

Especial Nicolas Philibert

Amb la col·laboració de l'Alliance Française

Va néixer a Nancy el 1951. Després d'estudiar filosofia, va començar com a assistent de direcció, sobretot amb René Allio, Alain Tanner, Claude Goretta...

Filmografia

- **La voz de su amo (1978), realitzada amb Gérard Mordillat**

100 min, 16 mm blanc i negre

Dotze directors d'empreses importants parlen davant la càmera del poder, de la jerarquia, dels sindicats, de les vagues, de l'autogestió. La imatge d'un món futur es va dibuixant paulatinament.

Amb Michel Barba (Richier), Jean-Claude Boussac (Boussac), Guy Brana (Thomson-Brandt), François Dalle (L'Oréal), Bernard Darty (Darty), Jacques de Fouchier (Paribas), Alain Gomez (Saint-Gobain Emballages), Francine Gomez (Waterman), Daniel Lebard (Comptoir Lyon Alemand Louyot), Jacques Lemoine (IBM-France), Raymond Lévy (Elf Aquitaine), Gilbert Trigano (Club Méditerranée)

Producció: INA i Laura Productions, amb la participació del SERDAV-CNRS i del Centre National de la Cinématographie

Estrena en els cinemes de França el febrer del 1979

Distribució: Laura Productions

- **Patronos/televisión (1978), realitzada amb Gérard Mordillat**

3?60 min, 16 mm blanc i negre

Tres programes realitzats a partir del material acumulat per a la pel·lícula precedent, *Confidences sur l'ouvrier, Un pépin dans la boîte i La bataille a commencé à Landernau*. Després d'haver estat censurats a la televisió, els programes es varen estrenar en alguns cinemes setmanes després.

Producció: INA i Laura Productions, amb la participació del SERDAV-CNRS i del Centre National de la Cinématographie

Distribució: Laura Productions

- **La cara norte del camembert (1985)**

7 min, 35 mm color

Per les exigències d'una escena de la pel·lícula *Billy ze kick*, de Gérard Mordillat, se sol·licita al jove alpinista Christophe Profit que "dobli" un jove actor. Ha d'escalada la cara llisa d'un edifici de 60 m d'alçària.

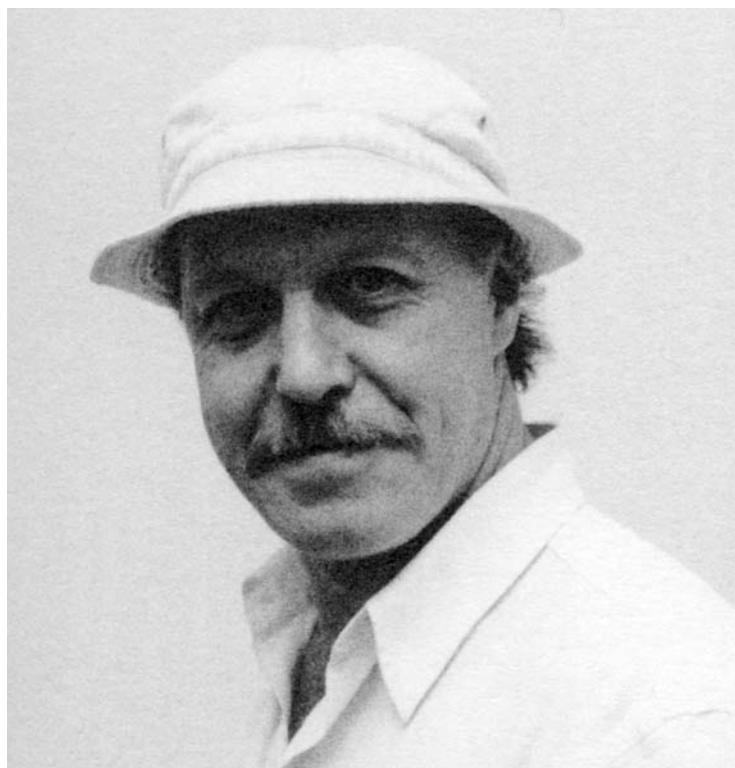
Producció: Les Films d'Ici

Distribució: Hachette/Fox

- **Cristophe (1985)**

28 min, 16 mm color

Christophe Profit ascendeix, en "solo integral" (sense cordes ni mesures de seguretat), la cara oest dels Drus, gegantesca piràmide de 1.100 m d'alçària en el cor del massís del Mont-Blanc. A Christophe Profit se'l considera un dels millors alpinistes contemporanis.



Producció: Maison du Cinéma de Grenoble, amb la participació d'Antenne 2, Alpa i Sandoz-France

- **Nada de malestar (1986)**

13 min, 16 mm color

Unes dotze persones, cineastes i guies de muntanya, treballen atentament sobre el buit, aferrats a la paret com aranyes, amb el fi de filmar Christophe Profit mentre ascendeix el Dru. Poc a poc, el cineasta comença a somniar amb les tranquil·les vacances que hagués pogut passar vora la mar, com fa molta gent senzilla.

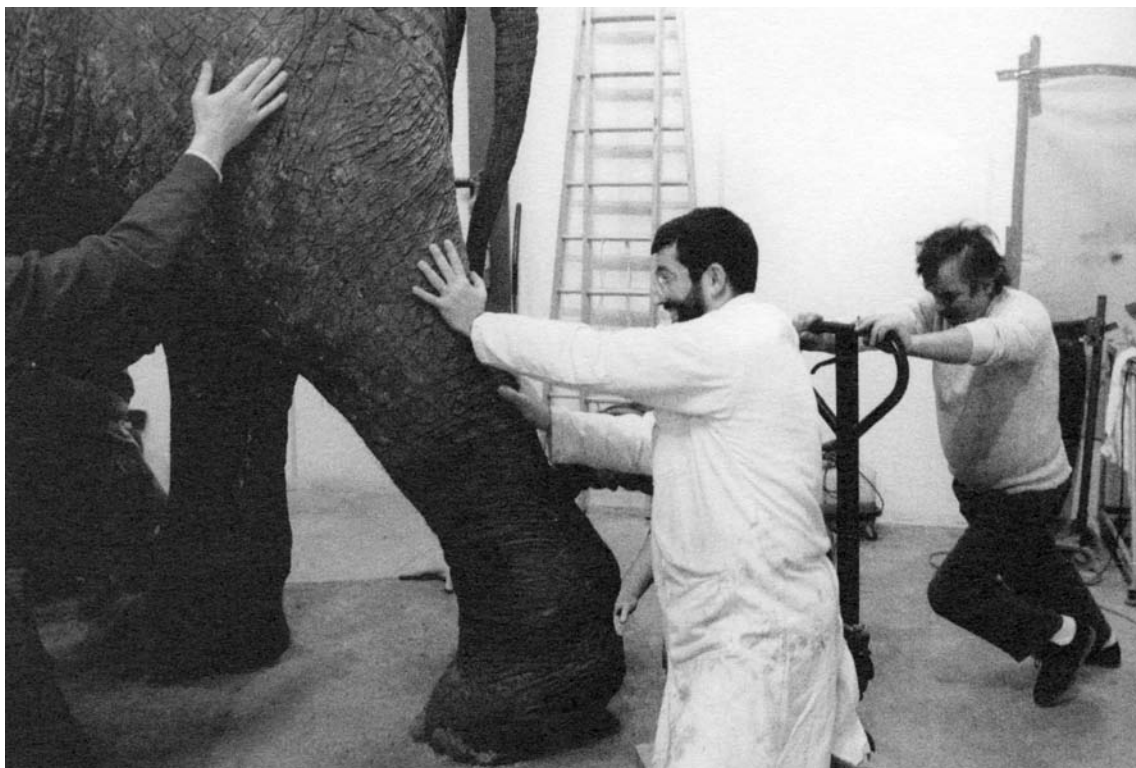
Producció: Maison du Cinéma de Grenoble, amb la participació d'Antenne 2

- **Trilogía para un hombre solo (1987)**

53 min, 16 mm color

El més fabulós "encadenament" mai no realitzat per cap altre alpinista; el dies 12 i 13 de març del 1987, Christophe Profit, vint-i-sis anys, va aconseguir, en quaranta hores, l'ascensió hivernenca de les tres cares nord més grans dels Alps: Grandes Jorasses, Eiger i Cervino. Però més enllà de la "cobertura" de l'esdeveniment, la pel·lícula mostra allò que hi ha entre bastidors: la història del projecte, els alts i baixos dels preparatius i la personalitat de l'autor, ballarí de les verticals que concentra en les puntes dels dits l'energia i els reflexos de la vida.

