
NOUVELLE VAGUE

Bases del cinema modern

Índex

0. Introducció: La importància de la Nouvelle Vague	1
1. Fonaments teòrics: Pensament i cinema	3
1.1. CAHIERS DU CINÉMA	3
1.1.1 Cinèfils abans que cineastes	3
1.1.2 La càmera-stylo i el naixement d'una nova cinefflia.....	3
1.1.3 Cinefflia a contracorrent	4
1.1.4 L'inici dels Cahiers.....	5
1.1.5 “La politique des auteurs”	6
1.1.6 Contra el cinema de papà.....	7
1.1.7 La posada en escena	8
1.1.8 Els precursors	9
1.1.9 Primers ressons mediàtics.....	11
1.1.10 Cannes, 1959	11
1.2 FILOSOFIA.....	13
1.2.1 Existencialisme.....	13
1.2.2 Estructuralisme	15
2 Fonaments pràctics: La innovació tècnica i estètica	17
2.1 IMATGE I LENGUATGE.....	18
2.1.1 Consciència lingüística i reflexivitat	18
2.1.2 Noves formes de realisme.....	19
2.1.3 Materialitat del temps i ruptures narratives	19
2.1.4 La visibilitat del cinema	20
2.2 TECNOLOGIA I POSADA EN ESCENA	21
2.2.1 El magnetòfon de Cahiers	21
2.2.2 Cinc pel·lícules al preu d'una	22
2.2.3 L'enregistrament del so	23
2.2.4 L'esperit de la càmera.....	24
2.2.5 Noves emulsions i formes d'il·luminació.....	24
3 Anàlisi de les unitats significatives	26
3.1 “Le Beau Serge” de Claude Chabrol	26
3.2 “Les 400 coups” de François Truffaut.....	29
3.3 “Hiroshima, mon amour” d'Alain Resnais.....	32
3.4 “À bout de souffle” de Jean-Luc Godard	34
3.5 “Le Signe du lion” d'Éric Rohmer	38
4 Conclusions	41
5 Fonts d'informació	43
5.1 BIBLIOGRAFIA	43
5.2 RECURSOS ELECTRÒNICS	43
6 Annexos	44
6.1 CONTEXT HISTÒRIC I CULTURAL	44
6.1.1 La postguerra	44
6.1.2 La restauració de la democràcia	45

6.1.3	La IV República.....	45
6.1.4	La inestabilitat de la IV República	46
6.1.5	La guerra d'Indoxina	46
6.1.6	Una guerra sense nom.....	47
6.1.7	Noves formes de literatura i cinema	48
6.1.8	La república de De Gaulle	49
6.1.9	El nou paper de França	50
6.1.10	La nova onada de joventut francesa	50
6.1.11	A l'ombra de Malraux	51
6.1.12	Maig del 68.....	51
6.2	ALTRES PEL·LÍCULES IMPORTANTS DE LA NOUVELLE VAGUE...	52
6.3	PLANTILLA DE SEQÜENCIACIÓ USADA.....	53

0. Introducció: *La importància de la Nouvelle Vague*

Des que va aparèixer la narració clàssica al cinema, a principis del segle passat, han sorgit diversos intents de ruptura vers aquest corrent. La narració clàssica es va caracteritzar per ser molt primmirada en aspectes espaciotemporals i en el procés diegètic, en la voluntat d'involucrar l'espectador en el món fictici on transcorre l'acció. Hollywood des d'un primer moment va ajustar la seva producció a aquest efecte, consolidat de forma definitiva amb la instauració del cinema sonor.

Prèviament, les avantguardes franceses, el cinema soviètic dels anys vint o fins i tot l'Expressionisme alemany van desenvolupar models de representació alternatius, més propers a l'avantguarda. Posteriorment, el Neorealisme italià també es va qüestionar problemes derivats de la representació de la realitat en la pantalla. De la mateixa manera que el cinema nord-americà va introduir, en casos aïllats, efectes pertorbadors de la relació que l'espectador manté habitualment, a través de la narració clàssica, amb els paràmetres de l'espai i el temps.

Això obstant, totes aquestes experiències serien excepcions a una regla definitivament consolidada per un cinema cada vegada més industrialitzat i sotmès a les diverses transformacions sofertes per Hollywood.

Vers aquell panorama contemporani tan poc afalagador, l'última gran transgressió col·lectiva experimentada pel llenguatge cinematogràfic es remunta als Nous Cinemes dels anys seixanta. La crisi del sistema d'estudis, la ferotge competència televisiva, les transformacions socials de l'espectador i un esperit de renovació social van proporcionar l'aparició d'una sèrie de moviments identificats pràcticament amb tot al món, però amb especial insistència a Europa, amb una idèntica voluntat de ruptura.

Cronològicament, aquest fenomen va sortir primer a Polònia, Hongria o impulsat pels integrants del *Free Cinema* britànic, però si algun dels Nous Cinemes va tenir especial rellevància i capacitat expansiva, no hi ha dins del seu propi context nacional sinó cap als restants moviments paral·lels, aquesta va ser la *Nouvelle Vague*.

La *Nouvelle Vague*, com altres Nous Cinemes, també va morir aviat, en la mesura que van desaparèixer les circumstàncies que havien possibilitat el seu inici i van començar a posar-se de manifest les característiques singulars de cada un dels seus components. No obstant, a diferència dels restants moviments, la dissolució de l'etiqueta no va implicar la renúncia dels seus principis integrants als principis estètics o ideològics que havien defensat al les primeres pel·lícules. Sense cap mena de dubte, el futur ha demostrat que, sota la fórmula de la *Nouvelle Vague*, hi havia més que una moda passatgera.

