

Compartir els gestos de creació

Sharing the Gestures of the Creative Process

Alain Bergala

Declaracions recollides per Núria Aidelman

RESUM

El text planteja qüestions clau per desenvolupar una anàlisi de la creació en diferents àmbits formatius. Fonamenta aquesta aproximació en l'empatia amb el procés de creació del cineasta, el visionat comparatiu de fragments, i fugint de la descomposició acadèmica o escolar de la pel·lícula. Des de l'experiència, l'autor exposa alguns dels elements metodològics que ha desenvolupat per a la formació de docents i com a professor de La Fémis. Perquè els primers puguin transmetre el cinema des del cor de la creació cinematogràfica considera fonamental el passatge per la pràctica. En el cas de les escoles de cinema i els seus estudiants, és imprescindible que aquests puguin plantejar-se qüestions cinematogràfiques a través del visionat comparatiu de pel·lícules diverses, el relat directe i aprofundit dels cineastes, i l'anàlisi de les seves pròpies pel·lícules. Finalitza exposant el risc academicista de les escoles de cinema enfront de l'experiència de la creació.

PARAULES CLAU

Pedagogia, transmissió, creació, fragments de pel·lícules, escola de cinema, mètode comparatiu, anàlisi cinematogràfica, formació professorat.

ABSTRACT

The article considers key issues in order to develop an analysis of creation in different formative fields. It bases the approach on empathy with the creative process of the filmmaker, the comparative viewing of excerpts, and rejection of the scholarly and academic deconstruction of films for analysis. Based on experience, the author presents some of the methodologies that he has developed for the training of teachers and as professor at La Fémis. For those teachers to transmit cinema from the heart of the cinematographic creative process, he considers it fundamental that they experience practice. In the case of the cinema school and its students, it is essential that they are able to consider cinematographic issues through the comparative viewing of a range of films, the first-hand and in-depth accounts of filmmakers and the analysis of their own practices. The author ends by outlining the risks posed by academicism in cinema schools as opposed to the experience of artistic creation.

KEYWORDS

Pedagogy, transmission, creative process, film excerpts, cinema school, comparative method, cinematographic analysis, teacher training.

La transmissió de la creació

Per transmetre qüestions de cinema cal ser al cor d'aquestes qüestions; si no ens plantegem les preguntes des de la perspectiva de la creació, fem un treball merament formal, parcial i sense conseqüències. Parlar de com s'utilitza l'escala de plans no val la pena ni serveix de res, però és còmode. En canvi, aproximar-se al cinema situant-se al cor de la creació requereix pedagogs atrevits, que estiguin disposats a fer-ho, que no tinguin por. Se'ls ha de donar confiança i possibilitar-los que compreguin determinades qüestions per ells mateixos, des de l'experiència. Ens pot semblar evident, però hi ha molt pocs referents en la transmissió de la creació, fins i tot en l'àmbit de les Belles Arts.

Quan a l'època de Jack Lang¹ impartia formacions per a professors, el primer dia els donava una càmera i una regla del joc. Quedaven completament desconcertats. Per exemple, els proposava un exercici de rodar-muntar en dues hores i després veïem Mekas o altres films rodats d'aquesta manera. Es produïa un veritable encontre. No serveix de res que els expliqui la teoria de la pedagogia, en canvi, fer una pràctica, per petita que sigui, ho canvia tot. Si se'ls encarrega que durant una tarda surtin i rodin tres plans, entenen mil coses sobre el cinema. En pedagogia sempre s'hauria de començar per aquí: proposant als mestres i professors que facin experiència creativa.

1. Entre 2000 i 2003 Alain Bergala va ser conseller sobre cinema pel "Pla de cinc anys per al desenvolupament de les arts i de la cultura a l'escola", impulsat per Jack Lang, aleshores Ministre de Cultura, juntament amb Catherine Tasca, Ministra d'Educació.

2. «Pour aimer un tableau, il faut être un peintre en puissance, sinon on ne peut pas l'aimer; et en réalité, pour aimer un film, il faut être un cinéaste en puissance; il faut se dire: mais moi, j'aurais fait comme ci, j'aurais fait comme ça; il faut soi-même faire des films, peut-être seulement dans son imagination, mais il faut les faire, sinon, on n'est pas digne d'aller au cinéma» (RENOIR, 1979: 27).