Producció: Les Films d'Ici, Antenne 2, amb la participació de Millet



- **La medida de la hazaña (1987)**

23 min, 16 mm color

Una pel·lícula derivada de l'anterior sobre el seguiment mèdic i nutricional de Christophe Profit durant la seva "trilogia" i el període d'entrenament que la va precedir.

Producció: Laboratorios Sandoz i Wander, Les Films d'Ici

- **¡Dale, Lapébie! (1988)**

27 min, 16 mm color

Als setanta-set anys, Roger Lapébie és el campió del Tour de França de més edat, ciclista encara viu. Ha passat mig segle des de la llegendària victòria el 1937. Tanmateix, Roger encara corre més de tres-cents quilòmetres, cada setmana, per les carreteres de Les Landes... Retrat d'un gran home del ciclisme, qui afirma: "Estim més la bicicleta que a mi mateix".

Producció: MC4, Pathé, Canal +, amb la participació del Centre National de la Cinématographie

- **El come back de Baquet (1988)**

24 min, 16 mm color

El juliol del 1956, l'actor i violoncel·lista Maurice Baquet va fer la primera ascensió a la cara sud de L'Aiguille du Midi (3.843 m), en companyia de l'alpinista Gaston Rebuffat. Aquesta magnífica paret de granit roig s'aixeca com una muralla sobre la Vallée Blanche, en el massís del Mont-Blanc... Trenta-dos anys després, com a homenatge a la memòria del seu amic Gaston, ja mort, Maurice Baquet torna a escalar aquesta paret suspesa entre cel i terra, darrera de Christophe Profit.

Producció: Les Films d'Ici i Antenne 2 amb la participació de Sandoz-France

- **Migraña (1989)**

6 min, 16 mm color

Un episodi de la sèrie "Et vous, comment ça va?", dirigida per la doctora Sylvie Quesemond-Zucca

Producció: La Sept, Les Films d'Ici

- **La ciudad Louvre (1990)**

85 min, 35mm color

¿Quin aspecte té el Louvre quan no hi ha públic? Per primera vegada, un gran museu desvela a un equip de cinema allò que passa entre bastidors: pen- gen quadres, reorganitzen sales, les obres es despla- cen... Els personatges apareixen a poc a poc i teixeixen els fils del relat. Des dels tallers fins als reser- voris on es conserven milers de quadres, escultures i objectes, el descobriment d'una ciutat dins la ciutat.

Producció: Coproducció Les Films d'Ici, La Sept, Antenne 2, Le Musée du Louvre, amb la participació del CNC i del Ministeri d'Afers Estrangers

Distribució: Cinéclassic. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el novembre del 1990

- **Patronos 78/91 (1981), realitzada amb Gérard Mor- dillat**

75 min, vídeo blanc i negre

Tretze anys després de la desprogramació de "Pa- tronos/Télévision", aquestes imatges, a la fi, són presen- tades a la petita pantalla, en una versió condensada.

Producció: INA i Laura Productions, amb la participa- ció del SERDAV-CNRS i del CNC. Reeditada per la Sept

- **El país de los sordos (1992)**

99 min, 35 mm color



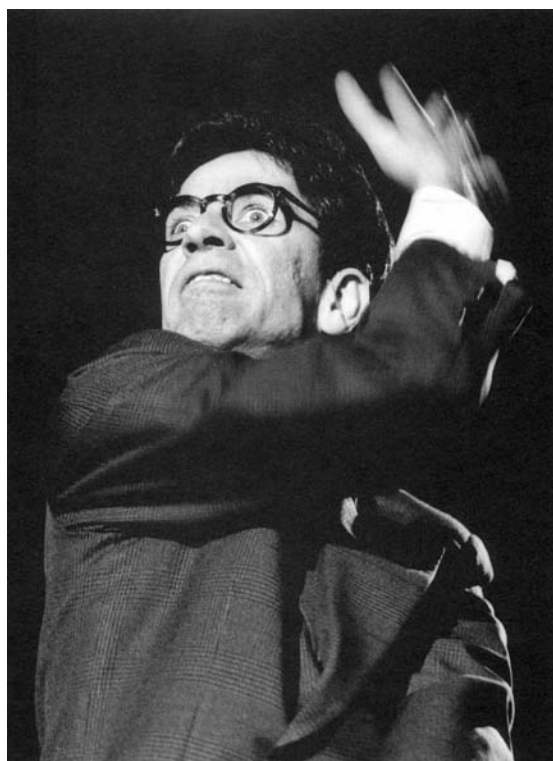
La ciudad del Louvre.

¿Com és el món per als milers i milers de persones que viuen dins el silenci? Jean-Claude, Abou, Claire, Philo i tots els altres, sords profunds de naixement o des dels primers mesos de vida, somnien, pensen i comuniquen per senyes. Partim amb ells cap al descobriment d'aquest país llunyà en què la mirada i el tacte hi tenen tanta importància. Aquesta pel·lícula en retrata la història i ens en mostra el món a través dels seus ulls.

Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, La Sept-Cinéma, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes, en associació amb Canal +, Region Rhône-Alpes, CNC, Ministeri d'Afers Estrangers, RAI TRE, BBC Television i RTSR

Distribució: MKL. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el març del 1993



• **Un animal, animaux (1994)**

59 min, 35 mm color

La Galeria de Zoologia del Muséum National d'Histoire Naturelle feia un quart de segle que era tancada al públic. Centenars d'animals dissecats es trobaven en la penombra i en l'oblit: mamífers, peixos, rèptils, insectes, batracis, ocells, crustacis... La pel·lícula va ser rodada durant el període de renovació de la Galeria (de 1991 a 1994) i narra la metamorfosi del lloc i la resurrecció dels estranys interns.

Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, France 2, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux, amb la participació del CNC, Ministeri d'Ensenyament Superior i de Recerca, Ministeri d'Afers Estrangers, Channel 4, RAI TRE, VPRO, Télévision Suisse Romande

Distribució: MKL, per a Lazennec Diffusion. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el juny del 1996

• **En la piel de un tejón (1994)**

7 min, vídeo color

En un taller del Muséum National d'Histoire Naturelle, un taxidermista inicia la dissecció d'un teixó. Pel·lícula destinada a la Gran Galeria renovada del MNHN.

El país de los sordos.

Producció: Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux

- **La metamorfosis de un edificio (1994)**

8 min, vídeo color

Pel·lícula destinada a la Gran Galeria del Muséum National d'Histoire Naturelle i que testimonia les diferents etapes de la seva recent restauració.

Producció: Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux

- **Retratos de familias (1994)**

2,30 min, vídeo color

400 retrats d'animals. Pel·lícula destinada a la Gran Galeria del Muséum National d'Histoire Naturelle

Producció: Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux

- **Para Catherine (1995)**

30 min, vídeo color. Inèdita

Per als cinquanta anys d'una amiga (Catherine), els familiars i coneguts desfilen davant la càmera per homenatjar-la per al seu aniversari.

- **Lo de menos (1996)**

105 min, 35 mm color

Fidels a això que ara és una tradició, els interns i el personal mèdic de la clínica psiquiàtrica de La Borde es reuneixen durant l'estiu del 1995 amb el fi de preparar l'obra de teatre que han d'interpretar el 15 d'agost. A través dels assajos, la pel·lícula segueix els alts i baixos d'aquesta aventura. Però més enllà del teatre, conta la vida a La Borde, la quotidiana, el temps que passa, els petits detalls, la soledat i el cansament, però també els moments d'alegria, els somriures, l'humor que adopten alguns interns i la profunda atenció que es tenen entre ells.

Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, amb la participació de Cabal i del CNC, amb el suport del Conseil Régional du Centre, en associació amb Channel 4, WDR, VPRO, International Film Circuit, Filmcooperative

Distribució: MKL per a Lazennec Diffusion. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el març del 1997

- **Nosotros indocumentados de Francia... (1997)**

3 min, 35 mm color

Pel·lícula col·lectiva, firmada per dos-cents realitzadors, productors, distribuïdors i exhibidors per donar suport als indocumentats. Amb Madiguène Cissé.

Estrenada en els cinemes el 26 de març del 1997

- **¿Quién sabe? (1998)**

106 min, 35 mm color. Ficció

Amb els estudiants de la XXX promoció de l'Escola del Teatre Nacional d'Estrasburg. Aquesta nit han decidit citar-se a les aules de l'escola per imaginar junts un projecte d'espectacle el tema del qual, o el pretext, és la ciutat d'Estrasburg.

