

La Nouvelle Vague i Jean-Luc Godard:

*noves visions a
la narrativa
cinematogràfica*

Autor:

Carles Gómez Linuesa

Directora de TFG:

Ana de Quadras Ayuso

Gener 2020

Treball Final de Grau

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Abstract

In the late 1950's, a number of new cinematic waves were emerging around the world in response to commercial cinema in Hollywood. One of the most important was the Nouvelle Vague. This work investigates the emergence of this film movement and analyzes one of its most important authors: Jean-Luc Godard. Through his filmography both in the Nouvelle Vague and in the years that follow, we will highlight the new visions he has brought to the cinematic narrative.

Keywords

Nouvelle vague, Godard, Hollywood, audiovisual narrative, editing, film, Cahiers du cinema,

Resum

En la dècada de finals dels cinquanta, van sorgir arreu del món una sèrie de noves onades cinematogràfiques en resposta al cinema comercial que es produïa a Hollywood. Una de les més importants va ser la Nouvelle Vague. Aquest treball investiga el sorgiment d'aquest moviment cinematogràfic i analitza un dels seus autors més importants: Jean-Luc Godard. A través de la seva filmografia tant dins de la Nouvelle Vague com en els anys posteriors posarem en relleu les noves visions que ha aportat a la narrativa cinematogràfica.

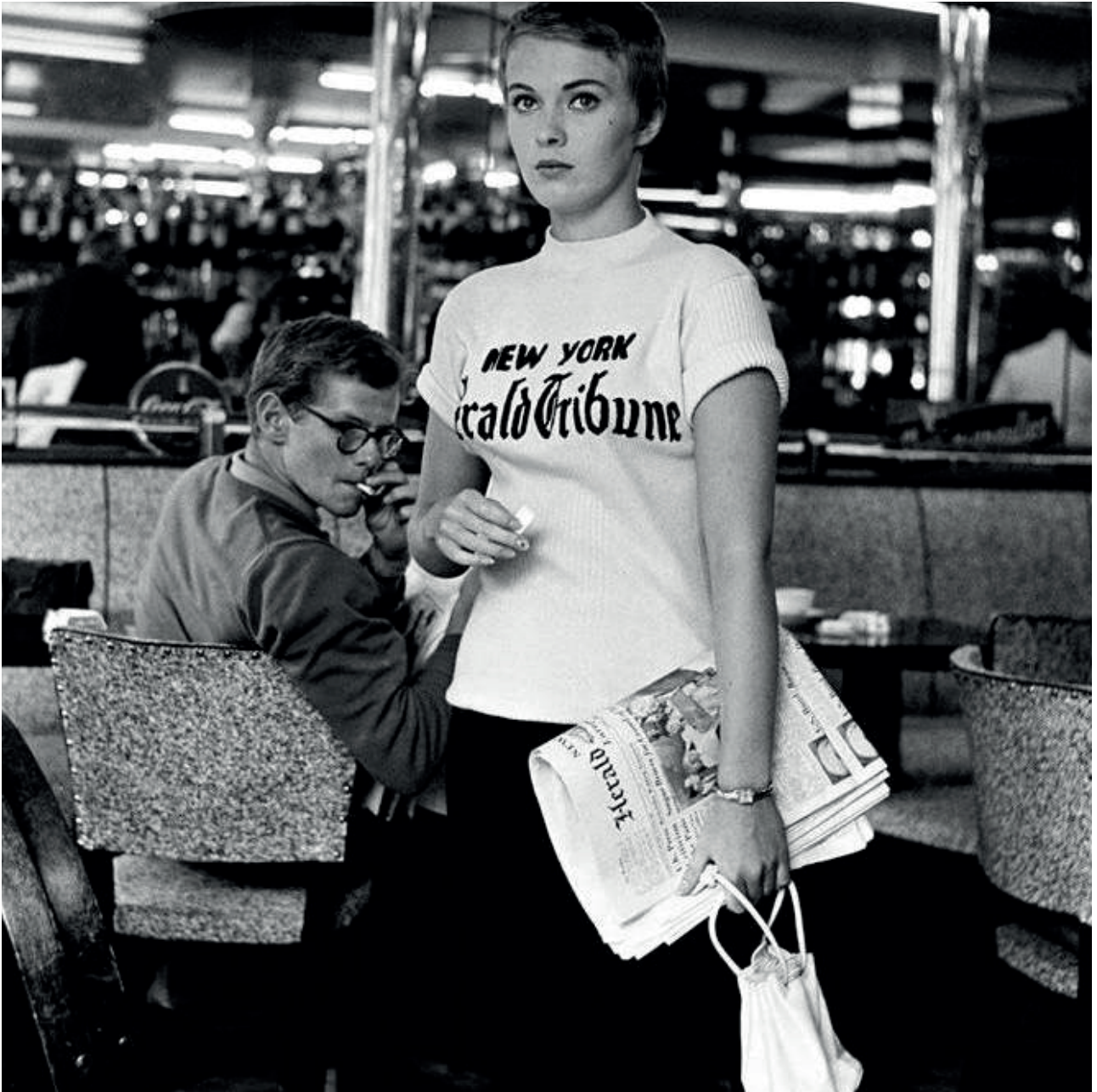
Paraules clau

Nouvelle vague, Godard, Hollywood, narrativa audiovisual, muntatge, cinema, Cahiers du cinema,

Índex de continguts

1. Introducció	6
1.1. Punt de partida	7
1.2. Objectius	8
1.3. Motivació personal i interès acadèmic	8
1.4. Metodologia	9
1.5. Marc teòric de referència	9
2. Un canvi de paradigma	10
2.1 Eferescència i decadència de Hollywood	11
2.1.1. Star system i els Oscars	11
2.1.2. El gènere de gàngsters i el cinema negre americà	12
2.1.3. L'eclosió de dos genis	13
2.1.4. Comitè d'Activitats Antiamericanes (HUAC)	13
2.1.5. Una intervenció federal i el boom de la televisió	14
2.2 El neorealisme italià i el canvi de paradigma	16
2.3 Sorgiment de les “noves onades” cinematogràfiques	18
3. La Nouvelle Vague	20
3.1 Referents intel·lectuals i manifestos	21
3.1.1. Ontologia de la imatge fotogràfica (1945)	21
3.1.2. El naixement d'una avantguarda: La Caméra stylo (1948)	22
3.1.3. L'Express i el naixement d'una etiqueta (1957)	23
3.2 Revistes i cineclubs	24
3.2.1. Canvi polític i panorama cultural	24
3.2.2. Cinema francès en crisi estètica	25
3.2.3. Cahiers du Cinéma i cineclubs	25
3.2.4. Cinema de papa vs Politique des auteurs	26
3.3 L'eclosió d'un moviment	27
3.3.1. Els primers films dels joves dels “Cahiers”	27
3.3.2. Cannes 1949: l'inici de la revolució	28
3.4 Sistemes de producció i difusió	30
3.4.1. Subvencions al cinema	30
3.4.2. Pressupostos baixos i autoproducció	31
3.4.3. Tres productors clau	32

3.5 Una nova estètica visual	32
3.5.1. Claus estètiques.....	32
3.5.2. Nouvelle Vague: una escola de cinema?.....	34
3.6. Els protagonistes	35
3.6.1. Principals directors i obres	35
3.6.2. Nous temes i noves cares	36
4. Jean-Luc Godard	38
4.1 Un crític, un explorador, un cineasta, un poeta.	39
4.1.1. Una còmode infància, una rica família	39
4.2 Els anys de la Nouvelle Vague (1960-1965)	39
4.2.1. À bout de souffle (1960).....	40
4.2.2. Vivre sa vie (1962).....	42
4.2.3. Le mépris (1963).....	45
4.2.4. Pierrot le fou (1965).....	47
4.3 L'etapa política (1966-1972)	51
4.3.1. La Chinoise (1967)	51
4.3.2. Tout va bien (1972)	54
4.4 El retrobament (1972-1988)	56
4.4.1. Numero deux (1975)	57
4.4.2. Save qui peut (la vie) (1980).....	59
4.5 A la cerca d'un nou llenguatge (1989-2018)	60
4.5.1. Histoire(s) du cinema (1989-1998)	61
4.5.2. Éloge de l'amour (2001)	61
4.5.3. Notre musique (2004).....	63
4.5.4. Film socialisme (2010)	65
4.5.5. Adieu au langage (2014).....	67
5. Conclusions	69
5.1. La Nouvelle Vague: la breu revolució dels crítics.	70
5.1.1. Del cineclub a Cannes	70
5.1.2. El cinema com a escriptura	70
5.2. JLG: a la cerca dels límits	72
5.3. Noves direccions, noves mirades?	78
6. Referències	81



1. Introducció

1.1. Punt de partida

La narrativa cinematogràfica ha evolucionat enormement des dels seus inicis fins a l'actualitat. El que va néixer com un mitjà descriptiu de la realitat, s'ha convertit en un dels llenguatges més profunds i complexos per a expressar i experimentar la profunditat de la naturalesa humana. Ha esdevingut el setè art i segurament el més complex de tots, ja que amalgama en el seu interior la narrativa literària, el poder de la imatge, el pas del temps i el so. I no solament això, si no que genera llenguatges nous a través d'eines que li són pròpies com el muntatge cinematogràfic.

En els pocs anys que aquest nou art hi és present, hi ha hagut multitud de moments on han existit persones i moviments que han generat un canvi substancial en la forma d'entendre'l i d'expressar-ne idees. La història del cinema, és per definició la història de les innovacions, tant tècniques com estètiques i semàntiques, tant en la forma com en el contingut.

Així i tot, un dels moments clau per a entendre l'evolució del cinema fins als nostres dies, és la revolució de les "noves onades", aquells moviments reaccionaris enfront de la narrativa comercial i serialitzada de gran part d'un Hollywood ja en decadència.

Aquestes onades van tenir com a punt inicial el neorealisme italià que defugia completament del que s'havia fet fins aleshores i va establir les bases per a un seguit de propostes tant a Europa com a Àsia i Sudamèrica que van obrir les portes cap a una nova manera d'entendre el cinema. Així és com van néixer entre els seixanta i setanta el Free Cinema anglès, la "nova onada" sueca i alemanya, el nou cinema italià (Antonioni o Visconti), el cinema de desgel dels països de l'est (Wajda i Tarkovski), el Cinema Novo a Brasil i com no la Nouvelle Vague a França.

És precisament en aquest darrer moviment francès on apareixerà una figura que resultarà cabdal en l'evolució de la narrativa cinematogràfica i que experimentarà amb el llenguatge cinematogràfic fins a límits abans no coneguts: Jean-Luc Godard.

1.2. Objectius

Aquest treball de recerca i investigació bibliogràfica i cinematogràfica té la intenció d'endinsar-se en la Nouvelle Vague i en especial en la figura de Jean-Luc Godard i en la seva cinematografia. Amb una anàlisi fílmic d'algunes de les seves obres al llarg de la seva trajectòria volem establir i evidenciar quines són les aportacions que per una banda la Nouvelle Vague i per l'altre Godard han realitzat a la narrativa cinematogràfica.

Abans però caldrà fer un breu repàs del què ens va portar fins a la Nouvelle Vague per tal d'entendre tant la motivació del sorgiment d'un nou llenguatge en el cinema com la posterior repercussió del que va significar.

1.3. Motivació personal i interès acadèmic

El cinema sempre ha representat per a mi un referent expressiu i artístic des de la meva adolescència. Si bé al principi em vaig sentir atret pel cinema de terror o de culte (que encara em sembla interessant i rellevant dins el seu context), aviat vaig poder gaudir de les filmografies de Kieślowski (Dekalog, Trois Couleurs), Tarkovski (Stalker, Solaris), Hitchcock (Vertigo, Psicosis), entre molts d'altres autors. Aquests films em van sacsejar enormement i vaig explorar l'època en la qual van sorgir i amb ells les "noves onades" cinematogràfiques dels 60 i 70. Vaig descobrir un cinema amb majúscules, que es reinterpretava a si mateix i en generava un nou llenguatge. Vaig entendre la importància del que s'havia fet i en el moment històric en què s'havia fet, valorant que probablement molts aspectes del llenguatge cinematogràfic que avui coneixem van néixer en aquest període.

La motivació personal en realitzar aquesta investigació és per tant madurar aquesta curiositat i endinsar-me profundament en l'obra d'un dels autors que em resulta més interessants i experimentals de tots els temps i intentar valorar i entendre el que ha significat per al llenguatge cinematogràfic.

Interès acadèmic

Aquest projecte pretén ser una anàlisi el més acurat possible d'una època i d'un personatge que resulta cabdal per a entendre la història del cinema i amb ella la de l'art. Mitjançant una anàlisi formal i conceptual a varies de les pel·lícules de

l'autor, i establint una biografia acurada i meticulosa intentarem esbrinar quins elements han portat a Godard a establir-se com a referent en la revolució del llenguatge cinematogràfic.

1.4. Metodologia

Per a realitzar aquest projecte utilitzarem una metodologia analítico-interpretativa del marc teòric de referència així com d'una anàlisi formal i conceptual de diverses pel·lícules de l'autor. A través d'una anàlisi sobre el context teòric, social i estètic de la Nouvelle Vague, així com un recorregut cronològic per l'obra de l'autor podrem establir quines han sigut les aportacions tant del moviment com de l'autor a la narració cinematogràfica postmoderna.

1.5. Marc teòric de referència

Per tal d'evidenciar quines són les aportacions a la narrativa audiovisual tant de la Nouvelle Vague com de Jean-Luc Godard, hem de focalitzar molt bé quins en són els seus elements principals. És per això que una de les referències més importants en aquest sentit és l'obra "Elementos de Narrativa Audiovisual" de Francisco Javier Tarín. En ella ens centrarem sobretot en els seus punts relatius a la posada en escena i posada en sèrie.

D'altra banda tindrem en compte obres d'Esteve Riambau, Javier Memba i Roman Gubern, amplis coneixedors de la història del cinema i també especialistes del cinema francès i de la Nouvelle Vague.

La tercera pota de la taula ens la donarà Alain Bergala, el principal biògraf de Jean-Luc Godard i un dels crítics de cinema que millor coneix la seva filmografia, el seu pensament i la seva trajectòria professional. Amic del realitzador, ha presentat multitud de les seves obres.

Finalment, tenim el corpus fílmic i teòric de Godard. Volem subratllar especialment "teòric" perquè Godard és sobretot això un teòric del cinema. Gràcies a la recopilació de cites de Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas, podem establir cronològicament la seva manera de viure i de plantejar el cinema i l'art.



2. Un canvi de paradigma

2.1 Efervescència i decadència de Hollywood

La indústria cinematogràfica dels grans estudis de Hollywood va tenir un impacte sense precedents durant els anys 10 i 20 on van sorgir les principals majors (Paramount i Fox (1914), Universal (1915), Warner Brothers (1923), Columbia i Metro (1924) o RKO (1929). Havia nascut l'imperi del cel·luloide i la Meca del Cine. Durant els seus inicis, va ser el referent cinematogràfic mundial i amb l'aparició del cinema sonor va viure la seva època daurada.

Amb aquest gran avanç tècnic Hollywood va trobar la seva gallina dels ous d'or, ja que aquesta revolució va entusiasmar a un públic que volia noves emocions. És en aquest context on es van desenvolupar amb gran intensitat les pel·lícules de gènere. Si bé ja teníem referents anteriors, amb l'aparició del cinema sonor, es van perfeccionar gèneres com el western amb directors com John Ford amb *Stagecoach* (1939), la comèdia americana amb Frank Capra amb *You Can't Take it With You* (1938), el cinema de terror amb Browning amb *Dracula* (1931) o *Freaks* (1932) i com no el cinema musical, gran referència del cinema sonor amb autors com Victor Fleming amb títols tan rellevants en la història del cinema com *The Wizard of Oz* (1939).

El "sistema d'estudis" va permetre a les grans majors, generar tot un sistema de producció, des de la creació de les obres fins a la posterior difusió en sales comercials i que tancava tot el cercle, oferint unes xifres de negoci exorbitants.

2.1.1. Star system i els Oscars

L'època dels 30 fins a finals dels 50 també estaria determinada per l'eclosió de moltes estrelles actorals en el sí de Hollywood. Tant és així que molts espectadors i espectadores anaven als cinemes no a veure una pel·lícula o una altra per la seva història, narració, gènere o director, si no més aviat per veure a una actriu o actor determinats. Un fet també determinant en aquest sentit va ser l'aparició de revistes sensacionalistes dedicades a la vida dels artistes que donaven encara més relleu i destacaven les seves figures, establint-se com a mites i estereotips de tota una època.



Fotograma de *Stagecoach* (1939) de John Ford.

En aquesta línia trobem actrius com Greta Garbo (*Mata Hari, Grand Hotel, Ninotchka*), Marlene Dietrich (*Morocco, Desire, Stage Fright, Rancho Notorius, Touch of evil, Witness for the Prosecution*) i actors com Robert Taylor (*Waterloo Bridge, Quo Vadis?*) o Clark Gable (*Gone with the wind, Mogambo, The King and Four Queens*).

Aquesta febre per la fama i l'èxit dels actors i actrius cal sumar l'interès que suscitaven els premis Oscar. Si bé a l'inici aquests premis estaven plantejats com una empenya per a la indústria del cinema per a premiar aquells films amb més innovació tècnica i estètica, aviat els productors van veure que proporcionaven suculents beneficis tant per a ells com per als directors, als actors i actrius de les obres guanyadores. Tant és així que es van generar autèntics fenòmens i es van produir mites, tant d'actrius com d'actors, gràcies a la construcció d'estrelles efímeres i amb vides personals que en molts casos no van aguantar el pes de l'estrellat com Marilyn Monroe.



Marilyn Monroe

2.1.2. El gènere de gàngsters i el cinema negre americà

Si bé amb anterioritat hem parlat del cinema de gènere, el de gàngsters i el cinema negre mereixen un apartat especial pel què aporten ja no únicament en l'àmbit cinematogràfic si no en un establiment curós del context històric i social d'una època convulsa per a la societat americana de l'època.

La llei seca que es va iniciar al 1917 fins al 1933, va ser un fet summament important per a l'imaginari col·lectiu de l'època. Amb la *Prohibition*, es va posar fi a la venda legal d'alcohol a tots els Estats Units, però com la demanda real no baixava, va aparèixer un mercat negre i un complex sistema de fabricació i de contraban. Amb ell, un seguit de màfies, extorsions, persecucions policials, soborns i assassinats. Va néixer la figura del mafiós més famós de tota la història: Al Capone.

D'altra banda, el crack de Wall Street i la posterior depressió dels inicis dels anys 30 va provocar un gran malestar civil, però a més va ser un terrabastall per al somni americà que molts tractaven de vendre i exportar com a carta de presentació dels EUA i del seu lideratge mundial. Molts americans es van trobar dolguts ja no únicament econòmicament, si no també moralment.

Aquestes circumstàncies van ser el caldo de cultiu perfecte per a l'aflorament del gènere de gàngsters i el cinema negre americà. Afortunadament aquests gèneres van comptar amb uns directors que van donar protagonisme a les històries que narraven i a la qualitat tècnica i estètica de les seves produccions. Tant és així que podem comptar amb èxits tan rotunds com *Scarface* (Hawks, 1932) o *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (LeRoy, 1932).

El cinema negre o detectivesc també va donar grans fruits com *The Maltese Falcon* (Huston, 1941), *Double Indemnity* (Wilder, 1944), *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) gran pel·lícula que va criticar el star system de Hollywood o *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1944).



Fotograma de *Scarface*
(Hawks, 1932)

2.1.3. L'eclosió de dos genis

D'altra banda entre el final dels anys 30 i finals dels 50, EEUU va viure l'eclosió de dos autors que van revolucionar el panorama cinematogràfic americà i que van tenir ressò internacional: Orson Welles i Alfred Hitchcock. Del primer tenim joies del cinema com *Citizen Kane* (1941), *The Lady from Shanghai* (1947) o *A touch of evil* (1957), també emmarcades en el gènere noir.

Del segon destaquen d'aquest període els seus títols *The 39 Steps* (1935), *Sabotage* (1936), *Shadow of a Doubt* (1943), *Rope* (1948), *Strangers on a Train* (1951), *Dial M for murder* (1954), *Rear Window* (1954) o la meravellosa *Vertigo* (1958). Més endavant als anys 60 produiria algunes de les seves obres claus com *Psycho* (1960) o *The Birds* (1963).

De fet dos dels autors principals d'aquest gènere noir i de suspens, Howard Hawks i Alfred Hitchcock, seran dos dels autors americans de referència per a molts altres autors posteriors de la Nouvelle Vague que reivindicaran la seva estètica i el seu estil narratiu.

2.1.4. Comitè d'Activitats Antiamericanes (HUAC)

Al 1934 va nèixer el Comitè especial d'Activitats Antiamericanes que estava encarregat de la investigació de la propaganda nazi als EUA. Al 1938 va centrar els seus esforços en la persecució de persones d'ideologia comunista que pogues-

sin infiltrar la seva propaganda dins del sistema de valors americà a causa de la seva posició social o la seva influència pública.

L'any 1947, el comitè va tenir audiències durant nou dies per les acusacions de propaganda comunista a vàries personalitats importants de Hollywood que posteriorment serien coneguts com "els deu de Hollywood". Entre ells es trobaven nombrosos guionistes i alguns directors com Edward Dmytryk o Dalton Trumbo (guionista de *Spartacus* de Kubrick i guanyador de dos Oscars). Aquests autors, van ser acusats de desacat i incorporats en una llista negra per tal que cap estudi els pogués contractar fins que firmessin un manifest en contra de les idees comunistes i de la seva propagació. Aquest fet va causar la indignació d'una gran part d'artistes (més de 300) que van acabar emigrant a altres països per tal de fer el cine que volien. Eren anys on la guerra freda entre EUA i l'URSS estava iniciant-se i el perill a l'enemic comunista era molt present.

