

Any 2007. Programa especial. Suplement del núm. 16

17 setembre – 20 desembre 2007



Jean-Luc Godard
(© Joan Vall Karsunke)

Jean-Luc Godard i el segle del cinema

La dificultat d'ésser de Jean-Luc Godard

Ésser

Godard és, per excel·lència, el cineasta de la dificultat d'ésser. La seva poètica és també una metafísica, ja que el seu discurs s'esforça a delimitar sempre els obstacles que s'oposen al desenvolupament complet d'una llibertat trobada que es podria anomenar també la felicitat, i és de les contradiccions mateixes de l'ésser que ell ens parla: continuament, un ésser inquiet, incòmode, a la recerca del difícil acord entre ell i el món («Jo voldria ser una altra» diu Nana al policia tot abaixant els ulls, però més endavant diu: «Évadir-se és una bestiesa»), en un conflicte perpetu que és el mateix de l'artista. I per mitjà del qual retrobem aquella aterridora irreductibilitat d'allò real i allò imaginari de què el cinema ens proposa, després de les altres arts, la seva temptativa, que s'assembla tant a la Gran Obra dels alquimistes.

Viure

Aquesta profunda dificultat d'ésser (il·lustrada amb una desconcertant facilitat, i d'una manera preciosa, despreocupada i lluminosament olímpica a LA PARESSE) s'acompanya, a més, en Godard, i com coexistent amb ella, d'una almenys igualment profunda passió per la vida (el nen per a Angela, el «Cal interessar-se per les coses i trobar-les boniques» per a Nana), i la presència d'aquests dos elements simultanis dona als seus films aquell pes físic, directament sorgit del millor cinema americà, així com de la influència assimilada de tantes sorprenents pel·lícules de sèrie B, que tanta falta fan al cinema francès. El conflicte de dues forces i la seva resultant física adomenen, en Godard, cada instant viscut pels seus personatges amb

una intensitat dramàtica que dona a cada gest un aire d'urgència i de necessitat. Perquè en Godard no hi ha la intuïció del temps com a transcurs —ell és tot el contrari d'un cineasta de la durada—, sinó una prodigiosa intuïció de l'instant, captat en tota la seva complexitat. Cada moment és privilegiat, i cada pla, que ha assolit el seu equilibri, a l'igual del personatge que hi ha provisionalment al seu si, semblen amenaçats per no se sap quina força obscura.

Diversitat

Parlàvem de contraris... En efecte, d'un film a l'altre, Godard sembla sempre mostrar-nos el revers del que ens havia mostrat prèviament, per tal de demostrar-nos de seguida la igualtat profunda d'aquells contraris aparents. Però és ben bé la mateixa emoció, el que emana de mitjans diferents, i és per això que és una mica absurd tenir, en definitiva, preferències a l'interior d'aquesta obra que forma un tot indissociable. Pensant-ho bé, no crec que hi hagi progrés (com a màxim, diferents nivells) en aquesta obra, tenint en compte que és la d'un poeta, i que la poesia és l'únic llenguatge que es pot captar immediatament. Però jo no crec pas que es pugui parlar d'una corba precisa; com a mínim, no ascendent. Les mateixes obsessions, les mateixes idees, es repeteixen d'un film a l'altre sota aparences diverses. Una diversitat que potser és la negació de la idea d'estil quant al que aquesta idea té de més vistós. No és que jo vulgui convertir Godard en un esteta —tothom sap que és un moralista—, però tot s'esdevé com si ell es negués, fins ara, a tancar-se en un dogma creador, ni tan sols personal. Si hi ha un estil Godard, es troba en el rebuig de l'estil. Dit d'una altra manera, prefereix una mirada a una escriptura.



Vivre sa vie de Jean-Luc Godard



Une femme mariée de Jean-Luc Godard

dels altres, i de *Pickpocket*, s'ha convertit en *Vampyr*, perquè ja no es tracta de robar sinó de l'aliment necessari. Hi ha en ell una autèntica moral i una estètica de l'apropiació. Per exemple, a *VIVRE SA VIE*, per no parlar dels altres films on la cosa encara és més flagrant, s'integren, desordenadament, l'ombra de Louise Brooks i un nom procedent de Renoir, així com, més directament, el rostre de Falconetti modelat per Dreyer. (Tot això, com a homenatge al cinema mut). Però també hi ha una cançó, un disc de dansa, una reflexió filosòfica i un text de Poe. La mort absorbeix la vida. De la mateixa manera, Godard absorbeix el món, per finalment ser ell mateix reabsorbit per la seva creació.