Producció: Coproducció AGTA Films, La Sept ARTE, Théâtre National de Strasbourg

Distribució: Diaphana

Difusió: ARTE, maig del 1999

Estrenada a França el setembre del 1999

- **Ser i estar (2002)**

104 min, 35 mm color

Selecció oficial al Festival de Cannes 2002

A gairebé tot el territori francès encara existeixen escoles de "classe única" que tenen un sol mestre, i tots els nins del mateix poble, des dels més petits fins als grans que fan el darrer grau. Entre el tancament en elles mateixes i l'obertura al món, aquestes petites tropes heteròclites comparteixen la vida quotidiana, per a bé i per a mal. La pel·lícula va ser rodada en una d'aquestes escoles, en el cor de l'Auvernia.

Producció: Coproducció de Maïa Films, Arte France Cinéma, Les Films d'Ici, Le Centre National de Documentation Pédagogique, amb la participació de Canal+, del Centre National de la Cinématographie, de Gimages 4, i amb el suport del Ministeri d'Educació Nacional, del Conseil Régional d'Auvergne i de la Procrep

Distribució: Les Films du Losange

Estrenada en els cinemes de França el 28 d'agost del 2002

- **Lo invisible (2002)**

45 min, vídeo color

Entrevista amb Jean Oury, director de la clínica psiquiàtrica de La Borde

Producció: Les Éditions Montparnasse

Complement de l'edició en DVD de *Lo de menos* (tardor del 2002)

- **Emmanuelle Laborit, estallido de señas (2002)**

7 min, vídeo color

Entrevista amb l'actriu Emmanuelle Laborit

Producció: Les Éditions Montparnasse

Complement de l'edició en DVD d'*El país de los sordos* (tardor del 2002)

- **Lo que anima al taxidermista (2002)**

18 min, vídeo color

Entrevista amb Jack Thiney, taxidermista del Museu Nacional d'Història Natural de París

Producció: Les Éditions Montparnasse

Complement de l'edició en DVD d'*Un animal, animales* (tardor del 2002)

La bona distància

Serge Lalou

Per a Frédéric Labourasse

El que sempre m'ha colpit quan Nicolas Philibert conta qualche història, petits episodis quotidians o grans esdeveniments mundials, és el talent de narrador. Ens parla realment, a nosaltres. I quan filma, al final d'un treball immens i, a vegades, solitari, tenc la mateixa impressió d'evidència tendra davant la mirada que ens proposa, ell, que fa l'enfocament i el muntat-

ge de les pel·lícules. Sigui quina sigui la perspectiva des de la qual les mirem, les pel·lícules de Nicolas Philibert es dirigeixen a cadascun de nosaltres i tenim la sorprenent sensació de ser uns espectadors privilegiats als quals ell, l'artista, es dedica a temps complet en cos i ànima.

Vaig començar a treballar amb Nicolas Philibert com a assistent, abans de produir les seves pel·lícules a partir del 1988. Cada vegada que veig o torn a veure una de les pel·lícules, tenc la impressió d'escoltar aquest missatge imaginari que envia a cadascun dels seus personatges: "Et mir en la teva bellesa singular, vius amb altres, i entre vostès hi ha felicitat, entre vostès hi ha un home que ens precedeix i ens completa."

Nicolas Philibert va dir un dia que ell no feia pel·lícules "sobre" sinó pel·lícules "amb".

En aquesta afirmació, gairebé un manifest de fe, es troba el punt comú de les travessies que avui se'ls proposa a vostès: la d'un gran museu (*La ciudad Louvre*), la d'un món proper, però poc conegut (*El país de los sordos*), la d'un lloc mític (*Un animal, animales*), la d'una clínica psiquiàtrica (*Lo de menos*).

Em pareix cada vegada més evident que tres afirmacions es completen en una commovedora revelació. La de la preexistència de l'altre, no l'objecte reduït, sotmès a la mirada del realitzador, sinó una entitat autònoma i singular la bellesa de la qual es revela gràcies a la "bona distància" entre filmador i filmat, aquesta famosa bona distància. Nicolas Philibert, en un gest comparable al del filòsof Levinas, a través de la frescor d'una primera mirada posada en l'altre, l'accepta, el revela, el santifica.

Aquesta sublimació del "rostre" conté i defineix la naturalesa de la relació ètica que uneix aquest home amb el proïsme, i, a través d'ell, a cada home concret amb el seu proïsme, en aquest acte de profunda consciència de les responsabilitats que impliquen a qui filma.

És el que converteix el petit pintor de *La ciudad Louvre* en el personatge d'una comèdia tendra, cada detall de *Lo de menos* en una aventura, cada destí d'*El país de los sordos* en una epopeia viscuda a través de l'ull clar de qui estima allò que veu i aconsegueix captar en allò que veu el poder del relat.

I sempre, més enllà de l'afirmació de l'individu, la seva inscripció en un col·lectiu en camí, esdevenint, una utopia recurrent, una imatge d'un món possible en el qual, cada vegada, la base de la relació és l'atenció que es presta a l'altre.

I, a més, amb freqüència, una figura de pare o de mestre, mai molt lluny, Jean-Claude Poulain a *El país de los sordos*, René Allio a *Un animal, animales*, Jean Oury a *Lo de menos*.

Quan la mirada no fa trampa, ens inclou en la seva construcció d'un món viu, suportable i profundament moral.

La ciudad del Louvre

¿Quin aspecte té el Louvre quan no hi ha públic? Per primera vegada, un gran museu desvela a un equip de cinema allò que passa entre bastidors: pen-

gen quadres, reorganitzen sales, les obres es desplacen... Els personatges apareixen a poc a poc i teixeixen els fils del relat. Quilòmetres de galeries subterrànies... Un encadenament d'escenes que revelen els secrets d'un museu... Reservoiris on es conserven milers de quadres, escultures i objectes... Llocs prohibits al públic... Una pel·lícula en què allò quotidià es mescla amb allò excepcional, allò prosaic amb allò sublim, la comicitat amb l'ensomni... És el descobriment d'una ciutat dins la ciutat...

* * *

Vaig rodar *La ciudad Louvre* el 1998. D'entrada, no es tractava de fer cap pel·lícula. Només se m'havia demanat que anàs a arxivar, a compte del museu, el desplaçament d'algunes obres que, a causa de la grossària, seria espectacular; els enormes llenços de Charles Le Brun que veim sortir dels reservoiris, enrotllats en cilindres de fusta, en una de les primeres seqüències de la pel·lícula. Aquesta "comanda" s'havia de fer en un sol dia de rodatge. Però, per iniciativa pròpia, vaig decidir tornar-hi el dia següent, pressentint que qualche cosa d'excepcional s'estava preparant: era el començament del gegantesc procés de transformació que va culminar anys més tard amb el Gran Louvre. Començaven a reorganitzar les sales, a disposar les col·leccions d'una altra manera, estaven construint la Piràmide, projecte que va suscitar grans

La ciudad del Louvre.





La ciudad del Louvre.

polèmiques... En fi, després d'anys de semiletargia, el monstre es despertava i un gran nombre d'obres sortien dels reservoris.

Aleshores hi vaig tornar el dia següent, i dos dies després... i vaig seguir anant-hi al llarg de tres setmanes, amb un equip molt reduït, de la forma més discreta possible; en principi, no havíem de continuar rodant i, a més, no teníem cap permís oficial. Sempre s'havia de jugar a l'amagatall amb l'administració. Per sort, en les sales on filmàvem, els conservadors estaven massa ocupats com per fer-nos preguntes. Tanmateix, durant aquest període vàrem tenir dos àngels de la guarda; el jove productor Serge Lalou qui, dins el marc de la companyia Les Films d'Ici, havia decidit, de manera ferma, confiar en mi, posant missions al futur, i fer-se càrrec de les despeses d'aquestes primeres setmanes de rodatge, sent conscient que, en aquells moments, no disposàvem del més mínim finançament; i Dimini-que Païni, qui dirigia en aquella època els serveis audiovisuals del museu. A les tardes, després del rodatge, jo anava a la seva oficina a dir-li com havia anat el dia. Ell estava entusiasmat i m'animava tant com podia. Tanmateix, al cap de tres setmanes, vàrem haver de regularitzar la situació. Serge i jo vàrem cercar coproductors a les cadenes de televisió i els vàrem mostrar una selecció de primeres proves. Dominique es va entrevistar amb Michel Laclotte, el director del

Louvre, i el va convèncer fins a l'extrem d'obtenir autorització per seguir endavant.

En mirar cap enrere, sempre he pensat que si jo hagués optat pel procediment habitual, que consisteix a presentar un projecte per escrit a les autoritats competents, la pel·lícula mai no s'hauria realitzat. No veig per quina raó el Louvre m'hagués concedit allò que cap museu del món mai no havia coincidit: el dret a filmar-ne les interioritats.

Després d'haver obtingut el suport de La Sept, després el d'Antenne 2 i el de la direcció del museu, que ens donava una absoluta llibertat de moviment, ens vàrem llançar amb deler al descobriment de les entranyes del Louvre, aquesta vegada amb la certesa que no treballàvem debades. Hi vàrem ser cinc mesos, rodant una mitjana de dos dies per setmana.

