

# Conversa amb Jackie Raynal

## A conversation with Jackie Raynal

---

Pierre Léon (amb la col·laboració de Fernando Ganzo)

### RESUM

En aquesta conversa entre dos cineastes de diferents generacions, es recorren els canvis progressius del cinema des de l'època dels 60, viscuts per Jackie Raynal (la seva formació, els programes de Langlois, la seva experiència davant la radicalització, l'anomenada "generació crítica", la formació i el desenvolupament del Grup Zanzibar, les formes de treball col·lectiu), éssent aquests comparats amb l'experiència de Pierre Léon, notablement a partir dels anys 80. Es debat també el treball de cineastes com Jean Rouch o Mario Ruspoli i la relació del "cinema-directe" amb el New American Cinema, el vincle Renoir-Rohmer, la transformació del "llenguatge" en "llengua" en relació amb el cinema clàssic i la seva recepció durant aquests anys, el feminisme i la reacció davant *Deus foix*, els col·lectius com Medvedkine o Cinélutte enfront de Zanzibar, les diferències entre l'*underground* novaiorquè (Warhol, Jacobs, Malanga) i el francès (Deval, Arrietta, Bard), i, finalment, el treball de Raynal com a programadora a Nova York després d'abandonar París i el Grup Zanzibar, al Bleecker St. Cinema, abordant qüestions com l'evolució del públic en aquesta sala i el seu entorn, els diferents posicionaments de la crítica americana enfront de la francesa, els programes «Rivette in Context» (Rosenbaum) i «New French Cinema» (Daney i Skorecki) o les diferències entre el paper de "passant" entre el crític i el programador.

### PARAULES CLAU

"Generació crítica", Langlois, programació, Grup Zanzibar, treball col·lectiu, *underground*, radicalització estètica, evolució del públic, Andy Warhol, Jean Rouch.

### ABSTRACT

This conversation between two film-makers belonging navigates the progressive changes of cinema as lived by Jackie Raynal since the 1960s (her education, Langlois's programmes, her experience Turing the period of radicalisation, the so-called 'critical generation', the creation and development of the Group Zanzibar, collective forms of working), which are set in relationship to the experience of Pierre Léon since the 1980s. In addition, Raynal and Léon discuss the work of film-makers such as Jean Rouch or Mario Ruspoli and the relationship of 'direct cinema' to New American Cinema, the link Renoir-Rohmer, the transformation of 'language' in 'idiom' in relationship to classical cinema and its reception at the time, feminism and the reaction to *Deus foix*, collectives' such as Medvedkine or Cinélutte vs. Zanzibar, the differences between the New York *underground* (Warhol, Jacobs, Malanga) and the French one (Deval, Arrietta, Bard) and, finally, the work of Raynal as film programmer after leaving Paris and the Zanzibar Group, at the Bleecker St. Cinema, tackling issues such as the evolution of the audience in that venue, the different positions of American and French criticism, the programmes 'Rivette in Context' (Rosenbaum) and 'New French Cinema' (Daney and Skorecki) or the differences in the role of the 'passeur' of the critic and the programmer.

### KEYWORDS

"Critical generation", Langlois, programming, Group Zanzibar, collective forms of working, underground, aesthetic radicalization, evolution of the audience, Andy Warhol, Jean Rouch.

**Pierre Léon:** Parlem de com vas percebre, si mai va ser així, el canvi progressiu del cinema abans fins i tot de que hi comencassis a treballar a la dècada dels 60.

**Jackie Raynal:** A l'inici només veia pel·lícules a la Cinémathèque Française. Vaig començar a anar-hi sent bastant jove. Des dels set anys anava al cinema amb regularitat, la qual cosa em diferenciava del públic en general. La meua sensació era semblant a la d'estar contemplant un tresor: en aquella època era increïble l'elevat nombre de possibilitats entre les quals podia triar l'espectador. En aquells dies, quan veia les pel·lícules, em fixava sovint en detalls relacionats amb reflexes de canvis en els costums socials: per què les dones grans continuaven pintant-se els llavis o per què vestien d'aquella manera. M'agradaven especialment les pel·lícules de gàngsters. Tanmateix, mentiria si digués que en els 60 era conscient d'una transformació del cinema.

Al començament, em vaig dedicar a la fotografia. Després vaig fer alguna pel·lícula. Poc després, vaig començar a treballar com a muntadora amb Éric Rohmer. Però això era impensable per a mi en aquells primers anys en els quals vaig començar a freqüentar la Cinémathèque Française. Quan hi arribaves, Henri Langlois podia avisar que aquella tarda no havien rebut la pel·lícula programada, de manera que triava mostrar-ne una altra, i l'important és que sempre es tractava d'un film genial. Això és el que suposava per a mi un canvi fonamental, poder escoltar Langlois. Comptar amb la seva presència generava per força un moviment. Langlois arribava a seleccionar fins i tot als seus clients. Quan la gent arribava a la seu de la Cinémathèque, es trobaven amb una gran escala que duia a la sala principal. I, en un altre lloc, propera al despatx de Langlois, hi havia una segona sala més petita. Allà, davant de l'escala, ell feia la repartició: demanava a alguns espectadors que pugessin i, a la resta, els acompanyava a la sala petita. Era com el gran cuiner Jamin, que duia a terme el servei en funció del rostre del client, i Langlois podia dur a terme aquest tipus de rituals perquè decidia la programació durant la mateixa setmana.

Ara bé, si vaig percebre en aquell temps una radicalització general? De cap manera! Jo era molt bonica i callava la boca. Sabia que podia anar al llit de qui volgués i que podia escollir. Resulta que vaig decantar-me per un gran operador que era com un ós, i així és com vaig entrar al món del cinema. No puc dir, per tant, que jo derroqués cap mur. Tot i que m'adono del contrari, vaig entrar on vaig entrar per amor.

**P. L.:** I un dia et van dir «vine a muntar una pel·lícula»?

**J. R.:** Com que jo sabia vestir-me bé i comportar-me en societat (perquè al cap i a la fi, la *intelligentsia* del cinema era una societat, era gent amb diners i encara funcionaven els estudis) em van proposar fer de figurant a *Amor i BH-33* (*Le Tracassin ou Les plaisirs de la ville*, Alex Joffé, 1961), protagonitzada per Bourvil. L'assistent de Joffé es va fixar en mi. Em va preguntar si m'interessava el muntatge, si volia començar a treballar al cinema. Però jo ni tan sols sabia què era, el muntatge! Quan vaig veure la moviola, vaig pensar en les màquines de cosir amb les quals de petita em fabricava els meus propis vestits tot copiant patrons de *Marie Claire* o d'*Elle* –mai van interessar-me massa els de les revistes comunistes que llegia el meu pare–. Per això no em va espantar treballar manualment amb la banda de pel·lícula. Per a mi era com barrejar teixits.