Alliberament

L'opressió neix aquí del fet que Godard, per descriure la felicitat, ho fa en una tonalitat que sovint és la mateixa que li serveix per descriure la desgràcia: l'inrevés i el dret, l'interior i l'exterior coincideixen, idèntics. La felicitat, ho sabem des de la comèdia musical, és la dansa. Per tant, quan es pregunta si és feliç, Nana dansa. I quan n'és, també, més lentament, com en un *slow* (a l'habitació amb el noi, al quadre onzè, van donant voltes, enllaçats). La lluminositat de la cambra és llavors, a causa de la relació íntima dels éssers, i com secretada per ells, íntima. Però és també la mateixa que en els quadres nostres, i això és el que fa pesar sobre aquesta felicitat fugitiva una amenaça tan feixuga.



Le mépris de Jean-Luc Godard



Alphaville de Jean-Luc Godard

Apropiació

Acabo de parlar de préstec. Sabem que això no ha fet recular mai Godard. Les referències, les citacions i la inclusió d'elements estranys esquitxen els seus films. S'ha convertit en un mestre de la integració, en el seu somieig personal, d'altres somieigs paral·lels que l'alimenten, el fecunden i el prolonguen. Absorbeix amb la més perfecta naturalitat les idees o les creacions

Com, per tant, podem parlar d'apaivagament, d'alliberament? Perquè havent tingut èxit en la perillosa síntesi del rigor i la sensibilitat (cosa que fa de *VIVRE SA VIE* com ara una suma de *VIAGGIO IN ITALIA* més *PICKPOCKET*), Godard, amb el seu quart film, ja s'ha guanyat la terra promesa de la maduresa, la major part de les vegades concedida als cineastes molt tard. El seu últim film és el més obert: una paradoxa eterna, per a un artista, és parlar de la incomunicació. I, parlant-ne d'aquesta manera, Godard demostra que no hi creu tant com es podria pensar. Som lluny d'Antonioni. Ja que, per què fer films, si es posseeix la certesa que tot llenguatge es perd més enllà del qui parla? L'autèntic film sobre la incomunicació era *UNE FEMME EST UNE FEMME*, perquè, ho hem vist, estava imperfectament dominat. El domini proporciona a Godard la més preciosa de les ofrenes: poder parlar als altres parlant d'ell mateix (directament, sense codis, com anteriorment), cosa que ens remet en certa manera a la frase de Montaigne posada en relleu. La dificultat d'ésser és resolta per Godard per mitjà de l'ésser mateix del cinema. Aprenent el cinema, ha après a viure.

Jean-André Fieschi (La difficulté d'être de Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, núm. 136, octubre de 1962) ▶



Jean-Luc Godard al Festival de Cannes el 2004 (© Joan Vall Karsunke)

▶ Godard

«El cinema és emoció» afirma Samuel Fuller a *PIERROT LE FOU*, i se suposa que Godard comparteix la idea. Però per a Godard l'emoció sempre arriba acompanyada d'un complement d'enginy, d'alguna transmutació de sentiments que ell instal·la clarament al centre del procés de creació artística. Això explica, en part, la preocupació de Godard pel llenguatge, tant sentit com vist a la pantalla. El llenguatge és, en aquest cas, un mitjà que serveix per distanciar-se emocionalment de l'acció. L'element visual és emocional, immediat; però les paraules (incloent-hi signes, textos, narracions, dites, recitats, entrevistes) són menys candents. Mentre que les imatges conviden l'espectador a identificar-se amb el que veu, la presència de les paraules el converteix en crític. Encara que és molt el que Godard deu a Brecht, el seu maneig del llenguatge és més complex i equívoc, i és més pròxim als esforços d'alguns pintors que utilitzen activament les paraules per socavar la imatge, per injuriar-la o per tornar-la opaca i intel·ligible. No es tracta només que Godard atorgui al llenguatge un lloc que cap altre director li havia concedit abans. No veu en el mitjà cinematogràfic res que impedeixi que un dels temes del cinema sigui el llenguatge mateix, de la mateixa manera que el llenguatge s'ha convertit en el tema central d'una gran part de la poesia contemporània i, en un sentit metafòric, d'algunes pintures importants, com ara les de Jasper Johns. Però sembla que el llenguatge només es pot convertir en tema del cinema quan un cineasta està obsessionat per la seva naturalesa problemàtica, tal com és ben evident que n'està Godard. El que altres directors han interpretat sobretot com un reforç del més gran «realisme» (l'avantatge de les pel·lícules sonores sobre les mudes) es converteix a les mans de Godard en un instrument virtualment autònom, i de vegades subversiu.