Quan la porta d'un taller s'entreobria, ens hi llançàvem dins... Havíem d'estar amatents a la mobilitat, per poder seguir la gent d'un extrem a l'altre del museu en qualsevol moment. Gaudíem d'una llibertat increïble i, excepte per a les escenes rodades de nit i algunes incursions als reservoris, mai no ens acompanyaven els vigilants. No vàrem utilitzar llum artificial, per mantenir el màxim d'agilitat, i també perquè els nostres "actors" conservassin tota l'espontaneïtat davant la càmera. Gairebé totes les escenes varen ser rodades en directe, però també hi ha seqüències i accions que vaig preparar i vaig posar en escena segons els requeriments de la pel·lícula, per exemple, l'escena en què els bombers vénen a auxiliar un ferit o el llarg trajecte que fa als soterranis una arqueòloga fins arribar als reservoris per dur-hi una ceràmica diminuta. Perquè l'escena tengués un impacte humorístic, les mides de l'objecte que l'arqueòloga transportava amb tanta de cura havia de ser inversament proporcional a la longitud del recorregut. També li vaig demanar que dugués tacons alts perquè el renou de les passes materialitzàs la naturalesa dels sòls dels diferents espais que havia de travessar: rajoles de marbre, paquets, estores, ciment brut i per acabar, en els soterranis, terra maçonada.

Havia decidit no filmar les obres fora de la relació "de treball" que mantenen amb les persones que fan viure el museu: conservadors, instal·ladors, marbristes, dauradors de marcs, encarregats de la neteja, vigilants, etc. També volia evitar per tots els mitjans filmar el públic, amb el fi que l'espectador tengués la impressió de ser un testimoni privilegiat de tot el que veuria. S'havien de fer sempre seguit malabarismes amb els horaris d'obertura i els diversos espais per evitar les multituds de visitants. El fet d'optar per filmar un museu sense públic era l'únic mitjà per ressaltar tot allò que, de manera habitual, ni es veu ni se sospita.

Jo em trobava a l'extrem oposat de qualsevol perspectiva didàctica. No m'importava tant explicar que tal quadre era del Veronès o de Ticià, sinó fer sorgir una emoció, una por, en filmar el desplaçament d'una escultura monumental o una ronda nocturna. Havíem decidit no afegir cap comentari a les imatges, la càmera es dedicava a relatar, sense embuts, a través de l'encaïment de les escenes, la vida íntima del museu durant un període excepcional del seu desenrotllament. Vaig construir la pel·lícula a l'entorn de diversos "per-

sonatges" les activitats i accions paral·leles dels quals van formant, a poc a poc, els elements d'una sola i mateixa història. El muntatge està fet d'una forma molt narrativa, com si es tractés d'una ficció. Combina, en superposar-les, dues temporalitats: la d'una jornada de treball (la ronda nocturna quan els rellotges fan tres cops) i l'altra, molt més llarga, la de la primera etapa de les obres, des que es penjen els quadres fins que es tornen a obrir les sales. Quant a la banda sonora, vaig procurar que relatés l'espai del museu i que donés una dimensió humorística al conjunt. Com a dada curiosa, les escenes més difícils de rodar varen ser els retrats dels vigilants, aquesta col·lecció de mirades intenses en què totes les barreres cauen de cop i volta.

Al cap i a la fi, *La ciudad Louvre* no és una pel·lícula d'art ni un reportatge de tipus sociològic sobre els petits oficis del museu. Vaig voler contar una història partint d'un material viu i transfigurar allò real per fer-ne sorgir emocions. Vaig filmar la gent del Louvre com si filmàs un ballet.

Nicolas Philibert

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

1990, 85 min, 35 mm color

Imatge: Daniel Barrau, Richard Copans, Frédéric Labourasse, Eric Millot, Eric Pittard

So: Jean Umansky

Música original: Philippe Hersant

Muntatge: Marie H. Quinton

Assistent de direcció: Valéry Gaillard

Productors delegats: Serge Lalou i Dominique Païni

Coproducció: Les Films d'Ici, La Sept, Antenne 2, Le Musée du Louvre, amb la participació del Centre National de la Cinématographie i del Ministeri d'Affers Estrangers.

El país de los sordos

¿Com és el món per als milers i milers de persones que viuen dins el silenci? Jean-Claude, Abou, Claire, Philo i tots els altres, sords profunds de naixement o des dels primers mesos de vida, somnien, pensen i comuniquen per senyes. Partim amb ells cap al descobriment d'aquest país llunyà en què la mirada i el tacte hi tenen tanta importància. Aquesta pel·lícula en retrata la història i ens en mostra el món a través dels seus ulls.

* * *

¿Com va sorgir la idea de la pel·lícula?

És una història plena d'incidentes l'origen de la qual data de fa molts d'anys. El 1983, un grup de psiquiatres em va proposar participar en l'elaboració d'una pel·lícula pedagògica sobre el llenguatge gestual. Com que no sabia res sobre el món dels sords, em vaig inscriure a un curs de llenguatge gestual que impartia un professor jove, un sord profund. ¡Va ser un xoc espectacular! Jo sempre havia considerat els sords com a disminuïts i punt. De cop i volta, em vaig trobar davant d'un home d'una riquesa d'expressió absolutament excepcional, una espècie d'actor innat, capaç

d'expressar tots els matisos del pensament a través dels moviments de les mans i de les expressions de la cara. Per raons que en part he oblidat, el projecte dels psiquiatres no es va realitzar; tanmateix vaig començar a conèixer més i més sords i a apassionar-me per la seva forma de comunicar. En descobrir la bellesa del llenguatge gestual, la increïble amplitud de les seves possibilitats, la importància d'allò visual per als sords, l'agudesa de la mirada, l'extraordinària memòria visual que poden tenir, vaig començar a dir-me que una pel·lícula sobre els sords seria apropiada per "treballar" la matèria mateixa del cinema, ja que en el llenguatge gestual cada paraula, cada idea s'expressa a través d'imatges traçades en l'espai... Després vaig escriure un guió, una ficció, però després de moltes peripècies no vaig aconseguir el finançament i finalment vaig decidir deixar el projecte de banda i anar tirant. Però la idea va tornar aparèixer el 1991; aquesta vegada no en forma de ficció, sinó de documental, o, diguem-ne, de pel·lícula que contaria històries verdaderes, amb personatges verdaders...

¿Quines varen ser les opcions inicials que varen guiar el vostre treball?

La meua idea consistia a realitzar una pel·lícula que ficés, de manera brutal, l'espectador en l'univers dels sords, una pel·lícula la llengua materna de la qual seria el llenguatge gestual. Vaig voler donar la "paraula" a persones sobre les quals no en sabem res i que tenen un sistema de comunicació del tot distint del nostre per tractar de mirar el món a través dels ulls. Més enllà de l'afer de l'"handicap", la pel·lícula posa de relleu l'existència d'una verdadera cultura sorda que té arrels, codis, models, costums. Volia confrontar l'espectador amb aquesta cultura, no de forma abstracta ni teòrica, sinó seguint diversos personatges i relatant-ne la seva història... Els personatges són, sense excepció, sords profunds, sords de naixement, o que s'hi varen tornar duran els primers anys de vida, és a dir, abans de l'adquisició del llenguatge. Vaig optar per deixar de banda els "deficients auditius", que tanmateix són els més nombrosos, però es tracta d'una pel·lícula, no d'un estudi estadístic. El que es pretenia, o sigui, el desafiament, era passar a l'altra banda, anar al descobriment d'aquest "país" llunyà on la mirada hi té una importància considerable.

¿Quin procés vàreu seguir per trobar els personatges?

Vaig començar a tornar a amarar-me del llenguatge gestual, l'havia abandonat des de feia anys. El meu assistent va seguir el meu exemple, amb tanta alegria com jo. Aquesta passa era indispensable, perquè jo volia evitar, tant com fos possible, haver de recórrer a un intèrpret, preferia establir una relació directa amb la gent. No es pot dir en realitat que ens convertíssim en bons "senyants", ni l'un ni l'altre, diguem que ens les arreglàvem de la millor manera que sabíem, i gràcies a això vàrem aconseguir que ens acceptassin arreu. Tanmateix, en començar el rodatge, no tenia encara tots els personatges; per exemple, la idea de filmar un matrimoni va sorgir més tard, de fet em va dur dos mesos trobar la parella de la pel·lícula. Vàrem escollir els per-

sonatges a poc a poc, a mesura que el rodatge avançava. Hi ha personatges que, ja d'entrada, ens varen imposar, com Jean-Claude Poulain o els nins de la classe. Per a d'altres personatges, com els novius, vàrem haver de fer llargues recerques. Altres, hi varen participar gairebé per pura casualitat, com el grup de joves americans.

