

Entrevista amb Pierre Léon. Una retòrica de la veu en off i consideracions sobre la veu de l'actor com a matèria fílmica

Interview with Pierre Léon. A Rhetorical Discussion of the Voice-over and Considerations Regarding the Actor's Voice as Filmic Material

Fernando Ganzo

RESUM

La present conversa prova d'apropar-se a la qüestió de la veu en off mitjançant diversos viatges d'anada i de tornada. En primer lloc, es tracta de considerar en quin sentit aquest recurs podria considerar-se quelcom d'essencialment novelesc, una cosa que va començar com un fenomen molt natural al cinema clàssic i que ha acabat convertint-se en una cerca intencionada i conscient. Posteriorment, es tracta de contemplar quins cineastes han presentat canvis fonamentals en la narració cinematogràfica mitjançant l'ús de la veu. El treball de Pierre Léon com a cineasta, actor i fins i tot com a tècnic de so en algunes pel·lícules, permet també d'efectuar una aproximació tècnica al treball d'enregistrament de la veu de l'actor entesa com a matèria fílmica.

PARAULES CLAU

So, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Enregistrament, Veu en off, Actor.

ABSTRACT

This conversation attempts to address the question of the voice-over through various circular journeys. It begins with a consideration of the sense in which this resource could be deemed something essentially novelesque, something that began as a natural phenomenon in classic cinema and that today has ended up turning into a deliberate and conscious search. It then moves onto a reflection on the filmmakers who have made fundamental changes to cinematic narration using the voice-over. The work of Pierre Léon as a filmmaker, actor and even a sound engineer on some films also allows a technical approach to the work of recording the actor's voice as filmic material.

KEYWORDS

Sound, Orson Welles, Sacha Guitry, Boris Barnet, Éric Rohmer, Robert Bresson, Recording, Voice-over, Actor.

Del cinema sempre m'ha sobtat com tot té lloc en present. Com, seguint l'expressió de Pier Paolo Pasolini, percebem el cinema igual que la realitat, com un «pla seqüència infinit»¹. De fet, allò que en diem «flash-back», les el·lipsis, i la resta de salts temporals, només són perfectament comprensibles si hi ha alguna cosa que impliqui text: un rètol indicant en quin moment ens trobem, un diari, un calendari, una informació en l'aspecte dels actors... Quan no és així, per a nosaltres un pla sempre segueix l'anterior. L'element privilegiat per a comprendre aquesta narració és, habitualment i sobre la resta, la veu en off. Creus que la veu en off ha estat sobretot un mitjà per aproximar el cinema a l'escriptura? Estaria temptat d'afegir que d'una manera molt natural i instintiva...

M'agradaria començar matisant la teva introducció. Per indicar les ruptures temporals, que és el que són per definició els flash-backs, les el·lipsis (i, jo afegiria, els somnis), els procediments no són necessàriament textuais, sinó visuals: foses, foses encadenades, distorsions, canvis de matèria, de llum, estilització de la interpretació dels actors i, sobretot, variacions sonores. Pot ser que hi hagi alguna cosa "textual" en això, i pot ser que no permetin comprendre amb tanta precisió com el text escrit o pronunciat l'exactitud d'aquesta ruptura temporal, però aconsegueixen aquesta funció. I això val tant per al cinema anomenat clàssic (cristal·lització d'un passat traumàtic: *Marnie la ladrona* [*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964]) com per al cinema anomenat modern (fragmentació d'una època per una memòria defallent: *Muriel* [*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963]).