Cinquanta anys després del *Free Cinema*, de la *Nova Vlna* txecoslovaca, del Nou Cinema Alemany sorgit a Oberhausen, del *Cinema Novo* brasileny, de l'Escola de Nova York o del *Nuevo Cine Español* i l'Escola de Barcelona, amb prou feines queda d'ells el record històric del moviment. En canvi, la *Nouvelle Vague*, a part de ser també història, segueix sent una de les columnes vertebrals del cinema francès i europeu dels últims cinquanta anys. Els epígons més destacats de la *Nouvelle Vague* són Jean Eustache autor de *La mama et la putain* (1972), Barbet Schroeder autor de *More* (1969) i Néstor Almendros que va treballar amb alguns cineastes del moviment i va destacar com a director de fotografia. És tanta la importància del moviment que cineastes com; Bernardo Bertolucci, Jerzy Skolimowski, Nagisa Oshima, Karel Reisz, Alain Tanner, André Téchiné, Martin Scorsese o Quentin Tarantino s'han declarat en diverses ocasions hereus de la *Nouvelle Vague*. Godard també ha influenciat a tot el cinema independent nord-americà que tan èxit està aconseguint i el *Dogma 95* de Lars Von Trier.

Aquest treball pretén presentar el moviment des d'un pla força general. No especifica tant en els diferents cineastes i les seves obres, sinó en la dimensió global i homogènia de la *Nouvelle Vague*. Emmarcada per un context històric indispensable per entendre l'eclosió d'aquest moviment i contemplant els seus fonaments teòrics i pràctics, reconstruirem un episodi de la història del cinema que com ja ha quedat demostrat és considerat, juntament amb altres moviments coetanis, com a assentador de les bases del cinema modern. Els fonaments teòrics inclouen tot l'univers de la revista *Cahiers du cinéma*, que va permetre la gestació d'un nou cinema a través de la cinefília i de la crítica, i les influències filosòfiques més importants, l'existencialisme i l'estructuralisme. Aquesta prèvia dels *joves turcs* de la crítica, de naturalesa teòrica però amb una voluntat clarament pragmàtica, serà crucial per entendre la transició i finalment consolidació dels crítics com a cineastes. Els fonaments pràctics mostren les diferents innovacions tècniques i estètiques que van tenir lloc en les diferents pel·lícules del moviment. Uns canvis que van afectar la imatge i llenguatges cinematogràfics, però també la posada en escena i la tecnologia usada. Aquests aspectes són els que van tenir més transcendència en la història del cinema.

El treball està centrat sobretot en la transició cap a un cinema molt més modern que el que s'havia estat fent, mostrant els anys previs a l'inici del moviment, el marc contextual de la *Nouvelle Vague*; històric, cultural i filosòfic, i els primers anys, i també els més homogenis, del moviment. El treball ressalta la primera etapa (més compacta) que va des del 1959, any en que s'estrenen alguns dels primers llargmetratges dels cineastes, fins que el cinema dels seus realitzadors comencen a distanciar-se i emprenen camins diferents, l'any 1965. És per aquest motiu que els films que he escollit per a analitzar s'emmarquen, més o menys, entre aquests anys. *Le Beau Serge* (1958) de Claude Chabrol, *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut, *Hiroshima, mon amour* (1959) d'Alain Resnais, *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard i *Le signe du Lion* (1962) d'Éric Rohmer. En alguns casos, no són les obres més importants de les trajectòries dels cineastes però sí les primeres i les més significatives per comprendre el moviment i la seva importància. Aquestes anàlisis van acompanyades de material audiovisual: al DVD que adjunto hi ha un recull de seqüències prèviament escollides que ajuden a comprendre millor les descomposicions dels films. Aquesta part, el nucli dur del treball, és la que justifica la recerca anterior i la que demostra la immersió al món del cinema que, encantat, he hagut de dur a terme.

1. Fonaments teòrics: *Pensament i cinema*

1.1. CAHIERS DU CINÉMA

1.1.1 Cinèfils abans que cineastes¹

Cinèfils abans que cineastes, cinèfils fins i tot abans de convertir-se en els joves turcs de la nova crítica. Era 1948 quan quatre membres de la plana major del que més tard començaria a ser coneguda com a *Nouvelle Vague*- Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette i Eric Rohmer- satisfien la seva passió a les sessions que la *Cinémathèque Française* dedicava als seus realitzadors preferits. Units per les seves afinitats, destacava entre ells André Bazin, amb qui la crítica cinematogràfica arribarà a ser un gènere literari tan digne com l'assaig.

Bazin, guia de tots els cinèfils, va ser un erudit que va conjugar les seves dues passions, la docència i el cinema. Fent cas omís dels dogmes de la crítica de postguerra, cine francès i soviètic, mai nord-americà, als articles que escriu a al *Revue du cinéma*, Bazin defensa que el cine, a més de l'art contemporani per excel·lència, és un privilegi de la llibertat de consciència humana. Quan André Malraux, autor de "La condició humana" es refereix a l'art com a "*manifestació transcendent del subjecte en la que l'estil és l'instrument per aconseguir aquesta transcendència.*", Bazin no trigaria a aplaudir aquesta exaltació de l'artista i de l'estil, una de les claus de cine d'autor que encara perdura.