¿Com va anar el rodatge? ¿Quins problemes vàreu tenir?

El rodatge va durar prop de vuit mesos, incloent-hi els períodes de localització i de preparació. Em sentia del tot perdut els primers dies. Filmava situacions que no entenia de cap manera, era tot un desastre. Quan un sord se'm dirigia, jo l'entenia més o menys bé, perquè ell tractava de "senyalar" de manera lenta, però jo no desxifrava prou bé el llenguatge gestual per entendre'n les seves converses, ho feien massa ràpid. I en filmar-los, com s'expressen amb les senyes, totes les convencions canvien; no es poden fer primers plans ni plans de perfil, perquè es pot perdre el fil. Amb els sords, l'*off* i el fora de pla no existeixen. Vàrem haver de fer tot un aprenentatge per determinar els mètodes de rodatge adequats; els enquadraments, les posicions de càmera, les bones distàncies...

¿Sabíeu amb antelació com estaria construïda la pel·lícula?

Vaig acumular molt de material durant el rodatge, quasi quaranta hores de primeres proves, però la pel·lícula només es va construir de forma precisa durant el muntatge. Com és obvi, des del començament havia establert alguns principis de narració. Tanmateix, volia deixar la porta oberta reservar una part important per a la improvisació, l'espontaneïtat. Odii sentir-me presoner, obligat a tancar la realitat en un discurs preestablert, perquè la realitat sempre és més rica que tot allò en la qual la resumim. Procur que allò "real" faci canviar el curs de les coses. Hi ha un cert nombre de seqüències, totes aquelles en què els personatges testimonien davant la càmera, que vaig decidir rodar quan la pel·lícula ja estava muntant-se, en un moment en què la construcció es trobava en una cruïlla. Va ser en realitat durant el muntatge que es "va escriure" la pel·lícula i que va trobar-ne la forma narrativa. Per a mi, el muntatge és un fet paregut a un lent procés de dol durant el qual s'han d'eliminar coses, desfer-se de la gran majoria de material filmat.

¿Vàreu treballar la banda sonora d'una forma particular?

Durant molt de temps, vaig estar obsessionat amb la idea que es podia recrear la manera com els sords perceben els sons, perquè, fins i tot en el cas dels sords profunds, és molt rar que hi hagi un silenci pur, és més una com una cosa llunyana, molt deformada. Jo volia, en particular, tractar certes seqüències a l'escola d'aquesta forma, com per reproduir el punt de vista subjectiu dels nins quan la mestra els demana que repeteixin una frase que ella diu. L'espectador hagués entès de manera immediata les dificultats que hi ha, perquè, per a un sord profund, reproduir sons o

usar la veu és un fet del tot "abstracte". Amb l'enginyer de so i el muntador, vàrem anar a la cabina d'un audioprotesista a escoltar sons, tal com els perceben les diferents classes de sords. Després, durant el muntatge, vàrem començar a treballar de bell nou certes seqüències segons aquesta percepció. ¡Però no funcionava! Féssim el que féssim, el resultat tenia un terrible "efecte cinematogràfic" i no era versemblant en absolut. Davant això, vaig decidir usar idees més senzilles. Sovint es va atenuar el so de l'entorn, es va distanciar de forma lleugera, perquè l'espectador es concentràs en els gestos. A més, a la pel·lícula no hi ha música addicional. Els únics moments en què hi ha música corresponen a escenes en les quals la música forma part del so "directe": en el teatre, a l'església durant el matrimoni, després del banquet de noces, quan tothom balla, a l'escola, quan els nins, en escoltar una classe veïna, canten.

Comentaris recollits per Georges-Henri Mauchant

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

1992, 99 min, 35mm color

Imatge: Frédéric Labourasse

So: Henri Maikoff

Muntatge: Guy Lecorne

Mescla: Julien Cloquet

Assistent de direcció: Valéry Gaillard

Directora de producció: Françoise Buraux

Productor delegat: Serge Lalou

Coproducció: Les Films d'Ici, La Sept-Cinéma, Centre Européen Cinématographie Rhône-Alpes, en associació amb Canal+, Region Rhône-Alpes, Centre National de la Cinématographie, Fondation de France, Ministeri d'Afers Estrangers, RAI TRE, BBC Television, Télévision Suisse Romande.

Un animal, animales

La Galeria de Zoologia del Muséum National d'Histoire Naturelle (en l'actualitat coneguda com a "Galeria de l'evolució") feia un quart de segle que era tancada al públic. Desenes de milers d'animals dissecats es trobaven en la penombra i en l'oblit: mamífers, peixos, rèptils, insectes, batracis, ocells, crustacis... La pel·lícula va ser rodada durant el període de renovació de la Galeria (de 1991 a 1994) i narra la metamorfosi del lloc i la resurrecció dels estranys interns.

* * *

La primavera del 1991, el cineasta René Allio, de qui vaig ser-ne assistent en els inicis de la meua carrera de qui encara en som un bon amic, em va contar que a la Galeria de Zoologia del Muséum, que feia un quart de segle que era tancada al públic, seria, a la fi, restaurada; a ell, li havien confiat l'escenografia del projecte. Tres dies després, l'hi vaig acompanyar i en recórrer junts les obres de renovació que començaven, la idea de realitzar una pel·lícula va sorgir de manera espontània. Com es obvi, gairebé tot l'edifici seria re-

novat; també seria nova la forma de presentar els espècimens i a adaptar-los als coneixements actuals, però primer s'havien de restaurar una part de les fabuloses col·leccions, centenars de peces dels milions d'animals dissecats que els investigadors d'abans, viatgers naturalistes, havien duit de tots els racons del planeta i acumulat durant més de dos segles.

Durant mesos, en el secret dels tallers i dels laboratoris, serien desempolsats, recosits, embenats, refets i repintats els interns de la Galeria, que, després de vint-i-cinc anys d'abandonament, estaven un mica pansits.

Un de les meves pel·lícules anteriors, *La ciudad Louvre*, ja havia explorat el que hi ha entre els bastidors d'un gran museu. Però aquest vegada es tractava d'entonar, a la meua manera, una espècie d'himne a la diversitat del regne animal, en el qual mamífers, peixos, ocells, mol·luscs, insectes, amfibis i rèptils, serien els protagonistes, relegant, així, els humans (naturalistes, museòlegs, arquitectes i taxidermistes) al rang de valedors.

Vaig començar a filmar estranys cossos silenciosos, aquests animals morts, convertits en objectes, fixats per sempre en postures que els donen una aparença de vida. Però filmar aquestes col·leccions és, abans que res, descobrir com estan conservades; tot un sistema de caixes, cartrons, bocals, etiquetes, calaixos, prestatges, amuntegaments, armaris, vitrines, fileres, compartiments. Moltes divisions i subdivisions que ens recorden la noció de regne, de classe, d'ordre, de gènere, de família, d'espècie, de subespècie i que ordenen l'inventari d'acord amb una jerarquia en actualització permanent.

Segons els especialistes, aquesta gegantesca tasca de classificació, aquesta sistemàtica a la qual Linné va posar-ne les bases dos-cents cinquanta anys enrere, és lluny d'acabar-se, ja que cada any s'identifiquen prop de set mil espècies o subespècies noves en el món, sobretot insectes de la selva amazònica.

¿Però com donar un aspecte de vida a aquestes cossos que han perdut la substància i dels quals només en queda l'embolcall exterior? És obvi que s'hauria de fer la impressió que ens miren, ubicar-se de determinada forma perquè aquests ulls immòbils, morts, que mai no pipellegen ni es desvien, recobrasin una aparença d'intensitat. Tanmateix, no totes les espècies animals s'hi presten de la mateixa forma, ja que moltes posseeixen un ull a cada costat del crani i per poder crear la il·lusió d'una mirada és convenient que els dos ulls estiguin en la mateixa direcció de la càmera. A més, s'hauria de parlar de les postures, de les pauses, de les expressions, en les quals els espècimens han estat immortalitzats i que tantes coses ens revelen sobre l'imaginari del l'home davant la naturalesa. En examinar-los amb atenció podria sorgir una història de la taxidèrmia, la qual revelaria l'existència de modes, corrents, estils, ja que és força evident que la representació que es fa del món animal evoluciona al llarg dels segles.