1. PASOLINI, Pier Paolo: «Discurs sobre el pla-seqüència o el cinema com a semiologia de la realitat». Publicat originalment a: *Nuovi Argomenti*, Roma, setembre de 1970. «Jo penso que el cinema -no des d'un punt de vista estètic i estilístic, sinó des d'un punt de vista purament semiològic- és un pla-seqüència infinit. En aquest sentit, té les mateixes característiques que la realitat. Perquè, la nostra vida, què és? Una realitat -procés d'accions, paraules, moviments, etc.- que és idealment presa per una càmera, una realitat que no pot captar-se si no és a través d'un

La veu en off sempre m'ha semblat un procés perillós, perquè és un exercici que exigeix rigor, severitat: parlar darrere, al costat, o damunt de la pantalla no és pas qualsevol cosa. La veu en off és una càrrega, un pes que fa creure en l'existència del fora de camp quan en realitat tan sols és una pista de so com qualsevol altra. Se superposa: és l'equivalent de la sobreimpressió. També és el lloc (i aquí és on rau el perill) que permet tot tipus d'abús formal, conduint a allò més detestable, segons el meu parer: la demagògia dramàtica. Penso, per exemple, en la veu en off del mort (William Holden) a *El crepusculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), o en la suavitat tirànica de l'home de *Carta a tres esposes* (*A Letter to Three Wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949). No vull que sembli que ho redueixo només a això, però és la tendència que domina avui dia. Quan no se sap com resoldre un problema en el relat, es planta una veu en off i es creu que s'ha resolt la jugada. Caldria prohibir la veu en off als realitzadors de menys de 40 anys. Precisament perquè ve directament de la literatura, crec que només es pot jugar amb la veu en off tenint en compte aquest origen. Rohmer se n'ha servit d'aquesta manera, la qual cosa li permet de fer-se l'innocent i, fins i tot quan no la utilitza, sempre tenim la sensació d'escoltar-la després de la xerrameca inquietant dels seus personatges. Succeeix el mateix amb Sacha Guitry: la veu toca el punt just, ralenteix o suspèn l'acció pura per a, finalment, ocupar el seu lloc. Més que de literatura, es tracta d'un tret novelesc. La veu en off és una prova d'allò novelesc (i aquest és el truc a través del qual aconsegueix introduir-se en el relat, com el cavall en una Troia assetjada però impenetrable). Tanmateix, és una figura que s'ha

pla-seqüència infinit [...] La mort realitza un rapidíssim muntatge de la nostra vida: és a dir, selecciona els seus moments veritablement significatius (ja immo­dificables per altres possibles moments contraris o incoherents), i els ordena successivament, fent del nostre present, infinit, inestable i incert, i per tant lingüísticament no descriptible, un passat clar, estable, cert i, per tant, lingüísticament ben descriptible (precisament en l'àmbit d'una Semiologia General). Només gràcies a la mort, la nostra vida serveix per a explicar-nos».

banalitzat totalment, i que ja no crida l'atenció de ningú, si més no al cinema hollywoodenc. Potser es tracta d'una cosa que ha envellit tan malament com el glamour.

No veig que ningú a excepció d'Orson Welles i, a França, de Sacha Guitry, hagi transformat un procés narratiu mínimament convincent en matèria purament fílmica. La veu de Welles, evidentment, pren ipso facto el lloc del seu cos, del qual n'és al mateix temps emanació i projecció gairebé carnal. Guitry també, i pot ser que fins i tot més: sense la seva veu, no existeixen ni l'actor Guitry ni els seus diàlegs. Welles tenia a Shakespeare per bufar-li aquest sil·labeig, aquest ritme inoblidable. Guitry només podia comptar amb Guitry, és a dir, amb un escriptor brillant, però poc variat i massa marcat per la història, pel joc social, per l'obligació d'excel·lència. Així que és en el timbre de la seva veu on Guitry va basar la seva força cinematogràfica: no en el gra teatral, sinó en la seva traducció òptica. I Guitry era tan conscient d'aquesta força que va abusar-ne fins a concentrar tota la història de *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936) fora de l'enquadrament, on la seva veu juga tant des de dins com des de fora, tot situant amb una habilitat desconcertant les desincronitzacions i les coincidències: aquesta veu es desdobra de la imatge en permanència i, en ocasions, la dobla sense preocupar-se de l'edat ni del sexe d'aquells als quals ha de doblar. Només la cançó de Fréhel té el dret de sonar en perfecta sincronia. Marguerite Duras, finalment, reprèn les coses allà on les va deixar Guitry, i practica el distanciament portant-lo fins a la més dement de les tragèdies (*India Song* [Marguerite Duras, 1975] i *Su nombre de Venecia en Calcuta desierta* [Són nom de Venise dans Calcutta désert, Marguerite Duras, 1976]). Avui, l'ús de la veu en off em sembla vinculat sobretot al manierisme (com a *Tabú* [Tabu, Miguel Gomes, 2012]) o a l'afalac (com en el cinema de Malick, on la veu, desajustada, fila molt prim pel que fa a la seva relació amb l'espectador: és el que jo en dic «la veu de l'astut»²).

