

Conversa amb Bertrand Tavernier

Esteve Riambau

Bertrand Tavernier (Lyon, 1941) és un dels cineastes contemporanis més prestigiosos. Fill del poeta i editor René Tavernier, va exercir la crítica cinematogràfica durant els anys seixanta abans de debutar com a realitzador quan la *Nouvelle Vague* ja havia passat a la història. Els seus primers llargmetratges conjuguen diversos gèneres però *L'horloger de Saint Paul* (1974), *Que la fête commence...* (1975) o *Le juge et l'assassin* (1976) ja delaten un interès pel compromís individual al bell mig de societats conflictives. Admirador del cinema clàssic nord-americà, el realitzador francès va treballar amb actors internacionals a *La mort en direct* (1980) abans de rodar *Coup de torchon* (1981), una original adaptació de *Pop 1280*, la inquietant novel·la policíaca de Jim Thompson. La seva filmografia alterna films de ficció amb documentals, com *Philippe Soupault et le Surrealisme* (1982), *Mississippi Blues* (1984) o *La guerre sans nom* (1992), que posen de manifest la diversitat de les seves inquietuds culturals i socials. Fanàtic del jazz, al qual va retre homenatge amb *Round Midnight* (1986), també ha dedicat una especial atenció a la Primera Guerra Mundial amb *La vie et rien d'autre* (1989) i *Capitaine Conan* (1996) sense renunciar a les implicacions socials contemporànies de *Loi 627* (1992) o *L'appat* (1996), Òs d'Or al festival de Berlín. Els seus herois, apassionats i contradictoris, són reflexos de la seva mateixa personalitat també assumida pels inquiets protagonistes de *Ça commence aujourd'hui* (1999) o *Laissez Passer* (2002), un particular homenatge al cinema francès rodat durant l'ocupació alemanya. A més de realitzador prolífic, Tavernier també és president de l'Institut Lumière de Lió, escriu llibres tan imprescindibles com ara el diccionari *50 ans de cinéma américain* i és un incansable agitador cultural en la lluita per un cinema lliure de condicionaments industrials.

Esteve Riambau (Barcelona, 1955) és Professor Titular del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB. Crític del diari *Avui* i de la revista *Fotogramas*, és autor de nombrosos llibres sobre història del cinema i coautor del documental *Orson Welles* en el país de *Don Quijote* (Canal +, 2000). Entre els seus títols més recents destaquen: *Orson Welles. Una España inmortal* (1993), *Francis Ford Coppola* (1997), *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada* (1998; amb pròleg de Bertrand Tavernier), *Robert Guédiguian. Grandes ilusiones* (1999) o *Charles Chaplin* (2000). En col·laboració amb Casimiro Torreiro és autor de *La vida, la muerte. El cine de Bertrand Tavernier* (1992), *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (1998; Premi Muñoz Suay de l'Academia del Cine Español), *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo* (1999) i *La Escuela de Barcelona. El cine de la gauche divine* (1999), així com del documental televisiu *La passió possible. L'Escola de Barcelona* (BTV, 2000).

Esteve Riambau (E.R.). No sé si estarà d'acord amb que, durant els darrers anys, el cinema ha perdut pes com a producte cultural.

Bertrand Tavernier (B.T.). És veritat i mentida al mateix temps. És cert que ha perdut pes cultural davant d'un determinat públic que el veu com un objecte de consum però, a la vegada, no és totalment així. Només cal veure el nombre de festivals cinematogràfics que hi ha arreu del

món, de col·loquis, de retrospectives... Als Estats Units hi ha uns seixanta o setanta festivals, actualment.

E.R. Però, justament, no creu que això són circuits paral·lels o alternatius a l'exhibició comercial?

B.T. En tot cas no s'hauria de parlar d'una crisi cultural del cinema. És l'art, en conjunt, que està en crisi. Tot el que pugui dir, des de l'èmfasi que vostè hi posa, es podria