Però no pensava a fer pel·lícules. No em plantejava què fer més endavant. No tenia pretensions. Cal tenir en compte que els diners desbordaven. Amb divuit anys em van oferir un MG descapotable, una cosa que avui és impensable. Amb això vull dir que vivíem el moment, no pensàvem si volíem fer pel·lícules ni com les faríem.

**P. L.:** De tota manera, tornant a la qüestió de la radicalització de l'època, estic convençut de que no s'és conscient del moment mentre "es viu". Formes part d'aquest període, hi treballes, i quan es fa això dins d'un grup, com era el teu cas, tot és molt informal. Només a posteriori ens adonem del que va ser. Per tant, uns anys després, vas ser

conscient que el treball del Grup Zanzibar va quedar com el testimoni d'un canvi en el punt de vista del cinema o en la forma de fer cinema?

**J. R.:** És important parlar del treball en equip perquè amb l'arribada del digital, és quelcom difícil de comprendre. Nosaltres érem un grup d'artesans. Treballàvem els processos de prova i error. Com a muntadora, per exemple, necessitava de l'ajut dels *soundmans*, és a dir, d'algú que s'encarregués d'enregistrar una sèrie de sons per poder incloure en la fase de muntatge. També necessitava treballar de forma directa amb els operadors d'imatge. Cal provar d'entendre com era el treball col·lectiu sota aquestes circumstàncies. Les tasques passaven d'uns a d'altres. Era com pescar en un vaixell: no sabies molt bé cap a on et dirigies, però treballaves, descansaves una estona per fumar o beure, coneixies les persones amb qui t'estaves, t' enamoraves, i si veies que això podia molestar a algú altre t'aturaves. És quelcom que afecta a la creació, a la velocitat dels processos de treball.

**P. L.:** Malgrat que només he rodat una pel·lícula en 35mm., m'és molt familiar el que estàs relatant. La nostra forma de fer les pel·lícules és molt semblant, encara que les filmem en digital.

**J. R.:** En el teu cas probablement es deu al fet de que ets un gran actor, escrius molt bé, ets un bon cineasta, i algú molt format culturalment. Fins i tot ets capaç de realitzar una adaptació de Dostoievski<sup>1</sup>. Entre nosaltres hi ha uns quinze anys de diferència. El Grup Zanzibar era com una família: no treballàvem en un estudi, però sí que comptàvem amb els nostres propis mitjans. Quan aquesta família es va trencar, es van acabar les coses per a mi. El que em desespera, pel que fa als canvis tècnics, és haver d'aprendre de nou, una vegada i una altra, alguna cosa que ja sé fer perfectament. I això es deu als instruments, que cada vegada són més petits. Em fastigueja que el mercat ens imposi aquests canvis, perquè nosaltres procedíem de la tradició de Pathé, dels germans

Lumière, del daguerrotip i de Niépce. La teva formació és més aviat teatral, coneixes bé l'òpera i la música. La meua és cinematogràfica. Conec el cinema tal com Langlois ens el va ensenyar.

**P. L.:** És cert. La meua tradició és, sobretot, literària. Crec que cada cineasta compta amb una herència d'altres arts, en diferents proporcions. Ara comprenc millor el que expliques sabent que el teu origen pel que fa al cinema prové del propi fet de treballar manualment amb la pel·lícula.

**J. R.:** Efectivament. És com el cas de Cézanne, que deia que no era ell qui pintava, sinó el seu polze. O Manet, que deia que només pintava "el que veia". I cal no oblidar el que va suposar per a nosaltres «Caméra/Style», el text d'Alexandre Astruc. Quan els cineastes de la Nouvelle Vague van comprendre que es podia fer un *travelling* amb una cadira de rodes i es van plantar cara als estudis, va ser un pas important. D'aquí va néixer *El signo de Leo* (*Le Signe du lion*, Éric Rohmer, 1959), rodada íntegrament en escenaris naturals, de la mateixa manera que *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960). Per a mi, la gran obra mestra d'aquests anys –encara que passés una mica desapercebuda en el seu moment, com *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939)– va ser *El signo de Leo*, perquè és un film que no et permet adonar-te de si està filmada càmera en mà o amb un trípod. La forma ens és igual, quan contemplem la seva bellesa. Tot això és comparable a la democratització de la dansa per part de Marta Graham. I, a l'altra banda de l'oceà, Jonas Mekas va posar en pràctica la forma de fer cinema amb la qual somiava Jean Rouch.

**Fernando Ganzo:** És cert que, en llegir els escrits de Rouch sobre cinema, no es pot evitar pensar que les seves idees s'apropaven molt al que Jonas Mekas o Stan Brakhage estaven fent als Estats Units en aquell mateix moment. Coneixia Jean Rouch les pel·lícules d'aquests cineastes?

1. Es refereix a *L'Idiot* (Pierre Léon, 2008).

**J. R.:** En el cas de Rouch, la clau va ser Mario Ruspoli i la seva idea sobre el “cinema directe”. Rouch viatjava una mica menys als Estats Units, estava més influït pel cinema de Ruspoli, que era un gran cineasta. A principis dels 60, quan estava pensant en com construir una càmera prototip idèntica a la Coutant, que permetés un so sincrònic, Ruspoli va rebre a Albert Maysles. Rouch ja estava aquí. Per Ruspoli, la càmera havia d'integrar-se en la dinàmica directa del rodatge com un personatge més de la pel·lícula, fins al punt de poder passar-la de mà en mà entre els personatges. Aquest tipus de cinema va generar molta feina. Però una vegada més el fonamental era el format: aquestes pel·lícules, en estar filmades en 16mm., en aquell moment només podien ser projectades a les escoles, als ajuntaments o als sindicats. Per tant, aquest moviment cinematogràfic no arribava a les grans sales, que no estaven prou equipades.

**F. G.:** Potser aquest vincle es pot traçar de forma menys directa, a través de la influència del propi Dziga Vertov.

**J. R.:** Sí. I Robert Kramer també va poder haver estat un vincle entre Rouch i Mekas. També era important Chris Marker, que només va voler filmar en 16mm., encara que fos capaç de fotografiar perfectament en 35mm. Tots ells eren cineastes molt compromesos públicament. Els nostres interessos com a grup estaven molt més propers a les idees d'Andy Warhol. A París, ens consideraven *hippies*, els primers *factory boys* i *factory girls*. Tot això va succeir entre 1967 i 1968, no abans.