Mentre parla de tot això als seus avantatjats deixebles de la *Cinémathèque Française*, el 30 de març de 1948, Alexandre Astruc publica al número 144 de *L'Écran Français* el seu cèlebre article "*Naissance d'une nouvelle avant-garde: La camera-stylo*".

Astruc desenvolupa el concepte d'"autor cinematogràfic" en el que es basarà la cèlebre *política d'autors*, l'estratègia crítica sobre la qual se sostindrà tant la producció com la promoció dels films de la *Nouvelle Vague*.

1.1.2 La càmera-stylo i el naixement d'una nova cinefília

*"El cinema, com la literatura, abans de ser un art és un llenguatge que pot expressar qualsevol part del pensament"*² Alexandre Astruc

Astruc defensa en el seu article a *L'Écran Français* que el realitzador ha d'*escriure* amb la càmera de la mateixa manera que l'escriptor ho fa amb la ploma. Segons ell, és així

¹ "*Amb freqüència em pregunten en quin moment de la meva cinefília vaig sentir desigs de convertir-me en director de cine o en crític i de veritat que no ho sé. L'únic que sé és que volia apropar-me més i més al cinema. (...) Un primer pas, doncs, va consistir en veure moltes pel·lícules; el segon, en anotar el nom del director al sortir de la sala; el tercer, tornar a veure sovint les mateixes pel·lícules i elegir-les en funció del director. El cinema, en aquell període de la meua vida actuava com una droga. Fins a l'extrem de que el cineclub que vaig fundar el 1947 portava el pretensió però revelador nom de "Cercle Cinemane". No era estrany que veiés la mateixa pel·lícula cinc o sis vegades al mateix mes sense ser capaç llavors d'explicar de forma correcta el seu argument, perquè, en un instant precís, una música que augmentava de volum, una persecució a la nit, el plor d'una actriu, m'embriagaven, em captivaven i m'arrastraven més enllà de la pel·lícula.*" TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. París: Flammarion, 1975

² ASTRUC, Alexandre. *L'Écran Français* n° 144 (30 de març de 1948)

com treballen Orson Welles, Jean Renoir o Robert Bresson. Exposa que el vertader cineasta “*pot expressar el seu pensament, per abstracte que sigui, o traduir les seves obsessions exactament igual que com es fa avui en dia a través de l’assaig o de la novel·la.*”³. És per això que va batejar aquesta nova era com a la era de la *càmera-stylo* (càmera-estilogràfica).

Els primers anys de la dècada dels cinquanta, *L’Écran Français*, vinculada al Partit Comunista Francès, era la revista de cinema més llegida i representava la crítica progressista o d’esquerres. La revista parava atenció a la història del cinema, a l’estudi dels cinemes nacionals, interessant-se no només per qüestions sociològiques, sinó també per les condicions de distribució i exhibició dels films i, sobretot, defensava als cinemes francès i soviètic davant de l’americà.

L’autor de la *càmera-stylo* considerava que, fins el 1948, el cinema no havia estat res més que un espectacle: primer durant l’etapa muda va ser esclau de les imatges i amb el so, es va convertir en teatre parlat. Però en aquella època, segons Astruc, alguna cosa estava canviant, “*fa falta ser crític per no veure la sorprenent transformació del rostre que s’està efectuant davant nostre. Quines són les obres per on passa aquesta nova bellesa? Precisament per les que la crítica ha ignorat.*”; referint-se a les primeres pel·lícules d’Orson Welles, de Robert Bresson i a *La Règle du jeu* (1939) de Jean Renoir. El text d’Astruc proposa una altra forma de veure el cinema, ja no es pot parlar del “gran art del cinema” o del “cinema pur” de l’època muda, el problema fonamental, i al mateix temps, la seva gran virtut és la seva capacitat d’expressar idees.

Aquesta definició del “*film-théorème*”⁴, serà represa per Godard. Cal insistir en el fet que els plantejaments d’Astruc no seguien els corrents crítics dominants ni tampoc la línia de la revista, més interessada en el contingut temàtic de les pel·lícules i en defensar les teories de l’art compromès de Jean-Paul Sartre. Astruc critica els guionistes; “*els guionistes que adapten Balzac o Dostoievski es disculpen de l’insensat tractament que fan sofrir a les obres a partir de les quals construeixen els seus guions, al·legant determinades impossibilitats del cinema per descriure els rerefons psicològics o metafísics (...). Ara bé, aquestes incapacitats són fruit exclusiu de la mandra mental i de la falta d’imaginació.*” L’article acaba exposant la idea, que anys més tard serà represa per Truffaut, que el guionista ha de ser al mateix temps realitzador del film.

Si al principi de l’article Astruc parlava i elogiava unes pel·lícules que passen desapercebudes per la crítica, acaba el text mostrant-se esperançat per les pel·lícules que vindran en un futur, “*no es tracta d’una escola, ni d’un moviment, simplement una tendència. D’una presa de consciència, d’una certa transformació del cinema (...). És clar que cap tendència pot manifestar-se sense obres. Aquestes obres apareixeran, veuran la llum.*”

1.1.3 Cinefília a contracorrent

La crítica cinematogràfica es troba dividida, per dir-ho d’alguna manera, en dos bàndols; un corrent majoritari, la “vella guàrdia”, formada per l’escola de l’edat d’or del final de l’època del cinema mut europeu i la “nova crítica”, agrupada al voltant d’André Bazin i Alexandre Astruc, més atenta a les noves produccions de Hollywood, al que resultava més provocador per l’època. En aquest context, el 1928, Jean George Auriol

³ ASTRUC, op. Cit.