aplicar al llibre, a la música —especialment la clàssica— i a altres disciplines artístiques. Un autor magnífic, que es diu Hans Magnus Etzenberger, ha subratllat d'una forma molt irònica que els diners que, a Alemanya, s'apliquen als col·loquis o als congressos sobre la literatura o sobre l'art s'han multiplicat d'una forma extraordinària. En canvi, suprimeixen les delegacions de l'Institut Goethe a l'estranger i ja no es donen subvencions a les biblioteques que haurien de fer viure aquesta cultura als barris de les grans ciutats. Es construeixen palaus de congressos, on es faran col·loquis, on es convidaran personalitats i on es gastaran molts diners, però s'escatimen quantitats que són cinc-cents vegades més petites i, en canvi, podrien ajudar a sobreviure a un petit cinema d'art i assaig, un teatre de recerca o una biblioteca. Per què? Perquè els responsables de la cultura volen que aquesta estigui al servei de la seva imatge i aquest no és el cas d'una biblioteca normal i corrent, que amb prou feines esgarraparà un minut dels informatius televisius quan sigui inaugurada pel polític de torn. En canvi, qualsevol col·loqui, medalla o homenatge a un autor s'emporta tota l'atenció de les televisions, els diaris o els fotògrafs. El perill rau quan es substitueix un treball de llarga volada en la difusió de la cultura —i aquí dins, hi incloc les sales de cinema amb vocació artística o pedagògica— per una manifestació efímera, de la qual es fa una de similar cinquanta quilòmetres més enllà.

E.R. El tractament del cinema dins dels mitjans de comunicació també ha canviat. Cada cop es parla més de glamour i dels diners que recapten que dels valors artístics dels films...

B.T. Aquest és un altre tema. Els diners i la taquilla, que abans només interessaven a les publicacions corporatives, s'estenen ara per tots els mitjans, fins i tot a les pàgines culturals dels diaris. No sé quina és la situació a Espanya, però els diaris i setmanaris intel·lectuals francesos publiquen sistemàticament les xifres del *box office* i anuncien als quatre vents que tal o qual film ha obtingut tants milions de dòlars durant el primer cap de setmana d'exhibició als Estats Units. Aquí hi ha un doble perill. D'una banda, la dimissió d'una certa premsa intel·lectual perquè, de fet, de diners i de glamour sempre se'n ha parlat. Durant la meua adolescència, la majoria dels diaris ni tan sols citaven els realitzadors de les pel·lícules, només parlaven

de les estrelles. Això va canviar durant una època, i quan Pierre Rissient i jo treballàvem com a *attachés* de premsa subratllàvem la importància dels directors. Ara hi ha un retrocés però allò que és més greu és la submissió als diners i a la taquilla però, sobretot, als films que procedeixen de l'estranger. La revista *Cinémonde* escampava, amb orgull, la notícia que *Fanfan la Tulipe* havia obtingut un gran èxit a França. Mai no haurien publicat els resultats de taquilla d'un film nord-americà durant la seva primera setmana a la cartellera dels Estats Units. Ara hi ha una mena d'admiració per Amèrica que no sé si procedeix dels periodistes o dels redactors en cap però, en qualsevol cas, resulta impossible llegir que un film francès ha tingut un cert èxit al Japó. En canvi, la recaptació d'*Spiderman* surt publicada a tot arreu.

E.R. Aquesta és la millor publicitat per a una pel·lícula...

B.T. Exacte. És la seva carta de presentació. Als dossiers per a la premsa n'hi hauria prou amb anunciar-ne la recaptació... Tal com deia el meu amic André de Toth, estem sotmesos a la llei del bitllet de banc. Quan ell rodava els seus films, el diner ja era important però mai no era el tema estrella de la premsa. Ara, els taxistes et parlen de l'èxit d'una pel·lícula en termes econòmics mentre que abans en comentaven la interpretació de Fernandel. El cinema contemporani és captiu dels poders polítics i dels trusts multinacionals, que no són productors ni estimen el cinema. Només volen comprar el poder. A l'època dels grans estudis, hi havia un consell d'administració que havia de passar comptes amb els accionistes però ara tot respon a una cadena d'accionistes als quals no els interessa el cinema. Darryl F. Zanuck s'arriscava amb uns quants dels films que produïa per a la Fox. Ara, el poder pertany a empreses, com ara Coca Cola, que han substituït els vells productors que venien del món de l'espectacle. El cinema que es fa actualment està dominat per presidents de bancs.

E.R. A Espanya, la venda de videojocs de *Harry Potter i la pedra filosofal* va superar la recaptació de la pel·lícula en sales durant les vacances de Nadal. Els films s'han convertit en luxosos espots de productes paral·lels que encara resulten més rendibles.

