

**Moviment del treball amb el muntatge
de Jean-Luc Godard. De *Sauve qui peut*
(*la vie*) fins *Adieu au langage***

Oriol Roigé Gargallo

Tutor/a: Núria Aidelman

Cinemes del real, 2on trimestre, 2014-2015

**Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra**

Resum / Resumen: Aquest treball esbossa l'evolució a l'obra de Jean-Luc Godard, des de *Sauve qui peut (la vie)* fins a *Adieu au langage*, de la que ha estat la seva principal preocupació des dels anys setanta, el treball amb el muntatge.

Paraules clau: Jean-Luc Godard, muntatge, *Sauve qui peut (la vie)*, *Adieu au langage*

Abstract: This paper outlines the evolution in the work of Jean-Luc Godard, from *Sauve qui peut (la vie)* to *Adieu au langage*, of what has been his main concern from the seventies, the editing.

Keywords: Jean-Luc Godard, editing, *Sauve qui peut (la vie)*, *Adieu au langage*

Introducció

Quan Godard, després de fer *Sauve qui peut (la vie)* l'any 1980 diu que es sent com si hagués tornat a començar a fer cinema, és perquè ha trobat una nova veu després de qüestionar-se llargament sobre com fer-lo, especialment sobre com muntar: “Dos imágenes están hechas para entrecruzarse, no para ser seguidas de..., sino para construir una tercera imagen”¹ Tot i que és a partir d'aquesta mateixa pel·lícula que Godard enceta una línia molt conscient de treball amb el muntatge que ja mai ha abandonat, evidentment des que realitza les seves primeres pel·lícules dels anys vuitanta fins a *Adieu au langage* (2014) hi ha una evolució l'estudi de la qual ens hauria de proporcionar algunes idees interessants sobre el moviment de la seva obra i la direcció d'aquest moviment.

Consolidació d'una estètica de muntatge

A partir de *Sauve qui peut (la vie)* (1980) i les següents *Passion* (1982), *Prénom: Carmen* (1983), etc., es va consolidant mica en mica un tipus de construcció que es converteix sens dubte en la pedra de toc de bona part de l'obra del Godard dels últims trenta anys i que es basa en l'entrecruament de varies històries o situacions entre les quals va estenent ponts. A *Passion*, per exemple, hi ha les obreres de la fàbrica que s'organitzen per lluitar pels seus drets contra el patró, el director de cinema polonès que ve a rodar una pel·lícula i que no acaba de trobar la manera de fer-ho, i la obrera i l'amant del patró que s'enamoren del director polonès que no sap quina de les dues escollir. A *Prénom: Carmen* hi ha Joseph, policia, i Carmen, lladre, que s'escapen junts, la relació d'ambdós amb l'anterior amant de Carmen i cap de la banda de lladres, i també el quartet de corda que toca peces de Beethoven, on l'anterior amant de Joseph és violinista. Les diferents línies es van desenvolupant paral·lelament però conjuntament, dirigint-se i trobant-se sovint les unes amb les altres: la persecució del patró a Isabelle a l'interior de la fàbrica per fer-la fora munta a *Passion* amb el *tableau vivant* de *l'Entrada dels Creuats a Constantinopla*, de Delacroix, que s'està filmant al plató de cinema. En aquest cas i habitualment es tracta d'ajuntar dues seqüències senceres, a diferència del que passarà més endavant en l'obra de Godard, o d'anar

¹ Ed. AIDELMAN, N., DE LUCAS, G., *Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010, p. 98.

barrejant diferents moments de cada seqüència, com per exemple passa amb les dues mencionades. Sovint les històries es creuen no només en el muntatge sinó també en el pla de la narració, i històries la relació entre les quals pot semblar en principi només de muntatge acaben ajuntant-se de vegades també en una mateixa situació. És el cas per exemple de les escenes del quartet de corda a *Prénom: Carmen*, que durant tota la pel·lícula assajava en una habitació aparentment desmarcada espacial i temporalment de la resta d'històries, però els moments musicals de les quals es creuaven sovint amb certs moments de la relació de Joseph i Carmen, i que en l'última seqüència acaba apareixent al rodatge que la banda de Carmen ha preparat com a tapadora d'un segrest. En aquesta seqüència totes les línies, que havien aparegut seccionades i encreuades, convergeixen trobant-se gairebé per sorpresa en un clímax final, construcció que recorda evidentment no per casualitat a la de certs quartets de Beethoven, alguns dels quals hem escoltat al llarg de la pel·lícula. Ara bé, que això succeeixi vol dir que ens trobem encara amb la necessitat de compondre una seqüència climàtica tal com s'entén el terme des del punt de vista d'una narració. En efecte, l'última escena que descrivim està clarament conduïda a partir de la resolució de la història dels dos protagonistes de la pel·lícula, el que és simptomàtic de la necessitat que té Godard d'aquesta línia per constituir la unitat del film, per molt diluïda que resulti estar en la pròpia construcció del muntatge que el caracteritza.