⁴ “*L’esdeveniment fonamental d’aquests últims anys és la presa de consciència (...) del caràcter dinàmic, o sigui, significatiu de la imatge cinematogràfica. Qualsevol pel·lícula, per ser en primer lloc un film en moviment, és a dir, que es desenvolupa en el temps, és un teorema. És el lloc de pas d’una lògica implacable, que va d’un a extrem a un altre d’ella mateixa, o encara millor, d’una dialèctica.*”

funda *Du cinéma*, una revista lligada a les experiències de les avantguardes i en especial a les surrealistes, tot i així també es va mostrar oberta al cinema americà. Aquesta publicació va ser el punt d'unió entre els "dos bàndols" ja esmentats. La seva obsessió és parlar de cinema "d'una altra manera". El 1946, Auriol reprèn la publicació però amb el nom de *Revue du cinéma*. La revista amb interessos cinematogràfics eclèctics, des del cinema americà fins a l'italià, va comptar amb col·laboracions de Bazin, Astruc, Henri Langlois- cofundador de la *Cinémathèque*-, Jean Cocteau, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Paul Sartre, Orson Welles o Maurice Schérer (nom real d'Éric Rohmer). Doniol-Valcroze va dir clarament al seu diari: "*Febrer, 1948. Hem de donar una doctrina a 'Revue du cinéma', una doctrina el punt de partida de la qual és la teoria de la càmera-stylo d'Astruc, i que ha de ser el resultat d'una aliança entre els punts de vista d'Astruc, de Bazin, de Kast i meu.*"

Revue du cinéma el 1948 va publicar el seu últim número. El tancament de la publicació no va significar la desaparició de la cinefília a París, sinó ben al contrari, un exemple n'és l'auge dels cineclubs. En aquest moment és quan Bazin, Astruc, el crític i novel·lista Pierre Kast i Jacques Doniol-Valcroze, antic redactor en cap de *Revue du cinéma*, funden el cine-club *Objetif 49* a París.

Serà llavors quan les dues escoles de la futura Nouvelle Vague; la de la *Rive Gauche* (riba esquerra) i la de la *Rive Droite* (riba dreta) entraran en contacte. Les dues ribes van ser establertes tan en funció de la banda del Sena per on principalment es movien els seus protagonistes com en base a la seva suposada inclinació política.

La *Rive Gauche* tindrà a Kast com a un dels màxims exponents, juntament amb Alain Resnais, Agnès Varda, Doniol-Valcroze i Chris Marker, entre altres. La *Rive Droite* estarà integrada pels futurs col·laboradors de Cahiers du Cinéma; François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer i Jacques Rivette, i més tard Claude Chabrol.

En els seus inicis, *Objetif 49* neix apadrinat per realitzadors com Jean Cocteau, Robert Bresson, Jean Gémillon i René Clément. En les seves primeres projeccions, la iniciativa d'*Objetif 49* també compta amb el recolzament d'escriptors com Raymond Quenau i Roger Leenhardt, col·laborador de *L'Écran français*, i entre molts altres cinèfils, Godard, Truffaut, Rivette i Rohmer.

La direcció d'*Objetif 49* es va plantejar fins i tot la creació d'un certamen cinematogràfic al marge del Festival de Cannes, que ja estava en funcionament. Va ser llavors quan va néixer l'efímer Festival du Film Maudit de Biarritz que va durar només dues edicions.

1.1.4 L'inici dels Cahiers

A partir del 1950, els integrants de la *Rive Droite* comencen a escriure crítiques cinematogràfiques. Éric Rohmer va fundar *La Gazette du cinéma* i va proporcionar a Godard i a Rivette, ja des d'un començament, la immensa satisfacció d'escriure sobre tot el que havien estat parlant des que es van conèixer a la *Cinémathèque*. La nova revista tenia el seu origen al butlletí d'un altre cineclub freqüentat pel grup, el del *quartier Latin*, barri Llatí. El primer article de Godard en aquestes pàgines, signat amb el pseudònim de "Hans Lucas", apareix en el segon número. Això no obstant, aquesta publicació no arribarà mai als quioscs i la difusió serà només reservada als membres del cineclub, aquesta limitació provoca que el cinquè número *La Gazette du cinéma* sigui també el darrer.

La premsa cultural i de cinema, com es pot veure al context històric, durant la dècada dels cinquanta pren més força. Serà a partir de l'abril de 1951, quan Bazin i Doniol-Valcroze posaran en marxa la revista *Cahiers du cinéma*. De totes les publicacions per

les que passaria el nucli dur de la *Nouvelle Vague*, *Cahiers* seria la que més inseparablement quedarà lligada a ells. És a la seva redacció on Claude Chabrol, amb la seva crítica irònica i cínica, s'uneix al grup.

Des de començaments dels anys cinquanta tots ells ja compten amb un nou "temple" a on poden retre culte als realitzadors d'Estats Units; el cinema Mac Mahon, la sala oberta al número 5 de l'avinguda parisenca que porta el mateix nom. En ell, gràcies als constants cicles que es dediquen als creadors del Hollywood clàssic, els cinèfils de París descobreixen tot el cine nord-americà que els va ser negat durant l'ocupació. Serà llavors quan Rivette, Rohmer, Chabrol i Truffaut admiraran tant Hitchcock i Hawks.⁵

Tot i això, aquesta admiració i la resta de teories del cinema d'autor van rebre fortes crítiques per part de la publicació enfrontada als Cahiers, *Positif*, d'inspiració marxista i propera als de la *Rive Gauche*.