B.T. Això és cert en el cas de determinats films. N'hi ha alguns que, als Estats Units, només es produeixen si al

darrere es poden vendre altres productes. Sortosament, aquest no és el cas dels millors films nord-americans, com ara els dels germans Coen, els de Steven Soderbergh, Martin Scorsese o Robert Altman. Hi ha l'anècdota formidable d'Arnold Schwarzenegger, que volia fer un film ambientat a l'Alemanya nazi durant la Segona Guerra Mundial i no es va rodar, no només perquè algú va revelar l'amistat de l'actor amb Jörg Haider, sinó perquè les expectatives de venda de productes derivats eren molt reduïdes. Els experts en màrqueting van dir que les creus gammades o els cascs militars tenien una difícil sortida comercial, llevat d'alguns grups d'extrema dreta, i que tampoc tenia sentit fer un parc d'atraccions en el qual es fes passar els visitants per un camp de concentració.

E.R. Durant els anys seixanta, la televisió va suposar una competència ferotge per al cinema. Actualment viuen en una curiosa simbiosi. Què n'opina, d'aquesta relació?

B.T. Hi ha una simbiosi, certament, que pateix i planteja nombrosos problemes però, al mateix temps, ha permès que molts films definitivament importants es poguessin fer. Cal calcular els riscos i estar a l'aguait. Les coproduccions fetes per Canal + o per altres cadenes franceses han contribuït a donar un dinamisme al cinema francès i han permès rodar pel·lícules que haurien estat impossibles a qualsevol altre país del món. Quan Channel Four va començar a ajudar al cinema britànic, de sobte van emergir una sèrie de realitzadors molt interessants, com ara Mike Leigh, Stephen Frears o Ken Loach. L'ajuda de la televisió al cinema és positiva, sempre que hi hagi una idea directiva i un cert amor pel cinema en una determinada cadena. A Itàlia també van intentar aplicar el model però no va funcionar durant molt de temps perquè no hi havia cap directriu política a l'interior de les cadenes, no hi havia ningú capaç de canalitzar els diners amb una certa habilitat. També hi ha el perill que el cinema acabi sota la influència de la televisió i, de tota manera, a França ens n'hem sortit prou bé, per una raó molt simple: els cineastes francesos són bastant combatius i, en conjunt, no es deixen sotmetre fàcilment. Han sabut resistir: primer van fer-ho als alemanys durant l'ocupació, després als productors i també, encara que no sempre, a la televisió. Malgrat aquest perill, cal observar l'experiència d'aquells països on no hi ha aquesta política.

E.R. Durant els darrers anys, el cinema espanyol s'ha vist extraordinàriament beneficiat pels diners procedents de les dues plataformes digitals. Un cop se n'ha decretat la fusió, la producció cinematogràfica s'ha aturat i espera un veredicté encara incert.

B.T. És cert que la televisió provoca hàbits de peresa. Quan tens assegurat el finançament d'una pel·lícula amb un parell de cadenes ja no busques res més.

E.R. I, d'altra banda, aquesta competència directa entre dues plataformes provoca un encariment artificial dels costos de producció.

B.T. És cert. Sempre he lluitat contra aquesta facilitat. Els meus films responen a pressupostos molt raonables i hi ha molts altres realitzadors que són capaços de rodar amb mitjans no excessivament elevats. El problema són les derivacions. Hi ha gent que, de cop i volta, veu que muntar un film és molt fàcil perquè només hi ha dues o tres portes per picar. Si piques fort, en surts amb un xec a la mà; però si totes se't tanquen als nassos, cal trobar altres formes de finançament, cal lluitar contra la vocació de les cadenes públiques o amb vocació cultural que estan disposades a establir tractes de deu anys amb els distribuïdors de films nord-americans i, en canvi, són incapaces de signar contractes estables amb els productors o distribuïdors del propi país. A França, Antenne 2 va signar un contracte de quinze films amb el productor nord-americà Arnon Milchan i, amb nosaltres, calia negociar pel·lícula per pel·lícula. Cal prohibir aquests macrocontractes que donen encara més poder als grans trusts i donen lloc a situacions delirants. El distribuïdor espanyol de *Hoy empieza todo* em diu que no aconsegueix vendre'l a la televisió pública, tot i haver fet mig milió d'entrades a les sales amb un ressò de crítica extraordinari i premis per tot arreu. És increïble que una televisió que hauria de conservar un component cultural, d'obertura a la resta del món, no adquireixi obligatòriament els drets d'un cert nombre de films descoberts als festivals, ja siguin d'Abbas Kiarostami, Stephen Frears o Edward Yang.

E.R. La televisió és una arma de doble fulla. Vostè mateix en va patir les conseqüències quan una cadena pública francesa es negava a emetre el seu film *L'appat* en horari

de *prime time* perquè era massa violent i, en canvi, anava precisament destinat a un públic juvenil per denunciar la fascinació de la violència.