El llenguatge és també un element visual o plàstic important de les seves pel·lícules. De vegades la pantalla està totalment ocupada per un text o un rètol imprès, que es converteix en el substitut o el contrapunt d'una imatge visual. (Vegem-ne només uns quants exemples: els títols de crèdit elegantment el·líptics que precedeixen cada pel·lícula; els missatges en targetes postals dels dos soldats de *LES CARABINIERS*; les tanques publicitàries, els pòsters, les fundes de discos i els anuncis de revistes de *VIVRE SA VIE*, *UNA FEMME MARIÉE* i *MASCULIN FÉMININ*; les pàgines del diari de Ferdinand, de les quals només se'n pot llegir una part, a *PIERROT LE FOU*; la conversa amb cobertes de llibres a *UNE FEMME EST UNE FEMME*). Godard no només rebutja la teoria que el cinema consisteix essencialment en fotografies en moviment, sinó que sustenta l'opinió que el cinema adquireix una categoria superior i una llibertat més gran quan se'l compara amb altres formes artístiques precisament perquè admet la intervenció del llenguatge, encara que pretén ser un mitjà visual. En un cert sentit, els elements visuals o fotogràfics són només la primera matèria del cinema de Godard, mentre que l'ingredient transformador n'és el llenguatge. Per tant, el qui retregui a Godard la loquacitat de les seves pel·lícules no entén els seus materials ni les seves intencions. És gairebé com si la imatge visual tingués una qualitat estàtica, massa pròxima a l'«art», que Godard desitja infectar amb l'estigma de les paraules. De vegades les imatges són massa clares, massa simples. La dialèctica, molt versàtil, entre la imatge i el llenguatge dista de ser estable. Tal com Godard mateix declara amb la seva pròpia veu al començament d'*ALPHAVILLE*: «A la vida hi ha algunes coses que són massa complexes per deixar-les lliures a la transmissió oral. Així, doncs, les convertim en ficció per fer-les universals». Però, d'altra banda, salta a la vista que la universalització pot degenerar en una simplificació excessiva, que cal combatre mitjançant la naturalesa concreta i ambigua de les paraules.

Godard sempre s'ha sentit fascinat per l'opacitat i la coactivitat del llenguatge, i un element que es repeteix en les seves narracions cinematogràfiques és algun tipus de deformació de la parla. En la seva etapa potser més innocent però igualment opressiva, el llenguatge pot convertir-se en monòleg històric, com a *CHARLOTTE ET SON JULES* i *UNE HISTOIRE D'EAU*. El llenguatge es pot tornar farfallós i incomplet, com a les entrevistes de les seves primeres pel·lícules: a *LE GRAND ESCROC* i a *À BOUT DE SOUFFLE*, on Patricia entrevista un novel·lista (interpretat pel director J. P. Melville) a l'aeroport d'Orly. El llenguatge es pot tornar reiteratiu, com en el doblatge al·lucinant del diàleg per part del traductor de quatre idiomes, a *LE MÉPRIS*; i a *BANDE À PART*, en la repetició estranyament vehement de les frases finals durant el dictat de la professora d'anglès. Hi ha diversos exemples de deshumanització total del llenguatge, com en els lents esgarips de la computadora Alpha 60 i en el llenguatge mecànicament empobrit dels seus súbdits humans catatònics, a *ALPHAVILLE*; i en el discurs «entretallat» del viatger d'*ANTICIPATION*. El diàleg pot estar descompassat respecte de l'acció, com en el comentari antífonari de *PIERROT LE FOU*; o senzillament pot estar mancat de sentit, com en la descripció de «la mort de la lògica» que segueix una explosió nuclear sobre París, a *LE NOUVEAU MONDE*. De vegades Godard impedeix que s'entengui exactament el llenguatge, com a la primera escena de *VIVRE SA VIE*; a l'enregistrament dissonant i en part intel·ligible de la veu de «Richard Po», a *MADE IN U.S.A.*, i a la llarga confessió eròtica del començament de *WEEKEND*. Les



Jean-Luc Godard amb Anna Karina i el director Carl Theodor Dreyer (1964)

múltiples discussions explícites sobre el llenguatge com a problema que apareixen a les pel·lícules de Godard complementen aquestes mutilacions de la locució i el llenguatge. L'enigma que gira a l'entorn de la manera de parlar intel·ligiblement sobre qüestions morals o intel·lectuals, quan el llenguatge traïx la consciència, es discuteix a *VIVRE SA VIE* i *UNE FEMME MARIÉE*; el misteri de la «traducció» d'un idioma a un altre és un dels temes de *LE MÉPRIS* i *BANDE À PART*; Guillaume i Veronique especulen sobre el llenguatge del futur a *LA CHINOISE* (les paraules es pronunciaran com si fossin sons i matèria); el diàleg al cafè de *MADE IN U.S.A.* entre Marianne, l'operària, i el cambrer, deixa al descobert la cara absurda del llenguatge; i l'esforç encaminat a depurar el llenguatge de la dissociació filosòfica i cultural és el tema central i explícit d'*ALPHAVILLE* i *ANTICIPATION*, dues pel·lícules en què l'èxit dels afans d'un individu per aconseguir aquest fi subministra el desenllaç dramàtic.