En aquella època, aquests joves postmoderns se sentien fascinats per la publicitat, les pel·lícules de Hollywood de sèrie B o les novel·les policíacques, materials que no es limitaven a citar, sinó que incorporaven a la seva vida quotidiana. *La Nouvelle Vague* potser va ser un moviment més vital que intel·lectual.

Truffaut considerava que per a tots ells escriure als Cahiers "era una activitat literària completa". És per això que cada un tenia els seus recursos a l'hora d'escriure: Rohmer utilitzava una estructura de diàleg (debat) entre ell i un fingit interlocutor que representaven dos punts de vista diferents sobre un mateix tema, Rivette usava l'estil epistolar, Truffaut tenia un to polèmic i punyent en moltes de les seves crítiques, i Godard utilitzava la tècnica de la falsa entrevista, posava en boca d'algun mestre reconegut les seves pròpies opinions personals.

1.1.5 "La politique des auteurs"

"La política dels autors és sense cap mena de dubte la idea crítica més cèlebre de la història del cinema". Amb aquestes potents paraules obre Antoine de Baecque una compilació de textos crítics analitzats sobre aquest concepte.⁶

La política dels autors es basa únicament i exclusiva en la importància de la figura del director en el film, a donar al realitzador l'estatus d'autor total, per sobre de tots els interventors, i convertir-lo en l'autèntic responsable del discurs fílmic. Val a dir però que aquesta política no és res més que una postura crítica. André Bazin va afirmar que "consistia en triar en la creació artística el factor personal com a criteri de referència, per postular després la seva permanència i fins i tot el seu progrés d'una obra a la següent.". La política dels autors no pretén res més que tractar el cineasta (el director) com a autor, de la mateixa manera que s'havia tractat des de sempre com a tal l'escriptor, el pintor o el músic. La dimensió culta de l'escriptura dels *Cahiers* venia acompanyada de moltes referències literàries, musicals o pictòriques. Cezanne, Beethoven, Goethe, Balzac, Flaubert, Kafka o Faulkner apareixeran a textos de Rohmer

⁵ Al cap d'uns anys, Rohmer, testimoni d'un dels principals integrants de la Nouvelle Vague, recordava: "Érem "nosaltres", un grup que Bazin denominava els Hitchcock-Hawkasians, i els "altres". No crec que aquests tinguessin la consciència de pertànyer a cap tendència concreta, es tractava de gent que s'apreciava però que estaven menys units, si més no al principi, del que ho estavem nosaltres al si de la Nouvelle Vague, terme que llavors encara no existia i que nosaltres mai no vam reivindicar. Podríem dir que nosaltres érem més rebels però no convertíem aquesta rebel·lió en una filosofia. Els altres ens acusaven de ser de dretes perquè ens agradava el cinema nord-americà. La rebel·lió estava a allà (...). En aquella època se'ns hauria pogut qualificar amb una paraula que llavors encara no existia: postmoderns". ROHMER, Éric. "L'homme à la sacoche". Cahiers du cinéma, n°425 (novembre 1989)

⁶ DE BAECQUE, Antoine. "Présentation" *La politique des auteurs. Les textes (IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma)*. París: Cahiers du cinéma, 2001.

per apuntalar l'idea de "modernitat", a més d'anomenar Robert Louis Stevenson per entendre l'art de Hawks. Godard evocarà a Beethoven, Balzac, Rafael o Shakespeare per parlar d'Ingmar Bergman, i Rivette situarà l'obra del cineasta Renoir al costat de les de Poussin, Picasso, Mozart o Stravinski.

Segons el ja citat Baecque el primer a utilitzar l'expressió que coneixem avui en dia va ser François Truffaut en un article publicat a la revista *Ars* el setembre de 1954, per això segurament va prendre com a punt de partida, com ell mateix cita a "*Ali Baba et la politique des auteurs*"⁷, a la frase de Jean Giraudoux que afirma que "*no existeixen obres sinó autors*".

Però, què és un autor? Amb l'aparició d'aquesta "política" el problema es desplaça cap a la noció d'"autor" i cap als criteris que permeten dir quin director pot ser considerat un autor i quin no. Des d'aquest punt de vista, l'article que es pot considerar com el moment inaugural de la "política dels autors" és el que va aparèixer al número de *Cahiers du cinéma* de maig de 1953, firmat per Jacques Rivette i sota el títol de "Geni de Howard Hawks". Considerem inaugural aquest text per la manera com parla Rivette de Hawks, aquest admira i descriu l'estil del cineasta com una "*aventura de la intel·ligència*" i afirma que tot i la varietat de gèneres que conté l'obra de Hawks, es poden identificar una sèrie de recurrències temàtiques que són les que funden aquesta "autoria" de la que parla. Rivette afirmava que "*L'evidència és la marca del geni de Howard Hawks.*".

1.1.6 Contra el cinema de papà

La reivindicació va tenir un paper molt important en les crítiques dels anomenats *joves turcs*. Sota la mirada atenta i protectora d'André Bazin aquest grup va estar format per François Truffaut, Jean-Luc Godard (que firma els seus primers texts amb el nom de "Hans Lucas"), Éric Rohmer (pseudònim de Maurice Schérer), Jacques Rivette, Claude Chabrol i Jacques Doniol-Valcroze. Joves crítics que van fer de la crítica quasi un gènere literari i que a finals dels cinquanta esdevindrien cineastes.