Els membres del Zanzibar érem molt més joves que Rohmer, que tenia vint anys més que jo, o que Godard, que és dotze anys més gran. La diferència generacional ho pot determinar tot. Quan muntava les pel·lícules de Rohmer, recordo de posar una gran atenció a la banda sonora. Acostumava d'anar a clubs i locals de jazz, gravava a la gent i li enviava les cintes. Per a ell tot això era insòlit. Jo li proposava, a Rohmer, que introduíssim aquests enregistraments en les pel·lícules, que això faria que semblessin

molt més modernes. A *La Coleccionista* (*La Collectionneuse*, Éric Rohmer, 1967), per exemple, es poden sentir unes trompetes tibetanes que havia gravat jo. En aquella època, encara que treballéssim amb excel·lents enginyers de so, un muntador s'ocupava també d'aquests detalls. Era com fer bricolatge. A Rohmer li encantaven els enregistraments que jo feia al bell mig del carrer, els quals es corresponien amb bastant exactitud amb els *dandys* de *La Coleccionista*. Una pràctica habitual consistia a introduir aquest tipus de sons a un volum bastant elevat. L'ambient sonor feia agafar forma a la pel·lícula. Podíem estar treballant amb 18 bandes de so alhora.

**P. L.:** És curiosa la relació que has establert abans entre Rohmer i Renoir. Pensant en la idea dels programes dobles, *El signo de Leo* comença allà on acaba *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932). El vincle entre Renoir i Rohmer no és en un principi evident, però *El signo de Leo* és una pel·lícula molt violenta, de manera que la connexió entre tots dos és bastant tosca.

**J. R.:** Renoir sempre feia parlar als seus personatges de forma peculiar. A *La regla del juego* trobem dues estrangeres, una cosa que no va agradar massa al públic francès. En *El signo de Leo* es tracta d'un americà amb un accent increïble. Els francesos no estaven preparats per a això, tenint en compte el seu antiimperialisme. Però sí, com dius, la relació entre *Boudu salvado de las aguas* i *El signo de Leo* és molt interessant. Dreyer i Renoir eren els cineastes favorits de Rohmer.

D'altra banda, cal tenir en compte que en aquella època es va establir una espècie d'envà: d'una banda, vèiem de forma quotidiana els films de la Nouvelle Vague, perquè érem joves i ens sentíem propers a ells; i, d'altra banda, continuàvem aprenent amb els grans clàssics americans. André S. Labarthe diu sovint que el cinema havia trobat la fórmula del suspens. El cinema era la història d'un TGV que arriba a la seva hora.

**P. L.:** Quan Jean-Claude Biette i tu vau començar a fer cinema, a mitjans dels 60, éreu el que Biette

en deia “la generació crítica”. Amb això es referia tant a les pel·lícules del Grup Diagonale com a les del Grup Zanzibar. Situaria aquesta generació entre 1963 i la mort de Pasolini.

**F. G.:** De fet, l'esperit crític de Biette sempre va estar marcat per l'intent de parlar de les pel·lícules antigues com si fossin estrenes, i de les estrenes com si fossin clàssics. Crec que aquesta iniciativa es comença a complicar justament en l'època en la qual la vostra generació comença a fer cinema, quan es comença a veure el cinema americà des d'aquest filtre crític.

**P. L.:** Per a Biette era una forma de continuar afirmant que no hi ha diferència. O que aquesta diferència és únicament històrica, no real. Les pel·lícules estan vives, no poden ser arxivades en un armari. Biette podia veure una pel·lícula de Hawks com un film contemporani. Quan un crític actual veu una pel·lícula clàssica, li pot semblar bona, però sempre serà per a ell “una bona pel·lícula antiga”. Per què? Perquè creuen en la retòrica. Són incapaços de travessar la retòrica de l'època concreta que la pel·lícula porta amb si mateixa. Un espectador d'avui pot gaudir, sens dubte, veient *Tu i yo* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957), però és possible que li sembli massa melodramàtica o inversemblant. En aquest cas, caldria explicar-li que aquests elements formen part de la retòrica d'aquesta època concreta, i que estan presents en tots els films. És com una mena d'“obligació del llenguatge”. Si no són capaços de perforar aquest “llenguatge” per arribar a la veritable “llengua” de la pel·lícula, estaran perduts. Però no és culpa del públic. Hem de ser capaços de distingir allò que forma part de la retòrica històrica, tot sovint bastant “histèrica”. Al cinema soviètic, per exemple, si no ets capaç de distingir això, no podràs comprendre una sola pel·lícula. Amb el cinema clàssic de Hollywood succeeix el mateix. En qualsevol pel·lícula, forçosament, hi haurà una ideologia. En les pel·lícules actuals també hi és, encara que no sigui la mateixa. D'aquí a cinquanta anys, crec que el públic tindrà grans problemes per entendre les pel·lícules americanes del nostre temps. La raó és la mateixa.

**J. R.:** Recordo que no vaig veure *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972) quan es va estrenar. En aquella època va arribar la catàstrofe del feminisme. Per a les meves amigues, era impensable que a cap de nosaltres ens pogués agradar *Frenesí*. Es considerava un atac a la dona, una pel·lícula que ens deixava com a nines. I, això no obstant, més endavant la vaig veure i em vaig adonar que no era en absolut agressiva en aquest sentit. En aquell moment, aquesta reacció feminista contra cert tipus de cinema desencadenava una infinitat de comentaris del tipus: «Què fan veient aquestes coses? Les dones van nues i són assassinades! Es passen tota l'estona cuinant!». Per ser sincera, vaig caure en la “sopa” del feminisme, malgrat que no m'interessava realment el seu discurs. Sí que em fascinava el feminisme sublim de dones com Delphine Seyrig, per exemple. Però el feminisme volia espantar als homes, la qual cosa va causar mals grossos des del meu punt de vista. Sobretot, va donar lloc a una marginalització més gran.

**P. L.:** Vas tenir algun problema amb *Deux fois*, en aquest sentit?

**J. R.:** En aquell moment, com deia abans, no passàvem per una època de crisi. Tampoc existia la sida. Era una època florent, l'edat d'or. D'altra banda crec que seguim estant en l'edat d'or del cinema, si bé hi ha una gran diferència: es fan cada vegada més pel·lícules però alhora hi ha cada cop menys sales per mostrar-les, un fet que provoca molt de descontent.

**P. L.:** Quan li demanaven a Welles que donés un consell a les noves generacions sobre com fer cinema, sempre responia que si a casa la gent disposava d'una televisió, podria fer les seves pròpies pel·lícules. El problema actual és la distribució. Els distribuïdors no pensen en el fet que es puguin fer les coses d'una altra manera. Qui fa una pel·lícula no pot defensar-se contra això, encara que mai es pot utilitzar aquest argument com a motiu per a no fer una pel·lícula. Es fa amb el que es pot i amb el que es té. Sóc d'una generació que sempre va estar una mica “a cavall” entre la pel·lícula de cel·luloide i

els primers cassets en VHS –els vaig rebre amb molta alegria–. Mai he provat de teoritzar a partir del canvi de naturalesa de la imatge. Per a mi, es fan pel·lícules o no es fan. Tant és quin sigui el format.