En aquestes alçades de l'obra de Godard, el problema del llenguatge sembla haver-se convertit en la seva principal font d'inspiració. Darrere la loquacitat inoportuna de les pel·lícules de Godard, s'amaga una obsessió per la duplictat i la trivialitat del llenguatge. En la mesura en què a totes les seves pel·lícules hi ha una «veu» que parla, aquesta és una veu que qüestiona totes les veus. El llenguatge és el context més vast en què s'ha de situar el tema de la prostitució, tan reiteratiu en Godard; la prostitució és la dilatada metàfora que utilitza per referir-se al destí del llenguatge i, per tant, de la consciència mateixa. Aquesta esquizofrènia de la carn i l'ànima és l'amenaça que inspira la preocupació de Godard pel llenguatge i la que li imposa els termes dolorosos i introspectius del seu art inquiet. Tal com diu Natasha al final d'*ALPHAVILLE*: «Hi ha paraules que no conec». Però, segons el mite narratiu que guia Godard, aquesta presa de consciència marca el començament de la seva redempció i —per extensió del mateix objectiu— de la redempció de l'art mateix. (Febrer del 1968)

Susan Sontag (Estilos radicales: ensayos, *Muchnik, Barcelona, 1985*) ▶



Anotacions de Jean-Luc Godard per al muntatge de *Nouvelle Vague*

▶ Godard polèmic

L'apreciació crítica de l'obra de Godard ha estat, com a regla general, deformada des de l'arrel per un rabiós apriorisme crític, sia de tendència encomiàstica, sia de tendència condemnatòria. «No hi ha Godards bons o dolents —escriu Gilles Jacob—; n'hi ha uns que ens irriteren més que no ens agraden i uns altres que agraden més que no irriteren». Heus aquí una típica expressió de l'apriorisme crític que es nega a enfrontar-se racionalment amb el problema de la qualitat dels films de Godard. Aquesta ha estat l'actitud de la major part de la crítica, tant de la cegament incondicional com de la cegament hostil (que són dos pols igualment nocius de la crítica terrorista), en convertir la defensa o el re-

buig a ultrança de Godard en un veritable *casus belli* artístic. La irracionalitat d'aquest terrorisme crític ha tractat d'imposar la idea que tots i cadascun dels films de Godard són necessàriament obres mestres —o tot el contrari— i que l'espectador que no accepti aquest punt de vista és un pobre imbècil. Cosa que, a més de falsejar la valoració de l'obra de Godard, revela una greu manca d'honestat crítica. Per quin motiu l'obra de Godard hauria de trobar-se més enllà del problema de la qualitat? Per què no jutjar-lo com es jutgen habitualment altres directors? Per quina estranya raó no hi podria haver, entre els seus setze llargmetratges, films bons i films dolents?

Crec que actualment disposem de prou perspectiva històrica per jutjar amb la serenitat pertinent l'obra d'un director que, a causa de la seva importància inqüestionable, ha polaritzat tant l'admiració com l'hostilitat envers ell.



Godard actor en un dels seus films: *Soigne ta droite*

Penso que els equívocs que han enterbolit el judici de l'obra de Godard tenen bàsicament dues causes:

1. El fet que Godard, sensible testimoni del nostre temps, ha encarnat ell mateix (a l'igual del que va passar amb molts artistes del romanticisme) les contradiccions ideològiques, les confusions i les paradoxes de la nostra època. El seu cinema ha estat, per tant i fonamentalment, un cinema de confusió i perplexitat. Godard ha estat alhora, des de la seva perspectiva petit burgesa, testimoni i protagonista d'una època de crisi, i la querella ideològica s'ha escindit d'acord amb el costat de la barricada des d'on es contemplava aquesta crisi. En aquest sentit, Godard ha estat jutjat no tant com un fabulista, ni tan sols com un portaveu d'idees, sinó com a encarnació i símbol d'aquestes idees.

És obvi i conseqüent que la «consciència perplexa» de Godard (ja que, en la seva confusió, s'interroga ell mateix i interroga els altres) no hagi ofert mai solucions per als conflictes que plantejava. Però, en examinar el seu cinema subjectivament testimonial i sincerament «problemàtic» (i, per tant, a la recerca de valors autèntics), seria bo tenir present l'observació d'Engels adreçada a Minna Kautsky: «El poeta no té cap obligació de donar al lector la solució dels conflictes socials que descriu».

2. El segon equívoc neix de la novetat i la peculiaritat del seu llenguatge, que ha causat el consegüent desconcert i que no sempre ha estat ben comprès, a l'igual del que va passar en el seu moment amb la música atonal o el cubisme. Cal deixar finalment clar que el llenguatge antinovell-lesc de Godard oscil·la entre el periodisme i l'expressió poètica (podríem afegir-hi «en vers lliure»), cosa que fa que determinats enfocaments, tractaments i problemàtiques siguin difícilment congeniables i aptes per a ell, una circumstància que resulta transparent si examinem la seva filmografia. Però jutjar el llenguatge periodístic o poètic de Godard amb els mateixos mòduls amb què es jutja el llenguatge en prosa de certs «narradors» tradicionals (Ford, Visconti, Huston, Kazan) és un error, com ho és demanar-li a aquest llenguatge resultats que òbviament no persegueix ni pot aconseguir.