La imatge clàssica del lleó fixat en una postura agressiva i guerrera, amb la boca oberta, els escàtels acerats i un antílop entre les urpes fa riure als especia-

listes d'avui; si ells haguessin de dissecar aquests tipus d'espècimens amb tota seguretat optarien per donar-los una expressió més neutra. L'ecologia no hi és aliena. L'antropocentrisme ha anat perdent la seva altivesa i la idea d'evolució s'ha anat imposant a poc a poc. Gràcies als descobriments conjunts de la paleontologia i de la biologia molecular ara sabem que tots els éssers vius que existeixen o que varen existir pertanyen a un sol i un únic arbre genealògic, que procedeixen d'una mateixa filiació, en la qual hi figura l'espècie humana. Per tant, aquesta pel·lícula no és més que una pel·lícula de família, ja que, des del dromedari fins a la taràntula, tots els animals són els nostres cosins llunyans. Perquè no hi hagués malentesos, no pretenia exposar cap casta de coneixement científic. No hi ha exposicions ni entrevistes, la pel·lícula proposa un distanciament, és la mirada divertida i curiosa d'un cineasta, com si hagués penetrat en aquests llocs mitjançant efracció. Esbossa el punt de vista d'un aficionat als somnis, captivat per l'estranyesa i l'emoció que transmeten aquests centenars d'animals immòbils que els científics d'antany varen reunir i que els científics d'avui conserven com si fossin tresors.

A més, *Un animal, animales*, en du als orígens de la vida, a una escala distinta: la dels temps geològics, que s'expressen en centenars de milions d'anys.

Nicolas Philibert

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

1994, 59 min, 35 mm color

Imatge: Frédéric Labourasse, Nicolas Philibert

So: Henri Maïkoff

Música original: Philippe Hersant

Muntatge: Guy Lecorne

Mescla: Julien Cloquet

Assistent de direcció: Valéry Gaillard

Direcció de producció: Françoise Buraux

Productor delegat: Serge Lalou

Coproducció: Les Films d'Ici, France 2, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux, amb la participació del Centre National de la Cinématographie, Ministeri d'Ensenyament Superior i de Recerca, Ministeri d'Afers Estrangers, en associació amb Channel 4, RAI TRE, VPRO, Télévision Suisse Romande, amb el suport del Plan d'action 16:9 de la Unió Europea.

Lo de menos

Fidels a això que ara és una tradició, els interns i el personal mèdic de la clínica psiquiàtrica de La Borde es reuneixen durant l'estiu del 1995, amb el fi de preparar l'obra de teatre que han d'interpretar el 15 d'agost. A través dels assajos, la pel·lícula segueix els alts i baixos d'aquesta aventura. Però més enllà del teatre, conta la vida a La Borde, la quotidiana, el temps que passa, els petits detalls, la soledat i el cansament, però també els moments d'alegria, els somriures, l'humor, que adopten alguns interns i la profunda atenció que es tenen entre ells.



Lo de menos.

* * *

¿Com va sorgir la idea de la pel·lícula?

Després de l'estrena d'*El país de los sordos*, diverses persones, d'àmbits diferents, varen començar a parlar-me de La Borde. Jo havia sentit parlar d'aquesta institució atípica, la base de la qual és un enfocament molt particular de la bogeria, però, fins aleshores, la idea de rodar una pel·lícula en un entorn psiquiàtric no se m'havia ocorregut i vaig necessitar mesos abans de decidir-me anar a La Borde. El fet d'enfrontar-me al món dels bojos m'aterroria i no veia la manera de rodar una pel·lícula en un lloc així sense parèixer un intrús. Al cap i a la fi, ¡la gent van allà perquè els deixin en pau!

Tanmateix, durant la primera visita em va impressionar l'ambient del lloc: l'esforç per ser acollidors, el respecte mutu ..., hi havia una placidesa corprendora, ni hi havia murs ni bates blanques, hi dominava un sentit comunitari molt fort, un sentiment de llibertat. Jean Oury, director de La Borde, des del primer moment, em va rebre i em va interrogar a fons sobre el meu propòsit. Li vaig exposar les meves reticències i les preguntes que em feia a mi mateix: ¿com evitar el folclorisme, el pintoresquisme, del la follia?, ¿en nom de quin interès superior podria jo filmar, amb tota tranquil·litat, persones dèbils, desorientades, fragilitzats pel

patiment, conscient que el fet de filmar-les podria empitjorar un sentiment de persecució o provocar deliris?

Després, com a cosa curiosa, durant les visites següents, alguns interns i membres del personal mèdic em varen començar a animar. Si jo tenia tants d'escrúpols, deien ells, era un bon senyal. No havia de pensar que, deien alguns pacients, que, amb el pretext que ells tenien trastorns psíquics o malalties mentals, permetrien que la càmera els manipulàs. En fi, els meus prejudicis es varen esvaïr a poc a poc i els temors produïts pels meus interrogants es varen convertir en desig d'afrontar-los.

¿Quines varen ser les opcions inicials que varen guiar el vostre treball?

A cada pel·lícula cerc una història, una metàfora que em permeti "transcendir" la realitat. Sempre es tracta de fer sorgir un relat a partir del lloc que ocup i d'evitar l'enfocament pedagògic del documental, que, sovint, en condemna d'entrada l'èxit cinematogràfic. Tenia la necessitat d'anar més enllà de la simple descripció de la quotidianitat i l'aventura teatral era que es preparava era l'ocasió ideal per a mi. Sense cap dubte, això era només un pretext, un mitjà per assolir alguna cosa més essencial, però, almenys, ja tenia un autèntic fil conductor. A més, a través del teatre tenia l'oportunitat d'estar prop de la gent, sense immiscir-me en la seva intimitat. En fi, gràcies al teatre podia donar a la pel·lícula un toc de lleugeresa, fins i tot una certa alegria, fer que em pareixia molt important.

¿Com es va escollir l'obra?

Aquest és el camp de Marie Leydier, una actriu de teatre que forma part del personal mèdic de La Borde. Ella havia muntat obres clàssiques els estius anteriors: Molière, Shakespeare... Aquell estiu, ella volia provar sort amb una obra contemporània. Un matí va arribar amb el text d'*Opérette*; a pesar de la complexitat de l'obra, l'opció no va tardar a imposar-se. A partir dels primers assajos, em va parèixer que *Opérette* ressonava de forma extraordinària en el context de La Borde, com si l'exuberància del text agafàs encara més entitat damunt les taules de la follia. A la pel·lícula tot passa com si la part més extravagant, la més fol·la, la produís l'obra en comptes dels bojos.

La música ocupa un lloc preponderant tant a l'obra teatral com a la pel·lícula, ¿com es va elaborar?

En principi, Marie pensava utilitzar aires d'opereta coneguts per adaptar les parts cantades. Tot d'una, m'hi vaig oposar, perquè això em crearia enormes problemes de drets d'autor; mentre un compositor no pertangui al domini públic, costa una fortuna. El que necessitàvem era una música original i vaig proposar que féssim venir un amic músic, André Giroud, que sol treballar per al teatre. Va venir diversos dies abans del rodatge i va començar a compondre lliurement a partir dels textos de Gombrowicz. Alguns pacients ja havien tocat un instrument. André els va proposar que formassin una petita orquestra per acompanyar les cançons de l'espectacle. Tots els matins, s'acomodava en un racó del parc amb guitarres, percussions i el seu

acordió. Tots els qui passaven per allà podien tocar l'instrument que volguessin. Dos o tres pacients tenien una autèntica formació musical, però la resta eren debutants. S'ha de dir que era una situació molt delicada, summament ambiciosa. ¡Però no importava! El projecte era obert a tots.

Els músics varen haver d'aprendre a tocar junts i a escoltar-se mútuament durant les primeres setmanes, perquè cadascun, sense importar-ne el nivell, tengués un lloc en el grup. André tenia el seu "taller musical" tots els matins i, a les tardes, venia als assajos per fer cantar els actors. Els dos grups, músics i actors, només varen treballar junts els darrers dies.

¿El fet de fer teatre té una funció terapèutica?

És una pregunta complexa. La noció de "cura" tal com es concep a La Borde no es limita en absolut als medicaments. Curar és, abans que res, tractar de viure junts, preservant la singularitat, la identitat de cadascun. Des d'aquest punt de vista, les diferents activitats, fins i tot les més quotidianes, tenen un paper essencial: neteja, preparació dels menjars, escurar, planxar, atendre el telèfon, converses, comptabilitat, o el teatre, per descomptat, són mitjans que es donen als pacients per mantenir un nexa amb la realitat. En resum; es tracta d'inventar objectes que permetin "crear un nexa". No obstant, el teatre és una aventura excepcional; el fet d'haver d'assajar cada dia durant dos mesos, de posar-se dins la pell d'un personatge, de memoritzar el text, d'actuar amb els altres, d'aparèixer davant del públic, és un repte, tots han d'abandonar la pròpia illa de soledat i donar el millor d'ells mateixos. Tanmateix, seria un error creure que el teatre, tal com s'utilitza a La Borde, estigui basat en una teoria del tipus "art-teràpia": si feim teatre, és perquè, abans que res, tenim ganes de fer-ne. És un dels múltiples mitjans per compartir qualque cosa.