Si bé aquest fet no va afectar massa la producció de les grans majors, sí que va ser un toc d'atenció per a molts directors i guionistes (especialment de la prometedora escola documentalista de NYC) que veien que no podrien expressar-se amb llibertat en EUA i que mirarien el vell continent europeu com un espai lliure de restriccions.



2.1.5. Una intervenció federal i el boom de la televisió

Des dels inicis de Hollywood les grans majors (Paramount, Metro, RKO, Warner i Fox) van tenir greus problemes amb la resta de productores independents, que associades en l'*Independent Motion Pictures Producers Association*, van portar a tràmit tot un seguit de batalles legals per tal d'acotar el greu monopoli que exercien en el cinema americà. Entre totes les majors, produïen entre el 65 i 75 % de tots els films americans, el 100% dels noticiers i distribuïen el 90 % de tots els films rebent aproximadament i en conseqüència el mateix percentatge de recaptació anual. Les xifres eren difícils de maquillar i aquest va ser el motiu pel qual finalment al 1938 el Departament de Justícia dels EUA iniciés un procediment legal contra el monopoli de les majors amb relació a la infracció de la Llei Sherman que en regulava el mercat. Finalment el tribunal, va sentenciar que efectivament s'estava infringint el lliure mercat i competència i que per tant les grans majors havien de desvincular la seva producció de la difusió de les seves

obres, procés que van iniciar les productores del 1949 al 1953 aproximadament.

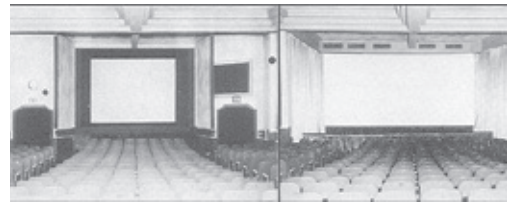
Si bé aquest procés no va ser letal per a la indústria, es produïa de manera paral·lela a altres com la “caça de bruixes” a la que hem fet referència anteriorment o bé a la gran revolució que sí que va suposar un canvi substancial en el model de negoci de Hollywood: l’aparició i implantació de la televisió.

Nascuda comercialment als EUA cap a 1946 amb uns 11.000 aparells aproximadament, va experimentar un creixement exponencial fins a arribar al 1952 als 21.200.000 aparells. I aquesta evolució es va produir a més en un moment on la quantitat d’emissores estava congelada i els continguts audiovisuals encara no havien iniciat tota la seva eferlescència.

A conseqüència de tots aquests fets, la producció a Hollywood va presentar una devallada important en el nombre de films produïts, i se centrava a incorporar novetats tècniques per tal de generar un interès a l’espectador. Algunes d’aquestes novetats com el cinema en relleu o estereoscòpic, el *Cinerama* que combinava tres pel·lícules sincròniques i contigües obtenint nun angle de visió molt més gran o bé l’*Aromarama* o el *Odorama* (cine amb olors) del multimilionari *playboy* Mike Todd van tenir una vida efímera. Altres com el *Cinemascope* amb una projecció panoràmica que abastava un angle de visió molt més gran amb un cost de producció gairebé similar van perdurar en el temps i es van convertir en estàndards de la indústria.

Amb totes aquestes innovacions es volia generar uns productes, que poguessin competir mitjançant l’espectacularitat amb el que ofería la televisió (un fenomen amb curiosos paral·lismes amb el que passa actualment amb Netflix o les diferents plataformes de VOD).

Tots aquests elements van conformar un panorama dins la indústria però també dins dels mateixos directors i autors que va conjugar a un profund canvi d’enfocament en els anys posteriors, ja no únicament en Hollywood, sinó en la manera de pensar i produir cinema en l’àmbit mundial. I un element clau per a entendre aquest canvi, es va produir a la Itàlia de la postguerra amb el naixement del neorealisme italià.



Primers Cinemascope

2.2 El neorealisme italià i el canvi de paradigma

En la Itàlia feixista tot era fastuós i grandios. El cinema que s'exhibia era un cinema encarat a l'aristocràcia, els valors del règim i la grandiositat del seu exèrcit, o bé comèdies de telèfon blanc descafeïnades i sense substància. El *Centro Sperimentale*, l'escola més important de cinema d'Itàlia fundada l'any 1935 pel govern de Mussolini hi va participar activament. Així i tot, molts dels seus directors i estudiants, hi estaven en contra, tot i que revelar-se era força perillós. Però les veus d'aquests directors i estudiants es feien notar, i estaven en contra de l'estètica pomposa i allunyada de la realitat de la seva Itàlia. Ells defensaven un cinema més proper a la gent, a la realitat quotidiana, a la misèria i a la pobresa que en aquells dies es vivien.

Així i tot, molts directors van col·laborar inicialment amb el Duce per tal de poder dirigir les seves pel·lícules. Aquest va ser el cas de Roberto Rossellini, un dels directors cabdals del que després s'anomenaria neorealisme. En els seus inicis va participar en diversos films propagandístics del govern de Mussolini, com *La nave bianca* (1941) que narra les meravelles dels vaixells hospitalaris de la marina italiana i que està dedicada a donar confiança als combatents, o *Un pilota ritorna* (1942), entre d'altres.

Un altre director importantíssim va ser Luchino Visconti, un aristòcrata amb una gran cultura i un refinat sentit estètic que va quedar enlluernat pel cinema del francès Jean Renoir. Tant va ser així que es va mudar a França per tal d'exercir d'ajudant del cineasta francès. Després de col·laborar en diverses pel·lícules, va tornar a Itàlia amb tota una sèrie de coneixements tècnics i sobretot estètics del cinema realista francès que el va portar a realitzar el seu film amb un segell precursor del neorealisme. Així és com va sorgir *Ossessione* (1943) una pel·lícula que narra un triangle amorós amb tons de cinema negre, però en la que les formes són molt més rellevants cinematogràficament que no pas el guió. Al film veiem una sèrie de personatges vulgars, ambients sòrdids, pobresa, prostitució, misèria, en definitiva, una sèrie d'elements que no eren gens comuns en el cinema de l'època feixista. La pel·lícula va ser considerada d'anti-italiana i tot i que va estar a punt de ser censurada, el govern de Mussolini va acceptar la seva difusió.



Fotograma de *Ossessione* (1943) de Visconti.

Òbviament els neorealisme no va néixer del no-res en l'àmbit estètic, sinó que va beure de nombroses fonts, entre les que podem emmarcar clarament el cinema soviètic amb directors com Dziga Vertov o la gran *Bronenósets Potiomkin* (1925) de Serguéi Eïnsenstein que narra el motí d'un vaixell rus i que mostra clarament grans masses de gent del poble unida per un objectiu comú. D'altra banda, també van ser cabdals films documentals (o semi documental amb ficció com es va descobrir posteriorment) com *Nanook of the North* (1922) de Robert J. Flaherty que narra la vida d'una família d'esquimals Inuit. També va trobar-se influenciat pels primers cineastes francesos que ja treballaven sobre el realisme com Jean Renoir o Jean Rouch, ambdós grans referents posteriors de la Nouvelle Vague.

Amb l'Alliberament d'Itàlia del règim feixista, tot va canviar, i com no el cinema de la postguerra va experimentar una gran transformació. Hem d'entendre el canvi no únicament com un alliberament d'un territori ocupat com va succeir a França, sinó més aviat com tot un terrabastall ideològic que estava reprimint per una censura feroç.

Un dels més clars exemples d'aquest crit va ser *Roma città aperta* (1945) del ja conegut Roberto Rossellini. En aquesta pel·lícula el director ens narra la història d'un militant comunista, d'un sacerdot i d'una dona del poble en els darrers anys del règim feixista a Roma. Al film trobem uns actors que actuen amb una espontaneïtat enorme, la gravació en espais naturals, amb llum natural, converses quotidianes i simples, sobrietat tècnica, en definitiva un reflex de la vida real. Òbviament també ens mostra la pobresa de l'època, com per exemple quan la dona coprotagonista, provoca aldarulls al forn de pa per obtenir-ne alguns d'estraperlo, ja que hi ha una misèria important i una simple barra de pa és molt preuada. *Roma città aperta* també va ser clau amb relació a la seva producció, ja que es va iniciar el seu rodatge amb un guió incomplet, amb uns actors amb un gran marge per a la improvisació i gens coneguts i amb un pressupost reduït en comparació amb les grans produccions dels fastuosos estudis.



Fotograma de *Roma Città aperta* (1945) Rossellini

Així és com posteriorment directors com Visconti, De Sicca amb el també mític *Ladri di biciclette* (1948) iniciaran una etapa en el cinema italià que marcaria l'estil fora de les seves fronteres, estenent-se a gran part del cinema europeu i fins i tot mundial, marcant així l'inici d'una sèrie de films que continuarien amb aquest bagatge estètic i ideològic.

2.3 Sorgiment de les “noves onades” cinematogràfiques

Amb el sorgiment del neorealisme italià van sorgir coetàniament una multitud de revolucions cinematogràfiques en diversos punts del món. Una generació de nous artistes va generar una sèrie de moviments coneguts com a “noves onades” que va obrir les finestres d’una cultura cinematogràfica encotillada i reiterativa, donant veu a una sèrie de directors que canviarien la manera de fer cinema.

A Alemanya va néixer el nou cinema alemany fruit de la reunió col·lectiva d’uns estudiants realitzadors de l’Escola Cinematogràfica d’Ulm. L’any 1962 van signar un manifest que en els darrers paràgrafs comentava:

“Nosaltres manifestem la pretensió de crear un nou cinema alemany. Aquest nou cinema necessita noves llibertats: llibertat enfront dels convencionalismes usuals de la professió, llibertat respecte a la tutela de certs interessos. Nosaltres tenim, amb relació a la producció del nou cinema alemany, idees concretes de tipus intel·lectual, formal i econòmic. Estem disposats a suportar riscos econòmics en comú. El vell cinema ha mort. Creem el nou.”

Aquest moviment va ser ben acollit i va sorgir (com també veurem més endavant amb la Nouvelle Vague) gràcies a unes substancioses subvencions que l’Estat donava als films. Volker Schlöndorff i Alexander Kluge en van ser els caps visibles d’aquest moviment. Altres noms com Jean-Marie Straub o Edgar Reisz també en van formar part.

Si el cinema alemany es va revolucionar, el mateix va succeir amb l’italià. Figures com Antonioni o Luchino Visconti van brillar amb intensitat en la dècada dels seixanta i setanta. Una segona generació els seguirà amb noms de relleu com Bertolucci, Fellini o Pasolini.

El cinema rus i dels països de l’est no es va quedar aïllat del canvi. El denominat cinema del desgel va sorgir amb força. Noms com Milos Forman o Andrzej Wajda van tenir molt ressò internacional. Però probablement la figura més important que va emergir del cinema rus del moment va ser Andrei Tarkovski. Films com *Stalker*, *Solaris* o *Andrei Rublev*, van marcar un abans i després en la filmografia russa.

A l’altra banda de l’Atlàntic també van sorgir diversos moviments com el Cinema Novo Brasiler. Va tenir uns inicis amb Nelson Pereira dos Santos i Roberto San-

tos. Posteriorment autors com Glauber Rocha *Barravento* (1962) o Ruy Guerra, van renovar el cinema llatinoamericà, tot i que el primer va haver d'exiliar-se a Europa i Àfrica perquè els seus postulats d'esquerra radical xocaven de manera directa amb l'estructura governamental del país.

Retornant a Europa, tenim a Anglaterra un moviment amb molt de caràcter denominat Free Cinema Anglès. El moviment va sorgir de manera íntimament relacionada amb el laborisme anglès i *Angry young men* liderat per John Osborne.

Aviat va destacar el jove Lindsay Anderson que va firmar un manifest en el qual criticava el cinema de Hollywood i defensava una nova forma de filmar que no fos supeditada als interessos dels distribuïdors i que fos lliure creativament, fora dels clixés del moment. Juntament a Lindsay van sorgir noms com els de Tony Richardson o Karel Reisz entre d'altres.



Fotograma de *The Loneliness Of The Long Distance Runner* (1962)
Tony Richardson

I què va passar als EUA amb tots aquests moviments arreu del món? Si bé alguns clàssics van continuar fent obres molt rellevants en el cinema (Ford, Hawks, Hitchcock, Wilder...) també van sorgir veus que volien un altre tipus de cinema americà, allunyat dels canons actuals, dels estudis, dels temes de sempre. Aquests van ser un grup de joves cineastes de l'escola de Nova York: Mekas, Casavetes o Leacock. Així i tot hi havia una generació entremig de totes dues que es va denominar la generació perduda. Un dels directors d'aquesta entre dos mons va ser Nicholas Ray amb films tan rellevants com *Johnny Guitar* (1953) o *Rebel Without a Cause* (1955) amb Jean Dean.

Però sense cap dubte, la revolució que va arribar a França va ser una de les que més ressò internacional va tenir, probablement perquè és on van confluïr una sèrie de realitzadors que com veurem no eren únicament joves amb ganes de fer un cinema nou, sinó que eren crítics i estudiosos de tots els autors i moviments anteriors i gairebé teòrics del cinema. Sorgia la Nouvelle Vague.



3. La Nouvelle Vague

3.1 Referents intel·lectuals i manifestos

3.1.1. Ontologia de la imatge fotogràfica (1945)

André Bazin va ser un gran crític escriptor francès i un estudiós i teòric del llenguatge artístic i cinematogràfic. Va ser fundador de la revista *Cahiers du Cinema* (de la qual parlarem més endavant) que va néixer l'any 1951 conjuntament amb Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

Però molt abans d'iniciar la seva aventura en *Cahiers*, Bazin ja feia molts anys que exercia com a crític i teòric. Un dels textos fonamentals de Bazin és *Ontologia de la imatge fotogràfica*, publicat en 1945 dins de l'obra *Problemes de la pintura*. Dins d'aquesta obra, Bazin fa una reflexió sobre espiritualitat i representació. Des del seu punt de vista, la història de la humanitat (i de l'art) ha anat lligada de manera molt intrínseca a la de la representació, amb l'objectiu de capturar l'instant que passa, de transcendir del temps i de la mort:

“La religió egípcia, polaritzada en la seva lluita contra la mort, feia dependre la supervivència de la perennitat material del cos, com allò que satisfia una necessitat fonamental de la psicologia humana: escapar a la inexorabilitat del temps. I fixar artificialment les aparences carnals d'un ésser suposava treure'l del corrent del temps i apropar-lo a la riba de la vida.”

Posteriorment embrancant aquesta necessitat de representació, Bazin exposa com posteriorment va ser la pintura la que va agafar aquest testimoni de representació del fet ontològic, o real. És per això que els reis del segle XVII ja no s'immortalitzaven en escultures, sinó en pintures.

En la seva obra ens comenta posteriorment la importància de l'aparició de la fotografia i del cinema per l'evolució de la pintura. Amb el seu naixement, l'objectivitat en la representació formal adquiria tota una nova dimensió:

“Per primera vegada una imatge del món exterior es forma automàticament sense intervenció creadora per part de l'home, segons un determinisme rigorós. (...) La pintura així es converteix en una tècnica inferior en el que a similitud es refereix. Tan sols l'objectiu satisfà plenament els nostres desitjos inconscients; en lloc d'un calc aproximat ens dona l'objecte en si mateix, però alliberat de les contingències temporals.”

Alhora que segons Bazin la fotografia “ens dona l'objecte en sí mateix”, la pintura no ha de perquè seguir amb aquesta cadena que l'empresona i per tant ha de

fluir cap a nous terrenys on fructificar. Bazin ens compara el cinema amb un punt de vista completament fotogràfic:

“El film no es limita a conservar-nos l’objecte detingut un instant com quan queda fixat en l’ambre el cos intacte dels insectes d’una era remota, sinó que lliberà l’art barroca de la seva catalèpsia convulsiva. Per primera vegada, la imatge de les coses és també la de la seva durada, alguna cosa així com la momificació del canvi”.

D'altra banda el text de Bazin acaba amb una frase cabdal:

“D'altra banda, el cinema és un llenguatge”

Aquest text teòric va tenir una gran importància en els teòrics i en els directors coetanis de l'època. I més tenint en compte que Bazin, no era únicament un teòric sinó també un crític de cinema. Destil·lant els seus postulats teòrics, Bazin defensava un cinema on el realisme fos la part essencial. D'aquí que molts autors del neorealisme italià o del documentalisme seguissin els seus preceptes.

Defensava tècniques com la utilització d'una profunditat de camp ampla i nítida (Orson Welles), plans oberts (Renoir) i sobretot una continuïtat narrativa i formal prenent el pla seqüència com un element molt poderós i el muntatge com un de subversiu i subjectivitzador i per tant només al servei del realisme i la continuïtat.

Aquestes bases estarien molt entroncades amb el neorealisme italià, punt de partida estètic de la Nouvelle Vague, tot i que aquestes teories es demostrarien encotillades, ja que un dels elements més importants dels nous directors que es troben per arribar serà precisament la utilització del muntatge com a element expressiu.

3.1.2. El naixement d'una avantguarda: La Caméra stylo (1948)

El guionista i director francès Alexander Astruc, va escriure al 1948 un text fundacional per la Nouvelle Vague i pel que posteriorment es coneixeria com “la teoria dels autors”. Aquest text va ser *Naissance d'une nouvelle avant-garde* a la revista L'Écran français.

En aquest article, Astruc feia una especial atenció a una sèrie d'autors que es trobaven als marges i que encara no estaven degudament significats com Renoir, Bresson o Welles. Si bé eren directors coneguts, segons Astruc havien obert una direcció dins el cinema que calia mirar amb atenció i que es troba construint una nova bellesa, una nova manera de mirar. Precisament Astruc creu que la crítica entesa, no està prenent l'atenció necessària en aquests autors.

El text d'Astruc té un pes decisiu perquè planteja una sèrie de qüestions que fins aquell moment ningú havia expressat en veu alta ni en una tribuna:

“El cinema està a punt de convertir-se en un mitjà d’expressió, cosa que abans que ell han estat totes les restants arts, i molt especialment la pintura i la novel·la. Després d’haver estat successivament una atracció de fira, una diversió semblant al teatre de boulevard, o un mitjà de conservar les imatges de l’època, es converteix a poc a poc en una llengua. Un llenguatge, és a dir, una forma en la qual i mitjançant la qual un artista pot expressar el seu pensament, per molt abstracte que sigui, o traduir les seves obsessions exactament igual com ocorre actualment amb l’assaig o amb la novel·la.”

Aquest canvi és fonamental, ja que vertebrava la idea inicial d’autor en el cinema, és a dir li dóna al director el mateix pes que a un escriptor o a un pintor, la possibilitat de l’expressió personal i li atorga al cinema el mateix estatus que hem vist amb Bazin, el de llenguatge. Astruc denomina a aquest canvi “Cámara Stylo”, és a dir, càmera-bolígraf, donant a entendre el caràcter d’expressió i de llenguatge:

“Vol dir que el cinema s’apartarà a poc a poc de la tirania del visual, de la imatge per la imatge, de l’anècdota immediata, del concret, per a convertir-se en un mitjà d’escriptura tan flexible i tan subtil com el del llenguatge escrit. (...) el cinema està a punt de trobar una forma en la qual es convertirà en un llenguatge tan rigorós que el pensament podrà escriure’s directament sobre la pel·lícula, sense haver de passar per les tosques associacions d’imatges que han constituït les delícies del cinema mut.”

Aquest text en gran part visionari va resultar cabdal per a molts autors i seria citat nombroses vegades en les posteriors revisions de *Cahiers du cinéma*. El text també tenia altres idees i aspectes importants que revistarem en el punt 3.5 *Una nova estètica visual*.

3.1.3. L’Express i el naixement d’una etiqueta (1957)

Françoise Giroud, una periodista de l’Express, un dels setmanaris que van causar furor en el París de l’època, va publicar l’any 1957 una enquesta entre 8 milions de francesos i franceses entre 18 i 30 anys. El tema era el relleu generacional que en deu anys aquesta joventut faria dins la societat francesa. Els resultats d’aquesta enquesta es van publicar sota el títol *La Nouvelle Vague arrive!* imprès sobre el rostre d’una jove.

En aquestes enquestes, és plantegen temes com la moda, la moralitat, els valors, la família, la forma de vida, i de manera tangencial el cinema. Segons l'enquesta aquelles pel·lícules que mostren els valors d'una nova generació, són aquelles que “donen nous costums, mostrades amb franquesa inèdita i refrescant”.

Un film que serà clau per a entendre el que els joves francesos volien expressar és sense cap mena de dubte *Et Dieu créa la femme* (1958) de Roger Vadim, en el que Brigitte Bardot interpretarà Juliette Hardy, la jove de Saint-Tropez de la que s'enamoren tres homes ben diferents.

Si bé, inicialment aquesta etiqueta va quedar-se en aquest setmanari, com veurem més endavant va resultar un fet important per a tots els directors que componien aquest moviment.



Portada de la revista *L'Express* que anunciava “La Nouvelle Vague arrive”

3.2 Revistes i cineclubs

3.2.1. Canvi polític i panorama cultural

Cal recordar que en 1958, França va canviar de la IV a la V República i que Charles De Gaulle va sortir del seu retirament de la política, per a presentar-se candidat en 1958 i va guanyar àmpliament les eleccions. En aquell moment hi havia un moviment independentista algerià amb molta força que va provocar un terrabastall dins la societat francesa. D'aquí va sortir l'OAS, una organització d'extrema dreta que intentava reprimir qualsevol dissident polític que tingués relació amb el conflicte algerià (vegeu més endavant les referències socials al film de Godard *Le Petit Sodat*, 1963). El govern va virar així d'esquerres a dretes.