Quan vaig començar a fer cinema de vegades reaccionava contra les pel·lícules que m'impresionaven, perquè m'"impedien" d'alguna manera pensar en les que volia fer jo. Tanmateix, amb les pel·lícules de Dreyer no em succeïa això: són tan belles que fan venir ganes de dur a terme els teus propis projectes. Quan vaig descobrir els films del Grup Diagonale, o els d'Adolpho Arrietta, o les teves pel·lícules, Jackie, em vaig dir que jo també seria capaç de fer-ho. Però em vaig llançar sense projectar-me socialment. El que més em xoca en l'actualitat és aquest aspecte. Avui, els joves volen "fer cinema", volen "estar en el cinema". Les meves pel·lícules no tenien res a veure amb aquest aspecte "social". Per a mi, el fet d'anar a veure pel·lícules tampoc era una pràctica social. El 1980, Mathieu Riboulet i jo vam agafar una càmera i vam fer un film, simplement. Van passar sis anys fins que vaig tornar a rodar una altra pel·lícula, *Deux dames sérieuses* (Pierre Léon, 1986). Es tractava de l'adaptació d'una novel·la de Jane Bowles que m'havia deixat Louis Skorecki quan treballàvem a *Libération*. No és molt comú llegir aquest llibre i sentir el desig de rodar una pel·lícula, perquè la novel·la transcorre en diferents llocs del món. Però poc abans havia vist *Weißi Reise* (Werner Schroeter, 1980), una història de marins, de viatges, filmada amb teles i parets pintades com a únic decorat, a l'estil Méliès. Llavors em vaig adonar que Schroeter tenia raó. Com en la meua pel·lícula es viatjava en vaixell per diferents llocs d'Amèrica Central, pintàvem cada cap de setmana les parets de l'habitació per poder canviar de localització. Era un procés molt simple, gairebé inconscient. Passar de veure una pel·lícula a fer-la i va ser una cosa gairebé natural. Després em vaig tornar menys ingenu i menys interessant, perquè va arribar el moment que vaig aprendre a fer plans i a muntar, mentre que llavors ni tan sols sabia si feia falta un pla de més o no per poder descompondre un pla seqüència.

Marie-Catherine Miqueau, la muntadora, se'n reia de mi quan editàvem perquè deia que no podia fer res amb el que tenia, que no hi havia plans de recurs. Així que vaig aprendre que cal fer certes coses per tenir possibilitats i la importància del muntatge.

**J. R.:** És interessant que parli de les possibilitats. Justament amb la radicalització de *Cahiers du Cinéma* va arribar una espècie de feixisme socialista-comunista. Era tan exagerat que ja no estava permès d'utilitzar el pla-contraplà, mentre que abans fèiem el que volíem en aquest sentit.

**F. G.:** Davant de Cinélutte o el Grup Medvedkine, en la formació del qual podia entendre's una postura de rebot a la política dels autors, fa l'efecte que el funcionament del Zanzibar era molt diferent. Abans vostè deia que us sentíeu més propers a l'esperit col·lectiu format per Andy Warhol entorn de la Factory. Us va relacionar amb la comunitat novaïorquesa que es congregava entorn de les figures de Jonas Mekas, Ken Jacobs o P. Adams Sitney?

**J. R.:** Patrick Deval, Laurent Condominas i Alain Dister van viatjar el setembre de 1968 als Estats Units. Jo ho vaig fer dos mesos després. Quan Sylvina Boissonnas –que havia estat la nostra mecenes fins llavors– es va tornar feminista, no va voler saber res de nosaltres. Per tant, vaig vendre el meu apartament de París i vaig utilitzar els diners que en vaig treure per mantenir-los a ells, ocupant una mica el lloc de Sylvina. Vam viure d'aquesta manera al llarg de tres anys. Vam comprar un cotxe a Sant Francisco i vam recórrer totes les comunitats, arribant fins i tot a Colorado i Mèxic. A diferència d'a Nova York, a Sant Francisco no vèiem pel·lícules. Anàvem als concerts de The Who, Cream o Led Zeppelin.

A Nova York, Mekas, Jacobs, Sitney, Warhol o Gerard Malanga formaven ja una veritable comunitat quan els vam conèixer. Com a grup, eren molt més pobres que nosaltres. Vivien al Bronx o a Queens. La família de Ken Jacobs era realment humil. La meua impressió és que la

història del Zanzibar era una opereta comparada amb la d'ells. Per mitjà de la vida en comunitat, aconseguien canviar el món a la seva manera: en aquesta època, Nova York estava en fallida, de manera que ells recuperaven apartaments, antigues factories. A la zona que anava de l'avinguda 38 fins al final de la ciutat amb prou feines hi havia comerços, de manera que estava repleta de gent que ocupava els apartaments. Però la vida era realment dura, com pot apreciar-se a *On the Bowery* (Lionel Rogosin, 1956). També es pot veure un bon retrat del Nova York d'aquells anys, on la gent moria de gana al carrer, a *The Connection* (Shirley Clarke, 1961). Així que, des de la nostra percepció, el moviment americà era completament “dement”, però no polític.

Per tant, la nostra idea de col·lectiu, en aquest sentit, era molt més americana que francesa. No ens interessava massa aquest costat “compromès” o “polític” dels col·lectius francesos. Eren, sobretot, grups d'esquerra, maoistes. Nosaltres no volíem ser catalogats d'aquesta manera. Formàvem part d'aquest mateix “brou”, ja que els nostres pares eren comunistes. De fet, gairebé tots els intel·lectuals eren comunistes –podria citar a Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Yves Montand, Simone Signoret...–. Però per a mi no era interessant dirigir-me cap al comunisme o el maoisme perquè havien format part de la meva formació. Quan vaig estar a Roma, al 1968, treballant en els *Ciné-tracts* que havíem filmat al maig, tots ens assenyalaven com a *hippies*, com a *dandys* a bord d'un descapotable. Pel que fa al nostre aspecte, imitàvem l'estètica britànica i nord-americana. Els trobàvem molt menys acomplexats que els francesos. Roma va ser també un punt important perquè allí pervivien els estudis de Cinecittà. Podies trobar belles actrius com Valérie Lagrange, Tina Aumont o Margareth Clémenti, que treballaven amb Pasolini o Fellini. El cinema italià d'aquella època ens interessava perquè era més lúdic que el francès. Es pot afirmar que la caiguda dels francesos després del 68 va ser molt dura. En una ocasió, vaig posar nua per a un reportatge fotogràfic després del qual ningú em va voler contractar, excepte Rohmer. De fet,

*Deux fois* va ser un gran escàndol. Per això, entre altres coses, vaig haver de marxar als Estats Units.