B.T. Sí, però jo el vaig guanyar, aquest procés. El volien emetre a les 23.30 h, vaig lluitar i vaig quedar com un empenyador però, finalment, el van passar a quarts de deu. Cal que les associacions de realitzadors lluitin en el lloc oportú i sobre aquelles coses que cal canviar no només al país corresponent sinó també a nivell europeu. Els dirigents polítics de les cadenes detesten aquest tipus de debats o de complicitats internacionals.

E.R. Quines seran les repercussions de la crisi de Canal + a França i, per extensió, a la resta d'Europa?

B.T. Jean-Marie Messier, el president d'aquesta cadena de pagament, no només ha destruït una part del cinema francès amb canonades de gran calibre, sinó que la seva gestió també ha repercutit sobre el món de l'edició i deixarà darrere seu una veritable ruïna cultural. Messier pertany a un tipus de persones que creuen que són Darryl Zanuck i Walt Disney al mateix temps. Per què? Perquè concedeixen dues-centes vegades més entrevistes a l'any que aquests dos productors històrics durant tota la seva vida. Creuen que són importants no pas per allò que fan sinó perquè *Paris Match* publica la seva foto mentre patinen sobre gel davant el Rockefeller Center de Nova York. Aquest és el símbol del seu triomf i, paradoxalment, aquest era, pràcticament, el tema que jo abordava a *L'appat*. Allà hi havia crims pel mig però, en qualsevol cas, estem parlant de gent que creu que l'èxit equival a tenir una estilogràfica de marca Mont Blanc, encara que no sàpiguen escriure ni tan sols el seu nom. La història de Jean-Marie Messier és absolutament simbòlica: és tan caricaturesca que esdevé exemplar. Representa, simultàniament, la imbecilitat megalòmana de la gent que creu que n'hi ha prou amb dir que triomfarà als Estats Units per aconseguir-ho i, d'altra banda, la ceguesa dels polítics confrontats a l'enorme escàndol financer del Crédit Lyonnais o a l'afer de Giancarlo Parretti amb la compra de Pathé i de Metro Goldwyn Mayer. Sempre és la mateixa història, que es repeteix tant si governa el partit socialista com Jacques Chirac, que no deixava de subratllar el caràcter dinàmic de Jean-Marie Messier per facilitar que les empreses franceses penetressin al mercat nord-americà. El resultat de tota

aquesta fallida és que empreses com Larrousse o Robert passin a dependre dels Estats Units amb tot el capital d'edicions literàries o musicals franceses que hi ha al darrere. Aquest és el preu que caldrà pagar perquè aquest home va voler comprar Universal sense conèixer res d'aquesta empresa. Cada vegada que en parlava, no en deia més que ximpleries: que era el primer estudi de Hollywood, que n'era un dels més grans... És com un *remake* de *Citizen Kane* però sense Orson Welles en el paper del protagonista.

E.R. És per totes aquestes raons que jo sóc molt pessimista respecte al futur del cinema com a producte cultural. És molt difícil fer veure als joves que hi ha altres models cinematogràfics diferents del pensament únic imposat per Hollywood i l'alternativa és cada cop més perifèrica, des de les trinxeres de la resistència.

B.T. Cal lluitar i quan es lluita s'aconsegueixen coses. M'admiren els combats que arriben a sensibilitzar la gent, i ara disposem d'instruments que faciliten aquest tipus d'operacions. El DVD, per exemple, permet mostrar pel·lícules que feia molt temps que no estaven a l'abast. El vessant cultural del cinema segueix existint però, al mateix temps, gairebé corre paral·lel al vessant cultural del món. Des d'aquesta perspectiva, el cinema va extraordinàriament bé si se'l compara amb la música clàssica.

E.R. Compari, en tot cas, la música clàssica amb el cinema clàssic.

B.T. El cinema clàssic viu una edat daurada amb el DVD i si es sumen els espectadors de les sales, de la televisió i del vídeo, els espectadors són molt superiors als que escolten música clàssica. És una lluita diària però, per davant, hi ha un camí molt llarg per recórrer. Hi ha victòries, cada cop que s'edita algun títol memorable. Encara estem molt lluny d'una situació ideal, però s'hi fan progressos i disposem d'armes per lluitar. No és només el cinema que es troba amenaçat. Hi ha una capitulació general.

E.R. Estic d'acord amb que el cinema, com a espectacle, no està en crisi. El problema està en quins són els films que arriben al gran públic.