A nivell cultural, l'existencialisme era el pensament del moment amb referents com Camus, Simone Weil o Viktor Frankl. Roland Barthes també era un pensador important de l'època. El jazz d'autors nord-americans inundava els cafès i els nous aires de canvi sobrevolaven París.

3.2.2. Cinema francès en crisi estètica

Si bé la salut financera del cinema francès en la dècada dels 50 era relativament bona, la seva salut estètica i creativa no ho era tant. A França es veien sobretot pel·lícules de dissabte tarda nord-americanes com per exemple *Around the World in Eighty Days* (Anderson, 1956), *The Bridge on the River Kwai* (Lean, 1957) o *The Ten Commandments* (Cecil B De Mille, 1958).

Si bé algunes de les pel·lícules tenen certa qualitat estilística, segons el crític Pierre Billard (un escriptor de l'època a *Cinéma* i posteriorment a varis més) existeix en el cinema francès una certa repetició de les temàtiques i d'una mena d'immobilisme estètic. Juxtaposa també aquesta situació del cinema francès amb la d'altres països on sí que existeix una mirada diferenciada i nova destacant alguns autors com Wajda a Polònia, Bardem a Espanya o Masselli a Itàlia.

Billard exposava que les principals causes que això fos així, eren la falta d'una experimentació francesa amb relació al llenguatge cinematogràfic, la jerarquització en l'empresa cinematogràfica que sempre posa impediments als joves creadors, les tendències a les grans superproduccions que sempre es posen en mans de directors ja reconeguts i finalment a la por dels productors que mai arrisquen donant moltes dificultats als joves directors.

3.2.3. Cahiers du Cinéma i cineclubs

És en aquest punt on hem de posar focus a un petit grup d'escriptors i crítics cinematogràfics de *Cahiers du Cinéma* com Rohmer, Truffaut, Godard, Rivette i Chabrol, entre d'altres. Coneixen la història del cinema i tenen un gran bagatge visual, coneixen a directors de sèrie B, poc reconeguts (i els valoren) i també tenen molt clar tot allò que no els hi agrada, que els hi sembla postís, poc autèntic. Defensaven autors nord-americans com Hitchcock, Nicholas Ray, Howard Hawks o Fritz Lang.

Molts d'aquests crítics freqüentaven la *Cinémathèque française*, així com el cineclub *Objectif 49* fundat en 1948 per André Bazin, Alexandre Astruc, Jean Cocteau, René Clément i Pierre Kast entre d'altres. És fàcil preveure quin tipus de pel·lícules veurien els joves escriptors de *Cahiers* i per les que sentirien una predilecció especial que es manifestaria posteriorment en els seus escrits i crítiques. En aquests cineclubs, a més de visualitzar diversos films de l'època també se solien realitzar xerrades al voltant dels mateixos, establint-se així en espais de debat i generació de contingut teòric sobre el propi cinema.

Aquest col·lectiu que va fundar *Objectif 49* també va organitzar el *Festival du Film Maudit de Biarritz* (Festival de Cinema Maleït) al 1949. El van organitzar com anti-festival de Cannes, és a dir com un crit per aquells films que no tenien cabuda en el festival de més renom del moment, però que sota el seu parer, hi haurien de ser, ja que eren especialment innovadors o poètics. Entre ells destacaven els films de Jean Vigo, *Obsessione* (1943, Itàlia) de Visconti (de la que ja hem parlat en l'apartat 2.2 i on en aquest moment podem establir una connexió referencial clara i nítida), *Les dames du Bois de Boulogne* (1945, França) de Bresson o *The Shanghai Gesture* (1941, EUA) de Stenberg.

Aquestes veus de dissonància amb el cinema francès actual van començar a prendre cada cop més embranzida. Alhora, tot i que encara cap d'ells havia exercit de director pròpiament dit, entre ells ja es consideraven futurs directors. De fet, Godard va fer un comentari posterior sobre aquesta època que resulta d'especial interès:

“A Cahiers tots ens consideràvem futurs directors. Freqüentar els cineclubs i la cinemateca ja era pensar des del cinema i en el cinema. Escriure ja era fer cinema, perquè entre escriure i rodar hi ha una diferència quantitativa no qualitativa”.

Godard ens parla per tant de la importància i l'equivalència d'ambdós llenguatges. Aquesta reflexió és importantíssima per entendre el seu concepte de llenguatge expressat en el cinema, que no deixa de ser una perllongació del que comentava Astruc amb la seva *Cámara-stylo*.

3.2.4. Cinema de papa vs *Politique des auteurs*

Sota el paraigua de Cocteau i Bazin, els escriptors de la Nouvelle Vague defensaven alguns autors francesos com Bresson, Tati, Becker, Vigo, Ophüls, Melville o Rouch entre d'altres. De fet els consideraven a alguns d'ells (Rouch, Vigo o Bresson) com pares ideològics de la seva narrativa.

D'altra banda hi havia el que consideraven autors menors com Duvivier, Autant-Lara, Cayatte, Daquin, Pottier, Allégret o Crémillon. Eren autors considerats “artisans” és a dir, directors d'ofici que habitualment adaptaven guions de reconegut



Portada de la revista *Cahiers du Cinema*.
Desembre 1958.

prestigi literari (moltes vegades llibres reconeguts) i que feien una feina molt correcta a l'hora d'establir els decorats, l'escenografia, els treballs dels actors i del text, però que d'altra banda precisament els hi faltava aquella signatura d'autor, aquella mirada diferent per a explicar les històries.

El punt àlgid on aquesta lluita entre dos corrents (que fins llavors no es visibilitzava públicament) va ser l'article que François Truffaut va escriure a *Cahiers du Cinéma* anomenat *Une certaine tendance du cinéma français* publicat al 1954. En aquest article, Truffaut critica obertament el que ell denomina *cinema de papà* o *cinema qualité*. Aquest cinema com hem comentat es basa àmpliament en adaptacions literàries de novel·les clàssiques i de fet deuen gran part del seu èxit a aquest punt. Però a banda d'això Truffaut considera que les adaptacions que s'han fet en alguns casos, desvirtuen l'obra original, ja que alguns guionistes i directors en la seva adaptació introdueixen elements de la seva pròpia collita que no tenen res a veure amb l'esperit original:

“Hem d'observar la profunda diversitat d'inspiració de les obres i autors adaptats. Per a la gesta que consisteix a restar fidels a l'esperit de Michel Davet, Gide, Radiguet, Quéffelec, François Boyer, Colette i Bermanos, s'ha de tenir, m'imagino, una ment flexible, una personalitat variada, poc comú, així com un eclecticisme singular”.

En el seu text defensa l'adaptació que fa Bresson de l'obra *Journal d'un curé de campagne* escrita per Bernanos. Per contra, critica el guionista Aurenche ja que introdueix canvis importants en l'obra de Bernanos, que finalment Bresson canvia i deixa molt més fidels a l'obra del mateix. És per aquest motiu, que Truffaut comenta aquí un punt realment interessant i que enllaça amb un concepte que ja apuntava Astruc en la seva *Cámara-Stylo*, el que defensava que el propi autor, és a dir el director és la persona que havia d'adaptar finalment el guió d'una pel·lícula, establint-se en una figura guionista-director

3.3 L'eclosió d'un moviment

3.3.1. Els primers films dels joves dels “Cahiers”

Els anomenats *joves turcs* van començar a dirigir ben aviat. Entre els primers van estar Rohmer amb *Journal d'un scélerat* (1950), Godard amb *Opération béton* (1954) i Truffaut amb *Une visite* (1955). Tot i això, el millor curtmetratgista del moment va ser Alain Renais que ja havia debutat amb *Van Gogh* (1948), *Gauguin*

(1950) o *Nuit en Brouillard* (1955) (amb guió de Chris Marker, que seria important també amb les seves obres posteriors com a autor). Tot i això com pertanyia a la *Rive Gauche* (l'altra part del Sena) no tenia un contacte tan estret amb els joves turcs i per aquest motiu molts el van considerar posteriorment més un referent o precursor que no pas un membre pròpiament dit de la Nouvelle Vague.

Un dels films que va provocar les simpaties dels joves turcs i també una important quota d'audiència va ser *Et Dieu créa la femme* (1958) de Roger Vadim, sobretot per l'aparició d'una Brigitte Bardot que vindria a canviar l'estètica de les muses i de les dones que agradaven en aquells moments als *joves turcs* (que eren gairebé tots homes). Possiblement aquest va ser un dels motius, que va sorprendre la moral dels escriptors de *Cahiers*, ja que explicava la història d'una jove en un cercle amorós amb diversos pretendents. Sense cap dubte, va ser la pel·lícula que va catapultar a Bardot a l'estrellat i un referent de bellesa per a molts dels directors del moment.

Un altre dels films que va provocar un interès particular va ser *La Poite Courte* (1954) d'Agnès Varda i ho va ser sobretot perquè va ser produït de manera independent amb una sort de cooperativa entre els membres de l'equip tècnic (Ciné Tamaris). Posteriorment Varda formarà part de l'escola bazaniana amb el seu següent llargmetratge.

A aquest li van seguir *Le bel âge* (1958) de Kast, *Le beau Serge* (1958) i *Les Cousins* (1958) de Chabrol i sobretot dos films fonamentals que obriran un parèntesi en el moviment i el catapultaran fins al festival de Cannes de 1959: *Les quatre cents coups* (1959) de Truffaut i *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais.

3.3.2. Cannes 1949: l'inici de la revolució

Aquesta selecció va ser clau per a la premsa per a presentar aquests joves directors com la "Nouvelle Vague" francesa, i aquí va ser precisament on el segell que havia iniciat Françoise Giroud a l'Express agafaria el prendria el seu sentit. Curiosament anys més tard (1976), Chabrol comentaria al respecte:

"No ens equivoquem! Si la premsa va parlar tant de nosaltres és que volia imposar una equació: De Gaulle igual a renovació (...) El general arriba, la República canvia, França reneix"

La selecció de *Les quatre cents coups* (1959) de Truffaut per a la representació de França en la competició de Cannes va ser tota una sorpresa, ja que l'any anterior, Truffaut havia provocat moltes enemistats en el cor de la indústria francesa a causa dels seus articles contra determinats directors i guionistes publicats a *Cahiers* o a la revista *Arts*.

Un cas diferent va ser el d'*Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, ja que no va estar a la secció oficial per motius merament polítics (recordem que feia molt pocs anys de la Segona Guerra Mundial i que la pel·lícula es situa en molts moments en un poblet francès i en un romanç d'una francesa i un soldat alemany). En aquest cas André Malraux el Ministre de Cultura francès, que serà precisament el sogre de Resnais, anima al productor de la pel·lícula a presentar-la encara que fos fora de concurs. El fet representatiu, és que la pel·lícula es va poder veure i va ser un autèntic èxit.



Cartell promocional de *Les quatre cents coups* (1959) de Truffaut

Les dues pel·lícules van triomfar totalment en Cannes, especialment *Les quatre cents coups* (1959) on Truffaut va obtenir el premi al Millor Director d'aquell any. La pel·lícula posteriorment va ser nominada al millor guió als Oscars i va guanyar el premi del Cercle de Crítics de Cine de Nova York com a millor pel·lícula estrangera. Aquest premi que també el guanyaren Rosellini al 1946 (*Roma, città aperta*), 1948 (*Paisà*) i (1950) *L'amore* o De Sica al 1949 (*Ladri di biciclette*), al 1951 (*Miracolo a Milano*) i al 1955 (*Umberto D.*). Com veiem els Cercle de crítics era força atent amb el cinema neorealista i francès. De fet l'any següent el premi se'l va endur *Hiroshima mon amour*.

L'èxit comercial d'aquests dos films va ser enorme, sobretot a l'estranger on les pel·lícules van ser comercialitzades en molts països europeus i als EUA. Aquest èxit va animar a Godard a escriure un article que encara inflamaria més els ànims del "cinema de qualité". En ell deia:

"Hem guanyat fent admetre que un film de Hitchcock, per exemple, és tan important com un llibre d'Aragon. Els autors dels films gràcies a nosaltres han entrat definitivament en la història de l'art. D'aquest èxit, vosaltres a qui ataquem us n'heu beneficiat automàticament. (...) No podem perdonar-vos que mai hàgiu filmat les noies que ens agraden, els nois amb els quals ens creuàvem cada dia, els pares que menyspreàvem o admiràvem, els nens que ens sorprenien o ens deixaven indiferents, en fi, les coses tal com són."

Un any després, l'any 1960, Godard presenta *A bout de souffle*, la tercera joia d'aquests inicis prodigiosos de la Nouvelle Vague. L'èxit de crítica i d'audiència és espectacular, va vendre gairebé 260.000 entrades només en la seva exhibició dins del circuit de París. Aquest film marcarà un abans i un després i seguirà les petjades que va iniciar *Hiroshima mon amour* i portarà el llenguatge molt més enllà (ho comentarem al punt 4 més extensament). La pel·lícula va guanyar l'Os de Plata a la Berlinale i el Premi Jean Vigo.

3.4 Sistemes de producció i difusió

3.4.1. Subvencions al cinema

França, no va ser una excepció amb relació a l'impacte de la televisió en les audiències en taquilla. Dels 441.7 milions d'entrades l'any 1947, passem als 373.4 al 1959 i als 287.7 al 1964. De manera inversa, els aparells de televisió a les llars franceses augmenten de 125.000 l'any 195 a aprop d'un milió al 1959 i 4,4 milions l'any 1964.

D'altra banda, durant aquesta època el cinema nord-americà més comercial trucava a la porta d'una indústria de distribució que estava molt necessitada d'èxits comercials sense complicacions, i per tant ocupaven un lloc preferent en els cinemes d'arreu.

Els governs del moment, preveient una situació d'alerta davant la producció cinematogràfica del país van prendre cartes en l'assumpte. Probablement ho van fer més seguint les paraules de Chabrol de poder influir notablement en les idees i valors dels francesos que no pas per una voluntat de construcció artística crítica. En tot cas, l'any 1948, ja es crea un impost especial sobre els ingressos en taquilla denominat "fons d'ajuda". Aquests ingressos es podien recuperar i reutilitzar en una nova pel·lícula, fomentant-ne així la producció. Així i tot moltes veus es van alçar, criticant que aquestes ajudes beneficiaven a les pel·lícules més comercials, ja que eren les que tenien més ingressos, però que això no sempre comportava una relació amb la qualitat del producte.

L'any 1953, una nova llei manté els mateixos principis que l'anterior, però incorpora un apartat especial en el qual s'incorpora la valoració per "qualitat". Per poder aspirar a aquesta ajuda, els films han de ser francesos i servir a la causa del cinema francès "obrint noves perspectives en l'art cinematogràfic". Gràcies a aquesta prima, moltes pel·lícules de la Nouvelle Vague es podran produir amb molta més facilitat. Entre

elles van obtenir-la l'any 1957 *Le Beau Serge* de Chabrol, o *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle. Moltes més pel·lícules l'obtindran més endavant.

L'any 1959 amb la Ley Pinay-Malraux es va millorar encara més les subvencions a les pel·lícules amb una anticipació sobre taquilla. De fet, aquestes subvencions van ser vitals per tal que molts productors s'animessin a provar sort amb els nous directors.

3.4.2. Pressupostos baixos i autoproducció

El cost mig d'una pel·lícula va augmentar de 50 milions de francs (de l'època) al 1953 fins als aproximadament 150 al 1959. Però els films de la Nouvelle Vague eren extremadament econòmics en un inici: *Les quatre cents coups* va costar aproximadament 32 milions, *Le Beau Serge* 35 o *À bout de souffle* 45 milions. Si a aquest reduït cost, li sumem les grans ajudes a la producció en forma de subvencions, el negoci era molt llaminer. Truffaut ho comentava així:

“Amb cent milions vosaltres feu un film ignorant si serà rentable o no; nosaltres amb cent milions en fem quatre i serà obra del diable si com a mínim un d'ells no té èxit.”

D'altra banda, films com *La Pointe courte* o *Le Silence de la mer* de Melville seran dos exemples d'autoproducció importants on els films produïts tindran uns preus irrisoris pel mercat del moment. Aquest fet, establiria uns punts de vital importància en relació a les estètiques de la Nouvelle Vague que serien deutores d'aquests pressupostos reduïts que provocarien noves formes d'explicar les històries amb menys mitjans i més enginy. Tot i així, tant Varda com Melville van haver de recórrer a pressupostos més alts per a les seves següents pel·lícules, ja que l'autoproducció finalment no era una forma efectiva davant una indústria que requeria estàndards de producció que difícilment s'obtenien en segons quines circumstàncies. En tot cas, aquestes experiències van marcar un avís per a navegants indicant que es podien fer coses molt interessants amb poc pressupost.

En tot cas, si bé els inicis de la Nouvelle Vague, van significar una baixada en el cost de les pel·lícules d'aquest moviment, els següents anys algunes de les pel·lícules no seguien massa els preceptes d'estalvi i austeritat en la producció. *Le Mépris* de Godard amb una Brigitte Bardot amb un sou enorme (gairebé la meitat del preu), arribarà als 500 milions de francs (el cost d'una gran superproducció de l'època).

3.4.3. Tres productors clau

Els joves turcs comptaran amb l'ajuda de tres productors que resultaran claus per a l'èxit de molts d'ells. Aquests seran Pierre Braunberger, Anatole Dauman i Georges de Beauregard.

Braunberger produirà molts dels curts inicials de Resnais com *Van Gogh* o *Gaughin*, així *Les Fils de l'eau* de Jean Rouch o *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard. També produirà *Tirez sur le pianiste* de Truffaut o *Vivre sa vie* de Godard.

Dauman per la seva part crearà Argos Films, una productora que impulsarà la carrera de Marker i Pierre Kast. Produirà *Nuit en brouillard* (1955), *Hiroshima mon amour* i *L'Année dernière a Marienbad* de Renais o *Chronique d'un été* de Rouch. Més endavant produirà *2 ou 3 choses que je sais d'elle* i *Masculin-Féminin* de Godard.

Finalment ens trobem a Beauregard que serà el productor de Godard a partir de *À bout de souffle* i que el va acompanyar en nombrosos films com *Le Petit Soldat* (1960), *Une femme est une femme* (1961), *Les Carabiniers* (1963), *Le Mépris* (1963), *Made in USA* (1966) i *Número deux* (1975). També va produir *Cleo de 5 à 7* de Varda, així com nombrosos films de Chabrol, Melville, Rivette i Rohmer, convertint-se així en el productor estrella de la Nouvelle Vague.

3.5 Una nova estètica visual

3.5.1. Claus estètiques

Existeixen diversos punts claus que situen a la Nouvelle Vague en una determinada trajectòria estètica. La forma de produir pel·lícules, amb uns pressupostos molt ajustats, també fa variar l'estètica del film. Hi ha diversos punts claus per tal de descriure l'estètica de la Nouvelle Vague. Ni totes les pel·lícules els compleixen, ni això significa no estar-hi inclòs. És més aviat una tipologia de principis estètics. Entre ells podem considerar:

- **Gravació en espais naturals**, fora dels escenaris d'estudi. Això implica gravar en condicions de llum a vegades molt pobres que faran que es popularitzi l'ús de pel·lícules d'alta sensibilitat. També tindrem com a contrapunt, escenes cremades, o en alguns casos molt fosques.

Els *joves turcs* segueixen així l'estètica iniciada amb Rossellini i amb els precursors de Varda a *La Pointe Courte* o Malle amb *Ascenseur pour l'échafaud*. En les seves pel·lícules descobrim la França de l'època, des de Névers o Ginebra fins a Saint-Germain-Des-Prés, passant per Hiroshima. Descobrim les ciutats, els barris, la gent comuna a peu de carrer. Aquest fet humanitza el cinema, l'apropa a la gent, el carrega de realisme.

Aquest procés es va dur a terme també gràcies a les noves càmeres Arriflex B.L. que eren molt més compactes i menys pesades. Permetien doncs, una major facilitat de moviments i de transport, cosa que fins a aquell moment encara no s'havia dut a terme. Eren càmeres que utilitzaven alguns documentalistes americans i precisament per això van ser una de les primeres opcions per als *joves turcs*.

- Es fan servir **actors no professionals o bé actors dirigits de manera lliure**. En aquest sentit el guió és un element que funciona a tall de guia, de direcció però no encotilla el rodatge. Hi ha **molt espai per a la improvisació** dels actors, de les seves emocions, dels seus diàlegs. L'objectiu és que el resultat sigui el més aproximat a la realitat possible.
- **El director és alhora l'autor** del text que s'està gravant. Si bé aquest punt es troba present en totes les descripcions de la Nouvelle Vague com a moviment, és possible que en molts casos estigui malinterpretat, ja que això es va donar en molt poques ocasions. De fet, probablement el director que més ha sigut autor de les seves obres és precisament Godard. La resta gairebé sempre han acudit a guionistes de renom o en moltes ocasions han filmat pel·lícules escrites per altres companys de la Nouvelle Vague (per exemple, el guió de *À bout de souffle*, és de Truffaut).

El malentés neix en la idea d'autor i del text provinent d'Astruc i la seva *Cámara-Stylo*, així com el panflet reaccionari de Truffaut a *Cahiers Une certaine tendance du cinéma français*, i del fet que molts relacionen l'autoria text amb el que vol comentar Truffaut. La importància en realitat no recau tant en l'autoria (que també) sinò en com interpretar un text, en la sensibilitat per fer-ho. Evidentment, si un escriu el seu propi text, tindrà tots els recursos per fer-ho i que funcioni tal com s'ha imaginat, però també trobem nombrosos exemples on això no és així i tot i això el resultat és màgic.