En qualsevol cas, si Zanzibar, com a col·lectiu, es sentia més proper a l'obra de Warhol o de Mekas, és perquè havíem vist les seves pel·lícules a la Cinémathèque Française. Per tant, tornem un cop més a Langlois, que va ser qui sempre ens va formar. Anàvem els divendres a mitjanit o el diumenge a les onze a veure aquestes pel·lícules. I només es podien veure allà perquè havien estat filmades en 16mm. Com deia, les sales de cinema no estaven equipades en aquell moment per projectar en aquest suport. Podies inflar les teves pel·lícules a 35mm., però necessitaves fons per a fer-ho i era molt car.

**F. G.:** En un article, Louis Skorecki (SKORECI, 1977: 51-52) comenta que, després de *Deux fois*, li va resultar molt difícil continuar treballant a París, mentre que a Nova York la pel·lícula fins i tot va obrir-li portes. La nostra impressió és que altres cineastes com Adolpho Arrietta també podien ser millor rebuts a Nova York que a París.

**J. R.:** És totalment cert. A París, el petit gueto de Le Marais va poder veure les pel·lícules d'Arrietta gràcies al gran director de la sala Jacques Robert. Pel que fa a mi, a França, a una dona que ocupava el càrrec de muntadora cap de la Nouvelle Vague –em refereixo sobretot a *Paris visto por...* (*Paris vu par...*, Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer, Jean Rouch, 1965)– no li permetien passar fàcilment a la realització. Que una muntadora aparegués nua en la seva pròpia pel·lícula i orinés a la catifa era inadmissible. A la projecció de *Deux fois* de 1968, a la Cinémathèque, un paio va arribar a bufetejar-me. Volia impressionar la seva noia, que se'm va acostar plorant miques per dir-me: «Per què m'has fet això?». Però a Rohmer i a Rivette els va agradar molt, tot i que mai n'escriguessin res. Daney va fer-ho més tard. Però és curiós, perquè als Estats Units, efectivament, va anar molt millor. Respecten molt més l'individu que fa alguna cosa diferent, mentre que als francesos els irrita. Tot i així, haig de dir que a Memphis

vaig viure una altra experiència polèmica amb aquest film, l'any 1972. Els espectadors pensaven que anaven a veure un film d'Andy Warhol, una mena de "filming contest" del Grup Zanzibar. La sala estava plena de gom a gom, perquè allà mai es podia veure una pel·lícula de Warhol. Sens dubte, volien veure un film lasciu, pernicios. Un paio va trencar una ampolla de cervesa i va venir a atacar-me: «You are trash!». Li vaig respondre alguna cosa que va fer riure a tothom: «It must be saturday night!».

**P. L.:** Quan va començar a programar? Haig de puntualitzar que detesto la paraula "programació", em resulta confusa. Les persones poden pensar que es tracta d'un programa polític, mentre que "programar" vol dir dur a terme una forma de muntatge semblant al que posava en pràctica Langlois: col·loques una pel·lícula al costat d'una altra i sorprèn l'espectador.

**J. R.:** Vaig marxar definitivament als Estats Units al 1973 per muntar una pel·lícula bastant gran, *Saturday Night at the Baths* (David Buckley, 1975). Poc després, em van proposar realitzar un petit programa, una petita carta blanca. Per a mi no suposava cap esforç "alinejar" aquelles pel·lícules. La veritat és que, sense saber molt bé què és el que estava fent, va funcionar. Per a mi era com una aposta, es tractava de fer emergir algunes idees. Va ser una experiència "pionera", "aventurera", tenint en compte que acabava d'arribar a Amèrica.

**F. G.:** Podria esmentar-nos alguns casos en els quals, havent programat una pel·lícula al costat d'una altra, notés una mena de trobada, de frec o de transformació?

**J. R.:** Crec que en diverses ocasions vam aconseguir fer alguna cosa semblant a crear un sentit nou per mitjà de la programació. Un dels cicles més aconseguits va ser el dedicat a Jacques

Rivette, les pel·lícules del qual es van projectar al costat d'alguns films americans. La presència de Jonathan Rosenbaum, que va participar en la concepció d'aquest programa, va ser fonamental. «Rivette in Context»<sup>2</sup>, es va celebrar al Blecker el febrer de 1979, després d'haver editat el llibre *Introduction to Rivette: Texts & Interviews* (1977). Rivette estava molt influït pel cinema americà, però per quin? Calia un crític tan entregat com ell per saber que calia veure *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953) al costat de *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette, 1974), per esmentar un dels seus títols. És molt destacable el que va fer Rosenbaum. És la prova de que les pel·lícules es deixen influir en gran mesura pel que les envolta, ja sigui una altra pel·lícula, un llibre o una crítica. És quelcom que notem especialment en el cas dels *macmahonians*, que eren grups de crítics o de cinèfils que acostumaven a agrupar una sèrie de cineastes. En qualsevol cas, sempre cal buscar un bon "enquadrament" per a un film. Per això, quan veiem avui *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), per exemple, ens costa comprendre per què no va ser apreciada pel públic francès. Probablement es tractés d'aquesta qüestió. De vegades existeixen una sèrie de fils conductors que possiblement el públic no veurà, però són connexions que obliguen a parar l'atenció en determinats elements.

**F. G.:** El Blecker Street Cinema ja havia programat algunes pel·lícules experimentals, com per exemple *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, fins i tot abans de que es prohibís. De quina manera va rebre l'herència de la programació anterior d'aquesta sala? Quin era el seu distintiu pel que fa als cicles de cinema que s'hi organitzaven abans que vostè hi arribés?

**J. R.:** En aquesta mateixa sala havia vist *Sleep* (1968), d'Andy Warhol. El Blecker Street Cinema només obria les seves portes els caps de setmana. L'edifici estava llogat per Lionel Rogosin. A través

2. Veure l'article de Jonathan Rosenbaum en el primer número de *Cinema Comparat/ive Cinema* sobre aquest cicle.



d'Impact Films, Rogosin distribuïa les principals pel·lícules de l'*underground* novaiorquès, però va deixar d'anar bé perquè Mekas, Rogosin i Smith es van separar. Hi havia una diferència de classe important entre Rogosin i Mekas o Smith, que eren molt més pobres. Posteriorment, Rogosin va acabar per perdre els mitjans econòmics dels quals disposava i es va dedicar a programar únicament les seves pròpies pel·lícules. A l'inici, el Bleecker era un "speakeasy" que reunia sobretot a públic lèsbic, especialment en els anys 30. Es deia Mori. De fet, hi ha una fotografia molt famosa de Berenice Abbott on es pot veure l'antic edifici del carrer Bleecker, que va ser construït per Raymond Hood, el mateix que va dissenyar el Rockefeller Center. Per a divertir-se va concebre aquest edifici de cinc columnes, a l'estil italià.