Noves construccions

A *Prénom: Carmen* i a *Je vous salue Marie* (1984) sembla haver-hi per primera vegada, a més d'aquest entrecreuament d'històries, d'altra banda, un tipus de construccions lleugerament diferents que en certa manera apunten una mica més al que Godard acaba per desenvolupar a *Adieu au langage*. A la primera les imatges del mar i la platja al costat de l'apartament on conviuran Joseph i Carmen i les del carrer on hi ha el banc que la banda de Carmen intenta atracar al principi i que és on es coneixen els dos protagonistes es van intercalant amb diferents moments de les històries, expandint-los. Aquests espais es van presentant no només com a espais amb la càrrega evident de llocs on succeiran i posteriorment on han succeït moments importants de la

relació dels amants, sinó que també es presenten en diferents variacions: així, el moment on sembla que la violència de l'amor del principi de la seva relació s'aplaca, Godard munta un bellíssim pla del mar quan la marea ha deixat per fi de pujar i l'aigua, com la vigorosa passió del principi, s'aplaca un moment, concedint-se, i concedint-los, un dolç descans, una harmonia momentània sorgida per sorpresa de tota la lluita anterior. Aquest tipus de plans ja comencen a estar alliberats de la resta de narracions que esmentàvem abans, ja no són imatges que pertanyen del tot a aquestes sinó que en certa manera, tot i que encara no del tot, perquè són a la pel·lícula en tant que ecos de la història de Carmen i Joseph, pertanyen també a un altre domini.

Més endavant, a *Je vous salue Marie* sovint veiem imatges de la natura que ja no tenen cap relació narrativa amb la història de Marie i Joseph i que s'erigeixen ja no tant com a expansives d'un determinat moment amb el que munten sinó com a testimonis del que Godard nombra al llarg de la pel·lícula com "la llei", com allò donat que Marie ha d'aprendre a acceptar sense per això deixar-se perdre a ella mateixa. Les flors, els camps, o els trossos de cel que veiem al llarg del film no són espais on han estat els amants, ni tampoc hi seran, i així aquesta possibilitat que com vèiem s'havia començat a insinuar abans a *Prénom: Carmen* pren ara una altra forma. Quan Marie per fi autoritza a Joseph que la vegi despullada i aquest intenta definir quina és la relació que ha de tenir amb ella i el seu cos, acaba desesperant-se i tocant-la impúdicament, cosa que provoca l'entrada de la figura de l'àngel, que el redueix i li impedeix fer-ho. Llavors Joseph, encara sense entendre-ho pregunta "per què?", i l'àngel li respon: "Perquè és la llei". Godard talla a continuació a un pla detall d'unes flors, i aquestes flors ja no expandeixen aquest moment del relat, tal com passava amb les imatges del mar a *Prénom: Carmen*, sinó que són en si mateixes "la llei" i per tant tenen una existència pròpia a fora de totes les línies narratives que es donen a la pel·lícula. Que Godard pugui muntar aquestes imatges al costat de totes les altres és molt significatiu perquè són imatges de la realitat que ja no passen al moment de ser muntades pel filtre formal i per la unitat irrenunciable d'una construcció narrativa, i per tant la relació del cineasta amb el real és per força molt més

directe. Comença ja aquí a insinuar-se el que ha acabat constituint l'essència d'*Adieu au langage*.

