciència audiovisual, d'aquest (re)muntatge de la història del cinema significatiu? Una anàlisi de la programació ens permet aclarir els principis i entreveure alguns centelleigs de pensament a partir de les pel·lícules entrecocades.

La composició global del corpus, indicada com a «cinéma expérimental et d'avant-garde

français», implica ja una tesi sobre la representació al cinema. El recurs a les dues nocions, més que a una o a una altra (Nicole Brenez és d'altra banda l'autora d'un llibre sobre els *Cinemas d'avant-garde*), marca el que distingeix algunes pel·lícules a l'interior del corpus, però també el que les reuneix en relació amb un exterior, aquell que no ha estat programat, tant si l'anomenem cinema «I.N.R.», «Industrial-Narratiu-Representacional», com fa la cineasta Claudine Eizykman, de la qual s'han inclòs certes pel·lícules a la programació, o «M.R.I.», «Mode de Representació Institucional», com ho indica el teòric Noël Burch al seu assaig *La Lucarne de l'infini*. En tots els casos, el que en la forma fílmica transgredeix o desnaturalitza la norma representativa del cinema dominant en el pla socioeconòmic, sobrepasa i revela al mateix temps, hi hagi o no una intenció crítica (simplement creativa, inventiva en aquest cas), la seva limitació. Per aquest motiu, podem trobar a la programació, les unes al costat de les altres, o reunides de forma més àmplia, pel·lícules amb un acostament que pot sorprendre, més enllà de la seva no-pertinença comuna i general al món de la representació majoritària. Així, per exemple, un programa reuneix les fantasmagories de Georges Méliès i Émile Cohl i les observacions científiques de Jean Comandon i Lucien Bull: imaginatius i escrutadors, sobrepassen el realisme ordinari de la representació, explorant les possibilitats del mitjà (trucatges, pintura sobre pel·lícula, ralentís, acceleracions, etc.). El surrealisme i el naturalisme s'oposen en efecte(s) al realisme. Les facultats de la percepció humana s'amplien (*Expanded Cinema*, com ho concep Gene Youngblood al seu assaig) en relació amb els mitjans de les potències cinematogràfiques. A més, com a epígraf d'aquesta sessió, una cita del cineasta «visionari» Stan Brakhage permet pensar en la resolució dialèctica de la contradicció aparent entre les diferents pel·lícules. I dit sigui de pas, aquest procediment de citació-epígraf-eina dialèctica, és utilitzat al llarg de tota la programació, amb l'avantatge de produir el pensament, o almenys un acord entre les formes fílmiques i el text operatori en el pensament de l'espectador, sense tancar-lo, rebaixant el sentit d'una etiqueta teòrica rígida,

sobretot tenint en compte que són citacions de cineastes, encara que alguns d'ells fossin teòrics, com Brakhage, en lloc de provenir dels teòrics tradicionals.

La descompartimentació de l'obra en el si del cinema "experimental", com en els exemples evocats anteriorment, reactiva el sentit fort d'aquesta noció, que utilitzem sovint com una etiqueta generalment còmoda, sense considerar la seva utilització en el cas de Claude Bernard o Émile Zola, per exemple. La descompartimentació de l'obra, efectiva en les eleccions audaces de la programació, permet de forma més general apropar, en una mateixa sessió o en diverses sessions veïnes, les pel·lícules científiques, les pel·lícules d'artistes i les pel·lícules militants. És llavors la distinció entre "experimental" i "avantguarda" el que està en joc. El destacable és que ja no sabríem reduir-la a una oposició entre les dues tendències que divideixen habitualment l'avantguarda, estètica i política, com si fos necessari triar entre esteta o militant, com si la diferència que compta ja no fos estar a l'avantguarda o no; i es pot apreciar també una altra tendència tècnica, en el cas d'"els inventors" (per tant, fins i tot el mitjà industrial es troba representat, amb les vistes dels Lumière), deduïda per l'historiador tradicional sota la condició d'una garantia registrada; havent-hi doncs tants àmbits amb les seves respectives fronteres consensuats com diferents juxtaposicions de pel·lícules que les dinamiten. El cinema situacionista i lletrista, amb els seus mètodes radicals de crítica de la imatge, en el sentit espectacular, considerablement present (amb Isidore Isou, Guy Debord, Maurice Lemaître, Gil J. Wolman) a través de la programació, seria suficient en si mateix per a sobrepassar aquestes categories. Però la seva juxtaposició amb el cinema de la tendència tant estètica com política d'avantguarda és encara més eloqüent. Les pel·lícules de Maurice Lemaître, per exemple, estarien situades tant a la vora de les de Marguerite Duras, com amb les del Grup Medvedkine. La iconoclàstia (de Lemaître), el bell aspecte de la imatge literària (a través de les relacions entre la imatge visual i la veu en off