A Nova York, tant les sales com el públic eren molt diferents entre si. Si t'encarregaves de la programació d'una sala allí, el fonamental era que estigués el més a prop possible de la *downtown*, el barri de la New York University, la New School o la School of Visual Arts. Aquest tipus de públic desitjava veure els films de la seva època, amb personatges de la seva mateixa edat. Les sales del l'Anthology o del Bleecker Street Cinema comptaven amb espectadors més aviat joves. En canvi, la del Carnegie Hall era molt més conservadora. Al començament, el meu marit i una programadora s'ocupaven d'aquesta última, mentre que jo treballava en el Bleecker, perquè era més jove que ell i coneixia millor el meu públic. La meua sala era molt més recollida. Alguns captaires o pròfugs venien a dormir o a refugiar-s'hi.

L'important és que una sala no aporta gens si no tens molts abonats o posseeixes una certa "especialitat". El MoMA i l'Anthology eren institucions sense ànim de lucre, però el MoMA tenia molts més diners cedits per socis o abonats que l'Anthology. Per llei, tots dos estaven obligats a mostrar pel·lícules poc comercials o no especialment avalades per la crítica. Cal recordar que, als Estats Units, la crítica és molt més important que la publicitat. Els crítics de cinema americans poden treballar sense por de ser censurats; poden escriure una crítica molt negativa

d'un gran film sense por de les repercussions. A França, en canvi, domina l'"esperit de l'exèrcit", no es vol atacar a un aliat. A Nova York sabies que si Jim Hoberman defensava una pel·lícula que havies programat, o si ho feia el New York Estafis, tindries un gran èxit de públic.

En aquest sentit, els 70 va ser una època de posicionaments forts en els quals les disputes entre revistes eren constants, per exemple entre Film Culture i Film Comment, fins al punt que aquests desacords podien ocasionar la formació de petites sectes. Fins i tot Mekas venia a veure'm per dir-me que em partiria la cara si no programava pel·lícules independents. Segurament no amb aquestes paraules, perquè Mekas és una persona adorable. Jo el vaig posar al seu lloc i li vaig dir que, com a bona filla de Langlois, programaria tot tipus de cinema.

**P. L.:** També existia un costat més "snob", un costat *happy few*, que em sembla necessari, i que consisteix a buscar allò que ningú té ganes de veure. Quan vaig descobrir *Femmes femmes* (Paul Vecchiali, 1974) ningú la coneixia. Era com si aquest film ens pertanyés. Poc després vam viatjar al sud de França per poder veure la resta de les pel·lícules del Grup Diagonale. El gust per allò "invisible" va modificar la meua forma de pensar, ja que generava una desconfiança general cap a tot el que tenia cert èxit. Marie-Claude Treilhou diu sovint que el que ens molestava del cinema comercial era la seva falsedat, com de fàcil resultava desemmascarar-lo. Em va succeir amb *1280 almas* (*Coup de torchon*, Bertrand Tavernier, 1981). No sé si era una qüestió d'intel·ligència, però almenys era important que el pensament es mogués. Etimològicament, la paraula "intel·ligència" significa "vincular coses".

**J. R.:** I es fa amb cor.

**P. L.:** Cert. Tal vegada per això em vaig sentir tan proper en aquest moment a les pel·lícules del Grup Diagonale. Acostumava a llegir *Cahiers du cinéma* regularment, però hi havia alguna cosa en el seu dogma que no m'agradava: la negació

de la psicologia. Es negava que en un film pogués existir res més enllà del sentit formal o polític. Necessitava que en les pel·lícules seguís existint un buit per a les petiteses. Aquest costat tan simple el trobava en els films de Vecchiali: de vegades podien ser fallits, però la vida que contenien aquestes pel·lícules no s'encaminaven cap a la formalització general. Per a mi Jean Renoir sempre va ser un cineasta sensual, mentre que per a *Cahiers* no. Vaig comprendre les pel·lícules de Hitchcock quan em vaig adonar que tractaven del desig ardent que circulava entre els homes i les dones. L'única cosa que li interessava era com podrien trobar-se un home i una dona, com podrien fer l'amor, com podrien estar junts. Pel que fa a tota la resta, es tractava d'una forma treballada de retardar aquesta trobada. El suspens en les seves pel·lícules no té res a veure amb la pregunta «qui va matar a qui?», sinó amb aquesta trobada. És una cosa que aprecio en gairebé tots els seus films. N'hi ha prou amb pensar en la idea de les manilles a *39 escalones* (*The 39 Steps*, Alfred Hitchcock, 1935). Per descomptat, aquesta dimensió no la trobo present al cinema de Fritz Lang, per la qual cosa en aquest cas sí que estic d'acord amb *Cahiers*. La seva única pel·lícula menys cerebral, més arravatadora des del punt de vista emocional, és *Encuentro en la noche* (*Clash by Night*, Fritz Lang, 1952). Mai no he vist una pel·lícula tan terrible en el seu joc psicològic, la qüestió que importa és sempre l'amor. Per aquesta qüestió llegia *Cahiers du cinéma* situant-me una mica al marge.

**J. R.:** Aquest sentiment del que parles el vaig experimentar, en el meu cas, amb el cinema de Stephen Dwoskin. Recordo el dia en què vaig veure la seva pel·lícula *Jesus Blood* (1972). Va ser en una petita sala que conduïa Langlois al Musée du Cinéma, en la qual havia instal·lat un coixí gegant. Projectava les pel·lícules en una pantalla petita, de manera que les transmetia d'acord amb una experiència diferent.

**F. G.:** A través de quines vies eren coneguts a Nova York cineastes com Jean Rouch?

**J. R.:** En realitat, no es coneixien massa Jean Rouch o Jean-Daniel Pollet, però Truffaut era molt famós. No havia treballat com a muntadora amb ell, però amb Godard sí, i també amb Rohmer i Chabrol. No és que fossin populars solament en els cercles d'avantguarda o en els museus, també ho eren a les sales d' "art i assaig", molt nombroses a Nova York. Les seves pel·lícules arribaven a estrenar-se gràcies al treball d'uniFrance i de Truffaut, el suport del qual no haig de deixar de reconèixer. Amb la mort de Truffaut conclou el que podríem dir el "cinema independent". Viatjava bastant als Estats Units per entrevistar a cineastes, i ho feia sense necessitat de saber anglès, se les manegava sempre per disposar de la col·laboració d'un traductor. Truffaut era l'autèntic "pont". Ara no hi ha ningú, però en aquella època les visites de Truffaut eren molt fructíferes per tots els exhibidors del cinema francès, ens proporcionava molta publicitat. Acostumava a demanar que es projectessin moltes pel·lícules a Nova York, especialment a la meva sala.