La reivindicació de Howard Hawks es presentava com a exemple primordial, ràpidament completada amb la inclusió de la de Hitchcock, per crear el cèlebre "Hitchcock-Hawksisme". De la mateixa manera que lloaran a Nicholas Ray, Fritz Lang, Samuel Fuller o els ja esmentats Hitchcock i Hawks, entre altres, arremetran contra el cinema soviètic, sempre d'inspiració comunista, i contra el que ells anomenen el "cinema de papà", és a dir, el cinema acadèmic francès. Creuen en la impossibilitat d'una coexistència pacífica entre el cine francès convencional i el cinema autènticament d'"autor".

De la mateixa manera que la resta de cinematografies europees, la francesa era una indústria en crisi permanent des que el 1918 van arribar les primeres produccions nord-americanes. Per intentar lluitar contra aquesta competència injusta, des del govern es va començar a donar ajudes i subvencions, i a promoure mesures proteccionistes.

La qualitat premiada pel govern era la del cinema acadèmic francès. Això va fer que el cinema durant molts anys quedés reduït al realisme poètic d'abans de la guerra. Això no obstant, el realisme que estava triomfant en aquell moment era l'italià i per això els productors francesos s'obstinaven en el fet que qualitat era sinònim de pel·lícules amb pressupostos estratosfèrics i repartiments plens d'estrelles. Argumentalment era

⁷ Cahiers du cinéma, n°44 (febrer 1955)

suficient una adaptació literària més o menys fidedigna. La cosa no rutlla i les excepcions minoritàries a aquesta regla no transcendeixen.⁸

Aquesta és la *qualité* del cinema de papà que enfurisma tant els joves turcs. Entre la carn de canó de la nova crítica s'hi troben Ralph Habib, Yves Allégret, Jean Stelli, Pierre Chenal, Gilles Grangier, Maurice Labro, Henri Decoin, Jean Delannoy, Michel Boisrond, Raol André, Louis Daquin, Jean Laviro, Ives Robert, André Berthomieu, Yves Ciampi, Edmond Gréville i Robert Darène. No tots són veterans, també hi ha alguns joves imitadors del cine antic i la seva *qualité*. Tot i així, també hi havia bons realitzadors com Marcel Carné o Claude Autant-Lara, mestres del realisme poètic, que tot i estar també a la llista negra de la *Nouvelle Vague*, els joves turcs van respectar i “admirar” algunes de les seves obres.

El fet de que aquesta generació matés el pare, el cinema francès ranci i conservador, ha fet que avui en dia la història del cinema francès d'alguna manera invisibilitzi tot el que és anterior a la *Nouvelle Vague* i que la generació posterior hagi obviat completament aquest cinema primitiu.

1.1.7 La posada en escena

És difícil entendre la política dels autors ja esmentada sense comentar també la noció de la *mise-en-scène*. La idea original d'Alexander Astruc defensava que de la mateixa manera que el text teatral necessita la mediació que li ofereix l'escenari per arribar a l'espectador, en cinema s'ha de filmar el text per aconseguir el mateix efecte. Aquesta idea, que també va ser publicada en crítiques als *Cahiers* a principis de la dècada dels cinquanta, va ser admirada i compartida per tots els joves turcs. Val a dir que també serà difícil de trobar una definició suficientment clara a les pàgines dels *Cahiers*, ja que és més un concepte pràctic que teòric. Rivette, per exemple, parlant de Hitchcock, la defineix dient que més que un llenguatge, la posada en escena és com una “*arma que apunta al secret d'un cos*”.

Bazin ho definia dient que era “*la matèria mateixa del film, una organització dels éssers i les coses que té sentit en ella mateixa, tant moral com estètic*”⁹. Truffaut va dir que era “*el conjunt de decisions preses pel realitzador: la posició de la càmera, l'angle elegit, la duració d'un pla, el gest d'un actor, i aquells sabien que posada en escena era a la mateixa vegada la història que es narra i la manera de narrar-la.*”¹⁰. Godard en un article on critica el desenvolupament narratiu del film de *The wrong man* de Hitchcock, no només descriu les peripècies del protagonista sinó que també se centra en la manera con el cineasta dóna un cos fílmic (imatges i sons específics) a aquestes situacions a través dels punts de vista escollits, la mida dels plans i la direcció dels actors. Totes aquestes decisions són les que ha de prendre el director de la pel·lícula i la que d'alguna manera vinculen la posada en escena amb la política dels autors. Podríem dir que cada

⁸ Al respecte, Sicilier apunta: “*Des de fa setze anys, els mateixos personatges viuen les mateixes aventures i els mateixos amors als mateixos decorats. Des de fa setze anys, prostitutes, mares de família, burgesos, obrers, camperols, banquers, capellans, taxistes, conserges, models o escriptors tenen la mateixa psicologia artificial, parlen el mateix llenguatge convencional escrit segons la seva caracterització social. Amb aquests materials, més o menys sòlids, dependent de l'habilitat dels guionistes, els realitzadors no tenen més feina que escarrassar-se a fer un “bon treball”.*”

⁹ BAZIN, André. “Comment peur-on être Hitchcock-Hawkesien?”. *Cahiers du cinéma*, n°44 (febrer 1955)

¹⁰ TRUFFAUT, François. “*Sacha Guitry, cinéaste*”, pròleg a Sacha Guitry. *Le cinéma et moi*. París: Ed. Ramsay, 1977, p.11-19.

minut del metratge, amb les seves imatges i sons, “*ha de constituir un centímetre més de proximitat cap a la dimensió cinematogràfica de la història que ens és narrada.*”¹¹ Rivette també parlava de la *mise-en-scène* com a “idioma universal” a propòsit de l’obra de Kanji Mizoguchi, cineasta japonès. Diu que la posada en escena és la culpable que ens arribin pel·lícules com les de Mizoguchi, que ens narren històries exòtiques i llunyanes a les que estem habituats.