És cert que la imatge i la veu poden treballar en el mateix sentit. I si, com dius, la imatge pot «permetre llegir» els salts temporals, el so tampoc es diferencia de la imatge en casos com els de Duras, en el sentit que «permet veure».

Jo estic convençut que el so forma part de la imatge. És una altra imatge, diferent de la imatge plàstica, des-dimensionada pel joc dels objectius i de les llums, però és una imatge, vertical, si es vol, que permet percebre un relleu.

Tot el que alguns grans cineastes (Hawks, Renoir, Barnet, Sternberg) van inventar entre, diguem, 1930 i 1935, sorprenent període del «cinema en muda», un cinema que ja no era mut però encara no era sonor del tot, és resultat d'aquesta presa de consciència. Una presa de consciència que no és en absolut teòrica. Sovint, les invencions són simple fruit de l'atzar. Estic pensant en *Suburbios* (*Okraina*, Boris Barnet, 1933), i en particular en el famós pla en el qual veiem un cavall que sospira dues vegades: «Ai, Senyor, Senyor...». El tècnic de so de la pel·lícula era Leonid Obolenski. Era un autodidacta, sabia fer de tot. Havia estudiat amb Kuleshov, com Barnet. Molt bon actor, i cineasta interessant, va participar en totes les grans experiències del moment. Durant la Segona Guerra Mundial va ser capturat pels alemanys, fet que va costar-li uns quants anys de gulag, fins a anar a petar als estudis de Sverdlovsk, on va treballar com a primer assistent i director de pel·lícules de divulgació científica. També va interpretar alguns grans papers, com el del príncep Soloski en la preciosa adaptació de *L'Adolescent* (Fiodor Dostoievski) filmada per Eugueni Tachkov (*Podrostok*, 1983). Però tornem a *Okraina*. En arribar el cinema sonor, el govern soviètic va enviar Obolenski a Berlín, on va romandre diversos anys per aprendre fonaments tècnics. S'explica que fins i tot va estar fent pràctiques a *El àngel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930): el so d'aquesta pel·lícula, arxiconeguda i, per tant, ignorada, és,