En aquella època, Langlois també viatjava constantment a Nova York, volia construir-hi una cinemateca, però el Museum of Modern Art el va enredar. Van haver de notar que era un perill, que el seu públic podia diversificar-se. Va ser en aquest moment, més o menys, que van començar a preparar la seva col·lecció actual, d'uns cinquanta anys d'antiguitat.

**F. G.:** Podria parlar-nos una mica del cicle dedicat a Serge Daney al Bleecker Street Cinema, al 1977? La idea, si tinc raó, consistia a mostrar alguns films de l'anomenat «New French Cinema», entre d'altres *Número dos, Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard i Jean-Pierre Gorin, 1976), *Cómo va eso* (*Comment ça va*, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1978), *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, Win Wenders, 1975), *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *L'Assasin musicien* (Benoît Jacquot, 1976), *Fortini/Perros* (Fortini/Caní, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, 1977) i *Yo, Pierre Rivière, habiendo matado a mi madre, mi hermana y mi hermano...* (*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...*, René Allio, 1976).

**J. R.:** Efectivament, vam projectar aquestes pel·lícules en el marc d'un programa de *Cahiers du cinéma*. Vaig cedir la sala a l'equip de la revista durant dues setmanes, l'any 1977. Vam convidar Daney i Louis Skorecki. Per a nosaltres, el nostre cinema era com un museu i programàvem a la manera d'una cinemateca. De vegades, ens portava dos anys concebre un programa, perquè Nova York és una ciutat molt exigent. Pel que fa a la selecció, *Número dos* va ser molt ben rebuda, de nou gràcies a un subterfugi: vam trobar un mitjà per programar-la d'una forma diferent a la convencional. El que feïem era vendre una entrada que es marcava en passar a la sala amb la qual els espectadors podien tornar a veure la pel·lícula tantes vegades com volguessin al llarg d'un mes. Al començament, una gran part del públic abandonava la sala cap a la meitat de la projecció, però guardaven el seu tiquet. Posteriorment, veient la bona reacció que despertava, sobretot en l'àmbit de la crítica, decidien tornar. Aquesta va ser una idea del meu marit amb la qual no guanyàvem diners, però sí que cobríem les despeses. Pel que fa a Straub i Huillet, era molt complicat que les seves pel·lícules funcionessin. En el cas de Duras, tot anava una mica millor, perquè tenia molt prestigi literari, però els seus lectors no sempre estaven interessats en el cinema. D'altra banda, les pel·lícules de Rohmer també funcionaven bastant bé.

**F. G.:** Crec que Daney, en seleccionar els films del «*New French Cinema*», va escollir una sèrie de pel·lícules bastant "elevades". No es tracta dels films d'Adolpho Arrietta, per entendre'ns. No obstant això, a Nova York s'estaven veient pel·lícules molt més "agosarades". En l'entrevista que li va fer Bill Krohn (KROHN, 1977: 31), a més, Daney afegeix que no es pot escriure sobre les pel·lícules "experimentals" perquè funcionen a partir de sistemes més primaris, en el sentit de que no necessiten de la meditació del crític.

**J. R.:** I té raó. A França gairebé ningú ha escrit sobre aquestes pel·lícules. Crec que en l'època del moviment surrealista encara era possible, però això mai va succeir amb l'*underground*.

En l'entrevista amb Krohn, Daney cita com a exemples els films de Godard i Straub, que per a mi no són en absolut cineastes d'avantguarda.

**P. L.:** Crec que podem acceptar les paraules de Daney sobre el cinema "experimental". El problema és que decideix no mostrar les pel·lícules en aquest cicle. Podia haver-se plantejat que, potser, encara que per a ell no fos possible escriure sobre aquestes pel·lícules, sí que podien ser programades. No és una obligació escriure sobre les pel·lícules que es mostren.

**J. R.:** En realitat, Daney no era algú que es dediqués a mostrar pel·lícules.

**P. L.:** No. Era més aviat algú que es dedicava a escriure'n, a "parlar-ne".

**J. R.:** Com Jean-Claude Biette.

**P. L.:** Sí, però Biette mostrava més pel·lícules. És normal: mostrava el que feia, i feia cinema.

**J. R.:** Segons sembla, Daney es va aterrir en el moment d'encarar el rodatge de Jacques Rivette. *Le veilleur* (Serge Daney i Claire Denis, 1990). Li va dir a André S. Labarthe que no sabia com dirigir l'equip. Per això va intervenir-hi Claire Denis.

**F. G.:** Pel que fa a aquestes suposades "fronteres", hi ha dues idees que m'agradaria comentar amb vostè. Una d'elles fa referència a una observació de Langlois, que deia que no hi ha dos o tres tipus de cinema, sinó un de sol, el qual seria la perfecta interacció del present i del passat. Per a ell, això és el que converteix tot plegat en quelcom de tan excitant. La segona té a veure amb una resposta, per part de Jonas Mekas, a la pregunta «què és el cinema»: «Cinema is cinema is cinema is...» Està d'acord amb ells?

**J. R.:** Per descomptat. La resta són mers clixés. Ara el panorama és diferent, perquè hi ha festivals per tot arreu. Tinc la sensació de que cap programa acaba per desbordar a l'espectador, en

el bon sentit. Aquests festivals conceben els seus programes bastant-se en una sèrie de categories. Si Mekas pot respondre d'aquesta manera, en bona mesura es deu al fet d'haver dut durant molts anys la programació d'una sala. Una crítica habitual de l'època consistia a renyar-nos per deixar a les nostres sales publicitat de la resta de cinemes locals. Ens deien que espatllaríem el negoci, però més aviat passava el contrari. A Nova York, al carrer 46, pots trobar una gran quantitat de restaurants molt diversos entre si. Els clients poden triar aquell que més els vingui de gust, per això el carrer sempre està ple. Tant és que estiguin tots en el mateix lloc. En el nostre cas era semblat. Pensàvem que com més es formés a l'espectador, com feia Langlois, més disposat estaria a descobrir noves pel·lícules, o fins i tot a mostrar-les a la resta.

**F. G.:** Jean-Luc Godard acostuma a dir que s'hauria d'explicar la història del cinema a partir de la història dels espectadors. En el seu cas, va percebre una evolució en el públic que recorria a les seves sales?