Per altra banda, aquest tipus de construccions que començaven a aparèixer a *Prénom: Carmen* i a *Je vous salue Marie* apunten molt més clarament al que Godard faria a continuació a les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) i a altres pel·lícules més assagístiques com *JLG/JLG – autoportrait de décembre* (1995) o *Allemagne 90 neuf zéro* (1990) que no a les que se sol nombrar per comoditat les seves ficcions posteriors, com *Nouvelle Vague* (1990) o *Forever Mozart* (1996). En aquestes dues últimes, per exemple, Godard munta com havia muntat a *Passion*, a través de varies històries definides que van entrecreuant-se. Les *Histoire(s) du cinéma* són un cas a part, que per altra banda ha estat sens dubte molt més estudiat que la resta del Godard dels vuitanta cap endavant, i que constitueix el paradigma de muntatge pur. Aquí no hi ha en general la necessitat d'incloure línies narratives tal com s'inclouen en la resta de pel·lícules que hem anat comentant perquè Godard treballa gairebé exclusivament amb material històric i es pot concentrar en organitzar-lo sent el discurs que va desenvolupant la unitat d'aquesta organització. En el cas dels altres films assagístics el que queda de narració, si és que es pot anomenar així, són més aviat situacions imprecises, com el viatge del detectiu a *Allemagne 90 neuf zéro*, o la sèrie d'esdeveniments que pertanyen al seu propi dia a dia com a cineasta a *JLG/JLG*, que li serveixen a mode de columna vertebral que sosté tot el treball de muntatge que l'envolta. Sens dubte aquestes pel·lícules contenen un treball amb el muntatge més lliure des que no cal que passin pel motlle de la lògica narrativa pel que han de passar històries com les dels amants de *Nouvelle Vague* o els joves que marxen cap a Sarajevo a *Forever Mozart*.

Hi ha especialment a *JLG/JLG* certes similituds en la manera en com després Godard ha acabat construint *Adieu au langage*. Que les dues pel·lícules estiguin rodades a casa seva a Rolle, a Suïssa, al costat del llac de Ginebra, i als paisatges del voltant, no és una coincidència anecdòtica sinó un dels elements constitutius més importants d'aquesta manera de muntar, i doncs per força vol dir en primer lloc que roda allò que coneix i per tant allò que té

més pròxim no només físicament, el qual també suposa una sèrie d'avantatges logístics i per conseqüència estètics importantíssims, sinó també visual i sonorament com a cineasta, cosa que li permet fer el moviment per aproximar-s'hi de manera més senzilla. Si bé a *Je vous salue Marie* les imatges de la naturalesa encara formaven en certa manera part d'una idea més gran de la qual en feien la concreció, ara, en canvi, quan Godard munta plans de paisatges prop de casa seva sembla que es diguin a si mateixos i de seguida se'ns fa present que aquests paisatges tenen veritablement una existència fora de tot el mecanisme estètic de la pel·lícula. Dir això podria semblar banal i evident si no fos perquè normalment en pensar en una pel·lícula de seguida ens adonem que s'ha apropiat les imatges d'una manera que sembla gairebé com si aquestes deixessin de pertànyer al real. No per atzar deia Godard al primer capítol de les *Histoire(s) du cinéma* aquella arxiconeguda proposició segons la qual el cinema havia traït la realitat fins que aquesta va venjar-se amb l'horror de la Segona Guerra Mundial. I tampoc per atzar en pensar en les imatges d'una pel·lícula d'aquell que va rescatar el cinema tornant-lo al seu domini, Roberto Rossellini, un té sens dubte una sensació similar a la que té quan mira algunes imatges de *JLG/JLG* i especialment, com veurem, les imatges d'*Adieu au langage*. Es tracta sens dubte de maneres de procedir molt diferents, però la influència de Rossellini en Godard és innegable, i és del tot coherent afirmar que a pesar del que pugui suggerir en aparença l'extrema construcció del muntatge de Godard, és justament aquesta heterogeneïtat i la polifonia de les seves obres el que el converteixen en un veritable *realista* tal com ho és Rossellini, tot i que recorri un camí molt diferent per arribar a ser-ho. Aquest camí és evidentment el muntatge: "A mi modo, diría que a partir del momento en que se robó a la vida su propia imagen, en que la representación se convirtió en un robo, había que "llevar luto". Por eso se inventó el cine en blanco y negro, porque había que llevar luto por la vida (...). No soy cristiano, pero cuando leo en San Pablo que la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección... pues bien, después de treinta años de montaje, empiezo a entenderlo. Para mí, el montaje es la resurrección de la vida. El rodaje no es este período de resurrección porque, para que haya un renacimiento, es necesario que haya un sacrificio y una muerte..."².