2. En francès, «malin», fonèticament proper a «Malick».

quedi dit, absolutament vertiginós. De tornada a l'URSS, va participar en totes les primeres experiències del cinema sonor (amb Kuleshov, per descomptat, però no només amb ell). Però va ser a *Okraina* on millor va demostrar les seves habilitats. Per això és totalment imprescindible veure la versió original, i no la «versió restaurada» dels anys 60, en la qual tot el so està completament re-fabricat. Potser és més net, però no té cap interès. Torno a la història del cavall... Nikolai Ozoronov, l'assistent i alumne d'Obolenski, explicava el següent en una conversa a Bernard Eisenschitz: «Rodàvem a Tver. Hi havia una seqüència... Barnet exigia com un boig que jo gravés tot el so directe, fins i tot el del carro, amb l'invàlid, el soldat amb les croses que atonyinava el cavall... Galopava com un boig. En un gir, el carro es tomba, i el xaval cau a la cuneta. I diu: "Ai, Senyor, Senyor, què passa...?" Ho rodem amb so directe. Tot va bé, tot normal. Després... Va succeir el següent: donàvem el material al laboratori, i l'endemà podíem veure el que s'havia filmat. Resulta que em truquen des de la sala de muntatge: "Vingui urgentment, el necessitem. Hi ha alguna cosa que no funciona". Arribo i pregunto: "A veure, noies, què passa?". "Miri-ho vostè mateix, a la taula de muntatge". Ja existien les taules de muntatge de so. El positiu estava allà. Però... tot desincronitzat. Per què i com, no en tenia ni idea. El fet és que estava desincronitzat. Potser la càmera havia fet una de les seves, no ho sé... En fi, més de la meitat de les paraules havien acabat plantades en el pla del cavall sacsejant el cap. Jo em partia de riure. Em dèien: "S'ha tornat boig? Ja veurà quan ho vegi Barnet, el matarà!". "I ara! - els dic- vaig a trucar-li". I elles: "Ni se li acudeixi! Ja sap que no vol ni sentir-ne a parlar, de doblatge". El truco: "Saps què ha passat?" Ell: "Què?" Li ho explico. I ell: "Ha, ha, ha, ha, ha! Pot ser que Déu existeixi, després de tot. Però digues a les noies que ho sincronitzin tan bé com sigui possible, que empasti realment bé amb el cavall". I així ho vaig fer: "Ep, noies..."»

Això, i res més que això, és la tècnica: una pista per desenganxar. Amb aquest cavall que parla, Barnet dona a la seva història, més aviat

tràgica, una tonalitat de conte pagà que arrossega la pel·lícula cap a una ronda desenfrenada on, precisament, tot es desajusta a poc a poc. El so directe, massa lliure, tan incontrolable com el carrer, desapareixerà del cinema soviètic (com el carrer, d'altra banda), en benefici del doblatge (i de l'estudi, aixoplugat de la realitat). Aquesta obsessió pel control, finalment acceptada per tots, va drenar tant en el costum que el cinema rus contemporani encara és incapaç de resoldre convenientment aquesta qüestió. Per exemple, en la Moscow School of New Cinema, l'escola de cinema on he fet classes a Moscou, no tenien cap material per gravar so, però havien construït un auditori.

Aquest desajustament del qual parles és, en efecte, una prova de la part material del so, més enllà de la veu en off: sovint, la veu d'un actor és tan plàstica i permet veure tant com la imatge. Com per exemple Jeanne Balibar a la teva pel·lícula, *L'Idiot* (Pierre Léon, 2008). Balibar que, en la seva dicció, té una mica de «Guitryesc», a la meua manera de veure...

Sí, és el que deia sobre la capacitat purament visual del so. D'altra banda, estic convençut que les variacions, melòdiques i rítmiques, obliguen el cos sencer a realitzar una composició física particular. Potser caldria preguntar a un sord si això que dic té sentit. Veure què sent davant de, per exemple, *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969). La conversa pascaliana entre Trintignant i Vitez es transforma en quelcom visible gràcies a l'entonació, i a l'expressió, les mirades i els gestos que implica? M'agrada creure que sí.

Sé que no creus gaire en tot allò que se'n diu «direcció d'actors», però, creus que existeix alguna cosa que se li assembla pel que fa a la veu dels actors? Una direcció de veus, gairebé en els mateixos termes que un director d'orquestra?