1.1.8 Els precursors

De la mateixa manera que els joves turcs van criticar i odiar el que ells anomenaven “cinema de papà”, la *Nouvelle Vague*, el moviment del qual al cap d’uns anys formarien part i que ja s’estava gestant a la seva ment, va tenir un grup de cineastes com a referència principal. En l’àmbit del cine documental, el *cinéma-verité* va tenir un paper molt important. Aquest corrent, contràriament a les tendències de Hollywood, prescindia d’actors estel·lars, pressupostos titànics, grans decorats... i apostava per actors de la vida real, petites càmeres portàtils i decorats i ambients reals. La mesura en que s’aplicaven aquestes premisses era relativa. Nombrosos directors es van adherir al *cinéma-verité*, documentalistes com Jean Rouch (sobretot) o Chris Marker van despertar admiracions entre els joves turcs. Jean Rouch molt possiblement el van descobrir el 1949 quan el seu curtmetratge *Initiation à la danse des possédés* va obtenir el Gran Premi a l’efímer *Festival du Film Maudit* de Biarritz. Els que van dirigir films contemplant el *cinéma-verité* no només van ser estrictament documentalistes, Georges Franju, Roger Leenhardt i Agnès Varda, entre altres, també van rodar metratges de ficció.

En el camp del cinema de ficció, la figura de Jean-Pierre Melville va ser la que s’adaptava a la perfecció a l’idea que tenien els joves creadors del nou cinema tenien del que havia de ser un autor. Cinèfil des de sempre, admirador del cine clàssic de Hollywood, autor dels seus guions, amb productora pròpia, pressupostos limitats, mètode de rodatge i treball innovador... Aquestes característiques són les que més o menys adaptaran els cineastes de la *Nouvelle Vague*.

Mentre la influència de Melville es situava estrictament al terreny de la pràctica, les de Roger Leenhardt o Alexander Astruc ho van ser sobretot en la teoria. Leenhardt va ser un dels crítics més intel·ligents dels anys anteriors a la guerra i la seva influència va ser decisiva per André Bazin, que al mateix temps es convertia en el guia dels joves de *Cahiers*. Com a realitzador va dirigir sobretot documentals i només dues pel·lícules de ficció que van ser desastres comercials però que al cap d’un temps van ser recuperades en cineclubs i admirades per la seva poesia i la posada en escena. A més, Leenhardt va ser durant molt temps col·laborador ocasional de *Cahiers*.

Astruc s’havia fet famós el 1948 per la publicació a l’*Écran Français* del seu cèlebre article “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: La camera-stylo*”. Portaria per primera vegada les seves teories a la pràctica amb el migmetratge *Le rideau cramoisi* (1952), una pel·lícula sense diàleg però amb una veu en off que comenta les imatges. Va ser premiada a Cannes i va obtenir el premi Louis Delluc però això no va impedir que la seva següent pel·lícula fos un fracàs. Per contrarestar les males crítiques que havia sembrat va rodar *Une vie* (1957) amb un alt pressupost, en color, basat en Maupassant i teòricament fet a mida per l’actriu Maria Schell.

¹¹ ANGULO, Jesús, et al. *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. València: Institut Valencià de Cinematografia, 2002.

Un cas a part és el de Georges Franju, fundador el 1936, juntament amb Henri Langlois de la *Cinémathèque Française*. Els futurs cineastes veuen en ell un dels realitzadors més inquietants i suggerents del moment. Des dels anys trenta va dedicar-se exclusivament al documental. *Le Sang des bêtes* (1949), sobre els escorxadors de París serà un dels preferits dels cinèfils. L'inici de la seva carrera en el terreny de la ficció coincideix amb l'aparició de la Nouvelle Vague amb *La tête entre les murs* (1958) i *Les yeux sans visage* (1959). El seu cinema, hereu d'un realisme poètic d'origen surrealista, aconsegueix plasmar una barreja de violència i tendresa, alhora que denuncia tota mena d'hipocresies socials.

Alguns realitzadors com Marcel Camus, Louis Malle, Agnès Varda i Roger Vadim, que havien iniciat les seves carreres durant els anys anteriors a la *Nouvelle Vague*, també van influenciar a la seva manera els realitzadors que la van formar. Els quatre esmentats podrien ser considerats en algun moment de la seva trajectòria com a pertanyents del nou cinema, però finalment sense formar-ne part.

Camus amb la seva primera pel·lícula es va enfrontar a un dels temes més delicats de la història recent francesa.; el colonialisme a Indoxina a *Mort en fraude* (1957). La segona va ser l'adaptació de l'obra de Vinicius de Moraes a *Orfeu negro* (1958) que va obtenir la Palma d'Or a Cannes. Els joves turcs en un primer moment van ressaltar les virtuts del metratge però en crítiques posteriors el balanç va ser negatiu, denunciant la falta d'autenticitat, la falta de poesia que la història demanava, comparant-lo innumerables vegades amb el film *Le testament d'Orphée* de Jean Cocteau. En les següents pel·lícules Camus va perdre's a la recerca d'exotismes que no van funcionar.