- **La relació amb l'escriptura, les adaptacions literàries i la veu en off.** És quelcom molt comú l'existència d'un narrador en off com en l'inici *Hiroshima mon amour* (que en realitat és un diàleg dels dos amants) o Truffaut en *Jules et Jim*, o la veu que ens recita llargs textos literaris a l'apartament en *Le Petit Soldat*.
- **La gravació del so directe,** és a dir sincrònic a la imatge, sense doblatge posterior. Aquest punt era molt important en aquell moment, ja que no era gens habitual tècnicament per la seva dificultat tècnica. També hi haurà una profusió de la **música com a element expressiu** i artístic que acompanya a la imatge i no únicament que quelcom decoratiu. En aquest sentit **el so s'erigirà com quelcom amb entitat pròpia i expressiu** per si mateix.
- De la mateixa manera, **el muntatge serà un element que també ocuparà el seu lloc com a element expressiu.** Possiblement aquest serà el canvi més important de tots, el més metalingüístic i el més profund de tots. També serà aquest, l'element clau en l'obra de Jean-Luc Godard.

3.5.2. Nouvelle Vague: una escola de cinema?

La Nouvelle Vague té tots els mecanismes i punts definitoris que pot tenir una escola artística pròpiament dita. Té un programa estètic com acabem de descriure, amb especial rellevància al concepte d'autor-director, on el guió no deixa de ser un dispositiu, una guia, habitualment inacabada o per definir amb un grau d'improvisació força elevat. Té alhora uns manifestos fundacionals, uns textos dels quals beu i que serveixen de base (vegeu Astruc, Bazin, Truffaut). Té també un conjunt d'obres iniciàtiques que són les que ja hem comentat i que van aconseguir un èxit notable, així com un suport editorial amb *Cahiers du Cinéma* i la revista *Arts*. Finalment, també tenen una sèrie d'antagonistes estètics i ideològics que podríem resumir en tots aquells directors posicionats en el "cinema de papa" així com els editors de la revista *Positif*.

Per tots aquests motius, es podria afirmar que la Nouvelle Vague es podria considerar una escola de cinema, així i tot, alguns dels seus autos afirmaven les seves diferències internes entre els diversos autors. Això comentava Truffaut sobre la denominació de Nouvelle Vague per part de la crítica en Cannes 1959:

Els periodistes cinematogràfics van fer servir aquesta expressió per designar un grup de nous cineastes, tots procedents de la crítica, ja que també formaven part del grup Alan Resnais o Marcelo Camus, i així es va forjar aquesta

denominació que, en la meua opinió, no corresponia a una realitat, en la mesura que en l'estranger es pensava que hi havia una associació de joves cineastes francesos que es reunien en dates regulars i que tenien un pla, una estètica en comú. En realitat, no hi havia res de tot això, únicament un grup fictici, creat des de fora. (France-Observateur, núm. 501, 3, dec-1959).

Per tant molt probablement el que va néixer simplement com un grup d'amics i coneguts que es reunien per a debatre de cinema i veure pel·lícules, cadascú amb el seu bagatge extern i les seves idees estètiques, va acabar convergint en quelcom amb una coherència pròpia. Cohència, perquè tots vivien al mateix lloc, tenien uns referents similars (no oblidem que una gran part tenia estudis sobre cinema) i un grup d'amics en comú, per tant fins a cert punt tot era força endogàmic. Ara, molt probablement, aquest corpus, no va ser buscat, sinó que va venir donat en molts moments de manera externa i fortuïta, i que els joves turcs, un cop estaven en el punt més àlgid de l'estrellat, van voler aprofitar.

3.6. Els protagonistes

3.6.1. Principals directors i obres

Si bé ja hem comentat moltíssimes obres i directors, seria injust no fer un breu repàs dels directors que més van nodrir a aquest moviment artístic i que dels que se'n va fer ressò posteriorment. Llistem a continuació els directors més importants així com algunes de les seves obres més rellevants amb relació a l'estètica de la Nouvelle Vague, ja que en alguns casos, aquests directors han continuant fent pel·lícules que tot i que tenen un altíssim valor estètic i cinematogràfic (com el cas de Godard, que analitzarem més endavant), s'escapen de la seva estètica i esperit.

- **François Truffaut:** *Les quatre cents coups* (1959), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1962), *L'amour à vingt ans* (1962), *La peau douce* (1964).
- **Jean-Luc Godard:** *À bout de souffle* (1960), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie: Film en 12 tableaux* (1962), *Le petit soldat* (1963), *Les carabiniers* (1963), *Le mépris* (1963), *Bande à part* (1964), *Une femme mariée* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965).
- **Claude Chabrol:** *Le beau Serge* (1958), *Les cousins* (1959).

- **Agnès Varda:** *La Pointe Courte* (1954), *Cleo de 5 à 7* (1962).
- **Alain Resnais:** *Hiroshima mon amour* (1959), *L'année dernière à Marienbad* (1961).
- **Jaquest Rivette:** *Paris nous appartient* (1960).
- **Jaques Rozier:** *Adieu Philippine* (1962).
- **Louis Malle:** *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), *Les Amants* (1958).
- **Pierre Kast:** *Amour de poche* (1957), *Le Bel Âge* (1958).
- **Eric Rohmer:** *Le signe du lion* (1959).
- **Cris Marker:** *La jetée* (1962).

3.6.2. Nous temes i noves cares

Una de les raons clau perquè la Nouvelle Vague tingués un èxit remarcable en els seus inicis, és que tractava temes que fins al moment no s'havien tractat d'aquesta manera. Nois i noies moderns, joves, amb una concepció de l'amor i la sexualitat més lliure, més despreocupada començaven a emergir. Un altre aspecte de gran importància eren les localitzacions, en moltes ocasions parisenques que també interpel·laven a multitud de les persones que habitualment anaven al cinema en aquesta època. Veure com succeïen històries fresques en el teu propi barri era quelcom engrescador.



Anna Karina en un fotograma de *Vivre sa vie* (1963) Godard

Però tot i la suposada lleugeresa dels films de la Nouvelle Vague, en la molts casos tractaven temes profunds com l'infància desatesa (*Les quatre-cents coups*), la prostitució (*Vivre sa vie*), la guerra d'Algèria (*Le petit soldat*), la Alliberament i la Segona Guerra Mundial (*Hiroshima mon amour*), etc... Temes com l'avortament que era en aquella època un tema complicat, eren tractats (tot i que de manera tangencial) en alguns films com *Les Mauvaises Rencontres* (Astruc, 1955) o *Les Cousins* (Chabrol, 1959). Per tant, probablement allò que va cridar l'atenció no eren tant els temes (que també) sinó com aquests estaven tractats, amb quin enfocament, des de quin punt de vista, amb quina senzillesa i profunditat a l'hora.

Un altre element clau van ser òbviamment els nous actors i actrius que van aparèixer dins d'aquesta nova escena cinematogràfica. De fet, molts d'ells van acabar sent icones del moviment. Els noms més importants són els de Brigitte Bardot, Anna Karina, Emmanuelle Riva, Jean Seberg, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Anouk Aimée en el cas de les actrius i els dels actors estarà presidit per Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Léaud i Jean-Claude Brialy.



4. Jean-Luc Godard

4.1 Un crític, un explorador, un cineasta, un poeta

4.1.1. Una còmode infància, una rica família

Godard va néixer a París un 3 de desembre de 1930 al cor d'una família adinerada. El seu pare era un cirurgià suís important i la seva mare provenia d'una família de banquers. Es va formar a Nyon al Liceu Buffon.

A l'inici de la Segona Guerra Mundial, la seva família es va traslladar a París, on Godard va passar gran part de la seva joventut i on va adquirir la doble nacionalitat. A finals dels anys quaranta, va tornar a França on estudiaria Etnologia a La Sorbona.

En aquesta època començarà a conèixer *La Cinematèque* i els cineclubs on descobrirà els clàssics del cinema que posteriorment el marcaran de manera clau en la seva filmografia. A més tindrà l'oportunitat de conèixer a altres persones que com ell estaven interessades a descobrir el cinema clàssic de manera profunda. És així com de mica en mica començà a escriure textos de crítica cinematogràfica en revistes com *Arts* o *Cahiers du Cinema*. És aquí on coneixerà a altres crítics com François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol o Jacques Rivette.

En morir la seva mare, va traslladar-se a Suïssa on va treballar en la construcció d'una presa, fet que va comportar posteriorment la inspiració pel seu primer curtmetratge *Operation Béton* (1954). Un cop va tornar a París, va seguir treballant com a crític cinematogràfic i va rodar dos curtmetratges més *Une femme coquette* (1955) i *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957).

4.2 Els anys de la Nouvelle Vague (1960-1965)

L'any 1959 amb l'èxit al Festival de Cannes dels films dels seus col·legues, tot va anar molt més de pressa, ja que precisament la seva primera obra, *À bout de souffle* tenia un guió de Truffaut. L'èxit el va encombrar en el seu primer film de manera espectacular i va iniciar una carrera meteòrica fent 10 llargmetratges (d'una bellesa enorme) i molts altres curtmetratges en només nou anys, convertint-se en el realitzador més prolífic del moviment.

Aquesta etapa destaca per explorar de manera àmplia els postulats de la Nouvelle Vague que tant defensaven els seus companys i que curiosament ell va seguir més que ningú.

El seu romanç amb Anna Karina a partir de 1961 va ser un fet cabdal que va marcar tant la seva filmografia com el to en les seves pel·lícules, ja que van acabar sent una meravellosa parella creativa.

4.2.1. *À bout de souffle* (1960)

À bout de souffle és conjuntament amb *Les quatre-cents coups* una de les pel·lícules fundacionals de la Nouvelle Vague i possiblement molt més innovadora cinematogràficament que la de Truffaut. Narra la història de Michel (Belmondo), un jove impulsiu, malcarat, esbojarrat però alhora segur i amb molt de carisma. Fa unes setmanes va conèixer a la costa francesa a Patricia (Seberg). Ara que ella és a París i ell ha de cobrar un deute a un conegut, preten aprofitar el viatge i convèncer a Patricia per tornar a festejar junts. El problema és que de camí a París amb un cotxe robat, mata a un agent de la policia. Aquest fet el durà cap a una fugida en endavant que el portarà a viure a la corda fluixa. Patricia, jove periodista i venedora de diaris als Champs Elysees, haurà d'equilibrar la seva balança interior entre caure als braços de Michel de nou o bé delatar-lo. Està realment enamorada? Només hi ha una manera de saber-ho.



Fotograma de *À bout de souffle*(1960) Godard

À bout de souffle va representar un cop a la taula de la narrativa coetània d'aquell moment, per molts motius. Per la frescor de la seva temàtica, pels seus protagonistes, pel concepte de bellesa, de viure acceleradament i sense pensar en les conseqüències. Era un crit a la vitalitat, a la vida, a l'amor i a la mort, òbviament. Va ser la llavor que va fer florir el jardí de l'obra de Godard, el punt on es reconeixen alguns dels seus punts clau estilístics. I com no també, la prova de la seva intencionalitat: explorar límits, obrir portes, conjugar conceptes i refer llenguatges.

Intentant simplificar estilísticament alguns dels trets més característics del film podríem focalitzar-nos en els següents trets:

Difuminar ficció i realitat: És el seu primer cop a la taula, la primera autoafirmació en el que esdevindrà el seu estil cinematogràfic. I ho fa amb tota la intencionalitat des del primer moment del rodatge. Ja en el primer pla de la pel·lícula

i tot just quan Michel (Belmondo) baixa el diari que li tapa la cara, veiem un primer pla amb mirada a càmera que serà l'avantsala de les seves intencions. Si bé aquest primer pla té un contraplà amb una mirada d'una noia i per tant no increpa als espectadors ni a trenca la quarta paret, aquest equilibri trigarà ben poc a disgregar-se. Al minut 3, quan Michel acaba de robar el cotxe i es dirigeix cap a París, ens relata "Com m'agrada França" i algunes frases més i interpel·la mirant directament a l'espectador, sense cap altre contraplà. Sense dubte trenca la quarta paret d'una manera agosarada i fortíssima en l'inici de la pel·lícula. Això serà una marca de la casa en propers films com veurem en *Le Mépris* o en *Pierrot Le Fou*. Justament la darrera imatge del film, ens interpel·la precisament al principi de la mateixa amb la mirada de Michel fent el mític gest amb els llavis (no, no el va inventar Martini, sinó Belmondo). En aquest pla, Patricia mira a càmera i repeteix el mateix gest, sense cap contraplà, novament tancant el cercle amb els espectadors.

Importància del so com a element narratiu. Com veurem més endavant, una de les coses a les quals més importància dona Godard en l'aspecte cinematogràfic, no és la imatge (que també), sinó l'aspecte a l'aspecte sonor. De fet, els iguala en importància. Si bé en aquest film no ho expressa amb tota la contundència que en altres, ja deixa entreveure la seva potencialitat. Un exemple el trobem a l'inici de la pel·lícula, al minut 4, quan tot just després de robar el cotxe, Michel descobreix una pistola a la guantera. Seguidament veiem un pla del paisatge i el so d'un tret. Però en realitat no ha passat res, aquest tret no ha succeït. Encara. Aquesta és la clau. Aquest tret és un avís de què succeirà a continuació amb la mort del policia.

D'altra banda la música de jazz del film forma part de l'estil narratiu (que després tindria grans repercussions en el Free Cinema anglès) i ens enllaça amb el següent punt, ja que suscita al narrador un tempo accelerat, un ritme fresc, despreocupat on qualsevol cosa pot passar. Ens convida a abraçar la improvisació, a no témer cap trencament de les regles de joc: no n'hi ha.

Muntatge rítmic. Aquest és el punt realment innovador del film. Godard realitza un muntatge totalment sorprenent, on veiem la intencionalitat real del realitzador en el mateix llenguatge cinematogràfic. Un dels seus exemples més clars va ser l'ús intensiu dels anomenats *Jump cuts* quelcom que podríem traduir com salts de muntatge o salts per tall. Aquesta tècnica de muntatge es basava a realitzar un muntatge amb plans idèntics sobre el mateix fet, però amb salts temporals. En el fons no deixen de ser més que petites el·lipses de temps, que

ens mostren només moments concrets del metratge. En aquest film en tenim moltíssims exemples (de fet possiblement va ser un dels films on més va utilitzar aquest recurs cinematogràfic). Tenim exemples clars al minut 22 amb la mítica escena del cotxe, o tot just després al minut 25 a l'escena del bar. També en trobem al 63 en una esplèndida escena amb els personatges al taxi o bé al minut 66 en una persecució entre els agents de la policia i Michel. Com veiem és un element molt treballat per Godard en el seu primer film. Sense cap dubte volia experimentar amb la seva utilització i amb les possibles repercussions narratives que comportava.

També hi ha al film diverses el·lipsis clàssiques com poden ser la de l'escena al minut 62 on Michel aixeca la faldilla a una noia que passa i tot just després al pla següent torna a sortir del cotxe. Òbviament ha passat quelcom que ens hem perdut. Però l'exemple més brillant és a l'inici de la pel·lícula al minut 5-6 quan Michel es troba parat al cotxe i el policia li dona "l'alto". És en aquest moment on veiem una pistola sentim el tret, veiem al policia com cau i a Michel com corre. Tot succeeix en 3-4 segons. No ens mostra l'impacte de la bala ni l'escena, únicament el resultat, flaixos ràpids. En certa manera ens involucra en la trama, som allà amb Michel i ho vivim com ell de manera fugaç, sense acabar d'entendre-ho ni pair-ho.

Anteriorment ja s'havien fet servir els Jump cuts per directors com Méliès o Dziga Vertov (dels que Godard en tenia moltes referències com veurem), però ells no el van fer servir amb la mateixa intencionalitat. La de Godard, era precisament la d'evidenciar la discontinuïtat fílmica, la ficció del cinema, disgregar-se de la realitat del cinema i dels cànons que regien un patró de raccord, de fil que l'espectador ha de seguir. Al realitzar aquests salts, Godard vol dir "Eh, que això és un film, i vull que vegis aquestes parts només, la resta no m'interessa". Sembla simple però en aquell moment molt pocs l'havien fet servir amb aquesta intencionalitat i amb aquest èxit.

4.2.2. *Vivre sa vie* (1962)

Vivre sa vie, és la història de Nana (Anna Karina), una jove tremendament bella que abandona al seu marit i al seu fill sota el somni i la il·lusió de triomfar en el món del cinema com a actriu. Per tal de poder sobreviure i pagar-se les primeres sessions de fotos pel seu book treballarà inicialment en una tenda de discos, però els deutes la sobrepassen i un bon dia es veu que no pot pagar el lloguer i la fan fora de casa seva.

És en aquest moment on el film canvia radicalment i Nana empenirà la dura decisió de començar a exercir la prostitució per tal de finançar el seu somni. Poc després coneixerà a Yvette una jove que li explicarà que també es troba en aquesta professió per necessitat i li presentarà a Raoul el seu proxeneta. És aquí on tot es començarà a complicar i on la promesa de fer diners fàcils per tal d'iniciar el seu somni començarà a esfondrar-se.

Hem d'entendre el film en certa manera com un crit de l'amor de Godard per Anna Karina, que en aquest moment ja era la seva parella sentimental. Si bé a *Le petit soldat* aquesta veneració ja es deixava entreveure, aquí la relació és més que evident. *Vivre sa vie* és un film on Anna Karina aguanta el pes de gairebé tota la pel·lícula. La seva mirada, el seu *je ne sais quoi* i el seu estil burlesc i seductor, ingenu i sorprenent alhora l'enlairen en un dels millors papers de la seva carrera. En aquest sentit Godard exclamava:

“Vivre sa vie va resultar ser l'equilibri que, de sobte, fa que et sentis bé a la vida, durant una hora, un dia o una setmana: Anna, que està present al seixanta per cent de la pel·lícula, se sentia una mica incòmode, ja que mai sabia per avançat què havia de fer. Però era tan sincera en la seva voluntat d'actuar que, finalment, és aquesta sinceritat la que va acabar actuant. Per la meua banda, sense saber exactament el que jo volia fer, era tan sincer en el meu desig de fer la pel·lícula que, ella i jo, junts, vam acabar aconseguint-ho.”

Com a punts clau dins el llenguatge cinematogràfic podem destacar:

Angulació/punt de tir de càmera: Aquest és sense dubte un dels punts clau d'aquest film que Godard vol experimentar. Des del bon inici del film (als crèdits al minut 1) l'autor ens presenta a la protagonista en un primer pla des de diversos angles que evidencia la multiplicitat de pensaments, d'opcions, de direccions que la protagonista té al cap i en definitiva quina decisió prendrà... vivint la seva vida.

D'altra banda Godard també experimenta amb els primers plans amb escorços posteriors o directament sobre la nuca. Només cal veure la conversa que obre el film on durant gairebé 5 minuts, se'ns presenta el personatge principal, així com la seva situació vital i una decisió dràstica que marcarà la direcció del film. Aquesta decisió d'aguantar just a l'inici del film una conversa sobre personatges d'esquenes és una decisió del realitzador valenta i poètica a l'hora.

Com hem comentat, Godard fa d'aquest recurs, l'exercici experimental en aquest film. El trobem també al minut 28 on Nana camina d'esquenes exercint de prostituta, o al 29 quan parla amb Yvette. Tot i això, l'exemple més clar i més expressiu, el trobarem al minut 41 amb la conversa amb Raoul al cafè amb vistes a la ciutat. En aquesta escena el realitzador va balancejant el tir de càmera de dreta a esquerra parant en les diverses etapes i inclús tapant-li la cara a Nana en diversos punts, fent referència a una altra decisió que marcarà el rumb de la seva vida, la d'exercir la prostitució amb un proxeneta i de manera més professional (però també més arriscada). Aquesta escena destaca per la seva poètica narrativa.

Ús expressiu del muntatge: Aquest film té diversos detalls interessants en aquest sentit però sense cap mena de dubte en té un d'especialment interessant que també està associat al darrer punt i és al minut 35 quan a dins d'un bar, Nana veu com a l'exterior, uns mafiosos assassinen a un home amb una metrallera. Doncs bé, el so de la metrallera està associat directament als plans, realitzant una sèrie de salts en el muntatge que reforcen aquesta idea de sotrac, de violència.

També hi ha diversos moments on Godard repren els Jump Cuts al minut 63 amb els plans del carrer des d'un cotxe, o al minut 66 a la conversa amb el filòsof desconegut.

Ús expressiu del so: L'exemple anterior, està relacionat directament amb aquest punt i n'és un exemple clar de la relació que mantindrà Godard entre imatge i so i la importància d'aquest darrer dins la seva filmografia. Més endavant en veurem nombrosos exemples.

Un altre exemple clar de relació so/muntatge el trobem clarament al fragment 8 de la pel·lícula on Godard relata durant 5 minuts els drets i deures de la prostituta sota les ordres del nou proxeneta Raoul. És un ús interessant de la veu en off del diàleg mentre es mostren escenes que en relaten la quotidianitat, ja que d'una manera molt ràpida ens fa una el·lipsi a la història enorme.

D'altres exemples dins d'aquest film els trobem al minut 34 quan talla de cop la música que se sentia per tal d'emfatitzar el posterior diàleg, al minut 63 amb el silenci per emfatitzar els Jump cuts, o al minut 74 on hi ha una conversa entre Nana i l'home jove ros sense so.