Siguem precisos: no crec en cap mètode de direcció d'actors al cinema. En primer lloc, per la seva heterogeneïtat intrínseca. En segon

perquè, simplement, la tècnica discontinua d'un rodatge no permet cap construcció lògica del personatge. Quan començo a pensar amb serietat en la pel·lícula que vaig a fer, escolto, en primer lloc, les veus dels actors, i provo d'imaginar el que donarà aquesta mescla de timbres. És cert que tinc l'avantatge d'escriure directament per als actors que ja he escollit i, fins i tot si quan comencem a rodar el repartiment no és exactament el mateix que hi havia previst, sempre queda una idea global, un so particular, propi a la pel·lícula, que es forma malgrat els canvis de càsting. El paper del general Epanchin estava destinat a Pascal Gregory, i vaig haver de reemplaçar-ho jo mateix una mica d'imprevist, però això no va canviar a un nivell fonamental la relació entre les veus. La meua veu és menys interessant que la seva, més pobra, més estreta, però li vaig demanar a Rosalie Revoyre, la tècnica de so de la pel·lícula, que m'ajudés a mantenir-la en un registre baix. I crec que, més o menys, ho vam aconseguir. Quan rodo, acostumo a tenir més aviat la idea de reunir tipus d'actors molt diversos. El dramaturg rus Vsevolod Meyerhold va dir en una ocasió que un repartiment heterogeni és la garantia d'una catàstrofe inevitable. Té raó, pel que fa al teatre. Al cinema, allò que posa l'èxit en un compromís és l'homogeneïtat. Reprenent la teva analogia musical, per a mi el cinema es troba més a prop de Stravinski (on tot ha de desconnectar-se sense deixar de sonar junt), que de Bruckner (on tot ha de fondre's en un so únic i poderós).

Tornem a la veu en off. Amb massa freqüència es va codificar en excés, convertint-se en un fenomen genèric, quelcom que formava part d'aquesta retòrica, d'aquest llenguatge propi d'una època, del cinema clàssic. Un espectador casual sovint no pot veure més enllà d'aquest fenomen, i per això aquesta veu en off sempre resulta massa ingènua als espectadors superficials d'avui dia. Podries pensar en exemples que s'allunyessin d'aquest ús, com el cas ja evocat d'Orson Welles, per a qui la veu en off va ser ràpidament un mitjà per parlar en primera persona en les seves pel·lícules?

Sí, Welles, per descomptat, i potser per això sento cap a ell una immensa tendresa, fins i tot quan les seves pel·lícules no m'agraden particularment. Per a mi és el verb fet carn, com també, en certa mesura, ho són Lionel Barrymore, Barbara Stanwyck, Delphine Seyrig, Faina Ranevskaja... Són actors als quals veiem si tanquem els ulls, i als quals sentim si ens tapem les orelles. Són veus que caminen. Veus en off visibles.

Particularment, m'agrada molt l'ús retòric de la veu en off al cinema hollywoodenc, precisament perquè té a veure amb la retòrica. La retòrica no suporta la mentida, ni la rifada. Implica una gran honestedat i, per tant, claredat en l'elocució: la veu en off ens explica la intriga, aquest és el seu objectiu i la seva utilitat. En ocasions, desplaçant lleugerament el quadre retòric, pot donar lloc a coses molt belles, gràcies a un efecte d'estranyesa i d'espessor narratiu. Per exemple a l'inici de *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947), en l'escena de l'església.

Welles també va ser gairebé un pioner en culminar el que se sol denominar pel·lícula-assaig amb *Fraude* (*F. for Fake*, Orson Welles, 1973). Creus que va ser el primer en utilitzar la veu en off com a eina de pensament dins de la pel·lícula, en una manera propera a la d'una part de l'obra de Chris Marker o de Jean-Luc Godard?

No ho sé. No tinc cap relació amb les pel·lícules de Marker, i la que tinc amb Godard és massa episòdica, tot i que intensa. Però crec que, per a ell, la qüestió ni tan sols es planteja. Les veus, els sorolls, les músiques, els collages de cites, són com els rètols del cinema mut. Té el seu origen més en l'agit-prop i en Vertov que en Madame de la Fayette.

Moltes de les teves pel·lícules són adaptacions de la literatura russa, traduïdes per tu mateix al francès. Proves de preservar la textura de la llengua russa? Aprofito per dir que crec que un idioma que no comprenem ens transmet la seva matèria en el cinema, tant és que l'entenguem o no, com en l'òpera.