de Duras), o les imatges de les lluites polítiques (Medvedkine i altres col·lectius), comparteixen un mateix front de crítica i de fonament quant a un nou ordre de la imatge. La seva trobada no fortuïta a la pantalla de projecció ens ofereix l'oportunitat de trobar una sèrie d'apreciacions estètiques completes, pensades i sentides; i la revelació de les seves afinitats, més enllà de les diferències a primera vista. I fins i tot una cosa encara més sorprenent: la juxtaposició de pel·lícules explícitament militants amb pel·lícules científiques. El mai vist? Un mateix programa mostra el cinema compromès amb les lluites polítiques i socials i pel·lícules com *Formation de cristaux aux dépens d'un précipité amorphe* (1937) (encara que puguem veure aquí un ressò del títol *De la nube a la resistència* [Dalla nube alla resistenza, 1979] dels Straub), del Dr. Jean Comandon i M. De Fonbrune, o *L'Hippocampe* (1934) de Jean Painlevé. Percebem per tant una relació entorn del domini de les visibilitats conquerides: ja es tracta de realitzar les imatges censurades pel poder, o bé de sobrepassar les limitacions de l'ull humà "no armat" (com ho escrivia Vertov, de l'ull nu) per les potències conjugades de la instrumentació científica i del "cinema-ull". Veiem llavors com la programació no s'acontenta únicament amb fundar un feliç *melting pot*, o simples efectes de contrast, sinó que també suggereix més profundament a l'espectador una sèrie d'afinitats inesperades, en alguns casos desconcertants, fecundes en el pla d'un pensament subversiu de la representació i de la imatge. En aquest sentit, podem comparar el muntatge de pel·lícules concebut per la programadora-teòrica¹ amb el muntatge d'imatges a la revista *Documents* de Georges Bataille: un pensament pragmàtic, produït pel xoc de les formes.

Aquest pensament estètic és sovint (per la seva modalitat pragmàtica, justament?) fortament precís. A més, tendeix al pensament estilístic. En considerar la posada en relació d'un cineasta amb un altre, les singularitats i els estils es revelen a través dels efectes d'analogia o de contrast. Aquestes associacions únicament es deuen de vegades a la iniciativa de la programadora, o bé a

l'existència de les agrupacions de cineastes, com el Grup Zanzibar (al qual, d'altra banda, es va consagrar el 2007 un llibre editat per Christian Lebrat, Éditions de Paris Experimental, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*). En aquest sentit, *Vite* (1969) de Daniel Pommereulle, forma una sessió amb *Deux fois* (1969) de Jackie Raynal. Mentre que *Le Révéléateur* (1968) de Philippe Garrel, relacionat amb el mateix grup, està situada en una altra sessió juntament amb *L'Homme qui tousse* (1969) i *L'Homme qui lèche* (1969) de Christian Boltanski, precedida d'una sessió formada especialment per *ciné-tracts* d'un col·lectiu de 1968, produint un muntatge revelador, precisament, concebut per la programadora. La qüestió estètica de la figuració (com a model i al·legoria) i els contextos històrics de Maig del 68 i de la Shoah, suscitats dissimuladament per la pel·lícula de Garrel, queden perfectament il·luminats per mitjà d'aquest entorn significatiu. Sembla que es pugui considerar llavors l'acte de programar com una forma de crítica o d'anàlisi del cinema: quina relació entre dues pel·lícules implica llavors un paràmetre precís quant a les formes filmiques respectives, una intuïció de la seva caracterització. De la mateixa manera, quan una altra pel·lícula de Garrel, *Athnanor* (1973) es troba programada amb *Tristan et Iseult* (1972), un film de Yves Lagrange, la sessió permet pensar en una relació d'iconografia. Aquests raccords eloqüents del muntatge-programa semblen de vegades sobreentendre una idea, de fet, precisa, o constituir una espècie d'equivalent respecte al muntatge intel·lectual *eisensteinià*: per exemple, quan es mostra l'abstracta pel·lícula pintada *Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren* (1970) de José Antonio Sistiaga després de *Le Pain quotidien* (1970) de Philippe Bordier, la idea de transsubstanciació pot unificar la sessió, qualificant el procés materialista i místic de l'artista basc. Però els raccords són més fàcilment plurivalents: no menys significatius, ja que no es tracta tant que siguin productors d'una ona de la significació com