Compartir els gestos de creació

La pel·lícula no és purament enunciació; és fonamental la relació del cineasta amb els seus personatges, amb la seva història. Per mostrar-ho, n'hi ha prou amb escollir molt bons exemples. Si agafem *Un estiu amb Monika* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953), per exemple, no és gaire difícil veure que hi ha escenes en què el que està en joc no és la relació entre els personatges sinó la manera com Bergman es relaciona amb els seus personatges. La tria de fragments és decisiva.

Però habitualment ningú no descobreix això als docents, ni als alumnes... A França especialment, degut a la nostra tradició, s'analitzen les pel·lícules com un objecte tancat, ens tranquil·litzem dient que fem anàlisis objectives. A molts els incomoda que jo digui que és possible fer una anàlisi de la creació. Sempre els cito la frase genial de Renoir, afirmant que per estimar el cinema se n'ha de fer, encara que sigui mentalment, imaginant la pel·lícula.² També cito a Nabokov quan diu als seus estudiants que no els ha ensenyat literatura durant un any perquè parlin dels personatges ni perquè s'identifiquin amb ells; els ha ensenyat literatura perquè participin de l'emoció de qui ha escrit el llibre.³

Pel que fa a aquest plantejament, no tinc gaire deixebles... Als universitaris els irrita perquè posa en dubte totes les seves certeses, que són certeses de saber acadèmic. Però existeixen

3. «He tratado de hacer de vosotros buenos lectores, capaces de leer libros, no con el objeto infantil de identificarse con los personajes, no con el objeto adolescente de aprender a vivir, ni con el objeto académico de dedicarse a las generalizaciones. He tratado de enseñaros a leer libros por amor a su forma, a sus visiones, su arte. He tratado de enseñaros a sentir un estremecimiento de satisfacción artística, a compartir no las emociones de los personajes del libro, sino las emociones del autor: las alegrías y dificultades de la creación. No hemos hablado sobre libros; hemos ido al centro de esta o aquella obra maestra, al corazón vivo de la materia» (NABOKOV, 1997: 542).

altres tipus de saber als que s'accedeix per altres camins. Hi ha molts elements objectius en el pensament i en el mode de creació d'un cineasta: en determinats plans i seqüències podem analitzar tries i decisions que testimonien el procés, com s'ha arribat a filmar o muntar d'aquesta manera determinada. És el que fa Godard a la seqüència dels quadres de *Passió* (*Passion*, 1982), que evoco sovint: parteix dels quadres i mostra com els encara, un darrere l'altre. Al film tenim el rastre dels processos de Godard, el veiem.

El millor mètode per aproximar-se a la creació és a través de fragments molt bons i ben seleccionats. Aturar-s'hi, aprofundir-hi i comparar-los. Però l'acadèmia s'horroritza davant d'aquest tipus d'especulació que, ben plantejada, és una prova d'intel·ligència, d'empatia.

Enlloc de dir "la seqüència és això, en mostrarem l'estructura", podem intentar comprendre com s'ha arribat a aquesta seqüència; serà un procés fascinant, una experiència constructiva i, a la vegada, una font de plaer. L'especulació fonamentada en l'anàlisi dels elements de la seqüència vivifica la relació amb la pel·lícula. El plaer de l'espectador o de l'analista no consisteix només en rebre l'obra, sinó també en empatitzar amb els processos i les tries pels quals s'ha arribat a la pel·lícula que veiem, en percebre les emocions del cineasta. Determinats films, molt ben fets i que puc considerar genialment filmats, no deixen lloc ni generen cap empatia vers el gest que els ha creat. Per a mi, una part molt important del plaer d'espectador prové de la possibilitat d'empatitzar amb qui ha fet la pel·lícula, amb els seus dubtes, els seus temors, el seu procés de treball. És una aproximació que multiplica. I no té res a veure amb el deliri interpretatiu, al contrari, es tracta de partir de la pel·lícula tal com és.

Una manera de desenvolupar aquest tipus d'anàlisi consisteix en posar en relació fragments de films en què hi ha una situació comú i observar que les tries i els processos de creació no són iguals. Per exemple, si agafem la seqüència del billar

de *Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Three times*, Hou Hsiao-hsien, 2005) i la de la taula de ping-pong a *Match Point* (Woody Allen, 2005) veiem que el gest és completament diferent, hi ha un altre pensament del cinema. Comprenem per comparació. Si veiem una única forma, ens sembla que només pot fer-se així; difícilment podem situar-nos en el lloc del creador que ha hagut de trobar com filmar-ho, que ha recorregut el camí fins a fer que el film sigui com és. Si comparem, veiem com cada cineasta ha trobat el seu *com* filmar.