No, no provo de preservar aquesta textura. Més aviat al contrari, crec que el trànsit d'un idioma a un altre no només és indispensable, també és profitós: així passem d'una societat a una altra. El que m'agrada quan adapto Dostoievski o Txèjov, és buscar què poden explicar d'ells els actors que els interpreten en francès. Ofereix la possibilitat de crear una certa distància, la qual cosa m'és indispensable. Es convida a l'espectador a identificar aquesta distància com una diferència, i és en la diferència on poden apreciar-se les semblances o correspondències possibles. Si poses dues pomes golden l'una al costat d'una altra, doncs bé, tens dues pomes golden. Però si poses una reineta amb una golden, tindràs dues pomes, una de groga, i una altra de groga amb estries vermelles.

Existeix una altra raó: és impossible recrear el ritme del rus en francès. Tractant-se d'una llengua tònica, amb accent mòbil, i essent el francès molt més fix, seria com passar d'una conversa sorollosa a una de xiuxieujada, amb tota la violència que suposa la suavitat (recordem el que deia sobre això Pascal, que parlava de la dolçor com d'un instrument de tirania). De tota manera, no m'interessen els desbordaments naturalistes que tant d'èxit tenen a França: Tinc la sensació que el sentit ens arriba més quan és articulat amb calma. Aquesta és la veritable amenaça, sense escarafalls. Mira com esclata la tragèdia a les pel·lícules de Hawks o de Tourneur: a mitja veu.

Els accents estrangers també s'han convertit en aquest devessall naturalista en una manera de codificar els personatges. Biette parlava d'una petjada gairebé xauvinista en la llengua de Bresson³. Si penséssim com *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) seria filmada avui dia, segur que l'actor principal tindria accent estranger. El so, mitjançant la veu, gairebé s'ha convertit en una forma d'estigmatitzar el personatge...

3. Veure l'article de Fernando Ganzo sobre Biette, entre d'altres, al primer número de *Cinema Comparat/ive*

Exacte. I la dirigiria Abdellatif Kéchiche o Maiwenn. I hi hauria una steadycam seguint el lladre per l'estació del metro, i acabaria cantant «Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi/Quel drôle de chemin/Il m'a fallu prendre» amb una música composta per Benjamin Biolay. Tot acabaria en un karaoke, però tanmateix no s'oblidaria d'abordar el problema dolorós de la sobrepoblació a les presons. Quina meravella de projecte! No sé si hi ha xauvinisme en la llengua de Bresson: hi ha una marca de classe, sí, però també és la de l'època en la qual filmava. Si els seus models no s'assemblen evidentment als actors professionals, tampoc no hi ha tanta diferència, des del punt de vista lèxic, entre els diàlegs escrits per Bresson i els de (estic fent una caricatura) Aurenche i Bost. Segons el meu parer, la veritable ruptura arriba després de 1968, quan certes entonacions, cert vocabulari, que no tenien curs en l'espai públic, arriben a través de les notícies, abans de penetrar al cinema.

Dit això, la idea de l'accent com a estigma jo diria que és més aviat cosa del passat (els negres bons, els jueus dolents, els alemanys estúpids, etc.), mentre que avui l'accent s'ha convertit en el signe exterior d'allò a què s'ha donat l'horrible nom de «diversitat». En les cinematografies on el doblatge era (i segueix sent) gairebé una obligació, no es dubtava a l'hora de reemplaçar la veu d'un actor si es considerava que el seu accent deixava entreveure massa, si se'm permet de dir-ho així. No sé quan Claudia Cardinale va poder retrobar la seva preciosa veu ronca, sempre la hi doblaven. Els Soviètics tampoc es veien en situacions compromeses per excés de delicadesa. Alexei Guerman no tenia cap escrúpol, i declarava que els veritables cineastes no recorrien mai al so directe. Això obligaria a tirar a un bon nombre de gent a les escombraries... Encara que Pasolini odiava el so directe, per cert. La qual cosa no li impedia compondre amb molta cura la partitura lingüística de les seves pel·lícules, on es barregen

Cinema sobre aquest cicle.

diferents nivells de llenguatge, de dialectes, etc. És l'accent pasolinià. Amb actors que parlaven fluidament el pasolinià: Ninetto, òbviament, Laura Betti...