d'una multiplicació dels sentits. En tornar a veure *La Pieuvre* (1928) de Jean Painlevé seguida de *La Marche des machines* (1928) de Eugène Deslaw, sorprèn al començament el contrast formal i temàtic entre l'orgànic i el maquinal, i, després, l'oposició a primera vista es complica si es percep un caràcter reflexiu a la pel·lícula de Deslaw, fent que tornem als procediments cinematogràfics de l'ampliació i del ralenti en el cas de Painlevé, encara que, d'altra banda, l'àmbit de l'avantguarda (a través del surrealisme, en el cas de Painlevé) els reuneixi. En resum, se'ns convida a meditar, i podríem glossar durant molt de temps aquestes relacions, com succeeix amb la majoria de les propostes de la programació, l'originalitat de la qual, de vegades colpidora, permet renovar o vivificar la mirada entorn d'algunes pel·lícules en ocasions conegudes, moltes vegades vistes, com *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), programada d'una forma que podríem fins i tot considerar com a inconvenient, ja que està acompanyada de les experimentacions *Locomotion chez Cyclostoma Elegans* (1954) de Jean Dragesco, o de l'etnografia de *Los amos locos* (*Els Maîtres fous*, 1954) de Jean Rouch, i el cine-poema pop *Défense d'afficher* (1958) de Hy Hirsh, en una mateixa sessió. En aquest xoc entre les pel·lícules, tan diferents en les seves formes i en els seus registres, un pensament de la representació pot quedar induït, si bé no té per què produir-se per força, ja que està justificat en tot cas per les aproximacions heterodoxes situades en el si de la història del cinema. Caràcter remarcable, aplicable almenys al seu principi: es tracta d'una experiència de l'espectador activa, entaulant un pensament original, renovat entorn de les imatges, que és al que aquesta programació convidava més enllà de les funcions antològiques o de simple divertiment de l'espectacle cinematogràfic. En aquest sentit, podem comparar aquesta manifestació puntual amb les programacions habituals del cineasta i comissari Peter Kubelka al Filmmuseum de Viena, sota la invitació a preguntar-se i a

1. Nicole Brenez pot ser considerada com l'autora de la programació, entesa com a muntatge, ja que segons explica, la seva col·laboració amb Christian Lebrat se centra en el treball de

recerca entorn de les pel·lícules, durant dos anys, fase essencial del projecte de la retrospectiva, si bé la composició interna final és obra seva.

ressaltar, a respondre, «Was ist Film», en la qual podem comprovar un pensament subversiu de la història i de les formes cinematogràfiques en les aproximacions inèdites entre les pel·lícules. El pensament estètic, si ho comprenem com cal,

en el sentit fort de la paraula *aesthesis* («sentir, percebre»), troba probablement en el muntatge de les pròpies formes fílmiques el seu mitjà d'expressió ideal. ●

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BRENEZ, NICOLE (2006). *Cinemas d'avant-garde*. París. Cahiers du cinéma.
- BRENEZ, NICOLE (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París/ Bruselas. De Boeck Université. Arts et cinéma.
- BRENEZ, NICOLE (2006). *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz. Séguier.
- BRENEZ, NICOLE, ARNOLDY, EDOUARD (2005). *Cinéma/politique - série 1. Trois tables rondes*. Bruselas. Labor. Images.
- BRENEZ, NICOLE, JACOBS, BIDHAN (2010). *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. París. Publications de la Sorbonne.
- BRENEZ, NICOLE, LEBRAT, CHRISTIAN (2001). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. París/Milán. Cinémathèque Française/Mazzotta.
- BURCH, NOËL (1991). *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. París. Nathan.
- EIZYKMAN, CLAUDINE (1976). *La jouissance-cinéma*. París. U.G.E.
- GRISSEMANN, STEFAN, HORWATH, ALEXANDER, SCHLAGNITWEIT, REGINA (2010). *Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*. Viena. Österreichisches Filmmuseum.
- KUBELKA, PETER (1976). *Une histoire du cinéma*. París. Musée national d'art moderne.
- LEBRAT, CHRISTIAN (2005). *Les 20 ans de Paris Expérimental (1985-2005)*. París. Paris Expérimental.
- MICHELSON, ANNETTE (1974). *New Forms in Film*. Montreux. Corbaz.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1999). *Eloge du cinéma expérimental*. París. Paris Experimental.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1982). *Trente ans de cinéma expérimental en France. 1950-1980*. París. A.R.C.E.F.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (2002). *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*. París. Paris Experimental.
- SHAFTO, SALLY (2007). *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*. París. Paris Experimental.
- SITNEY, P. ADAMS (1979). *Visionary film. The american avant-garde*. Nueva York. Oxford University Press.
- VERTOV, DZIGA (1972). *Articles, journaux, projets*. París. Cahiers du cinéma/UGE.
- YOUNGBLOOD, GENE (1970). *Expanded cinema*. Nueva York. E.P. Dutton.

EMILIE VERGÉ

Emilie Vergé és doctoranda i imparteix classes a la Universitat Paris-3 Sorbonne Nouvelle. La seva tesi, que es troba en el sisè i últim any, està dedicada a l'obra del cineasta experimental americà Stan Brakhage. Durant el seu doctorat, que va començar el 2007, va ser beneficiària d'una investigació a la Universitat Paris-3, guardonada amb una beca doctoral de la Fondation Terra pour l'Art Américain, i convidada, com a investigadora, a la New York University i a la Colorado University, a Boulder, on va estudiar els fons dels arxius de cinema i de no-cinema a l'Anthology Film

Archives, el MoMA de Nova York, el Brakhage Center de Boulder i a Canyon Cinema a Sant Francisco. Col·labora en publicacions internacionals relacionades amb el cinema d'avantguarda i el cinema artístic. Les seves classes sobre estètica del cinema han tractat qüestions com les teories del cinema, la llum al cinema, el blanc i negre i el color.

verge.emilie@free.fr