Podem treballar la comparació entre escenes amb motius comuns en pel·lícules i cineastes diferents, o comparar seqüències d'un mateix cineasta. En aquest cas a vegades podem descobrir que hi ha una pulsio que mou aquest cineasta independentment dels motius o temes que filma. Per exemple, en els seus primers films, Hou Hsiao-hsien sempre és lluny, desplaçat, al lloc dolent, amb un punt de vista estrany. Després de que ell mateix expliqués a Olivier Assayas que de petit mirava el món des d'un arbre, que estava molt lluny, ho entenem, comprenem per què filma així. Una frase ens permet descobrir orígens, veure quines són les matrius de creació que es desenvolupen al llarg de diverses pel·lícules.

El sentit i el sensible

Crec que no s'ha de separar el sentit i el sensible. Fer-ho implica traïr i violentar la pel·lícula, reduir-la. Per parlar del sentit sempre hem de partir del sensible. Si establim dicotomies, matem l'objecte. Es tracta de poder descriure quelcom que pertany alhora a l'àmbit del sentit i al sensible. Mai no s'ha de partir del sentit, tampoc establir nivells diferents. Quant més barrejats estiguin tots els nivells en l'anàlisi, més rica serà: el sentit, el sensible, el gest de creació. No és fàcil i els professors temen no estar capacitats per fer-ho.

L'encontre amb l'art no és possible descomponent-lo

L'única manera d'aproximar-se a l'art és agafar una obra o un fragment on hi sigui tot, amb totes les contradiccions. Continuo pensant que l'apropament a l'art ha de ser un encontre, una trobada. I que l'art no es pot trobar descomponent. Com si visitéssim el Louvre i diguéssim: avui veurem només el blau, o només els marcs. Estem davant d'un quadre amb tot el que mobilitza. El discurs s'ha de deixar per després.

Mai no he cregut ni creuré mai en l'aprenentatge a través de la descomposició analítica. Però és una pràctica molt generalitzada. El professor arriba a classe i explica l'escala de plans, però l'escala dels plans no és un pensament del pla: és el contrari d'un pensament del pla.

La idea que el cinema es descompon és falsa, neix de la por. S'ha imposat perquè tranquil·litza tothom, incloses les institucions. Descompondre per comprendre sembla raonable, és còmode. Però és senzillament fals. A la vida no aprenem res d'aquesta manera. Tot ho aprenem alhora, barrejat, confós, en bloc. És molt més complex, però també fascinant.

Veure cinema en una escola de cinema

Existeix la idea mandrosa i antiquada de creure que en una escola de cinema "fer" és suficient. I precisament una qüestió fonamental en totes les escoles és que massa sovint els estudiants només tenen en compte les seves idees, el seu propi geni, pensen que es basten a ells mateixos i que no necessiten veure pel·lícules d'altres cineastes. Aquesta és la meva lluita a La Fémis: dir-los que si només compten amb les seves idees i amb el que ja saben, s'asfixiaran i els seus seran films menors. Si només compten amb les seves pròpies forces, no seran bons cineastes. Poc a poc, aquesta idea –casi diria aquest combat– acaba arrelant, i els alumnes acaben descobrint que el cinema

d'abans i el cinema diferent d'avui poden ajudar-los a pensar el *seu* cinema.

El programa de La Fémis és tan atapeït, la formació és tan intensa, que no tenen temps: van al cinema menys que els estudiants "normals"... Per això cal portar-los el cinema a l'escola. A més dels fragments i pel·lícules convocats pels cineastes-professors, el visionat es desenvolupa també d'altres maneres.

En primer lloc, convidant cineastes. Fa poc van venir els germans Dardenne i en la seva reflexió es van mostrar com els grans cineastes que són. Durant dos dies vam veure fragments de les seves pel·lícules, vam parlar de com treballen; aleshores els alumnes comprenen. El contacte directe amb un cineasta que explica veritablement el seu treball és preciós. Intentem organitzar jornades de dos dies i, quan no és possible pels calendaris dels cineastes, trobades breus de dos o tres hores; sempre és revelador.

Per altra banda, faig un curs pels estudiants de primer i segon any. Escullo un tema i a partir d'aquí treballa amb molts fragments i alguns films en integritat. Les anàlisis s'articulen entorn de la relació entre fragments. El mètode compartiu segueix sent el millor per pensar, per donar-los idees i desigs.

Aquest any treballam "el pla". Tots faran plans, però cal veure cinema per arribar a tenir un pensament del pla. Vaig començar de manera molt senzilla, agafant l'episodi 4A de les *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) sobre el qual tinc una teoria: en els primers deu minuts hi ha una tipologia de tots els plans possibles. Els permet veure i pensar.