Una vegada assenyalat això, espero que aquesta reflexió crítica sobre Godard hagi servit per llançar una mica de llum i hagi contribuït a aclarir alguns aspectes fonamentals de la seva obra, molt mal coneguda a Espanya, l'estudi de la qual no es pot esgotar en aquestes poques pàgines i que, cosa que encara és més important, segueix oberta a noves i imprevisibles evolucions en el llarg futur que encara se li ofereix.

Román Gubern (Godard polémico, *Tusquets, Barcelona, 1969*)

► Els anys 80: el combat amb l'àngel

En un bar dels Grands Boulevards on havíem anat a entrevistar-lo a propòsit de SOIGNE TA DROITE, just abans de la seva actuació al teatre, Jacques Villeret va fer aquesta esplèndida reflexió sobre el cinema de Godard: «Quan vaig a veure la seva última pel·lícula, de vegades em costa seguir-la, tinc la sensació que l'entenc malament malament, m'hi quedo enganxat, i després, a la sortida, quan sóc al bar, com ara aquí, o en un restaurant, tinc de sobte la sensació de viure un Godard: ell és qui ha fet aquesta escena. Em sembla que en la realitat es viu sovint un Godard». Es pot imaginar un elogi més bonic del treball del cineasta? Dir que el seu art no s'accontenta amb reflectir l'ambient real (cosa que ja no és gaire fàcil) sinó que troba les noves formes necessàriament inèdites, sorprenents; els nous motlles sensorials que ens permeten veure el món contemporani amb el que té de nou, d'irreductible a les formes ja explotades. El geni de Godard, com tothom sap, ha estat sovint el de trobar aquests nous ritmes, aquestes noves formes de visió que fan que, com Villeret, et sorprenguis un bon dia contemplant el món desconcertant d'aquest final de segle com si hagués estat mesclat i muntat per Godard. I et dius que els anys vuitanta no serien del tot el que són si no hi haguessin hagut SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (1980), PASSION (1981), PRÉ-NOM: CARMEN (1982), JE VOUS SALUE, MARIE (1983), DÉTECTIVE (1984), GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA (1986) i SOIGNE TA DROITE (1987) per oferir-nos-en algunes claus.



Une femme est une femme de Jean-Luc Godard

Per a Godard, els anys vuitanta representen la tornada al cinema-cinema després de la llarga marrada dels anys polítics (68-74) i els anys del vídeo (75-80). Però els temps han canviat i es percep clarament, en cada pla, que, per a ell, filmar s'ha convertit en una cosa molt més seriosa, difícil, conscient i gairebé «responsable», diria jo, que en els anys seixanta, quan encadenava pel·lícula rere pel·lícula (i quinze llargmetratges entre el 1959 i el 1967!), lliurant-se a tots els estils, a totes les innovacions, trencant alguns vells tabús i reinventant el cinema passat i el present pel seu compte, tot dins del desordre més gran, sense un autèntic projecte de conjunt, amb una fe fonamental en el futur d'un art, el cinema, que semblava encara molt jove i que, innocentment, es vivia com si fos immortal.

El que sobretot ha canviat per a Godard, després de la seva tornada al cinema, és la consciència que cada pla que roda està arrencat, no ja a la mort del seu model, com deia ell, seguint Cocteau, als anys seixanta, sinó a la mort del cinema mateix. En els anys vuitanta, el cinema de Godard és alhora un cinema de dol i de fe. A la «Sèrie negra» que Godard va rodar el 1986 per a la televisió, GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA, la mort és la del cinema mateix, estrangulat per «l'omnipotència de la televisió». A la sèrie, s'hi enumeren en un to lúgubre la llista dels productors «morts al camp de l'honor». Jean-Pierre Léaud li mostra a una aspirant a actriu uns primers plans de Dita Parlo a LA GRANDE ILLUSION, i a algú que li pregunta: «Vostè es dedica al cinema?», ell li respon: «Ja no ho puc dir, això, no». A PRÉ-NOM: CARMEN, l'oncle Jean, interpretat per Godard, declara que va ser expulsat del cinematògraf, i el seu clon, el cineasta pallasso de SOIGNE TA DROITE, sembla sortit directament del mateix asil per a ancians del cinematògraf. Cada vegada més, doncs, Godard es considera com un supervivent, un rescatat d'aquell temps en què, com escriu al seu prefaci per a la correspondència de François Truffaut, «encara existia la màgia». Per a