² Ed. AIDELMAN, N., DE LUCAS, G., *Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010, p. 270.

D'altra banda, que se'ns faci present la existència separada del que representen aquestes imatges no vol dir que siguin allà senzillament com a trossos literals de realitat i prou. Godard realitza a través del muntatge una doble qualitat de les imatges: apropiar-se amb absoluta consciència estètica d'elles però alhora fent-nos comprendre que *siguin* també a fora. Aquesta doble qualitat, Godard l'aconsegueix amb el muntatge, i no està gaire lluny del que diu cap al final de *JLG/JLG*: "Aquí puc comprendre com el visible que és allà baix és simultàniament el meu paisatge. Com més forta sigui la raó puc comprendre que a fora ell també es refermi sobre sí mateix, i que hi hagin altres paisatges que el meu". Quan Adorno detectava un moviment tan important com el muntatge deia que "la apariència del arte de estar reconciliado con la empiria mediante su configuración se viene abajo cuando la obra deja entrar ruinas de la empiria literales, sin apariència, admite la fractura y la convierte en efecto estético. El arte quiere admitir su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su supresión. El montaje es la capitulación intraestética del arte ante lo que es heterogéneo a él. La negación de la síntesis se convierte en principio de configuración"³. Sembla que, sobretot en l'última etapa de l'obra de Godard, hi hagi justament aquesta reconciliació que en Adorno ja era impossible: quan semblava que el muntatge era un moviment de capitulació necessari envers el real, és justament aquest moviment el que permet aquí una nova reconciliació entre aquest i l'obra la fórmula de la qual ja no és la síntesi sinó, paradoxalment, el muntatge extrem.

Adieu au langage

Per tot això no hi ha dubte de que *Adieu au langage* és una pel·lícula absolutament nova no només dins del cinema de Godard sinó també dins de la història del cinema. L'arribada del digital hi ha tingut molt a veure i ha acabat de donar-li al cineasta allò que li faltava per caminar cap un muntatge que doni la volta a la relació que el muntatge ha semblat tenir sempre amb la lògica narrativa cinematogràfica. Ho podem veure per exemple en la seqüència en què la relació entre l'home i la dona de la primera parella d'amants del film

³ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, p. 209.

sembla caure definitivament en un punt mort, que com la resta d'escenes que formen part de la història de les dues parelles està construïda amb un raccord espacial i temporal tan fràgil que si no es para l'atenció suficient, semblen una sèrie d'imatges i situacions inconnexes. Això és així perquè Godard ja no es preocupa més que en segon terme de la continuïtat de les situacions, sinó de que cada imatge sigui la més adequada pel muntatge sense tenir en compte la homogeneïtat en el pla narratiu entre elles: d'aquesta manera la narració queda absolutament dissolta en el muntatge i permet que aquest s'expandeixi amb tota la seva força. Evidentment que en aquest moment es produeix un distanciament entre la parella, però aquest distanciament es produeix absolutament en el muntatge i per ell. Que això es doni en el muntatge i que el muntatge ja no resulti de la unió de varies seqüències pertanyents a diferents narratives com passava abans sinó que el propi muntatge construeixi aquesta narrativa és inèdit. Així, la inclusió d'un pla del gos reculant davant del so d'unes passes que entren a l'habitació i arrossequen bruscament una cadira, muntat amb petits fragments entretallats amb pantalla negra d'una pel·lícula antiga on dos enamorats ballen dolçament al compàs d'una música suau, ens presenta el distanciament entre els nostres dos amants, que ara sens dubte comencen a dir adéu a qualsevol possibilitat de llenguatge i la comunió de les imatges del ball no és ja més que un record trencat.

Des del moment que Godard treballa d'aquesta manera les possibilitats recorden a allò que deia Rimbaud a la seva carta a Demeny: "la poesia ja no posarà ritme a l'acció; estarà per davant"⁴.

⁴ RIMBAUD, J.A., *Una temporada en el inferno. Il·luminacions*, Montesinos, Barcelona, 1990, p. 19.