També vam veure el primer episodi de *Tiempos de amor, juventud y libertad* i *La senyoreta Oyu* (*Oyû-sama*, Kenji Mizoguchi, 1951) en integritat. Després del visionat del film faig un treball molt precís sobre fragments i plans concrets. Aquest any he descobert una cosa que funciona i de la qual hauria d'haver-me adonat fa molt. Una vegada finalitzat el visionat, deixo

quinze minuts perquè cadascú pensi; després tenen coses a dir.

Finalment, cada mes convidem un cineasta a que esculli una pel·lícula d'entre una llista que proposo als alumnes; ve a presentar-la i a dialogar sobre ella.

Acompanyar el procés de creació

A La Fémis, també treballem amb els seus exercicis mitjançant l'anàlisi comparativa. Senyalo les qüestions clau per un cineasta, les veritables qüestions de cinema, i veiem com les han resolt ells. És una forma indirecta d'anàlisi de films. L'última vegada es tractava de com filmar un cos que es posa a ballar o que es despulla. Era un exercici de posada en escena que partia del guió d'una seqüència de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Extraient les qüestions de cinema apliquem el mètode comparatiu. Funciona perquè veuen qui està pensant el cinema i amb el cinema.

En el procés de creació pròpiament, els alumnes de La Fémis estan molt acompanyats pels cineastes-professors de cada especialitat. En els rodatges de primer i segon any sempre hi ha els professors de tots els càrrecs. Hi ha un

equip doble, el dels alumnes i el dels cineastes-professors. Que hi siguin no vol dir necessàriament que intervinguin, però els estudiants tenen la possibilitat de recórrer a ells, amb el perill que això comporta. Un guionista professional pot córrer el risc de conduir al conformisme, de fer-los caure en les normes del guió; i el mateix succeeix en tots els àmbits. En una escola de cinema, les "normes" i allò "professional" són una amenaça. Sovint pregunto als alumnes per què la seva pel·lícula és tan plana, o per què les mescles són d'una determinada manera; casi sempre responen "perquè ho volem fer bé". És el gran perill: tothom vol "fer-ho bé", tots volen "ser bons". El cineasta pot demanar una imatge pobra, però el director de fotografia s'hi resisteix. El perill permanent és l'academicisme. La creació és una altra cosa. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

RENOIR, Jean (1979). *Jean Renoir. Entretien et propos.*
NARBONI, Jean (ed.). París. Cahiers du Cinéma.

NABOKOV, Vladimir (1997). *Curso de literatura europea.*
Barcelona. Ediciones B.

BIBLIOGRAFIA ESCOLLIDA D'ALAIN BERGALA

BERGALA, Alain (ed.) (1985a). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 1). París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (1985b). *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé.* París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (1990). *Voyage en Italie de Roberto*

Rossellini. Crisnée. Yellow Now.

BERGALA, Alain (1992). *Le cinéma en jeu.* Aix-en-Provence. Institut de l'Image.

BERGALA, Alain (ed.) (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 2). París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (1999). *Nul mieux que Godard*. París. Cahiers du cinéma. Traducció al castellà a: BERGALA, Alain (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona. Paidós.

BERGALA, Alain (2002). *L'hypothèse cinéma (Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs)*. París. Cahiers du cinéma. Traducció al castellà a: BERGALA, Alain (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona. Laertes.

ALAIN BERGALA

Director del Departament d'anàlisi i cultura cinematogràfica a La Fémis i professor emèrit a Paris III. Va ser redactor en cap de *Cahiers du cinéma* i ha dirigit varies pel·lícules de cinema i televisió. Autor de nombrosos articles i llibres, entre els que destaquen *Roberto Rossellini. Le cinéma révèle* (1984), *Voyage en Italie* (1990), *L'hypothèse cinéma* (2002), i els dedicats a Jean-

BERGALA, Alain (2004). *Abbas Kiarostami*. París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (2005). *Monika de Ingmar Bergman (du rapport créateur créature au cinéma)*. Crisnée. Yellow Now.

BERGALA, Alain (2006). *Godard au travail, les années 1960*. París. Cahiers du cinéma.

Luc Godard: *Godard par Godard* (1985-1988), *Nul mieux que Godard* (1999) i *Godard au travail* (2006). Entre 2000 i 2003 va ser conseller sobre cinema del "Pla de les arts i de la cultura a l'escola" dels ministeris d'Educació i Cultura. També ha comissariat diverses exposicions, entre les quals *EricelKiarostami: Correspondències i Pasolini Roma*.