Godard, aquesta sensació de ser avui dia un dinosaure del cinema es tradueix alhora en gravetat i en ingravidesa. La gravetat és el vessant crepuscular, ombrívol, de l'estètica godardiana d'aquests últims anys, la misèria d'aquesta humanitat sense déu que habita els grans hotels de PRÉ-NOM: CARMEN i DÉTECTIVE, i que vagareja per «les grans ciutats maleïdes», la impotència de Jerzy per trobar «la llum adequada» a la sala fosca de l'estudi de PASSION, les vagabunderies nocturnes del taxi de Joseph a JE VOUS SALUE, MARIE i les angoixes de Villeret retorçant-se sobre la moqueta a SOIGNE TA DROITE. Per al Godard d'avui dia, resulta evident que el cinema està assetjat per imatges enemigues i que, així com als anys seixanta el seu cinema podia «digerir-ho» tot, fagocitar-ho tot —publicitat, porno, tele, imatges polítiques—, avui dia necessita atrinxer-se en espais tancats, aïllats, protegits, per crear imatges que tinguin alguna possibilitat de fugir d'un setge convertit en sufocant, d'un bloqueig generalitzat. La innocència que als anys seixanta li era donada, avui l'ha de reconquerir, amb sofriment, contra la invasió d'imatges sense fe ni llei. «En aquesta guerra moderna entre el digital i el sofriment», diu avui dia el qui fa vint anys filmava com es respira, «el cinema s'ha convertit en el "dispositiu del sofriment"». Des de fa vuit anys, la càmera de Godard s'escapa sovint cap amunt, amb plans de cels inoblidables, com ara els que obren PASSION i els que jalonen SOIGNE TA DROITE. Però per a qui roman estèticament com el màxim dialèctic del cinema contemporani, mai no hi ha hagut ànima sense cos, elevació sense caiguda, música sense soroll, puresa sense interferències ni sublimació sense trivialitat; no hi podria haver vol cap al cel sense combat contra la gravetat atmosfèrica i l'atracció terrestre. De la mateixa manera que el cos de Myriem Roussel, a JE VOUS SALUE, MARIE, es dobla entre allò de dalt i allò de baix, es divideix entre dues mirades, la de Déu i la de Joseph, i s'esquinça entre dos amos i dues postules. En el Godard dels anys vuitanta no hi ha ja una autèntica lleugeresa, ni tampoc una veritable innocència, sinó tan sols una estranya barreja d'ingravidesa i de gravetat, inextricablement lligades.

Alguna cosa ha basculat en el cinema de Godard a mitjan anys vuitanta, amb DÉTECTIVE concretament, i és que la mirada del cineasta sobre els seus personatges masculins ha deixat de passar obligatòriament per la seva relació amb la dona o amb la parella. Godard, que ha traçat els més bells i més precisos retrats de dones dels anys seixanta, no necessita ja passar per allò femení per filmar els homes i els seus «problemes de maleconia». A les pel·lícules de Godard, els homes dels anys seixanta, des de Michel Poiccard fins a Pierrot el boig, passant per Paul Javal (Michel Piccoli a LE MÉPRIS), es confrontaven amb els mateixos en i per mitjà de les seves relacions amb les dones, trobaven a través d'elles la pròpia traïció i la pròpia derrota; els del final d'aquesta dècada lluiten directament contra ells mateixos o contra l'àngel.

A imatge de Jean-Pierre Léaud, que declara a GRANDEUR ET DÉCADENCE que l'única actitud possible davant la desaparició imminent del cinema és la de «fer la seva feina tan bé com pugui», durant aquesta dècada Godard s'ha pres més seriosament que mai tant el cinema com el seu propi projecte de cineasta. És com si, per a ell, es tractés, més que mai, de salvar el cinema en les seves pel·lícules, exigint el més difícil



Jean-Luc Godard (a la dreta) amb Claude Chabrol en la protesta davant la Cinémathèque Française per la destitució d'Henri Langlois (febrer del 1968)

del seu art —l'excepció contra la regla— en el precís moment en què aquest s'encamina a la seva fi. Atès que ja no es tracta tan sols d'aconseguir una bona pel·lícula sinó de salvar el cinema en les seves pel·lícules, Godard exigeix de cadascuna de les seves imatges unes «bones maneres» irreprotxables, confronta el seu cinema amb el més gran que hi ha hagut en el passat de la pintura o de la música, i el sotmet a la tensió de projectes que procuren ampliar els seus límits. Això no està exempt de sofriments ni de fracassos, però és el més bonic acte de resistència contra tot el que amenaça el cinema en aquest final dels anys vuitanta.