4.2.3. *Le mépris* (1963)

La història de *Le mépris* es basa en que un productor de cinema americà Jeremy Prokosch, encarrega al director Fritz Lang (el qual s'interpreta a si mateix) una revisió de *La Odisea* d'Homer portada al cinema. Un cop visualitzades en un pase privat alguns dels talls filmats, el productor es troba descontent amb l'obra de Lang i encarrega al dramaturg Paul Javal la reescriptura del guió de Lang per tal de salvar la producció que troba massa experimental. Paul accepta l'encàrrec i es generarà un entrellaç de camins entre Paul, la seva dona Camille (interpretada per Brigitte Bardot) i el productor Prokosh i la seva secretària.

En un moment donat, Prokosh convida a Camille i a Paul a casa seva. Camille agafa el cotxe biplaça de Prokosh mentre que Paul agafa un taxi. El fet que arribi mitja hora més tard i que Camille hagi estat aquest temps sola amb Prokosch generarà un ambient que enterbolirà la relació entre Camille i Paul, ja que aquesta pensa que ha sigut un gest per tal de millorar la relació econòmica entre Paul i Protosch i millorar la seva carrera a costa d'ella de la seva bellesa i del possible flirteig de Protosh amb ella. Aquesta emoció generarà un menyspreu creixent de Camille cap a Paul que acabarà ferint de mort la relació. És per tant la història d'un desencant, d'un gest mortal.

El film té nombrosos punts on la narrativa i l'estil fílmic de Godard prenen rellevància. Aquest film de fet, és un dels més accessibles en la seva lectura analítica. En podem destacar els següents:

Difusió de realitat i ficció. Cinema dins el cinema. La història comença filmicament de manera sorprenent, ja que veiem en el pla les vies d'un tràveling i uns personatges que s'apropen, mentre una veu en off del mateix Godard ens narra quins són els actors, d'on es troba extreta la novel·la, qui és el director de fotografia, etc... És per tant una presentació que ja sacseja a l'espectador, per poc usual i per trencar les fronteres constants entre realitat i ficció, entre cinema i documental. Aquest narrador manifest amb veu over (segons Gómez Tarin) és alhora l'autor real. Curiosament aquest tràveling que veiem no és cap posada en escena, ja que servirà per gravar una part de l'acció de la pel·lícula posteriorment.



Fotograma de *Le mépris* (1963) Godard. Moment precís on es trencarà la màgia entre els protagonistes.

La importància expressiva del color. Godard ja va experimentar amb el color prèviament a *Une femme est une femme* (1961) d'on ja tenim la seva gamma predilecta de tons (blau, blanc, vermell i groc) que utilitza d'una manera expressiva amb reminiscències clares a Matisse i a la bandera francesa (liberté, égalité, fraternité) i que altres autors farien seva fins i tot per donar lloc a trilogies fílmiques senceres (Kievslovki. *Trois couleurs*).

En aquest sentit, la pel·lícula sencera es troba imbuïda en aquest joc de colors (vestits, decoració, escenografia, il·luminació) que encaixen a la perfecció representant en aquest punt també l'escalfor i la fredor, el pas d'un estat a un altre. De fet a l'inici del film a la conversa de llit entre Paul i Camille, ja existeix aquest canvi de color en la llum que il·lumina a l'escena... deixant entreveure un canvi profund en la seva relació (minuts 4-6 aprox.). De fet, hi ha un diàleg entre tots dos on ell diu "M'estimes totalment" i ell respon "Sí, t'estimo totalment, tendrament i tràgicament. Podem assignar cada adjectiu a un color: totalment (vermell), tendrament (blanc) i tràgicament (blau).

Ús expressiu de l'angulació i moviments de càmera Si bé en altres films de JLG ja hem vist com l'angle de presa de càmera prenia gran importància, en aquest film en tenim un exemple molt clar. Al minut 28, just després que Paul arribi a casa de Protosch i parli amb Camille, aquesta es mou, agafa la cadira i els hi dona l'esquena. És l'evidència del trencament, l'inici del menyspreu. Per reforçar-ho Godard fa un contraplà sobre el mateix personatge que gairebé és un salt d'eix (sense ser-ho) i que genera una contraposició respecte al que passa a l'escena.

El so com a imatge. Aquest punt que serà de vital importància en l'obra de Godard, també s'expressa en aquest film. Un exemple important és al minut 70-72 quan en l'escena de l'espectacle de dansa estem escoltant tota l'estona la música de l'espectacle, però en moments claus de la història com quan Paul pregunta a l'assistent de Protosch "Ça va?" el so de la dansa para en sec, com deixant que el diàleg prengui una importància afegida, dient-li a l'espectador "això ho vull ressaltar". Poc després torna a succeir el silenci ambiental quan el productor Prokosch comenta "Ahir vaig rellegir a Homero i vaig trobar una cosa que estava buscant fa molt de temps. Una cosa que és tan indispensable en les pel·lícules com a la vida real: la poesia".

Ús expressiu del muntatge com a element poètic. En aquest film tenim diversos exemples molt clars de l'ús del muntatge a mode expressiu, element que

Godard enarborarà en tota la seva carrera i que posteriorment en la seva darrera etapa serà clau per a entendre la seva aportació al cinema. Si ve com hem vist a *À bout de souffle* (1960) Godard va ser un dels primers directors a fer servir el Jump Cut com a element expressiu i de manera plenament conscient, aquí el fa servir exactament de la mateixa manera. I un exemple clar és a l'escena del cotxe (minut 68-70) quan després de la seva discussió a l'apartament, Camille i Paul es dirigeixen a veure l'espectacle de dansa. Veiem com en aquest moment hi ha diversos Jump Cuts al rostre de Camille que interpretem com a una profundització en els pensaments de Camille i alhora una el·lipsi temporal en el viatge fins al teatre (veiem com la llum va canviant).

Al llarg del film, un altre punt que té relació amb el muntatge però també amb el propi metallenguatge del film és la inserció de certs plans de les estàtues que Lang grava dins la seva obra i que representen els diferents personatges de L'Odissea (Minerva, Neptú, Ullysses, Penèlope) i que es troben enllaçats als diversos personatges de la història (Prokosch-Neptú, Ullysses-Paul, Penèlope-Camille).

Tot i això, hi ha dues situacions claus on el muntatge és especialment important i se'n fa un ús no tan sols expressiu sinó gairebé poètic. D'aquests moments de màxima expressivitat i subtilesa godardiana. Un és al minut 28, quan Camille s'aixeca de la cadira i recorda per un moment el que acaba de succeir amb el cotxe, el seu marit, el productor i totes les emocions que estan aflorant en aquell precís moment. Un seguit d'imatges ràpides en un muntatge precís i esmolat passen ràpidament. Són els seus pensaments, les seves interpretacions del que acaba de passar.

El segon moment, també té relació amb el món dels records, del que va passar de com era la relació i com s'ha perdut. El trobem al final de la discussió entre Paul i Camille al minut 56. En l'escena tots dos recorden un i l'altre i generen un diàleg compartit. Aquesta idea de diàleg a dues veus, la retrobarem més endavant evolucionada amb altres films. En aquesta rememoració del passat també sorgeix la importància del color com a un codi connotat assignant blanc, vermell i blau a les tres fases de la relació, de la mateixa manera que a l'inici del film.

4.2.4. *Pierrot le fou* (1965)

Pierrot Le Fou, ens narra la història de Ferdinand "Pierrot" Griffon i Marianne Renoir. Ferdinand es troba casat amb Maria Griffon, la filla d'un empresari d'èxit. Un dia l'empresari fa una festa i convida a la parella, però Ferdinand veu ràpidament que el que parla no l'interessa absolutament res i marxa. A l'arribar a casa, es tro-

ba a la cangur dels seus fills que resulta ser Marianne Renoir (Anna Karina) una antiga amant. Al retrobar-se torna a sorgir una màgia que farà que s'enamorin de cop i passin la nit plegats.

En llevar-se, Pierrot s'adonarà que Marianne, duu una doble vida i es dedica també al tràfic d'armes i que es troba en un bon embolic amb una sèrie de gangsters. S'iniciarà una fugida cap al no-res on els personatges viuran una sèrie d'aventures, tot reflexionant sobre les seves emocions respecte a l'altre i a la vida, l'amor, la política i la mort.

Aquesta pel·lícula és especialment important, ja que marca un punt d'inflexió en l'estil narratiu de Godard dins de la seva etapa de la Nouvelle Vague, ja que de fet és totalment vigent dins el llenguatge del moviment però alhora n'estira al màxim els seus anellatges a la narrativa convencional (presentació, nus i desenllaç) establint una lectura esbiaixada, retallada, intensa, polsant.

A l'inici del film, a la festa del pare de Maria, apareix sorprenentment el director Samuel Fuller com un personatge més de la festa que ens increpa comentant-li a Pierrot "Una pel·lícula és com una batalla, amor, odi, acció, violència i la mort. En una paraula: emoció". Doncs bé, així podríem resumir que és *Pierrot Le Fou*. De fet, el mateix Godard reflexionava sobre la seva pel·lícula comentant:

"La gent cataloga una aventura. Diuen: marxem de vacances, l'aventura comença quan arribem al mar. Per això quan compren el bitllet de tren, consideren que l'aventura encara no ha començat. En canvi tot a Pierrot Le Fou tot està al mateix nivell: comprar els bitllets és tant apassionant com banyar-se."

Un cop més trobem els trets característics de l'estil de Godard en aquest film, entre els que podem destacar:

Difusió realitat i ficció: En aquest film, aquest punt cobra una importància cabdal, ja que és un dels trets amb els quals més experimenta. Hi ha dos punts inicials que ja ens fan entreveure la seva intenció. Un és l'entrevista a Samuel Fuller a la festa (al minut 6 aprox.). En ella el director s'interpreta a si mateix (com ja va fer Fritz Lang a *Le Mépris*). Aquest efecte de sorpresa per part de l'espectador és totalment buscat. Un altre punt interessant és l'ús d'entrevistes a persones en les que barreja actors amb persones reals al minut 26. Curiosament un d'ells es diu Lazlo Kovaks, sobrenom que fa servir Belmondo a *À bout de souffle*.

Però, sense cap dubte, el punt on Godard difusa més aquesta frontera entre realitat i ficció és en l'eliminació la quarta paret en molts moments del film. Si bé això ja era "marca de la casa" com hem vist en films anteriors, en aquest cas va un pas més enllà i interpel·la als espectadors com a tals, incloent-los en la pel·lícula com a la famosa escena del viatge en cotxe (al minut 37) on Pierrot diu "Solament pensa a gaudir!" i mira a càmera. Seguidament, Marianne respon "Amb qui parles?" i ell diu "Amb els espectadors!" i Marianne fa un gest d'assentiment. Aquesta escena és memorable, ja que no tan sols trenca la paret, sinó que assumeix la mateixa escena com a ficció, com a món irreal, com a cinema. És el cinema parlant-se a si mateix.

També tenim alguns exemples més on els personatges parlen a càmera, since-rant-se del que pensen de l'altra persona, com al minut 57 quan ho fa Marianne o bé al 60 quan ho fa Pierrot.

Barreja de gèneres: És un altre punt molt descriptiu d'aquest film i que potser el defineix en gran mesura, ja que es tracta a l'hora d'una road movie, amb punts de cinema noir, de comèdia, de pel·lícula romàntica i fins i tot de musical. És on rau gran part de la seva grandesa i és quelcom innovador respecte el cinema imperant del moment. Godard hi juga de manera incisiva i coneixent els tempos, amb una recepta que conjuga a la perfecció, on cap tonalitat desentona o sobresurt i on totes treballen en comú. De fet, aquesta tonalitat és un dels trets característics a totes les seves pel·lícules d'aquesta etapa. Posteriorment es tornarà més aspre.

Multiplicitat de veus o instàncies narratives: El film està plagat, com ja és habitual en l'obra de Godard de peces literàries, cites, obres d'art, quadres. En tenim exemples al minut 17 o al 23 quan veiem els quadres o al minut 49 quan cita a Joyce o a l'inici amb Velàzquez, unes cites que recuperarem més endavant per a entendre la complexitat de la seva obra.

Totes aquestes referències artístiques, pictòriques i literàries també actuen com a veus i instàncies narratives dins de l'obra, és a dir Godard les utilitza per a expressar idees i conceptes abstractes o per a preparar de manera inconscient a l'espectador. Per exemple, un foc artificial al minut 10 (just després de que Pierrot surti de la festa, que prediu l'inici de l'aventura), els intertítols de VIE al minut 36, MORT al 49 o CINEMA al 90 o bé el propi diari de Pierrot on anota constantment frases i ens en fa partícip. Un exemple és quan al minut 74 de la paraula Marianne, n'extreu "mer", "áme", "amer" i "arme", presagis del seu futur.

Un altre concepte innovador és l'ús de les veus narratives quan els mateixos protagonistes narren no com a instàncies de primer nivell, sinó com a narradors omniscients com per exemple al minut 74 on Marianne narra on es troba Pierrot i com se sent en frases alternatives a la veu de Pierrot. O bé al minut 19-20 en plena escapada dels gàngsters on el diàleg també és alternatiu entre les dues veus i ens genera un picat, una acceleració del ritme narratiu, fent vibrar a les imatges de manera més ràpida, donant intensitat a la peça i a l'hora descol·locant a un espectador que barreja els narradors amb els protagonistes.

Ús expressiu del color: En aquest film, tal com ja hem comentat en anteriors exemples, es produeix un ús expressiu del color. De la mateixa manera que en *Le Mépris*, a l'inici del film també tenim una escena marcada per la il·luminació amb colors primaris (blau, groc, blanc, vermell).

Un altre punt interessant i clarament expressiu és a les dues escenes on Pierrot i Marianne es troben al cotxe de nit amb la càmera frontal. A la primera (minut 12) on condueix Pierrot, ell es va il·luminant amb llums blaves i grogues, mentre que Marianne amb verdes i vermelles alternativament. La situació encara no ha arrencat, l'aventura tot just s'ha iniciat i les llums són un reflex que tot es troba per descobrir, no hi ha res decidit (d'aquí l'alternativa). En el segon moment al minut 24 és Marianne la que condueix i acaben de fugir dels gàngsters que la persegueixen. Les llums són vermelles per a ell (passió, sang, amor) i blaves per a ella (fredor). Aquí tenim una clara referència a l'ús que ja en feia a *Le Mépris*. És una avantsala, un símbol de què passarà al llarg del film durant en el seu desenllaç Marianne traeix a Pierrot. Godard deia també sobre aquest tema:

“Quan circulem per París de nit, què veiem? Semàfors vermells, verds i grocs. He volgut mostrar aquests elements però sense situar-los necessàriament com es troben a la realitat. Mostrar-los més aviat com queden al record: taques vermelles, verdes, flaixos grocs que passen. He volgut fabricar una sensació a partir dels elements que la componen.”

Ús expressiu del so: És molt interessant com Godard utilitza el so d'una manera totalment innovadora al que habitualment feien els seus coetanis. Un exemple molt clar és al minut 54 del film quan davant d'uns soldats americans, Pierrot i Marianne fan una representació de la guerra de Vietnam per tal de guanyar-se uns dollars. És molt curiós com al mig de la representació quan amb uns llumins



Making-off de *Pierrot le fou* (1965) Godard. Exemple de la importància dels colors primaris per a Godard com a mètode expressiu.

Pierrot construeix un avió bombarder i sentim uns sons com de bombes que cauen, quan evidentment és tot una representació.

Un altre exemple és el que ja hem comentat de les veus i instàncies narratives i de l'ús de la repetició i dels diàlegs alternatius que donen intensitat i acceleren l'obra.

4.3 L'etapa política (1966-1972)

Després de la seva etapa daurada de la Nouvelle Vague, en els següents films multiplicaria les intensitats dels recursos fílmics que hem anat descobrint en els següents films com *Le Chinoise*, *Week end* o *Tout va bien*. En aquest període la importància per a Godard rau més aviat en un aproximament filosòfic a diverses temàtiques polítiques (maoistes) i és on posa el focus. Curiosament es va avançar als fets del maig del 1968 (*Le Chinoise* és anterior), però el van influir d'una manera enorme.

Aquesta etapa també estarà marcada per la seva relació amb Anne Wiazemsky actriu en molts dels seus films i una veu important en moltes de les seves decisions en aquest període. Van estar junts fins al 1979.

La parella juntament amb Jean-Pierre Gorin i Juliet Berto van muntar el col·lectiu Dziga-Vertov per a la realització de films de temàtica política que es nodrien estèticament pel cine de propaganda soviètic. La idea era diluir el concepte d'autor.

En certa manera, es tractarà d'una època d'impàs entre la definició inicial del seu llenguatge (època daurada) on assenta les bases del seu ideal cinematogràfic, i l'època de retrobament i experimentació que vindrà més endavant.

4.3.1. La Chinoise (1967)

La Chinoise ens narra la història d'un grup d'estudiants que motivats per les creixents retallades en drets socials a França, la creixent situació d'incertesa econòmica i l'esclat a la Xina del moviment maoista, decideixen unir-se i passar a l'acció política i revolucionària. Guillaume (Jean-Pierre Léaud, el nen que va interpretar *Les quatre-cents coups* i la resta de films de Truffaut), i Veronique (Anne Wiazemsky, parella de Godard en aquell moment amb la que es portaven 17 anys) formen el nucli dur de la cèl·lula, tot i que hi ha moltes més persones involucrades el col·lectiu maoista. Junts, decideixen ocupar una casa per tal de

viure en comunitat, reflexionar sobre els seus ideals i plantejar-se els possibles escenaris de futur.

Aquest film, que va confirmar l'etapa política de Godard (ja iniciada possiblement amb *Made in USA* al 1966), mostra per altra banda la continuació i reforçament de certs dels estils narratius del director. A continuació els exemplifiquem amb referències concretes al film:

Difusió realitat i ficció, metallenguatge. Ja des del primer moment del film, veiem un rètol on s'enuncia "Un film a train de se faire". És tota una declaració d'intencions, ja que durant tot el film, veurem com realitat i ficció es barregen, com si per moments, assistíssim al making off de la mateixa pel·lícula, com si els actors i els seus personatges es barreguessin, fossin una tercera entitat, diferenciada. Godard fa un pas més en la seva necessitat d'enderrocar la quarta paret i ara ja no hi ha únicament una interpel·lació directa als espectadors, sinó al mateix set de rodatge, deixant veure elements propis d'allò que passa entre bastidors. Tenim exemples d'aquest fet narratiu en el minut 8 quan Guillaume (Leaud) és entrevistat per una veu (fora de càmera i gairebé sense so, deixant entreveure que forma part del set). Al final de la seva narració ens comenta "Es necessita la socialitat... i la violència. Si... vostè riu, creu que faig el pallaso perquè m'estan filmant o perquè tinc un munt de tècnics al meu voltant, per no és això, no és perquè tingui una càmera davant meu. Sóc sincer!". En aquest punt és on veiem directament un contraplà de la càmera que ens fa recordar de manera molt evident el pla inicial en tràveling de *Le mépris*.

Un altre exemple claríssim, és al minut 10 on veiem clarament la claqueta amb el número de pressa del film, cosa que es repetirà entre els minuts 64-67 amb una clara referència al metallenguatge, al cinema dins del mateix cinema, a com deia el mateix Godard a l'inici *Un film a train de se faire*.

Fins i tot en certs moments alguns personatges dona la sensació que ens expliquin a tall de documental les seves vivències, de fals documental sobre la mateixa experiència revolucionària. Aquest és el cas d'un dels integrants del grup que al minut 56 (i endavant) ens explica la seva retirada, ja que no veu els fins violents i terroristes com una solució a les reivindicacions socials.

Barreja de gèneres cinematogràfics: Estem davant un film de ficció, però com comentàvem anteriorment, en algunes ocasions dona la sensació que es tracti d'un documental o fins i tot d'un *making off*. En alguns moments és clara-

ment dramàtic o intel·lectual i en d'altres obertament còmic. Fins i tot i hi ha un moment musical "Mao mao" al minut 41.

Importància del color com a element narratiu: Com en altres obres de l'autor, Godard utilitza el color d'una manera expressiva. Seguint la tradició del seus colors primaris, en aquest cas decorarà la casa dels joves estudiants burgesos amb ànsies de revolució. En aquest cas, el vermell serà el color principal, donant referències a la revolució xinesa. Un exemple molt clar el tenim al minut 34 amb l'escena del mur de llibres del manifest maoista. Una peça d'art dins el mateix film.

Importància del so i dels diàlegs com a imatge: Tot el film està impregnat de la importància del llenguatge i dels diàlegs com a eina narrativa clau. De fet, podríem dir que el film no deixa de ser una successió de diàlegs i en alguns casos de monòlegs que els diversos protagonistes narren a càmera. En molts casos són aquests mateixos diàlegs, les idees que Godard vol transmetre i que cada cop ens fa veure de manera més evident i clara. En definitiva tot el film és un propi manifest sobre les seves idees i les contradiccions de la seva època (no oblidem que el film va ser rodat l'any 1967, pocs mesos abans del maig del 68, per tant es tracta d'un film clarament premonitori de l'estat d'opinió del moment).

D'altra banda també hi ha plans i seqüències on el so és especialment important, i no ja pels diàlegs si no pel seu ús narratiu en tenim exemples clars al minut 33 quan per personificar el genocidi a Vietnam veiem unes imatges de còmic del capità americà amb un so de metralladores mentre les imatges alternen plans de detall i de primer pla. Tenim per tant una doble metàfora: el capità americà com l'exèrcit americà i el so com a símbol de guerra.

Un altre exemple, potser encara més cinematogràfic i poètic el trobem al final del film quan Véronique intenta assassinar Michel Cholojov un ministre de la cultura soviètic que visita França. Doncs bé tenim dos moments interessants en aquest punt, un és quan a l'hora de parlar del nom de la víctima amb el seu acompanyant que l'ajudarà en la fugida, no tenen clar si el nom és Cholojov o Chojolov. En aquest punt el diàleg posterior queda emmudit per uns sons d'intriga que fan preveure quelcom.