De forma paral·lela a la preparació de l'espectacle, la pel·lícula contempla situacions més quotidianes...

Haviem de mostrar que el teatre no era una finalitat en si mateixa, que formava part d'un context més ampli i que La Borde no era un poble d'estiu del Club Mediterranée, sinó un lloc de patiment i de curació. Amb teatre o sense, en el fons, es tracta del mateix: una manera de donar cabuda al seu semblant a través de petits detalls de la vida quotidiana. D'aquí el títol, *Lo de menos*. L'atenció que es presta a les coses petites tradueix bé l'esperit que regna a l'internat i alhora és un motiu constant en les meves pel·lícules.

Mai no mostrau crisis ni conflictes, ¿no temeu els retrets per donar una imatge idíl·lica de la clínica?

Sempre hi haurà gent per a la qual la pel·lícula dona una visió massa polida de la bogeria o de l'asil; gent per a la qual la imatge dels bojos no hauria d'allunyar-se dels sempiterns clixés; gent que no s'atreveix a riure's quan és faceciós, o que sentirà culpable d'haver-ho fet. Puc entendre tot això, perquè abans d'arribar a La Borde jo, per ventura, tenia els mateixos prejudicis, les mateixes barreres. Quant al fet de mostrar situacions de crisi, confés que no vaig intentar ex-

plotar aquesta vena espectacular ni treure profit a costa dels pacients, dels moments en què ells són encara més vulnerables que de costum.

Al començament de la pel·lícula, amb aquestes siluetes que deambulen, no som molt lluny dels estereotips...

És veritat que un es pot sentir "voyeur"; els personatges estan filmats "a distància", en la seva soledat; són uns estranys per a nosaltres, com nosaltres ho som per a ells. Tots els clixés de la bogeria ens vénen a la ment en aquest moment. Però la pel·lícula dibuixa una trajectòria: a poc a poc ens anam apropant els uns als altres i els clixés s'esfumen per donar cabuda als personatges. Perquè els espectadors poguessin anar més enllà dels estereotips vaig pensar que, primer, havien d'afrontar-los.

¿Com varen acceptar els uns i els altres que els filmessin?

Érem un equip petit, quatre persones en total. Vàrem decidir que no rodàrem la primera setmana. Volíem conèixer la gent tranquil·lament, explicar-los el que volíem fer, mostrar-los mètodes de treball, sense oblidar aclarir-los que la pel·lícula estrenaria als cinemes; si alguns no volien ser filmats, en tenien el dret; tots s'havien de sentir lliures i nosaltres no els demanàrem que es justificassin. A pesar d'haver pres aquestes precaucions, l'afer no estava arreglat. Ens vàrem continuar interrogant, amb la mateixa agudesia, amb el mateix pes d'incertesa, fins al darrer dia de rodatge. No perquè hi hagués una desconfiança particular envers nosaltres, sinó perquè la majoria de la gent només es manifestaven a última hora, depenent de la situació, de l'estat físic del moment. Era molt variable, sovint imprevisible: un intern podia, de manera legítima, acceptar que el filmàssim un dia i negar-ho el següent.

No es fa cap distinció entre interns i personal mèdic...

Aquesta és una de les particularitats de La Borde. No hi ha cap senyal distintiu, almenys no formalitzada com a tal. Gairebé sempre, per descomptat, la bogeria es llegeix a les cares, a les mirades, als gestos. Però La Borde també acull gent com vós i com jo, que tan sols està fragilitzada en un període de la vida. A més, com que els interns tenen responsabilitats en la institució, un mai no sap a què atènyer-se. Si, per exemple, anau a l'Administració, el tipus que hi és, darrera de l'ordinador, pot ser un pacient. Un pacient expert en informàtica que ha vingut a posar una mà. És més, amb el pas del temps, alguns pacients s'han convertit en membres del personal mèdic. Jo mai no vaig tractar de saber qui era qui i tampoc no vaig interrogar quant al passat. La gent no són filmats segons els antecedents o la patologia. Admet que algunes seqüències, sobretot els assajos teatrals, deixen un dubte en suspens respecte de la identitat d'alguns interns. ¿Perquè? ¿Potser havia d'afegir un subtítol (esquizofrènic, paranoic, psiquiàtric, infermer) cada vegada que una cara nova apareixia en pantalla?

No fingiré quant al fet que crec que no hi fronteres entre uns i altres, però la pel·lícula no se situa en aquest camp. El fet de no poder classificar certs "per-

sonatges" evita justament que se'ls jutgi a priori. No importa si això desconcerta alguns espectadors!

Pensau, qualche dia, passar-vos a la ficció?

No n'excloc la possibilitat, però no tenc la impressió de fer una cinema "inferior", pel fet que les meves pel·lícules siguin documentals. No m'interessa rodar segons un guió escrit completament amb antelació. M'agrada aquesta fragilitat, aquesta part de risc que caracteritza a allò que s'inventa dia rere dia, sense saber-ne quina serà la sortida. En el cinema, la bellesa no es convoca amb cita prèvia. Quan aquesta es fica en una pel·lícula, molt sovint és per efracció.

¿Documental?, ¿ficció? La pregunta no per força té cap gran interès. Per mi, la frontera no és en aquest nivell, sinó, més aviat entre dues actituds; hi ha els cineastes que creuen en la trobada amb l'altre i els que no hi creuen.. Ficció o no, una pel·lícula sempre és una interpretació, una reescriptura del món. Per desgràcia, als documentals, els persegueix la noció de "realitat crua", així és com molta gent els desqualifica com a pel·lícules, és a dir, com a metàfores capaces de narrar el món com qualsevol alta ficció.

Per acabar, ¿com definíreu el tema de la pel·lícula?

Si, des del començament d'aquesta entrevista, no he deixat d'evocar la relació amb els que he filmat, no és una coincidència; crec que és el tema mateix de la pel·lícula. ¿Una pel·lícula sobre la bogeria? Clar que no. ¿Sobre la psiquiatria? Menys encara. ¿Sobre el teatre? És un pretext. En comptes de rodar un pel·lícula "sobre", vaig fer una pel·lícula "amb" i "gràcies als" bojos, i gràcies a La Borde. Si hagués de definir el tema, diria que és una pel·lícula que parla d'allò que ens uneix a l'altre, de la nostra capacitat, o incapacitat, per donar-li cabuda. I, per acabar, d'allò que l'altre, en la seva estranyesa, pot revelar-nos sobre nosaltres mateixos.

Entrevista realitzada per Patrick Leboutte.

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert
1996, 105 min, 35 mm color
Imatge: Katell Djian, Nicolas Philibert
So: Julien Cloquet
Música original: André Giroud
Muntatge: Nicolas Philibert, assistit per Julietta Roulet
Assistent de direcció: Valéry Gaillard
Direcció de producció: Patricia Conord
Productor delegat: Serge Lalou
Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, amb la participació de Canal+, Centre National de la Cinématographie, amb el suport del Conseil Régional du Centre, en associació amb Channel 4, WDR, VPRO, International Film Circuit, Filmcooperative (Zurich).

Ser i estar

A gairebé tot el territori francès encara existeixen escoles de "classe única" que tenen un sol mestre, i

tots els nins del mateix poble, des del parvulari fins al darrer grau de primària. Entre el tancament en elles mateixes i l'obertura al món, aquestes petites tropes heteròclites comparteixen la vida quotidiana, per a bé i per a mal. La pel·lícula va ser rodada en una d'aquestes escoles, en el cor de l'Auvernia.

* * *

Volia situar la pel·lícula en una regió de mitjana muntanya, de muntanya agrícola, i, de manera espontània, vaig decidir fer les meves recerques en l'àrea del Massís Central. Per la bellesa, i l'aspror, dels paisatges.

Abans d'escollir l'escola, vaig entrar en contacte amb més de tres-centes i en vaig visitar més de cent. Per mi era important aconseguir una classe d'un efectiu reduït (entre deu i dotze alumnes), perquè cada un fos identificable i, per tant, pogués convertir-se en un personatge de la pel·lícula. També volia que la gamma d'edats fos al mes àmplia possible- del parvulari a l'últim grau de primària- per l'ambient que es crea en aquestes petites comunitats heterogènies, en què els nins han d'aprendre com més prest millor a ser autònoms, responsables d'ells mateixos i solidaris entre ells. A més, l'aula havia de ser força gran i lluminosa, per no haver d'afegir-hi llum artificial.