Alain Bergala (Nadie como Godard, Paidós, Barcelona, 2003) ▶

▶ Les set estacions de JLG

Quarta estació

1990. NOUVELLE VAGUE. Es tracta d'una repetició antinòmica. Una comtessa italiana, empresària, davant dos homes de físics idèntics però de personalitats oposades. L'un, vençut. L'altre, vencedor. Ella ofega el primer. El segon la salva d'ofegar-se. La dona renuncia als seus negocis. Llavors tot s'ha consumat. El film presenta vint-i-dos rètols, deu dels quals estan en llatí; vuit, en francès; un, en alemany; un, en anglès, i dos, en italià i en anglès. Aquests textos en llengües estrangeres no estan traduïts. Entre d'altres, s'hi pot llegir: «Creator», «Ecce Homo», «Te Deum» i, per tant, el «Consumatum est» final. No es podria ser més doblement bíblic. Godard va rebre una educació protestant. Foragitar allò natural... Llavors el seu intel·lectualisme ja no es podia interposar més al retorn del galop religiós. I una altra vegada, aquest cop per mitjà de JLG, els mercaders del temple van ser foragitats.

Cinquena estació

Després d'una mirada postrosseliniana posada sobre Alemanya (ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO, 1991), Godard va reprendre, el 1993, el discurs ara obertament espiritualitzat a HÉLAS POUR MOI. Una parella: Simon i Rachel Donnadieu. Tenen un restaurant, i un editor, Abraham Klimt, els investiga. Simon (Gérard Depardieu succeeix Alain Delon com a nou «déu» del

cinema francès) i Rachel han viscut una història sobre la qual cadascun té la seva opinió. Simon se'n va a fer un viatge de negocis. I torna sota la forma d'una divinitat que vol fer l'experiència humana de l'amor, del desig humà, del sofriment, del plaer al costat de Rachel. S'imposa descobrir els orígens de l'amor, però també els de la creació. Com a la fi de CITIZEN KANE, l'investigador se'n va sense resposta. Amor, Creació. Divinitat. Godard fa malabarismes, inquiet, impotent, amb aquesta trinitat ancestral. A l'igual del Ferdinand de PIERROT LE FOU, no té certeses. Però s'interroga. Com a NOUVELLE VAGUE. Sobre el concepte del retorn de les coses religioses. Honestament. En plena nebulosa narrativa, com sempre. L'Amor i Déu és el que proposa, sobretot, el nostre cineasta com a nova anàlisi combinatòria per als temps postmoderns. Una indicació de lectura que, a més, ell s'havia divertit a subratllar, al cartell del film, fent ressaltar en vermell el «God» del seu nom i en blau l'última síl·laba del cognom del seu intèrpret principal. El mateix joc de fragmentacions que a NOUVELLE VAGUE on hi havia arbres, un llac, una mà (d'home) que s'alçava cap al cel i que una altra mà (de dona) que venia de la dreta (de l'enquadrament, de Déu) agafava, el sol i uns núvols, i unes paraules molt cristianament connotades que subratllaven, a més, un relat que, com aquí, reivindicava obertament una mirada ja no tan sols únicament cinèfila (À BOUT DE SOUFFLE, UNE FEMME EST UNE FEMME), sociològica (UNE FEMME MARIÉE), poètica (PIERROT LE FOU), política (LA CHINOISE)... En una paraula, materialista (WEEKEND).

Sisena estació

Amb JLG/JLG, el 1994 Godard es va dedicar directament a ell mateix («Jo sóc una llegenda», reconeixia en un rètol també doblement referencial) i, com Ingmar Bergman, que havia renunciat a interrogar Déu després de EL SILENCIO, el 1963, va deixar de banda allò espiritual per dedicar-se millor a l'art («l'excepció») més que no a la cultura («la regla»). Per això la seva nova temptació era més la «d'existir» que no la de vigilar la seva dreta. Ara ell recorria més a la poesia dels homes que no a la seva religió: «Si hi ha algunes veritats a la boca dels poetes, jo viuré», conclouia. De tota manera, una mica després, afegia: «Cal que

em sacrifiqui perquè hi pugui haver amor». Però aquell amor, aquell de què farà l'elogi el 2001, és molt més terrestre que celeste.

Parèntesi

El 1996 Jean-Luc Godard "fa bricolatge" amb el seu film següent. Basant-se en un projecte inacabat relacionat amb un concert del músic Keith Jarrett, FOR EVER MOZART reprèn els seus compromisos polítics de temps enrere, aquesta vegada més tenyits d'humanisme. Uns actors que han anat a muntar *On ne badine pas avec l'amour* de Musset es perden en ple conflicte pels encontorns de Sarajevo. Un altre relat mostra un director de cinema sotmès a un productor. El seu renunciament el condueix al fracàs. Li queda Mozart i un concert al qual assisteix des d'un lloc apartat tot controlant la bona execució de la partitura. Els homes continuen autodestruïnt-se. Alguns artistes fracassen. Però l'Art roman. I Déu ja no fa el pes.