Fotograma de *La Chinoise* (1967) Godard. El color vermell ho domina tot.

L'altre és al minut 87, on en una clara autoreferència al pla de *À bout de souffle* on Belmondo assassina al policia, no veiem l'assassinat sinó que tan sols escoltem el so d'uns plats d'orquestra i veiem una vinyeta de còmic que simula un assassinat en primera persona. No cal veure res més, la tercera imatge està a la nostra ment, això és el que pretenia Godard. Poc després en un diàleg entre Véronique i el conductor veurem que s'ha equivocat de pis i de persona i és on el primer moment de la confusió de noms i dels sons d'intriga pren sentit.

Utilització del muntatge com a element expressiu: Sense cap dubte, *Le Chinoise* és sobretot un film de muntatge. No cal triar cap moment especial perquè tot el film es troba saturat d'elements de muntatge, d'insercions de rètols amb missatges... les mateixes parets de l'edifici ocupat tenen missatges, tots els diàlegs es troben tallats i remuntats... és un collage visual i sonor. Tenim referències a pensadors, artistes, pintors, cineastes (Brecht, Meliès o Lumière, Rivette, Fidel, Shakespeare), així com escenes de la guerra de Vietnam, o del règim xinès. A més dels inserts de referències artístiques i literàries que fan que la seva narrativa argumental tinguin un film i un marc teòric i referencial, el mateix film es disgrega en la mateixa pel·lícula a causa del muntatge. És per tant una sensació buscada pel mateix director. Un exemple molt clar el trobem del minut 61 al 64 quan hi ha diversos diàlegs que se sobreposen amb entre ells amb escenes que semblen d'un making off on veiem la premsa i la claqueta. Són 3-4 minuts d'un muntatge força agressiu que contrastarà posteriorment amb una escena llarguíssima, pràcticament 13 minuts on Veronique parla amb un professor seu en un tren sobre l'escena política del moment i els seus plans per a solucionar-la. Òbviament aquesta escena té un pes important en el film i no tindria tant calat en els espectadors si no hi hagués un canvi tan dràstic de ritme i de narrativa entre totes dues parts.

4.3.2. *Tout va bien* (1972)

Tout va bien és un film codirigit amb Jean-Pierre Gorin que formava part del Grup Vertov (conjuntament amb Anne Wiazemsky i Juliet Berto, actrius de *Le Chinoise*). El film mostra els problemes entre un patró i els empleats d'una fàbrica càrnica que entren en revolta per a exigir millores salarials. D'altra banda, també tenim una relació de parella entre un director de cinema que es troba en un declivi creatiu i es dedica a rodar anuncis publicitaris (Yves Montand) i una periodista americana (Jane Fonda) de la ABS molt motivada amb la seva feina però que també passa una crisi creativa. Totes dues històries conviuran juntes quan Jacques i Suzanne (Yves i Jane) quedin atrapats a la fàbrica amb els treballadors i el cap quan anaven a realitzar una entrevista.

Tout va bien genera un diàleg amb diversos films de Godard en aquesta etapa però especialment amb *Le Chinoise*, ja que hi ha forces referències intercalades entre totes dues pel·lícules. Un detall molt evident és que en el diàleg de tren de *Le Chinoise* entre Verónica i el seu professor (minuts 67-80) hi ha diversos moments on s'articula el "Tout va mal". És per tant aquesta cinta la seva antítesi, o més aviat l'altra cara de la moneda, el tancament d'un cercle (i de l'etapa política de l'autor). De fet el film s'obre amb un "*Mai 1968, France, Mai 1972*". Aquest film tot i tenir menys elements godardians pròpiament dit, ja que es tracta d'una coproducció i codirecció amb Gorin, manté alguns dels elements narratius propis del director com analitzarem a continuació:

Metallenguatge - cinema dins el cinema. L'inici del film que representa el diàleg entre l'esperit creador d'un director i una veu femenina que el guia ja ens apropa força a l'univers creador de Godard. Seguidament veiem uns plans del talonari amb tots els pagaments de la pròpia pel·lícula. En aquest punt el film també forma part d'una certa ironia, ja que critica al capitalisme però els primers plans ja parlen de diners i de retribucions, tot i que posteriorment també criticarà al comunisme i en tot allò que el moviment del 1968 es va convertir.



Fotograma de *Tout va bien* (1972) Godard. Jaques serà l'alter ego de Godard.

Altres exemples molt clars són els tràvelings molt pausats on veiem la fàbrica disseccionada com si fos un cadàver, com si estiguéssim analitzant la seva autòpsia, buscant què és allò que no va del tot correctament. En aquests plans veiem directament la *mise en scène* del plató de rodatge i òbviament disgrega la continuïtat cinematogràfica (tot i que aquest film és poc godarià en aquest sentit, ja que aposta per una lectura fàcil per a l'espectador, amb poca expressivitat en el muntatge). Així i tot, es trenca la quarta paret en força moments del film quan molts dels protagonistes increpen mirant a càmera directament com el patró de la fàbrica en el seu discurs (tot i que aquí tenim a Yves i Fonda de contraplà) o bé el sindicalista del minut 23, o l'escena de Yves al minut 52.

Autoreferència. Tot i que en gairebé tots els films Godard s'autoreferencia d'una manera o l'altra, en aquest cas tenim un exemple molt clar al minut 52 on Jaques (Yves) serà l'alter ego total de Godard i explicarà la seva situació post-maig del 1968 i com va viure els anys següents. No oblidem que durant aquesta època Godard va estar treballant en cintes clarament polítiques amb el grup Vertov i que no van tenir massa èxit, ja que estaven molt allunyades dels cercles convencio-

nals cinematogràfics i de crítica. És per tant una necessitat tant d'autoafirmació com de reivindicació del seu treball, de la seva forma de pensar i de justificació dels motius que el van fer explorar aquest camí. Aquest punt posteriorment serà clarament important dins de la seva carrera i es tornarà més nuclear a mesura que l'autor envelleix.

So com a element narratiu. Un cop més el so pren una importància que no és merament descriptiva sinó que passa a ser expressiva, cinematogràfica. Exemples clars són el poètic pla al minut 29-30 on veiem a Fonda pensativa en una finestra, mentre escoltem fora de pla un diàleg. El que és sorprenent és que en aquest diàleg també hi ha la veu de Suzanne (Fonda) i que per tant imatge i so en aquest moment són asincrònics però els viem alhora perquè l'autor vol que confrontem aquestes dues imatges, i que en formem una tercera (el que pensa ara Suzanne del diàleg i les seves repercussions internes).

Un altre exemple el trobem al final del film en l'escena on Fonda passeja pel supermercat en un tràveling llarguíssim horitzontal. En aquest punt el so de les caixeres té un marcat punt narratiu, ens genera tensió sobre la situació a punt d'ocórrer i al mateix temps ens enllaça amb el component de cadena de muntatge actual, de capitalisme de preu (fins i tot el llibre sobre socialisme està en rebaixes). Alhora, quan sentim el so d'avís de megafonia, escoltem la veu de Suzanne com pensa separant de nou so i imatge, i donant a aquest un element fortament narratiu.

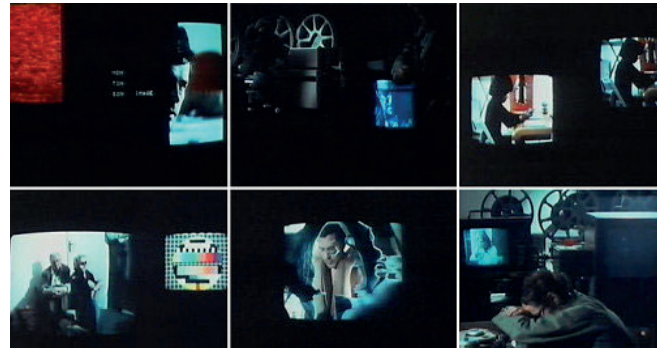
4.4 El retrobament (1972-1988)

Aquest període del realitzador va estar marcat per un inici en l'experimentació matèrica dels elements fílmics. És així com descobreix les possibilitats del vídeo, de la seva edició, de la seva manipulació. D'altra banda retroba temes i enfocaments de films de la seva primera etapa tot i que les històries acostumen a tenir un univers més familiar, més madur.

Un dels temes importants serà la seva visió del misticisme amb la trilogia *Passion* (1982), *Prénom Carmen* (1983) i *Je vous salue, Marie* (1985). En aquesta aproximació, no obstant hem optat per analitzar els films *Numero deux* i *Sauve qui peut (la vie)*, per la seva aportació més evident en l'evolució del seu llenguatge audiovisual.

4.4.1. *Numero deux* (1975)

Número deux és un film experimental de Godard que va ser el precursor de certes característiques del llenguatge del realitzador en la seva evolució creativa. El film es troba curiosament dividit en tres parts. A l'inici, veiem una petita presentació del mateix Godard al saló d'edició que té a casa seva. Allà ens explica que ha adquirit una sèrie de màquines d'edició i fa una reflexió sobre la imatge i el so.



Fotogrames de *Número deux* (1975) Godard.

Després, veiem (i aquí ve el que és realment trencador) un film dins el mateix film: dues de les pantalles que té al seu saló, comencen a projectar imatges de manera simultània i una història s'obre davant de nosaltres. Aquestes, narren la vida d'una família constituïda per un nen i una nena petita, uns adults que són els seus pares i uns vellets que són els seus avis. A Godard l'interessa especialment treballar les relacions interpersonals dins les generacions, tant en la mirada sobre la vida, sobre el mateix cos i la nuesa o sobre l'amor i la convivència. Aquest interès per una mirada amb una àmplia perspectiva generacional, serà quelcom reiteratiu en altres films posteriors com *L'eloge de l'amour*.

Segons Alain Bergala el crític i podríem dir gairebé biògraf de Godard comenta que és un film especialment fred i distant amb relació a tot allò que succeeix. Això ve motivat per la distància que tenim amb tot allò que passa precisament per com està construïda la pel·lícula.

Al final del film, veiem de nou a Godard interactuant amb la taula de mesclades i veiem com a l'hora aquelles imatges muten, canvien, s'omplen d'interferències. Finalment veiem a Godard adormit mentre les pantalles van projectant imatges com si fossin pensaments, o somnis o imatges perdudes en el temps i la memòria.

És molt complex tractar aquesta peça com hem fet anteriorment amb la resta intentant extreure noves mirades de la narrativa dins el metratge, ja que absolutament tota l'obra ho és (cosa que passarà més endavant amb altres films). Així i tot ho intentarem sintetitzar amb els següents punts:

Trencament de la realitat/ficció. Ficisicitat de la imatge: La posada en escena, com ja hem comentat ens genera una distància amb allò que succeeix, pel simple motiu que tota l'estona estem veient diverses pantalles i per tant no únicament el seu continent sinó el marc extern. Alhora la presentació prèvia de Go-

dard i el pla final també ens generen la idea d'un making off, d'assistir a "un dia en l'estudi de Godard", una mica en la línia de *JLG/JLG* (1994) on l'autor fa un autoretrat de si mateix i del seu procés creatiu. Godard vol mantenir aquesta distància, per a entendre la fisicitat de la mateixa imatge (les pantalles) i del negatiu o del vídeo, vol que les imatges preguin corporeïtat, que siguin esculturals. La màquina de l'inici, les pantalles de la part central de la peça o el control d'edició del final són clars exemples d'això. Aquestes idees ens remetent a l'inici de *Pierrot le Fou* on trobem una càmera que ens mira, a *Tout va bien* amb la llarga conversa del director alter ego de Godard o a l'escena de la muntadora cega que toca el cel·luloide a *JLG/JLG*.



Fotogrames de *Número deux* (1975) Godard.

De fet l'inici del film ja és una declaració d'intencions en aquest mateix sentit, ja que veiem alhora al personatge real i a la seva imatge, estant ell en la penombra i la imatge il·luminada. Curiosament la vista va cap a la pantalla i no pas cap a l'autor real, la persona física. Hi ha per tant una fisicitat en la imatge que ell vol visibilitzar.

Ús experimental de la posada en escena/muntatge: La totalitat del film es basa en aquest punt, és a dir la posada en escena és en si mateix quelcom innovador i trencador. Sembla curiós que el director Nicholas Ray, referència indiscutible de Godard per molts films però sobretot per *Jonhy Guitar* (1954), va rodar *We Can't Go Home Again* (1971-1973), un film experimental amb moltíssimes similituds amb *Número deux* com és el cas de la múltiple imatge.

En aquest cas, la posada en escena forma part del muntatge. És a dir, hi ha dos nivells de muntatge, el que s'estableix dins de les mateixes peces audiovisuals que es projecten a les pantalles, i un segon nivell en com aquestes interactuen formant missatges nous tant per la posició, com per l'absència o presència.

Alhora també interactuen altres elements de muntatge molt innovadors en el film de Godard, que són interaccions amb la mateixa imatge audiovisual, la seva textura, el seu color o lluminositat o bé el muntatge digital en temps real dins d'una mateixa imatge. Exemples d'això en tenim al minut 26 on al diàleg dels

dos nens veiem pla i contraplà en la mateixa pantalla mitjançant un muntatge electrònic simultani. També ho trobem al minut 69 on la dona dorm i el pla es divideix en dues meitats. A la part superior es mostra l'home passejant i dona la sensació d'un somni, d'un pensament o de quelcom oníric. El darrer exemple i potser el més poètic, és al minut 73 quan en una conversa a la cuina la imatge queda en certes ocasions tapada amb una imatge solaritzada d'un pla de la noia sincronitzat en veu. Veiem per tant dos plans a la vegada i també ens mostra la dualitat de la posició de la dona... no vol la situació que té però no sap com canviar-la... blanc i negre, imatge i fos en negre.

4.4.2. *Save qui peut (la vie)* (1980)

Save qui peut (la vie) ens narra la història de Paul Godard, un director de cine amb problemes de relació amb la seva exparella i la seva filla ja preadolescent. Alhora la seva nova parella té una crisi existencial i decideix deixar-ho tot i mudar-se de la ciutat al camp. D'altra banda tenim la història d'Isabelle (Isabelle Huppert), una prostituta que fa el camí invers, deixa el camp per instal·lar-se en el pis que deixa la parella, ja que Paul ja fa uns dies que viu en un Hotel.

El film narra les dificultats entre les relacions sexuals i afectives entre tots els personatges, unes històries vitals que tot i ser tangencials, no acaben de creuar-se, el seu contacte és tangencial.

El film és clarament autobiogràfic, ja que Godard tot just acabava de deixar una relació de vuit anys amb Anne Wiazemsky (recordem la protagonista de *Le Chinoise*) i que per tant el film és fruit en part de les seves vivències sobre les relacions humanes, la passió, l'amor, el sexe, la vida. Com hem comentat anteriorment, també és el retrobament d'una nova etapa, ja que deixa enrere el seu pas pel cinema polític i pseudodocumental, tot i que aquesta etapa quedarà inherent en la seva filmografia com veurem posteriorment.

Estèticament el film es presenta un cert aire melancòlic, probablement de desconcert pel fracàs de molts dels moviments polítics i socials d'esquerra en els que el director militava intel·lectualment. El film, per tant es veu impregnat d'un regust que defuig la ciutat (com la dona del protagonista) i que troba en ella aspectes nocius.

Si analitzem el film trobem els següents aspectes interessants en l'àmbit de la narrativa i del llenguatge cinematogràfic:

La discontinuïtat narrativa mitjançant el tempo del film: És un dels aspectes més interessants del film i l'aposta de Godard en aquest moment vital d'experimentar amb aquest recurs estètic i formal. Es tracta que en certs moments del film, presenta un alentiment de la imatge, dotant a l'escena d'un aire tremendament poètic i suggerent, emfatitzant l'acció que succeeix. Alhora aquest recurs, genera una clara escissió entre realitat i ficció, evidenciant el canal cinematogràfic i la seva sintàctica d'imatges en moviment. Curiosament per tant l'espectador és conscient de la ficció (ja que veu que els tempos no són els reals) però alhora n'emfatitza el contingut, el text. En tenim un munt d'exemples al llarg del film com al minut 5 amb el passeig en bici d'Isabelle, al 12 amb les mans dels obrers a les màquines, al 22 amb l'abraçada de la dona o un dels més interessants al minut 68 on es produeix una baralla que sembla a l'hora una abraçada entre Paul, el protagonista i la seva dona.

Tal com ja va experimentar en el seu primer film *À bout de souffle* amb els *jump cuts*, en aquest film que segons Godard, torna a ser el seu primer film, vol experimentar amb aquesta tècnica per tal de teoritzar sobre els resultats fílmics.

Difusió realitat-ficció: Per si no teníem clar que el recurs anterior era una eina per marcar la funcionalitat de l'obra i de les històries i de barrejar alhora realitat i ficció, hi ha petits elements al film que conjuguen en aquest sentit també. El més important és el so i el seu ús al minut 78, quan tot just abans del fi del film i quan acaben d'atropellar a Paul, la seva filla i la seva dona se'n van com si no volguessin saber-ne res del seu estat. És en aquest punt on sona una música d'orquestra i on literalment veiem a aquesta orquestra tocant en el mateix escenari. És un moment totalment surrealista que fa saltar a l'espectador, el treu del fil de creure's la narració i el posa en una altra cadira.

4.5 A la cerca d'un nou llenguatge (1989-2018)

La darrera etapa de Godard ha estat marcada per una focalització especial en el cinema, en el seu llenguatge, els seus codis, però des d'una perspectiva trençadora, intentant estirar-ne els límits, obrir esclotxes, explorar grutes. També és una època clarament retrospectiva per a ell com a cineasta, visualitzant tot allò que ha aconseguit (i el que no) i on apareixerà el seu caràcter més filosòfic i pensador i els seus films seran una mica més críptics i complexos. Godard en aquesta època ja no té por de res, perquè ja ho ha fet tot. Ara només queda explorar-ne els límits.

4.5.1. *Histoire(s) du cinema* (1989-1998)

Aquesta és probablement l'obra més titànica, més extensa i amb més dedicació que Godard ha fet en tota la seva carrera. I probablement és la més críptica i la més difícil de desxifrar, de llegir en tota la seva extensió. És sense dubte una obra que requereix moltes visualitzacions per a copsar què és el que Godard indica en cada pla, en cada tall.

Histoire(s) du cinema és una obra que narra una particular història del cinema, la història del cinema segons Godard. De fet és una de les possibles històries. O una en la que n'hi ha moltes (d'aquí també sorgeix el títol de l'obra i dels primers dos capítols). La peça amb una duració de 8 capítols i aproximadament 360 minuts cobreix multitud d'aspectes en una cacofonia i un collage de plans, superposicions, fusions d'imatges de diversos films èpoques, autors, amb textos d'escriptors i filòsofs o d'ell mateix, la majoria de vegades narrats pel propi Godard amb el so incansable de la seva màquina d'escriure de fons.

Histoire(s) du cinema és sobretot una obra sobre el llenguatge del cinema, sobre la revisió i l'exploració dels seus límits i fonamentalment sobre el muntatge com a element generador, discursiu, evocador, trencador, bel·ligerant. Òbviament també és l'homenatge a Godard a moltes de les seves influències principals (Nicholas Ray, Charlot, Griffith, Resnais, Einsestein, Vertov, Hitchcock...). No podem destacar res en l'àmbit narratiu perquè tota la peça és una gran joia del muntatge i del cine-Godard en la seva màxima expressió.

4.5.2. *Éloge de l'amour* (2001)

Éloge de l'amour és la història d'Edgar, un artista que vol dur a terme un projecte sobre les diverses fases de l'amor (encontre, passió, separació i retrobament) en les diverses etapes de la vida: joventut, edat adulta i vellesa. Durant una primera fase, fa diverses entrevistes a algunes persones per tal de trobar el càsting perfecte per a cadascuna de les parelles, però no troba a la persona que faci el paper que ell busca per a la noia d'edat adulta. Finalment troba una noia que tot i no ser perfecta pel paper el fa vibrar de certa manera. Una noia que ja coneixia feia uns anys i que sembla que connecta amb la seva forma de pensar i entendre la vida i l'amor. Finalment, el projecte es posposa per motius que no coneixem. Poc després ella se suïcida.



Fotogrames de *Histoire(s) du cinema* (1989-1998)
Godard.

El film en aquest punt fa un viatge al passat, dos anys enrere on Edgar en aquest moment, emprèn un viatge a la costa en un projecte d'una cantata per a Simone Weil. Amb la idea de recollir idees de les persones de la Resistència i Edgar coneix a un matrimoni que ho va viure en primera persona. Curiosament allà coneix també a la noia que posteriorment se suïcidaria. A més la parella de persones grans, es troben en aquells moments negociant els drets de les seves memòries amb uns productors nord-americans que vénen de Hollywood i els volen per a fer un film anomenat Tristan i Isolda basat en la seva vida.

Aquesta premissa servirà a Godard per a criticar el sistema de producció de Hollywood que segons deixa palès al film només es preocupa de fer rics al que més tenen i que s'oblida dels protagonistes reals de les històries. És en aquest punt on nomena que per exemple Spielberg mai va pagar drets d'autor a la vídua de Schindler, Emilie, que va mal viure a Argentina en la seva vellesa.