La cura del so en les teves pel·lícules està lluny de ser la norma general en les pel·lícules gravades en vídeo digital. Abans comentaves el tractament de la teva veu en *L'Idiot*. Com treballes amb els teus tècnics de so?

Creus que hi ha una relació amb el digital? Potser en el sentit en què, des de fa diversos anys, s'ha començat a tractar el so com un material en brut, i no com un enregistrament. Passa el mateix amb la música. El nom que li donen a això és «produir». Jo en dic destruir. Els tècnics, no sempre competents, dissequen tota la massa sonora, abans de guardar cada element en la pista reservada amb aquest fi, i després remenen el conjunt fins a obtenir el so que els convé, o que millor dit convé a la llei no escrita del consum cultural. Per exemple, no pots (és a dir, no hi tens dret) rebutjar el Dolby, i menys encara l'estèreo. L'enregistrament del so en un rodatge es realitza sovint pensant inconscientment en la postproducció. Molts tècnics de so (que realitzen també la mescla de so de la pel·lícula, greu error des del meu punt de vista) senzillament no es preocupen per l'articulació, la qual cosa submergeix una bona part dels diàlegs en la boira, però poden passar-se un dia sencer barrejant sons que no pinten res junts. És el que se'n diu «sound design», i jo en dic el so desastre. Aquesta ximpleria (i el mateix passa amb la imatge) m'impedeix simplement seguir certes pel·lícules com *Leviathan* (Lucien Castaign-Taylor i Verena Paravel, 2012), per exemple.

En el cas de les meves pel·lícules, em va costar una eternitat començar a sentir-me'n satisfet. No érem capaços de gravar correctament el so. Fèiem el que podíem, i ho fèiem més aviat malament. Em treia de polleguera. Només podia somiar amb el que hauria pogut escoltar-se! La imatge, per la seva banda, té sempre una factura que,

fins i tot envellida, dóna una idea de la realitat, més enllà del mer envelliment tècnic, que permet identificar una imatge amb una època. Sense parlar del super 8, hi ha alguna cosa interessant i única en la imatge video 8, Hi8 i DV, alguna cosa que l'HD no pot donar. L'HD és ple i pla, és una imatge embotida de la seva pròpia bellesa immaculada. Però els colors són freds, fins i tot els colors càlids, sobretot amb la Canon que tothom empra sense ordre ni concert. Però, encara que no s'hi estigui d'acord, encara que es manqui de gust respecte a això, la imatge conserva aquesta petjada documental. El so, no obstant això, és més discret: cal tenir una gran oïda per distingir un so analògic. Per contra, els defectes tècnics són una cosa que xoca molt ràpidament a cau d'orella. Vaig tenir la sort de comptar amb l'ajut de gent escrupolosa, com Serge Renko, en moltes de les meves pel·lícules, o Christophe Atabekian i Anne Benhaïem. No eren tècnics de so, però almenys podíem intentar alguna cosa. Crec que, malgrat tot, el so d'*Oncle Vania* (Pierre Léon, 1997) és interessant (les escenes nocturnes són tal com jo les sentia), i també el de *Le Dieu Mozart II* (Pierre Léon, 1998). Però no és fins a *L'Adolescent* (Pierre Léon, 2001) que el so comença realment a prendre forma. Hauria d'esperar encara set anys més, i a començar a treballar amb Rosalie Revoyre, per obtenir per fi la qualitat que buscava.