Setena estació

Entre el 1988 i el 2000, Jean-Luc Godard compon una llarga sèrie de reflexions construïdes al voltant de la història del cinema. HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Jocs de formes. Jocs de pensaments. En la segona part, sant Pau ressorgia sota la forma d'un rètol i de la citació següent: «La imatge vindrà en el temps de la Resurrecció.» Entre tots els quadres visualment citats, eren nombrosos els que pertanyien a l'àmbit religiós. IL VANGELO SECONDO MATTEO de Pier Paolo Pasolini hi era evocat dues vegades, amb Jesús mostrat ben evidentment en l'enquadrament. Un homenatge al cineasta desaparegut? Sí, segur que sí, però la insistència en una determinada seqüència, la del Sermó de la Muntanya —magníficament estilitzada pel cineasta italià, ferotge defensor del «cinema de poesia»— feia pensar, més aviat, que el missatge lliurat era més important que l'estètica. Godard, en tot el seu discurs, tant artístic com ontològic, establia una osmosi entre allò poètic i allò espiritual. L'Art i Déu. A la manera d'un bon protestant. Dient-se Godard i anant-se fent gran, hi veia ell una nova predestinació? Només JLG ho sap. Continuarà.

Michel Cieutat (fragments, en OÙ en est le God-Art?, CinémAction 109, París, 2003) ▶

BIBLIOGRAFIA: JEAN-LUC GODARD

Monografies:

- Amengual, Barthélemy. *Bande à part de Jean-Luc Godard*. Crisnée, Belgique: Yellow Now, 1993.
- Amengual, Barthélemy [et al.]. *Jean-Luc Godard au delà du récit. "Études cinématographiques"* 57-61. Paris: Lettres modernes, 1967.
- Aumont, Jacques. *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L., 1999.
- Bellour, Raymond [et al.]. *Jean-Luc Godard: son + image 1974-1991*. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- Bergala, Alain (ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Vol. 1 (1954-1984) i 2 (1984-1998). Paris: Cahiers du cinéma, 1985 i 1998.
- Bergala, Alain. *Godard au travail: les années 60*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.
- Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Brown, Royal S. *Focus on Godard*. London: Prentice-Hall, 1972.
- Cerisuelo, Marc [et al.]. *Jean-Luc Godard au delà de l'image. "Études cinématographiques"* 194-202. Paris: Lettres modernes, 1993.
- Cieutat, Michel. *Pierrot le fou*. Limonest: L'Interdisciplinaire, 1993.
- Chessa, Jacopo. *Jean-Luc Godard: Fino all'ultimo respiro*. Torino: Lindau, 2007.
- Collet, Jean. *Jean-Luc Godard*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Collet, Jean; Fargier, Jean-Paul. *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1974.
- Dixon, Wheeler W. *The Films of Jean-Luc Godard*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1997.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Douin, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Rivales, 1994.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Farassino, Alberto. *Jean-Luc Godard*. Firenze: La nuova Italia, 1974.
- Farocki, Harun; Silverman, Kaja. *Speaking about Godard*. New York, London: New York University Press, 1998.
- Godard, Jean-Luc; Ishagpour, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000 (també l'edició en anglès de 2005).
- Godard, Jean-Luc. *The Future(s) of film: three interviews 2000-01*. Berlin: Gachnang & Springer AG, 2002.
- Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- Godard, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine: tomo I*. Madrid: Alphaville, 1980.
- Guarner, José Luis [et al.]. *The Films of Jean-Luc Godard*. London: Studio Vista, 1967.
- Gubern, Román. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1974.
- *Jean-Luc Godard: documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.
- *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral, 1971.
- *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama, [1976].
- Lefèvre, Raymond. *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig, 1983.
- Liandrat-Guigues, Suzanne; Leutrat, Jean-Louis. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.
- MacCabe, Colin. *Godard: retrato del artista a los se-*
- *tenta*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Marias, Miguel [et al.]. *Jean-Luc Godard*. Madrid: JC, 1981.
- Païni, Dominique [et al.]. *Le Siècle de Jean-Luc Godard: guide pour "Histoire(s) du cinéma"*. Paris: Art press, 1998.
- Pourvali, Bamchade. *Godard neuf zéro: les films des années 90 de Jean-Luc Godard*. Paris: Séguier Archimbaud, 2006.
- Prédal, René [et al.]. *Le Cinéma selon Godard*. "CinémAction" 52. Condé-sur-Noireau: Corlet; [Paris]: Télérama, 1989.
- Prédal, René [et al.]. *Où en est le God-Art?* "CinémAction" 109. Condé-sur-Noireau: Corlet; [Paris]: Télérama, 2003.
- Roud, Richard. *Jean-Luc Godard*. London: Thames and Hudson, British Film Institute, 1970.
- Sarlo, Beatriz [et al.]. *Jean-Luc Godard, el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 2003.
- Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Thierry Jousse; Toubiana, Serge. *Spécial Godard: 30 ans depuis*. Paris: Cahiers du cinéma, 1990.
- Vianey, Michel. *Esperando a Godard*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- Viota, Paulino. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. [Santander]: Fundación Marcelo Botín. Aula de letras de la Universidad de Cantabria, 2004.
- Wills, David. *Jean Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.