Com a punts clau podem nombrar en aquest film:

Diversitat de formats: Tot i ser quelcom merament formal, és un punt que comença a agafar pes en l'obra de Godard i que ja des de *Historie(s) du cinema* va experimentar en plenitud. Aquesta, la seva obra més important des del final d'aquella telesèrie collage sobre el mateix cinema, agafa el relleu. Si bé la primera hora del film és un blanc i negre i cel·luloide propi dels millors moments formals de la Nouvelle Vague i de per exemple la seva meravellosa *Vivre sa vie*, la segona part és un color saturat i videogràfic on el que predomina és la sensació d'aquí i ara (quan curiosament aquesta part és anterior temporalment).

Color com a expressivitat: Si bé en aquest cas no es troba tractat com als inicis de la seva cinematografia, sinó més aviat com quelcom més poètic i cinematogràfic. De fet Godard, en aquest cas en fa un ús molt curiós carregant les imatges finals del film d'una melancolia amb la qual el color conjuga formalment d'una manera enorme. Bé és el cas de les primeres imatges del mar trencant en una platja al minut 60 on el mar és gairebé vermell i el cel groc. També són molt colpidores les darreres imatges del film

Muntatge poètic: És possiblement un dels films més melancòlics i poètics de Godard i on el muntatge en aquest sentit hi juga un paper important. Si anteriorment, aquest havia jugat a favor de la discontinuïtat i de fer palès la dicotomia realitat-ficció i esborrar-la, ara aquest punt el desdibuixa en certa manera la instància narrativa, ja que dibuixa tant en ella mateixa com en els personatges,

la pròpia veu de Godard, a través de cites, de títols de llibres, de converses, de diàlegs. És gairebé un assaig cinematogràfic, on la narrativa tot i ser-hi és secundària, perd importància. Així i tot en aquest marasme de cites i d'associacions, es dibuixen moments d'alta intensitat formal i poètica. En tenim exemples en el minut 91 amb la imatge de l'ocell sobreposada a l'àvia que narra la seva experiència a la Resistència, o seguidament al minut 92 quan l'avi li para a Edgar i narra la frase "Les imatges i el so són vitals per a la història, i el més important és no saber com acabarà la història". Alhora veiem sobreposada una imatge del mar que sembla endur-se la conversa.

4.5.3. *Notre musique* (2004)

Notre musique és una obra dividida en tres parts: infern, purgatori i paradís. La primera part, l'infern té una durada de deu minuts i ens mostra allò que l'ésser humà és capaç de fer dins de la seva maldat més absoluta: les guerres, els genocidis, l'Holocaust. També reflexiona sobre la imatge i sobre el poder i la responsabilitat de filmar l'infern.

La part central del film, tracta el purgatori, és a dir, tot allò que succeeix després de l'infern, les veus de les ciutats després de la guerra i la possibilitat de l'esperança. Aquesta és la part central del film que n'ocupa gairebé tot el que queda i se situa a Sarajevo. En ella hi ha dues històries que en realitat en són només una. Tracta la història de dues noies, la Judith i l'Olga. Judith és per una banda una periodista de Tel-Aviv amb un avi jueu que vol entrevistar a l'home que va ajudar al seu avi a salvar-se dels nazis (l'ambaixador francès) i a diversos pensadors i poetes que tracten la problemàtica Palestino-Israelí.

D'altra banda tenim a Olga, una estudiant que assisteix a les classes de Godard (interpretat per ell mateix) dins d'una conferència d'escriptors il·lustres entre els quals trobem també a Goytisolo. El film ens mostra l'evolució dels dos personatges que en realitat són dues cares d'un de sol: Judith vol lluitar per l'entesa, pel retrobament entre les parts. Olga busca més enllà, dins el dolor, vol sacrificar-se per la pau, vol ser màrtir. El punt d'equilibri entre totes dues cares del mateix personatge se situa en l'escena del pont de Mostar, corporeïtat de l'infern i del purgatori i de les imatges com comenta Goytisolo. És allà on la narrativa d'una deixa pas a l'altra.



Fotograma de
Notre Musique (2004)
Godard.

A més de tot això, Godard ens mostra el dolor de la guerra dins una ciutat que és l'exemple de la reconstrucció, de tornar a fer, a viure, però amb les cicatrius del passat sempre presents. Hi ha una reflexió al voltant de la imatge i el cinema en la conferència on Godard es representa a si mateix. També és molt rellevant el que Goytisolo comenta dins les seves passejades per una biblioteca musulmana que va ser cremada durant la guerra a Sarajevo.

Al final d'aquest segment, Godard ja a casa seva rep la notícia que Olga s'ha suïcidat amb un acte performatiu en un cinema (lloc rellevant). Sembla que va dir que era terrorista i que s'immolaria per la pau a Israel. Animava que qui pensés com ella s'immoles al cinema també. Finalment un franc tirador la va abatre. Poc després van veure que només portava llibres a la bossa.

Al darrer segment veiem a Olga al que sembla un paradís, amb el detall que es troba custodiat per marines nord-americans. Finalment en un acte de visualització o d'imaginació Olga tanca els ulls (com quan està davant de Godard a la classe) imaginant un altre paradís, lluny d'aquest.

Com a elements dins la narrativa cinematogràfica podem destacar:

Ús del muntatge com a element evocador, poètic. Difuminació realitat i ficció: Això és molt evident a la primera part del film, l'infern. Durant 10 minuts assistim a una barreja realment poètica d'imatges de films de guerra (Kurosawa, Eisenstein, etc...) amb imatges d'arxiu documental sobre guerres o sobre l'Holocaust. Godard enllaça les imatges amb una poètica sublim, alhora que ens interpel·la sobre la responsabilitat ètica de generar-les. La darrera part, també ens crida en aquest sentit, i ens recorda a films com *Sans Soleil* de Chris Marker o les pròpies *Histoire(s) du cinema*.

El color com a element expressiu és quelcom important en aquest segment, ja que les imatges es troben en alguns casos saturades de color, o amb colors que no procedeixen de l'original, allunyant la sensació de realisme i fent-les més icòniques.

Ús expressiu del so/diàleg: és ja un clàssic en els films de Godard i que es repetirà en tota la seva filmografia. El film té nombrosos moments en el que el so juga un element expressiu com al minut 46 ens parla del castell de Hamlet, sense dir-ho i tot just quan ho vol dir, hi ha un negre i un silenci.

4.5.4. Film socialisme (2010)

Després de l'*Eloge de l'amour* hi ha evidentment un salt evolutiu en l'obra de Godard que ens fa arribar en primer lloc a *Notre Musique* que ja era una parada en el camí que ens feia intuir un camí complex i abrupte. *Film Socialisme* és la confirmació d'aquesta ruta cap a indrets inexplorats i innovadors. *Film socialisme* es troba dividida, com ja va ser el cas de *Notre musique* en tres grans parts: "Des choses comme ça", "Quo Vadis Europe" i "Nos humanités".

En la primera part del film veiem una història de múltiples veus amb el fil conductor d'un creuer que fa el viatge Alger-Barcelona. En aquest viatge ens mostra diversos personatges que interaccionen en diverses històries. Tenim una espia russa, un criminal de guerra, un diplomàtic, un fotògraf, una noia que sembla fugir d'un país africà, i fins i tot hi ha la cantant Patti Smith. Aquest primer segment s'obre amb la frase "Els diners s'han inventat per no mirar als homes als ulls". Doncs bé, aquest és el tema principal d'aquest film, el poder dels diners. Dels diners que van sortir de la república espanyola en època de la guerra civil o dels que tenia Palestina quan van Israel va ser ocupada, per posar-ne alguns exemples. El film també ens parla del capitalisme i el socialisme. O de la socialització del capitalisme: ets en un creuer, quins luxes pots aconseguir en aquest paradís? (recordem *Notre musique*). Hi ha també una relació amb la imatge i una mirada crítica a Hollywood i al seu intent d'homogeneïtzació cultural.

Aquesta primera part té clares reminiscències amb altres segments dels films anteriors de Godard. Podem trobar similituds d'aquest creuer i d'aquesta socialització del capitalisme (o pèrdua d'il·lusió en el socialisme descafeïnat actual) amb l'escena de tràveling al final de *Tout va bien*. També en podem trobar a la llarga cua de cotxes de *Week End*. És el pansiment de l'esperança, la socialització i homogeneïtzació de l'oci, de la cultura (Hollywood) i l'imperi dels diners.

El segon fragment "Quo Vadis Europe" tracta sobre una família francesa que vol vendre el seu negoci familiar alhora que els seus fills es presenten a unes eleccions. Uns periodistes de FR3 venen a la benzineria a fer una entrevista a la família per emetre-la al telenotícies. Mentrestant, els fills (una lectora de Balzac i un nen que vol dirigir una orquestra simfònica fictícia i que pinta Renoirs) preparen la seva pròpia revolució lluny dels pares, els interpel·len i reneguen de la generació prèvia, volen la revolució. Una de les frases més importants d'aquest segment la diu Florine: "Tenir vint anys. Tenir raó, mantenir l'esperança. Tenir raó, mentre el vostre govern s'equivoca. Aprendre a veure abans que aprendre a escriure" El

fragment acaba comentant en un intertítol que els nens, quan es desfan del seu cognom guanyen les eleccions.

El tercer segment és una visita a sis ciutats (Egipte, Palestina, Odessa, Hellas, Nàpols i Barcelona). Probablement és el segment més críptic i més poètic. En aquest cas ens parlen les ciutats i la seva història. Ens trobem amb el tràfic d'or a Egipte, amb l'opressió de l'oprimit a Palestina, a Odessa ens trobem una revisió del Acuirassat Potemkin i així fins a arribar a Barcelona on el film desembarca en un seguit d'imatges superposades, seguit de cites d'escriptors, filòsofs i autors sobre la mateixa història, la política, l'opressió i la lluita per a canviar-ho. Formalment té una relació molt directa amb les seves obres anteriors *Historie(s) du cinéma*, però també amb altres films com *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker (autor de *La jetée*, 1962) i membre anterior de la Nouvelle Vague, tot i que sense massa producció. Narrativament, aquesta darrera part ve en certa manera a ser la síntesi de les dues anteriors que acabem de veure... de l'esperança d'una revolució que probablement naixerà morta i condemnada a l'absorbiment pel sistema.

Com a elements narratius podem destacar:

Múltiples suports cinematogràfics: El film està enregistrat (per primera vegada en Godard) en vídeo d'alta definició i format 16:9. Tot i això hi ha fragments de vídeo de molt baixa definició com són tots els plans de les gravacions en la discoteca del creuer, així com altres tècniques i suports.

Ús expressiu del so: Hi ha molts moments on imatge i so es dissocien en dues entitats, de fet en realitat en dues imatges (podriem parlar de muntatge) que se sumen i en generen altres significants. Un exemple clar el tenim al minut 53 on la periodista de FR3 pren anotacions i a l'hora escoltem una sèrie de diàlegs que res tenen a veure amb la imatge però que ens generen una nova lectura d'allò que veiem. Aquest recurs és un dels més valuosos i més utilitzats per a Godard dins del seu cinema.

Ús expressiu del color: Aquest recurs és molt evident en el primer segment del film, que ja de per si posseeix un to saturat i estrident. Però aquest s'accentua especialment en les escenes de la discoteca on els colors, saturadíssims en donen a entendre quelcom artificial, on tot són aparences d'un oci superflu i banal.

Distanciamnt d'un enfoc narratiu convencional: Godard intenta contínuament experimentar amb el trencament narratiu amb el qual estem acostumats a conèixer en la narrativa convencional. És per això que per exemple juga a tren-

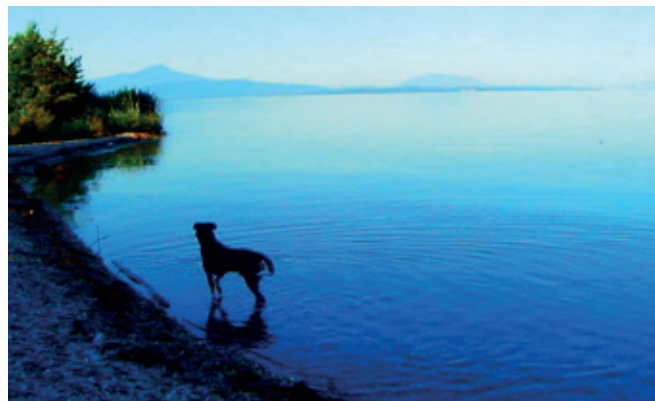
car-nos la música al minut 26, evidenciant la facilitat que una música pot resultar evocadora però buida de significat, o bé jugant amb les interferències i errors del vídeo al minut 35. Ens evidencia la fisicitat de les matèries primeres del cinema (imatge i so) i de les seves connotacions, les seves virtuts i els seus defectes.

Com en els darrers films d'aquesta època i sobretot des de "Número deux" i "Histoire(s) du cinema", Godard, incorpora en els seus films un diàleg amb imatges de la història del cinema. En aquest film tenim exemples de films d'Eisenstein (Potemkin) passant per Hawks (Scarface). Alhora els combina amb imatges de l'art o del bagatge cultural comú (un gol d'Iniesta amb el Barça o una manifestació real). Genera una cacofonia de veus i de sensacions i emocions que és el que en primera instància Godard pretén.

"Protegir aquestes imatges del llenguatge es servir-se d'elles, perquè elles estan al desert i allà és on un ha d'anar a buscar-les".

4.5.5. Adieu au langage (2014)

Arribem a l'etapa més clarament exploradora del cineasta que amb 84 anys encara té ànims per fer un nou "tour de force". I possiblement som els espectadors els que en sortim més esgotats. Adieu au langage, ens parla d'una parella i de la seva vida sexual i amorosa però des del punt de vista d'un gos.



Fotograma de
Adieu au langage (2014)
Godard.

L'obra beu de l'esperit que va impregnar *Histoire(s) du cinema* (possiblement la seva obra més complexa i profunda) i sintetitza aquest joc de collage en una història aparentment quotidiana, on una noia té una relació que possiblement no li acaba de funcionar.

El film, inclassificable, és un compendi complex de plans desajustats i desquadrats, històries trencadisses (com la narrativa que hi explora), cites, profundes reflexions dels protagonistes, alhora que parla al mateix temps de defecacions, o del pes de les paraules. I possiblement aquest sigui la clau del film, que Godard ja deixa palès amb el títol de l'obra. Adéu (possiblement el seu adéu, a la vida, al cinema) al llenguatge (a la narrativa clàssica establerta, obrint les portes a experimentar, a equivocar-se i a tenir moments de subtileza i genialitat i d'altres de fracàs). La pel·lícula es troba saturada de cites, de converses trencades, d'el·lipsis. Seria absurd fer l'exercici de citar un punt d'interès envers l'experimentació narrativa, ja que tot el film en si mateix ho és.

Però la clau per a entendre conceptualment el film la trobem en el personatge principal: el gos. L'experiència de l'espectador, no deixa de ser en part, la d'aquest gos que es troba en un món que no acaba d'entendre, ple d'estímul que no és capaç d'assumir ni comprendre completament. Així i tot té la capacitat de gaudir, d'emocionar-se de viure. Sense llenguatge. O millor dit, sense AQUEST llenguatge.

Curiosament i fent un exercici de retrospectiva en la seva filmografia, podem relacionar molt clarament aquest film amb dues cites del film *Pierrot Le Fou* (1965)... gairebé 40 anys enrere! En aquest film, Pierrot comenta a la dutxa al minut 1 :

“Velázquez passats els 50 anys no pintava coses definides. Errava al voltant dels objectes en el crepuscle. Sorprenia l'ombra i la transparència, les palpitations acolorides i les convertia en el centre invisible de la seva simfonia silenciosa. Només prenia del món els canvis silenciosos que s'entrellacen donant forma i so. Un progrés continu sense xocs ni sobresalts que interrompin la marxa. L'espai regna. Una ona aèria rellisca sobre les superfícies, s'impregna de les seves emanacions visibles, les defineix i modela propagant-les com un perfum, com un ressò sobre els voltants de pols imponderable. Flota la nostàlgia. No es veu ni lletjor ni tristesa, ni el sentit fúnebre de la infància aixafada.”

L'altra referència la trobem al minut 49, quan Pierrot mira a càmera i cita:

“Tinc la idea per una novel·la. No escriure de la vida de les persones, sinó solament la vida, la vida en si mateixa. Allò que hi ha entre la gent, l'espai, el so i els colors. S'hauria d'arribar a això. Joyce ho va intentar, però s'ha de poder arribar a fer quelcom millor”

Probablement aquestes cites siguin el millor anàlisi que podem fer, tant d'aquest film com de la darrera etapa de Godard, així com entreveure quines són realment les seves intencions, la seva visió, el seu impuls.



5. Conclusions

5.1. La Nouvelle Vague: la breu revolució dels crítics

5.1.1. Del cineclub a Cannes

Com ja hem vist amb anterioritat, la Nouvelle Vague va ser el resultat d'una conjunció de factors que van desembocar en multituds de noves onades cinematogràfiques en diversos punts del món. Entre aquests factors òbviament tenim el fi de la Segona Guerra Mundial. Aquest fet va provocar una multitud de respostes en l'àmbit artístic en les dècades posteriors, tant com a catarsi estètica per tots els horrors soferts en l'Holocaust, com (sobretot en les zones ocupades i especialment en Itàlia) com una resposta a l'Alliberament de l'opressió feixista, si bé és cert que França va necessitar gairebé 15 anys per pair-la. Possiblement els efectes d'un alt grau de col·laboracionisme amb el règim nazi, especialment per als sectors més benestants (com en la mateixa família de Godard), van propiciar després un fre per a la revisió històrica, cultural i ètica del país. De fet, amb tota probabilitat és per això que els films del neorealisme italià primerenc amb una *Roma, città aperta* (entre d'altres) van influenciar molt intensament als probablement estudiants i futurs integrants de la Nouvelle Vague.

Molt probablement aquest fet precisament va marcar de manera intensa: els joves eren en la seva majoria persones amb recursos cultes i en alguns casos amb estudis de cinema (Resnais) o bé amb grans contactes en el món (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol) i que començaven a analitzar d'una manera acadèmica el llenguatge audiovisual de la història del cinema fins a aquell moment. Molts d'ells també freqüenteaven la Cinématèque francesa, la institució més important del país dedicada a la conservació i difusió del cinema.

Això, òbviament els va permetre adquirir una sèrie d'eines estètiques i formals i d'un bagatge cultural ple de referències que els va obrir la porta tant a la crítica amb un criteri sòlid, com a l'experimentació a la recerca de nous llenguatges i mirades que fins a aquell moment no havien estat del tot investigades.

5.1.2. El cinema com a escriptura

Els canvis amb relació a les formes fílmiques van ser nombrosos i van afectar sense cap mena de dubte a la narrativa cinematogràfica que es desenvolupava en aquell moment. En primer lloc hem de destacar una sèrie de factors externs a les matèries de l'expressió fílmica que afectaven clarament a la posada en escena i al contingut sintàctic dels films de l'època.

Un importantíssim és la gravació amb uns recursos molt més limitats que les grans superproduccions de Hollywood. Aquesta premissa afectava com una reacció en cadena totes les altres peces de la producció que alhora definien els límits i possibilitaven l'enginy en solucions innovadores o arriscades. D'aquesta manera, la impossibilitat de gravar en estudis (pel seu cost) facilitava la idea de gravar en exteriors, o la dificultat de contractar grans actors i actrius donava veu a joves talentosos sense massa experiència o bé directament a l'aparició dels actors no professionals, persones normals que actuaven de manera natural o que directament no actuaven, sinó que tan sols eren ells mateixos.

Òbviament totes aquestes decisions no únicament van ser limitacions externes (pel pressupost) sinó que més aviat eren obstacles que en alguns casos van ser aprofitats com una oportunitat, i en el moment que van ser plantejats així, van ser presos com una reivindicació d'un altre tipus de producció.

Amb això ja teníem un context clarament innovador: noves cares, nous espais i decorats i clarament nous temes. Tot això va ser un trampolí per tal que el que canviés també fos el mateix sintagma, la intencionalitat dels realitzadors, la seva mirada i la seva veu. És aquí on va entrar en joc el gran bagatge audiovisual i cultural que els joves de la Nouvelle Vague posseïen.

En aquest sentit, també és on es va fer més present la màxima d'Astruc i la seva *Camera-Stylo*, però entès no amb la idea d'autor-guionista (que també), sinó com la sensibilitat per a entendre i integrar un text, la capacitat per a fer-lo d'un mateix com si se'n fos l'autor. En tot cas, els dos autors més prolífics Godard i Truffaut, sí que van fer seva la màxima de la *politque des auteurs* que tant defensava el segon de manera bel·ligerant en *Cahiers du cinema*. Però també és ben cert que d'altres van realitzar meravelles com *Hiroshima Mon Amour* (Resnais, 1959) sobre textos d'altres autors (Marguerite Duras). La clau era per tant l'expressivitat que el realitzador donava a la seva obra, situant la veu de l'autor del cinema en un punt privilegiat de les arts, com la pintura o l'escultura, la música o la literatura. En aquest sentit Godard deia:

“Penso que busco quelcom definitiu, o etern, però sota la forma menys definitiva, la més fràgil, la més viva. Quan Resnais diu ‘El cinema s’assembla a l’escultura’, crec que és això el que vol dir (mentre que sempre el comparen amb la pintura).”

De fet, si ens fixem en el text de Truffaut, el que reivindica és precisament això, aquesta veu, pròpia, vol evidenciar l'estil de l'autor que fins al moment havia estat amagada en gran mesura, tot i que no pels autors que ells reivindicaven com Hitchcock, Hawks, Renoir, Vigo, Cocteau, Rossellini, De Sica o clàssics com Griffith, Eisenstein, Vertov o Dreyer entre d'altres.