També hi ha pel·lícules, com *Le Brahmane du Komintern* (Vladimir Léon, 2004), en les quals tu mateix has estat tècnic de so. Aquest treball de captació de sons t'ha permès reflexionar sobre la qüestió d'una altra manera?

És una història curiosa. Vladimir, per a la seva pel·lícula, que seguia les petjades de M.N. Roy, un comunista indi molt pintoresc i viatger, havia de rodar una part a Moscou, i volia comptar amb algú que fos capaç de parlar rus en l'equip tècnic. Vaig acceptar amb la condició de poder aprofitar l'equip per rodar la meva pròpia pel·lícula en els buits del rodatge del meu germà. Això va donar lloc a la meva pel·lícula *Octobre* (Pierre Léon, 2004), una altra adaptació de Dostoievski. Bé. L'experiència no va ser gaire

fàcil. Tenia algunes nocions, més aviat vagues, i vaig haver d'espavilar-me. El treball de tècnic de so és molt difícil, perquè has d'estar sempre a punt i no queixar-te mai, perquè el realitzador té coses millors a fer que preocupar-se per treure't del teu malestar. Així que em queixava contra mi mateix, m'enredava en els cables, muntava la consola a l'inrevés, m'equivocava de micròfon... Un munt de coses molt divertides. En qualsevol cas vaig acabar aconseguint-ho, i vaig aprendre (una mica) a apuntar a la veu, i a no perdre-la. A Rússia d'això se'n diu «pescar amb canya», i em

sembla molt adient: la veu és quelcom que cal pescar, i és com un peix: àgil i sobirana.

També he après molt interpretant en pel·lícules d'altres. Quan actuo en una pel·lícula, passo molt de temps mirant el que fan els tècnics (en les meves pròpies pel·lícules estic massa ocupat per a fer-ho), en la llum, en el so, en la decoració, en el maquillatge, etc. I el mateix succeeix quan faig classes: aprenc veient com aprenen els estudiants. De vegades tinc la sensació que aprenc jo més que ells. Estan sempre tan distrets... •

FILMOGRAFIA DE PIERRE LÉON

Deux dames sérieuses, 1988

Hôtel Washington, 1993

Li per li, 1994

Le Lustre de Pittsburgh, 1995

Le Dieu Mozart, 1996

Oncle Vania, 1997

Le Dieu Mozart II, 1998

Histoire-géographie, codirigida amb Mathieu Riboulet, 1998

L'Adolescent, 2000

L'Étonnement, 2001

Nissim dit Max, codirigida amb Vladimir Léon, 2002

Octobre, 2004

Guillaume et les Sortilèges, 2005

L'Idiot, 2007

Primers episodis de *Galimafré, carnets de cinéma*, YouTube, 2008

Biette i Biette Intermezzo, 2008

Notre Brecht, « un film sans pellicule », presentada al Centre Georges-Pompidou de París, en el quadre de la programació *La Dernière Major !* (Serge Bozon, Pascale Bodet), 2010

Par exemple, Electre, codirigida amb Jeanne Balibar, 2011

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BIETTE, Jean-Claude (2001). *Cinmanuel*. París, Éditions P.O.L.

FERNANDO GANZO

Redactor en cap de *So Film España*, membre del consell de redacció de la revista *Lumière* i col·laborador de *Trafic*. Doctorand en Ciències Socials i de la Informació per la Universitat del País Basc, on ha impartit classes de cinema dins del departament de Pintura de la facultat de Belles Arts com a part del seu programa de beques, i ha participat en grups de recerca externs a la facultat basca, tals

com Cinema i Democràcia, de la fundació Bakeaz. També va obtenir un Màster en Història i Estètica del Cinema per la Universitat de Valladolid. Ha programat sessions de cinema d'avantguarda a la Filmoteca de Cantàbria. Alguns dels seus projectes de recerca han versat sobre Alain Resnais, Sam Peckinpah, o l'aïllament del personatge a través de la posada en escena, entre d'altres temes.