**J. R.:** Sí. D'entrada, el propi barri es transformava constantment, de manera que el públic canviava al mateix ritme que l'entorn. L'important, per poder dur a terme una sala com aquesta, era tenir un públic d'entre 7 i 77 anys, la qual cosa és gairebé impossible. Una altra qüestió molt important és el fet de disposar d'una o de diverses pantalles. Si només en tens una, pots perdre tot el teu públic per un sol error. Quan vaig començar a treballar en el Bleecker vam cometre una estupidesa: teníem un petit espai en el qual vam instal·lem una llibreria, on a més ens robaven constantment els llibres i amb prou feines teníem un comprador. Em vaig adonar que calia llevar aquesta llibreria i posar-hi una segona sala. D'aquesta manera, podíem mantenir en cartell durant més temps una pel·lícula que funcionés bé, com va ser el cas de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Aquest film va ser un descobriment nostre i un autèntic èxit. Però si només disposaves d'una sala, et veies obligat a projectar la següent pel·lícula contractada, de tal manera que un altre s'aprofitaria del teu

encert. Per això vam optar per les dues pantalles, tant en el Bleecker com en el Carnegie. La sala gran del Bleecker comptava amb 145 places. La petita, la James Agee Room, inspirada a la sala Jacques Robert de París, estava equipada amb 85 butaques. En un primer moment, respectant la condició de no tenir ànim de lucre, vaig decidir oferir aquesta sala a alguns cineastes que hi recorrien cada dilluns i cada dijous amb les seves pel·lícules. Venien directament "del carrer" i projectaven el que havien rodat. Així és com van arribar Jim Jarmusch o Amos Poe.

En aquests anys tot estava relacionat: per arribar al que dèiem la "new new wave", era necessari que aquests cineastes emergissin del propi *underground*. Eren els cinemes de barri els que els acollien i els que mostraven les seves pel·lícules. Com a cineastes, Jarmusch o Poe se sentien molt influïts pel cinema francès. Allí trobaven el seu públic, ja que el moviment era constant, també en relació a la música. Acostumàvem a anar a un club situat al final de la Bleecker Street, en el raval, enfront del Salvation Army. Recordo veure per allà a Syd Vicious, per exemple. A la sisena avinguda estava el Blue Noti, on es podia escoltar el rock o el jazz de totes les èpoques. En aquesta zona hi havia una circulació constant. La Factory també estava allà. Al moviment es van afegir alguns pintors. El propi Roy Lichtenstein anava a veure pel·lícules a la nostra sala. Els interessos no eren comercials, simplement es tractava d'intercanviar idees de forma amistosa. Recordo que quan Langlois projectava les pel·lícules sense subtítols a la Cinémathèque Française, ens deia que era la manera d'aprendre millor el cinema. Durant una època vaig treballar com a projeccionista i em vaig adonar que tenia raó. En ocasions, quan veus una pel·lícula sense so, ets molt més conscient de com ha estat realitzada, sobretot si veus la reacció de la sala des de la cabina. En general, crec que quan les coses s'organitzen en excés, això va en detriment de l'interès artístic: amb molt d'ordre no pots fer art.

El meu procés consistia a programar i a detenir-me de tant en tant per poder realitzar petites pel·lícules.

En aquest breu interval em reemplaçava un altre programador. El que succeïa és que aleshores no teníem por. M'agrada molt l'expressió anglesa

“to dare”. Era com marxar d'un restaurant sense pagar. Consistia a jugar i arriscar-se, quelcom que avui s'ha perdut per culpa del consum. •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AZOURY, Philippe (2001). *Un Zeste de Zanzibar*. *Libération*. 6 de juny.
- DANEY, Serge (1982). *Portrait de Jackie Raynal*. *Cahiers du cinéma*, nº 334-335, abril, 1982.
- HIGGINS, Lynn A. (2002). *Souvenirs d'un femme dans le cinéma français*. *L'Esprit Créateur*, vol. XLII, nº 1, primavera, pàg. 9-27.
- HOBERMAN, J. (1982). *Heroes and Villains in the arts*. *Village Voice*, 30 de desembre.
- KROHN, Bill (1977). *Les Cahiers du cinéma 1968-1977: Interview with Serge Daney*. Nova York. *The Thousand Eyes*, nº 2, p. 31.
- MARTIN, Adrian (2001). *The Experimental Night: Jackie Raynal's Deux fois*. BRENEZ, Nicole i LEBRAT, Christian (Ed.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (pàg. 306-308). Milà/París: Mazotta/Cinémathèque Française.
- NOGUEZ, Dominique (1982). Jackie Raynal. NOGUEZ, Dominique (ed.), *Trente Ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*. París: Acref.
- RAYNAL, Jackie (2001). *Entretien avec Jackie Raynal*. *Journal Trimestriel d'informations sur l'Art Contemporain*, nº1, pàg. 54-56.
- RAYNAL, Jackie (2000). *Le Groupe Zanzibar*. BRENEZ, Nicole i LEBRAT, Christian (Ed.), *Jeune, Dure et Pure !: Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (pàg. 299-300). Milà/París: Mazotta/Cinémathèque Française.
- RAYNAL, Jackie (1980-1981). *The Difficult Task of Being a Filmmaker*. *Idiolects*, nº 9/10, hivern, 1980-81.
- REITER, Elfi (2006). *Jackie Raynal: Il mio cinema mutante*. *Alias*. Suplement del diari *Il Manifesto*. Dissabte 7 de gener, pàg. 16-17.
- ROSENBAUM, Jonathan (1983). *Interview of Jackie Raynal*. ROSENBAUM, Jonathan (ed.), *Film: The Front Line* (pàg. 154-162). Denver, Colorado: Arden Press
- SHAFTO, Sally (2007). *Les films Zanzibar et els dandys de Mai 1968*. París. Paris Experimental.
- SKORECKI, Louis (1977). *Semaine des Cahiers: Deux Fois*. *Cahiers du cinéma*, nº 276, maig, pàg. 51-52.
- TAUBIN, Amy (1980). *Jackie Raynal*. *The Soho News*. 24 de setembre, p. 31.

## PIERRE LÉON

Nascut l'any 1959 a Moscou i resident a París, el cineasta Pierre Léon també forma part del consell de redacció de *Trafic*. El seu primer llargmetratge oficial data de 1994. També ha destacat com a actor en l'obra d'altres cineastes com Bertrand Bonello, Serge Bozon o Jean-Paul Civeyrac. Com a crític, després de formar-se en el periòdic *Libération* (al costat de Serge Daney i Louis Skorecki), a més d'a *Trafic* els seus textos poden trobar-se en altres publicacions, com *Vertigo* o les espanyoles *Archipiélago* i

*Lumière*. Professor de direcció cinematogràfica a l'escola parisenca de La Femis, ofereix amb freqüència conferències sobre cinema a París, Lisboa i Moscou. La seva faceta de cantant es va unir a la seva obra fílmica el 2010 en el Centre Pompidou, quan una pel·lícula de remuntatge realitzada per ell es va projectar sobre el seu propi concert en viu, en l'espectacle titulat *Notre Brecht*. En l'actualitat redacta un monogràfic sobre Jean-Claude Biette.