Un dels elements claus per a evidenciar aquest estil és l'ús expressiu del muntatge i l'ús expressiu del so (música, verbalitat, sorolls). Precisament el film de Resnais *Hiroshima mon amour* n'és un exemple perfecte. En el seu inici, Resnais dona veu a dos amants que narren l'horror de la bomba nuclear d'Hiroshima. En la seva narració de més de 15 minuts on no coneixem la cara dels amants (Godard va prendre bona nota per fer el seu particular homenatge a l'inici de *Vivre sa vie*), veiem una sèrie d'imatges narrades per la veu en off dels amants on les imatges no tenen una continuïtat per elles mateixes, és tan sols la veu l'element conductor, el que les enfila en una direcció i els hi dóna contingut, coherència, sintagma. Al final del film continuarà aquesta intencionalitat visual, amb una sèrie de plans entre Hiroshima i flashbacks a Nevers amb la veu en off de la protagonista (minut 76) interpel·lant als sentiments que té pel seu amant. En aquest cas és la veu la imatge principal, la que dota a les imatges de significat. Quelcom del que Godard també va prendre bona nota com veurem a continuació.

5.2. JLG: a la cerca dels límits

En aquest projecte hem fet un repàs breu per algunes de les seves obres més significatives. Encara que hagués sigut clarament molt interessant repassar-les totes de manera exhaustiva amb una anàlisi en profunditat, aquesta visió perifèrica probablement ja ens dóna certs elements per valorar l'aportació de la visió de Godard en la narrativa cinematogràfica actual.

Si valorem l'evolució en la seva carrera amb els films que hem analitzat en aquest projecte, podem visibilitzar certs elements que volia experimentar en ells de manera particular, i certs aspectes intrínsecs amb el seu estil, amb la seva narrativa particular i amb la seva forma d'entendre el cinema. Així doncs podríem citar els següents exemples:

En *A bout the souffle* l'element més innovador és el tipus de muntatge rítmic i els *Jump Cuts*, recurs utilitzat per alguns directors clàssics però sense una inten-

cionalitat clarament expressiva. Godard el fa seu i el reinventa. A partir d'aquell moment serà una incorporació en multitud de les seves obres posteriors.

A *Vivre sa vie* agafa prestades idees d'altres films com *Hiroshima mon amour* i troba interessant investigar sobre l'angulació de càmera i l'angle de tir. És per això que juga a amagar els personatges a treure'ls del punt de vista comú. Un altre punt interessant és la fotografia en penombres d'aquest film que beu dels clàssics com Hitchcock o Bresson. Godard deia en referència a aquest punt:

“*A Vivre sa vie era com si fos necessari que els plans estiguessin al fons d'un pou i els haguéssim de portar a la llum.*”

A *Le mépris* el recurs és temàtic, ja que és el primer film on es parla obertament del metallenguatge, del cine dins el cine. En aquest sentit és el precursor d'una sèrie de films que tindran aquest element comú (*Tout va bien*, *Grandeur et décadence*,...) i que mica en mica s'aniran movent de l'anàlisi del cine com a entitat (guió, producció, direcció) a una experimentació del llenguatge (*Número deux*, i fins i tot en una dissecció del cinema com a element cultural i artístic (*Histoires du cinéma*) i dels límits del propi llenguatge com a element narratiu (*Film socialisme*, *Adieu au langage*, *Le livre d'image*).

D'altra banda amb *Pierrot le Fou*, Godard obre la porta a la multiplicitat d'instàncies enunciatives, de veus. És la seva primera gran pel·lícula de cites, de referències que si ve ja apareixien en altres films (El filòsof de *Vivre sa Vie*, l'escena de les fotos a *Le petit soldat*, ...) és en aquest film on aquest recurs cobrarà força i resultarà un element cabdal en les posteriors obres de Godard i quelcom que es convertirà en marca de la casa, element fonamental per a entendre el seu discurs. Així es mesclen cites Joyce, quadres de Renoir, multiplicitat de veus narratives confoses entre els personatges que narren situacions simultànies separant-se el diàleg (de nou l'estela d'*Hiroshima mon amour*).

En *Número deux* tindrem un dels exemples més clars d'inici de l'exploració de la fisicitat de la imatge, en un film que resulta proper al videoart, a la instal·lació com a posada en escena (de fet Nam June Paik un dels primers videoartistes, va deixar-li càmeres manipulades a Nicholas Ray per a un projecte molt similar del que Godard es trobava clarament influenciat). És un film on juga amb la imatge de manera matèrica explorant les capacitats d'expressió del vídeo com a element expressiu, la seva textura, els seus colors, les seves capacitats d'edició. Això obrirà les portes a films posteriors com *L'éloge de l'amour* o *Notre musique*.

En Sauve qui peut (la vie), Godard experimentarà de manera clara amb el tempo dels fotogrames, amb la pausa del temps com a mitjà expressiu, però no de la manera que fins ara s'havia fet servir, sinó més aviat amb relació als clàssics (Vertov, Chaplin, Einsestein), com una pausa per mirar que passa, per detenir-se en els detalls. Godard explicava sobre això ja l'any 1979:

“Avui en dia, tots els ritmes són semblants: es fa un petó al mateix ritme que es puja a un cotxe o que es compra una barra de pa. Penso que existeixen mons infinits i que el cine no permet, donat el seu estat comercial, abordar-los de ple sense un gran tema. Això és el que és difícil i el que m'interessava.”

Histoire(s) du cinema, va suposar un cop a la taula, un cinema-experiència que superava el concepte d'obra i ens començava a parlar del cinema de Godard com a projecte, com a cinema-vida. Per aquest precís motiu va trigar 9 anys en realitzar tota la sèrie tal com avui la coneixem (1989-1998). És en aquest projecte, on Godard realment experimenta amb un element que seran fonamentals per a la seva darrera etapa (i possiblement la més críptica i experimental): L'autoreferència amb els films del passat, a tall de cites, de petits fragments que ens enllacen històries. És així com a mode de collage i de reapropiació i resignificació d'elements d'altres films, Godard troba una eina nova amb la que explicar històries i que curiosament és el mateix material del qual està compost el cinema: les seves pel·lícules, les seves imatges. Films posteriors com *Notre musique* o *Film socialisme* exploren clarament aquesta idea de la qual sorgeix aquest projecte.

D'altra banda hi ha certs elements narratius innovadors que s'aniran repetint en el seu procés creatiu, i que són exemples clars ja no de la seva intenció experimental i analítica, sinó més aviat de la seva veu, de les seves formes i de la seva mirada en el cinema. És la marca que l'escultor deixa a la pedra, la paleta de colors d'un pintor, el ritme d'un compositor o el to d'un cantant.

Un d'aquests elements clau és el trencament entre realitat i ficció. La mirada a càmera, el trencament de la quarta paret. Ja no hi ha cinema i realitat, sinó que són la mateixa cosa, es desdoblen s'alimenten i s'exploren mútuament. Els personatges són alhora actors i persones. Anna Karina és ella, és Marianne Renoir, és Pierrot i és Godard a l'hora. I ho és de manera visible als espectadors amb la màxima de Godard que “el cinema és fer visible l'invisible”.

D'exemples en tenim desenes distribuïts a tots els seus films i molts de presents a les obres analitzades en aquest projecte: Les mirades a càmera o les

interpel·lacions de Michel en *À bout de souffle*, de Karina en *Vivre sa vie*, els diàlegs compartits en *Pierrot le Fou*, o les claquetes i el concepte de making off de *La Chinoise*.

Òbviament el concepte del metallenguatge i del cinema dins el cinema que hem comentat anteriorment, no deixa de ser una branca d'aquest arbre. De la mateixa manera que ho són els diferents alter egos (Paul Godard a *Tout va bien*) que hi ha a les pel·lícules abans que ell hi aparegués (*Número deux*, *Prénom Carmen*, *JLG/JLG.*, *Notre Musique*). De fet no deixen també de ser alter egos mai, fins i tot probablement en el seu autoretrat *JLG/JLG*.

Un altre aspecte fonamental que forma part de la mirada de Godard és la importància de totes les parts que componen el llenguatge cinematogràfic, allò que Gomez Tarin denomina matèries d'expressió fílmica i que separa en la banda de la imatge (imatges, anotacions gràfiques) i la banda del so (verbalitat, música, sorolls o efectes de so). Tarin cita a Carmona que fa una lectura de la importància de la posada en escena d'aquests signes que resulten de l'organització d'aquestes matèries primeres o significants primaris. Doncs bé, és aquest punt el que té una importància cabdal en l'obra de Godard, especialment en la diferent interacció i posada en escena de les diferents matèries fílmiques de les seves obres.

És en aquesta organització que Godard realitza on dóna veu a aquelles matèries fílmiques que habitualment es troben menys explorades cinematogràficament. És el cas de les anotacions gràfiques o rètols que en multitud de films apareixen en les seves obres (el diari de *Pierrot le fou* o tots els intertítols de *Vivre sa vie* per posar-ne dos exemples). Serà una constant en tota la seva filmografia.

Però potser el cas més evident és la força que li dóna a la banda sonora en tots els seus films i que es trobarà íntimament relacionada amb el darrer aspecte que volem abordar en aquesta anàlisi: el del muntatge. Godard pren el so com si fos una entitat amb imatge pròpia, en la mateixa jerarquia que la imatge cinematogràfica en l'àmbit sintagmàtic. El so, la seva absència, el diàleg, les múltiples veus, les cacofonies intel·ligibles, el soroll d'un tret, d'un llamp, d'una explosió, tot és significant i fa variar el context en el qual les imatges (les fotogràfiques) són interpretades, llegides.

Godard sempre havia estat molt crític amb el cinema sonor, reflexionant sobre les possibilitats que aquest oferia i que no eren aprofitades completament. Sem-

pre comentava que el cinema, va deixar de ser-ho en entrar el cinema sonor, ja que abans, s'explotava el llenguatge de la imatge del suggeriment a cotes que un cop va entrar el cinema sonor, es van desdibuixar. Obviament amb el temps va aportar altres lectures que són les que Godard defensa.

En certa manera si llegim correctament a Godard, aquesta disposició del so com un element essencial és un nivell de muntatge primari, ja que està contraposant dos elements (imatge i so) per tal que l'espectador en generi un significat terciari que no és cap dels significants originals dels elements per separat. Alain Bergala, crític cinematogràfic reconegut en *Cahiers du cinema*, comentava una reflexió sobre el film *Le mépris* que pot extrapolar-se a la resta d'obra de l'autor:

“El que determina la suprema elegància de Le mépris és aquesta exigència (estètica i moral, és el mateix) que encamina a Godard, no a tallar (aquest muntatge no és un collage) sinó a canviar de línia en el moment en què una intensitat amenaça d'establir-se i agarrar a l'espectador. Godard sent horror per allò que queda fix, per allò que adquireix consistència, i si practica el cinema com un art de muntatge generalitzat és precisament perquè res deixi de circular d'una línia a una altra, de la línia dels colors, a la de la música, de la línia Bardot a la línia Piccoli, de l'Odissea al món modern.”

Aquesta reflexió que no pot ser més precisa ens indica el camí cap al punt realment cabdal per tal d'entendre el cinema de Godard que no és altre que el muntatge. Però el muntatge no entès com un treball d'ensellament de plans un darrere l'altre, sinó més aviat com l'art d'organitzar els diferents elements fílmics tal com parlava Bergala. És aquest l'element realment innovador del llenguatge cinematogràfic i el que és intrínsec a ell. A la literatura hi ha una narració, igual que a la pintura hi ha una escena. Però al cinema que conjuga amb el que és efímer, fugisser, hi existeix el temps, que passa, i és en aquest fluir on s'organitza el llenguatge, on flueix.

Crec que pot resultar interessant contraposar dues mirades en aquest aspecte per a entendre quelcom que fins i tot avui, encara ens costa d'assimilar com a possible. Per una banda tenim un paràgraf de Gomez Tarín en el seu llibre “Elementos de narrativa audiovisual” pàg 225:

“(…) El muntatge ha aconseguit instaurar-se com paradigma de transparència mitjançant la consecució d'un efecte de naturalització, però, no obstant això, la fragmentació suposa una violència extrema sobre la percepció indi-

vidual i és solament gràcies a la implantació d'uns codis i la seva progressiva assumpció pels espectadors que aquesta violència ha pogut fluir en una suavitat quasi imperceptible. Aquest efecte naturalitzador, capaç de mostrar imatges com a través d'una finestra oberta al món, va instaurar normes no menys violentes: prohibició de tota mirada a càmera no diegetitzada, respecte de l'eix de 180°, raccords... una sèrie de mecanismes per delimitar la relació entre allò que la imatge mostra i allò que la imatge oculta, nega, reclama o suggereix.”

D'altra banda tenim el que el propi Godard ja comentava i reclamava als anys seixanta i setanta:

“Que és un raccord si no el pas d'un pla a un altre? Aquest pas pot fer-se sense dolor -i és el raccord que ha establert en quaranta anys el cinema americà i els seus muntadors que, de pel·lícules policíiques a comèdies a westerns, han fixat i refinat el principi del raccord precís sobre el mateix gest, la mateixa posició, per no trencar la unitat melòdica de l'escena-; en resum, un raccord purament manual, un procediment d'escriptura. Però es pot igualment passar d'un pla a un altre no per una raó d'escriptura, sinó per una raó dramàtica; i està el raccord d'Eisenstein que oposa una forma a l'altra i les uneix indissolublement per la mateixa operació. El pas del pla general al primer pla es converteix llavors en el pas d'un acord major a un acord menor en música o viceversa.”

Com veiem Godard posa els elements tècnics i estètics al servei de l'expressivitat, del valor dramàtic, estètic i sintagmàtic del qual vol dir, d'allò que vol comunicar. No l'importen les regles clàssiques si han de suposar una limitació en els territoris ja coneguts, en els paisatges que tothom ja ha vist. Busca allunyar-se, reinventar-se en cada film, deambular per ells i que l'acompanyem en la seva peculiar història del cinema.

Aquesta idea, encara cobra més sentit si entenem l'obra de Godard en el seu conjunt, per això era fonamental en aquest projecte donar veu a una multitud de peces encara que l'anàlisi fos potser més superficial. L'obra de Godard no s'ha d'entendre tant com les obres per separat, sinó en totes elles com a conjunt. De fet el mateix autor ho manifestava així en diverses cites:

“No crec en l'obra. Hi ha obres, es produeixen algunes noves, però l'obra en el seu conjunt, la gran obra, és quelcom que no m'interessa. Prefereixo parlar d'un camí. A la meua trajectòria hi ha hagut moments alts i baixos, temptati-

ves.” *“Al cine hi ha una part d’espectacle, com ha dit Truffaut, representada per Méliès, i una part documental, representada per Lumière. A l’analitzar-me, me n’adono que en el fons, el que sempre he volgut és un cinema d’investigació sota la forma d’espectacle.”*

Godard ha estat un realitzador que ha volgut explorar els límits del llenguatge audiovisual, experimentant, trencant regles en cadascun dels seus films. Aquesta és la seva virtut i la seva vergonya. No busca el film rodó, perfecte que com a espectadors ens agrada assaborir, no, ell va més enllà, el seu esperit és molt més valent. Ens vol com a espectadors incòmodes, atents, actius. Li és igual que per culpa d’aquesta experimentació i cerca, en alguns moments el seu film pugui semblar massa rebuscat o inconnexa, sempre que en tingui d’altres de sublims i summament poètics. És un assaig i error, sense por. D’aquí neix la seva genialitat.

En aquest sentit hi ha una cita d’Alain Bergala que reflecteix de manera molt més lúcida i coherent el que intentem exposar:

“Existeix per descomptat un cine-Godard, però aquest no és localitzable com territori cabalment delimitat per fronteres en el mapa del cinema. També a un historiador de l’art li resulta quasi impossible assignar a l’obra de Picasso un lloc entre la resta en el panorama de la pintura del segle XX (en quina vall?, en quina muntanya?), tan evident resulta que aquest dimoni d’home s’ha enfrontat a la pintura des de tots els angles, ha explorat els territoris més allunyats i els considerats més antagònics, s’ha oposat que la seva obra pogués reduir-se a un estil, ha preferit sovint la força del gest de la creació a l’obra com a resultat.”

5.3. Noves direccions, noves mirades?

Òbviament aquest projecte no pretén abastar aquest territori gairebé inabastable de mirar en altres direccions, en altres països, en altres moviments i realitzadors que ja en temps de Godard o bé posteriorment a la seva època haguessin treballat la narrativa d’una manera experimental, innovadora i rupturista, però en podem sembrar la llavor fent-nos preguntes.

- Hi ha una sèrie d’hereders de la Nouvelle Vague o és un moviment que va morir sense deixar un rastre en el cinema actual? Va mutar? Va ser assimilada per Hollywood? El va canviar?
- Com van evolucionar les altres “noves onades” en els diversos països on van

sorgir? Van tenir ressò fora de les seves fronteres?

- Quina relació hi ha entre el videoart i el cinema que Godard exposa en la seva darrera etapa? És tan gran la distància que els separa?
- Moviments com el Dogma 95 tenen alguna relació amb la Nouvelle Vague? Tenen punts en comú? Hi ha actualment algun moviment similar en actiu?
- Quina relació té el cinema de Leos Carax, amb el de Godard? Hi ha alguns altres autors que explorin els límits del llenguatge actualment? Quins? De quina manera?

Deixem aquí aquestes preguntes per si o bé el temps ens permet contestar-les acuradament amb un altre projecte en profunditat o si algú amb més lucidesa i coherència les agafa al vol i les vol fer seves.

El que sí que tenim clar és que no hi haurà ningú com Godard.

“Velázquez passats els 50 anys no pintava coses definides. Errava al voltant dels objectes en el crepuscle. Sorprenia l’ombra i la transparència, les palpitations acolorides i les convertia en el centre invisible de la seva simfonia silenciosa. Només prenia del món els canvis silenciosos que s’entrellacen donant forma i so. Un progrés continu sense xocs ni sobresalts que interrompin la marxa. L’espai regna. Una ona aèria rellisca sobre les superfícies, s’impregna de les seves emanacions visibles, les defineix i modela propagant-les com un perfum, com un ressò sobre els voltants de pols imponderable. Flota la nostàlgia. No es veu ni lletjor ni tristesa, ni el sentit fúnebre de la infància aixafada.”

Pierrot Le Fou



6. Referències

Bibliografia bàsica

AIDELMAN N., DE LUCAS G. (2010) *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes. Conversaciones, entrevistas y otros fragmentos.* Editorial Intermedio.

ATIENZA P. (2011) *Teoria i pràctica del muntatge audiovisual.* Editorial UOC.

BERGALA A. (1999) *Nadie como Godard.* Editorial Paidós.

CAPARRÓS J.M (2009) *Historia del cine mundial.* Editorial Rialp. Col·lecció Libros de cine.

GÓMEZ TARIN F.J. (2011) *Elementos de la Narrativa audiovisual. Expresión y narración.* Shangrila ediciones.

GUBERN R. (1993) *Historia del cine.* Editorial Lumen.

MARIE M. (2009). *La Nouvelle Vague. Una escuela artística.* Alianza editorial.

MEMBA J. (2009) *La Nouvelle Vague. La modernidad cinematogràfica.* T&B Editores.

RIAMBAU E. (1998) *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada.*

SÁNCHEZ NORIEGA J.L. (2018) *Historia del Cine. Teorias, estéticas, géneros.* Alianza.

TRUFFAUT F. (1966) *El cine según Hitchcock.* Alianza Editorial.

Filmografia bàsica

BEAUREGARD G. (Producer) **GODARD J.L.** (Director) (1960) *À bout de souffle*. França.

BRAUNBERGER P. (Producer) **GODARD J.L.** (Director) (1962) *Vivre sa vie*. França.

BEAUREGARD G., LEVINE J., PONTI C. (Producers) **GODARD J.L.** (Director) (1963) *Le Mépris*. França. Les Films Concordia, Rome Paris Films, Compagnia Cinematografica Champion.

BEAUREGARD G. (Producer) **GODARD J.L.** (Director) (1965) *Pierrot le fou*. França. Les Films Georges de Beaugard, S.N.C., Dino de Laurentis Cinematográfica.

BEAUREGARD G., RASSAM J.P (Producers) **GODARD J.L.** (Director) (1975). *Numéro deux*. França.

CANAL+, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, FRANCE 3, GAUMONT, LA SEPT, TÉLÉVISION SUISSE ROMANDE, VEGA FILMS (Producers). **GODARD J.L.** (Director) (1980-1998) *Histoire(s) du cinéma*. França-Suïssa.

CHIOUA B., MARAVAL V., SARDE A. (Producers) **GODARD J.L.** (Director) (2014). *Adieu au langage*. França, Suïssa.

DAUMAN A., HALFON S. (Producers) **RESNAIS A.** (Director) (1959) *Hiroshima mon amour*. França.

DUSSART P. (Producer) **GODARD J.L.** (Director) (1965) *La Chinoise*. França. Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Film, Simar Films.

RASSAM J.P (Producer) **GODARD J.L., GORIN J.P** (Directors) (1972). *Tout va bien*. França. Anouchka Films, Vieco Films, Empire Films.

SARDE A. (Producer) **GODARD J.L.** (Director) (1980). *Sauve qui peut (la vie)*. Àustria, Suïssa, França, Alemanya.

SARDE A., WALDBURGER R. (Producers) **GODARD J.L.** (Director) (2001). *Éloge de l'amour*. França, Suïssa.

SARDE A., WALDBURGER R. (Producers) **GODARD J.L.** (Director) (2004). *Notre musique*. França, Suïssa.

SARDE A., WALDBURGER R. (Producers) **GODARD J.L.** (Director) (2010). *Film Socialisme*. França, Suïssa.

TRUFFAUT F. (Producer) **TRUFFAUT F.** (Director) (1959) *Les quatre cents coups*
França.