Com és natural, jo sabia que moltes coses depenien de la selecció del mestre, però, per aquest aspecte, que no obstant era essencial, jo estava bastant obert. Podia ser un home o una dona, jove o no tan jove, experimentat o no. Sabia molt bé que no s'obtenia la mateixa pel·lícula, però, es aquest aspecte, no partia de cap a priori.

Durant les localitzacions, que varen durar uns cinc mesos, vaig conèixer mestres apassionats, molt entregats a la seva tasca. Els seus mètodes, els seus conceptes pedagògics eren d'allò més variats, però que com que jo no tenia aptitud per jutjar en aquest àmbit, vaig deixar-ho en un segon pla. El professor que vaig escollir, el Sr. Georges Lopez, me l'havia recomanat l'inspector de la seva circumscripció. A pesar del seu estil, un si és no és, tradicional, vaig saber que era ell tot d'una que vaig entrar dins en una aula. I me n'he penedit. Sota una aparença un poc autoritària, al primer cop d'ull vaig percebre una persona d'una atenció profunda, d'una gran capacitat per escoltar. Vaig entendre que aviat es convertiria en un personatge fort de la pel·lícula, capaç de donar una suggeridora imatge del seu ofici. Tanmateix, la pel·lícula no pretén convertir-lo en un "model" en el qual els altres haurien d'inspirar-s'hi. A més, hi havia aquestes nins de rostres tensos pel desig de progressar, rostres unes vegades preocupats, altres relaxats, sovint graciosos, riallers; altres, seriosos, tancats, enigmàtics.

Els pares varen donar-ne tot d'una el vistiplau, sens dubte gràcies a la confiança que tenien al mestre, que duia vint anys a l'escola. Durant la primera trobada, els vaig precisar que, als fills, no sempre els mostraria en les situacions més gratificants, ja que, si no fos així, no hi hauria pel·lícula, almenys no hi hauria història.. També em vaig avançar quant al muntatge; s'havien de su-

primir hores i hores de primeres proves, sense dubte sacrificar algunes belles escenes, ja que un muntatge no és un *best-off*, sinó una construcció regida per lleis internes i també pel desig del realitzador. En fi, per dissipar qualsevol ambigüitat, vaig voler manifestar d'entrada la subjectivitat de la meua mirada i de les meves opcions futures.

Pareixia que els sorprenguéssim que es podia fer una pel·lícula sobre un tema tan fràgil, tan poc espectacular. Els vaig dir que estava convençut que filmar un nin en plena batalla per fer una resta podia convertir-se en una verdadera epopeia.

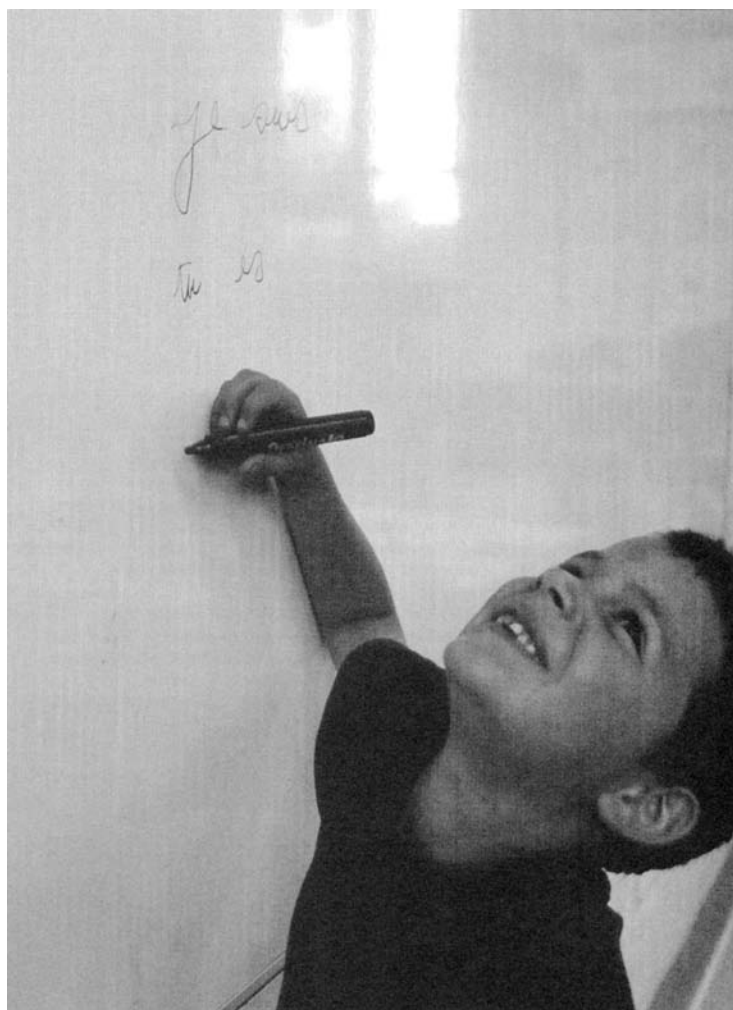
El rodatge va durar deu setmanes, repartides entre el desembre del 2002 i el juny del 2001. El primer dia ens vàrem agafar tot el temps necessari per explicar als nins com treballaríem, per què servien els nostres aparells. Tots varen mirar pel visor, varen jugar amb el zoom, es varen posar el casc sobre les orelles. Després varen començar a treballar, nosaltres també, i, després de tres dies, era com si nosaltres formàssim part del mobiliari.

Formàvem un equip de quatre persones: un cap de fotografia, un enginyer de so, un ajudant de càmera i jo. Des del punt de vista tècnic era molt complicat. L'enginyer de so havia de cobrir tot sol tota la classe i, com és obvi, no sabíem amb antelació qui interveniria. Quant a la imatge, hi havia nombroses trampes, havíem de vigilar de manera permanent els nostres reflexos a les finestres i a les pissarres. Com que vàrem optar per no afegir llum als tubs fluorescents existents, teníem poca profunditat de camp i cap marge d'error per a l'enfocament. És el més natural en aquest tipus de rodatge i això a donar el millor de si.

Havíem de ser al més discrets possible per no obstaculitzar el bon desenvolupament de la classe. Això no significa que pretenguéssim que ens oblidassin, o fer-nos transparents. En cap cas, els hauríem filmats sense que ho sabessin, d'amagat. Érem allà, entre ells, amb ells, en una espècie de complicitat muda, de "neutralitat indulgent", atents als mínims successos, a aquests petits detalls que entreteixeixen la vida d'una classe. Molt aviat varen entendre que no érem allà per jutjar-los, ni imposar-nos-en si algun d'ells se sentia incòmode, molest amb la nostra presència. Així, es va entaular una relació de confiança, que va créixer amb el temps. S'ha de saber trobar la bona distància per a cada pel·lícula. El que queda inscrit a la pel·lícula n'és un reflex directe.

Encara que hi hagi unes set mil escoles d'aquest tipus a França, el cert és que, ara, són una minoria i, sense cap dubte, desapareixeran. Tanmateix, no vaig tractar de centrar la pel·lícula en allò pintoresc, en la nostàlgia, en un cert enaltiment dels valors del passat, d'un món caduc. Tot el contrari; estic convençut que hi podem trobar elements de reflexió per construir l'escola del demà. A més, més enllà del context de l'escola rural, vaig voler mostrar l'acte d'ensenyar en la seva essència, un fet universal.

Crec que és una pel·lícula molt oberta, cadascú té la possibilitat de penetrar-hi, de projectar-hi els propis records d'infantesa. Pel que fa a mi, hi veig una certa gravetat. Abans del rodatge, havia oblidat la dificultat que



implica aprendre, i també madurar. Aquesta immersió dins l'escola va recordar-m'ho amb força. Aquest és, per ventura, el verdader tema de la pel·lícula.

Ser i estar.

Nicolas Philibert.

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

104 min, 35 mm color

Imatge: Katell Djian, Laurent Didier, amb l'assistència d'Hugues Gémignani

So: Julien Cloquet

Càmera i muntatge: Nicolas Philibert

Música original: Philippe Hersant

Auxiliar de muntatge: Thaddée Bertrand

Direcció de producció: Isabelle Pailley Sandoz

Productor delegat: Gilles Sandoz

Productor associat: Serge Lalou

Actors: Sr. Georges Lopez, mestre, i els nins de l'escola de St-Étienne-sur-Usson (Puy-de-Dôme)

Producció: Coproducció de Maïa Films, Arte France Cinéma, Les Films d'Ici, Le Centre National de Documentation Pédagogique, amb la participació de Canal+, Centre National de la Cinématographie, Gimages 4, amb el suport del Ministeri d'Educació Nacional, Conseil Régional d'Auvergne, Procrep.

Selecció oficial al Festival de Cannes 2002. ■