B.T. Això sempre ha estat així. Als anys trenta, *Le jour se lève*, de Marcel Carné, feia cent cinquanta mil vegades menys d'entrades que qualsevol pel·lícula de Fernandel.

John Ford mai no va obtenir el mateix èxit que les comèdies de Betty Grable. En canvi, també hi ha pel·lícules de gran èxit i que, a més, estan molt bé. En un altre ordre de les coses, Ingmar Bergman disposa avui d'un públic cinquanta vegades més nombrós que als anys cinquanta. Un film d'Abbas Kiarostami té avui més espectadors que un de Bergman quan es va estrenar i hi ha pel·lícules de països orientals, que abans ni tan sols existien al mapa, que fan centenars de milers d'espectadors arreu del món. Cada país gaudeix actualment d'una sèrie de projeccions anuals de films muts acompanyats d'una orquestra i hi ha un públic que en gaudeix. A principi dels anys seixanta, qui hauria pogut imaginar una plaça de Bolonya amb tres mil persones disposades a veure un film mut de John Ford?

E.R. El veig molt optimista. Tant de bo no s'equivoqui!

B.T. Si hi ha voluntat, energia i passió, es guanya; sempre que es doni el poder a la gent que estima el cinema i no als polítics, als directors de màrqueting o als banquers que només busquen un benefici immediat. Quentin Tarantino m'explicava els problemes que tenia amb els responsables dels estudis de Hollywood que pretenen rendibilitzar un film durant la seva primera d'exhibició. N'hi ha que necessiten un any, però el més greu és que aquest criteri no ha fet que tots els films siguin més rendibles. N'hi ha que fracassen estrepitosament i els estudis tenen més problemes amb aquesta voluntat de rendibilitat immediata que quan apostaven per films amb beneficis a llarg termini. Crec que cal trobar l'equilibri entre un pessimisme actiu i un optimisme prudent.

E.R. Jo sóc més pessimista actiu que optimista prudent.

B.T. Cal compaginar les dues coses. És cert que la televisió és un problema però, fins i tot als Estats Units, la cadena per cable HBO ha permès fer pel·lícules extraordinàries. John Frankenheimer, que ha mort massa aviat, hi va fer el seu darrer film, *Password*, que és una obra mestra, el film polític nord-americà més important d'aquesta dècada,

deixant de banda el pamflet de Michael Moore, (*Bowling for Columbine*, 2002). Són dues hores i quaranta minuts sense res més que discussions polítiques i ja s'ha emès deu cops.

E.R. Francis Ford Coppola, a l'últim festival de Sant Sebastià, va reiterar que "la pel·lícula ha mort, llarga vida al cinema". Què en pensa vostè, de les noves tecnologies? Comparteix la idea que, d'aquí a sis o set anys, tot el cinema serà digital?

B.T. Desconfio de la gent que fa pronòstics tan dràstics. També es deia que el vídeo substituiria el cinema i, certament, hi ha hagut un progrés però tots dos suports no són incompatibles. He vist tanta gent que predeia la mort d'alguna cosa que ja no els escolto. He vist predir la mort de la novel·la més de vint cops i mai no s'han venut tan bé com ara. Després del maig del 68 es va anunciar la mort del cinema narratiu i ara gaudeix de millor salut que la d'aquells que la van predir. Diaris que avui en dia ja no existeixen també van anunciar un i altre cop la mort del cinema francès. Potser la tècnica evolucioni, no serà tan estúpid de negar el progrés, i s'arribi a fer projeccions d'una qualitat extraordinària però, en qualsevol cas, s'haurà passat d'un suport a un altre. I què? On és el problema?, sempre i quan en persisteixi la qualitat. Serà el mateix que quan es va passar del blanc i negre al color o de la pantalla normal al Cinemascope. Són canvis tecnològics que cal domesticar. L'error consisteix a pensar que serà la tecnologia la que ens dictarà el contingut dels films. A mi m'agrada la pel·lícula cinematogràfica, amb tots els seus defectes: és més viva que el digital. Al mateix temps, hi ha alguns dels meus films editats en DVD que respecten els colors originals molt millor que les còpies que circulen en format cinematogràfic. Cal veure les coses cas per cas. Al festival de Teluride d'enguany vaig veure una versió de *Singing in the Rain* restaurada en digital i havia perdut una bona part d'aquest plaer físic que s'experimenta quan es veu en pel·lícula. Sobre aquest tema em mantinc, un cop més, prudent i, alhora, molt obert.