Sovint s'ha parlat de Louis Malle com a integrant de la *Nouvelle Vague*, però la veritat és que mai no va estar a dins del moviment, només molt a prop. No venia de la crítica però va ser assistent de Robert Bresson a *Un condamné à mort s'est échappé*. Igual que Melville, Malle també va produir la seva primera obra mestra: *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) que va rebre grans crítiques. Molts dels seus pressupostos estaven a prop dels de la *Nouvelle Vague* però sempre es va mostrar independent als joves turcs. La seva propera pel·lícula que va sorprendre va ser *Zazie dans le métro* (1959) degut al seu "experimentalisme formal". Agnès Varda, al contrari dels ja esmentats, pot ser considerada molt precursora de la *Nouvelle Vague*. Amb molts pocs diners, amb els membres de l'equip aportant el seu treball en pla cooperativa, rodant amb pocs mitjans i en escenaris naturals, amb una mirada diferent, una posada en escena avantguardista i allunyada de les normes clàssiques, realitza *La Pointe courte* (1955), amb la col·laboració de Resnais. Varda va rebre des d'un primer moment el recolzament de *Cahiers*, amb Bazin al capdavant. Després de tres curtsmetratges va dirigir la seva altra obra mestra, *Cléo de 5 à 7* (1962) va ser també important, i entre els seus actors hi havia Godard que feia d'actor en el fragment d'un curtsmetratge que veia la protagonista en un moment donat de la pel·lícula. La resta de *Rive Gauche* també, en la seva mesura, poden ser considerats precursors.

El cineasta Roger Vadim va influenciar també els joves cineastes. L'erotisme desvergonyit i la carnalitat de *Et Dieu créa la femme* (1956) els va ofuscar. Van elogiar en un primer moment el seu realisme (superficial) i la credibilitat dels sentiments de la pel·lícula, protagonitzada per l'exhuberant Brigitte Bardot, que va esdevenir símbol de la modernitat d'aquell moment. A partir de la seva segona pel·lícula, Vadim va desaparèixer del firmament dels joves cineastes amb una obra comercial i buida.

1.1.9 Primers ressons mediàtics

Els joves cinèfils francesos no havien obtingut mai l'atenció de la premsa, més enllà de les pròpies revistes de cinema que ells mateixos havien anat creant, i que per tant eren de divulgació reduïda. Si anteriorment parlàvem de Brigitte Bardot com a actriu i símbol d'una generació, podem també considerar-la la catapulta, en el millor sentit de la paraula, dels futurs joves de la *Nouvelle Vague* als mitjans de comunicació. La revista *L'Express* n'és un clar exemple, en el seu moment va començar a publicar enquestes i reportatges sobre els nous joves i assegurava que estaven representats per l'actriu revelació del moment. De fet, serà una redactora d'aquest setmanari, Françoise Giroud, qui encunyarà el terme *Nouvelle Vague*, en un reportatge publicat al 1957, per referir-se, no només als joves cinèfils, sinó a tots els joves, tot el que és jove i no respon als esquemes establerts. Fins i tot, el terme s'usarà en tons despectius per a rebutjar el que és modern. Podem parlar, sense cap mena de dubte, de la *Nouvelle Vague*, més enllà de com a moviment cinematogràfic, com a retrat d'una jove generació.

La postguerra sembla haver quedat enrere, són temps de bonança i la nova joventut, el relleu dels existencialistes del Barri Llatí, comencen a cridar l'atenció de la premsa. És llavors quan els cinèfils, aquests joves que mostren una passió desmesurada per les pel·lícules i per la seva anàlisi des d'un punt de vista de realització, comencen a gaudir de ressò mediàtic, entre ells els joves turcs de la crítica. És per això que el suplement literari de *Le Figaro* els dedica la seva portada sota el potent titular de "*Dans les temples clandestins du cinéma d'avant-garde*", "Als temples clandestins del cinema d'avantguarda". Malgrat l'eloqüència del títol, el que diu no és cert, Howard Hawks o Samuel Fuller, per citar-ne dos, van ser moltes coses, però mai avantguardistes. La premsa es qüestiona qui són aquests cinèfils. Bernard Dort a *France Observateur* vol saber si per a ells el cinema és una religió. A les mateixes pàgines, Robert Benayoun diu que per als cinèfils la sala de projecció és com un temple. Amb la *Nouvelle Vague*, neix la cinefília, el gran plaer que proporciona "*la realitat a vint-i-quatre imatges per segon*" de la que parla Godard.

1.1.10 Cannes, 1959

Si agafem com a referència l'edició del festival de Cannes de 1959, en la qual *Orfeu Negro* de Marcel Camus va obtenir la Palma d'Or, François Truffaut va rebre el premi a millor director per *Les 400 coups* i, a més, es va projectar *Hiroshima, mon amour* d'Alan Resnais, aquesta podria ser la data oportuna per al naixement de la *Nouvelle Vague*. Truffaut dos anys després de l'estrena de *Les 400 coups* va afirmar: "*No és un moviment, ni una escola, ni un grup, és una quantitat, és una denominació col·lectiva inventada per la premsa per agrupar una cinquantena de noms de nous directors sorgits en dos anys.*"¹²

Truffaut amb la història del jove Antoine va sorprendre els cinèfils i el públic en general, havia aconseguit fer una pel·lícula bona, bonica i barata, demostrant així que la producció s'encaria sense motiu i que es podia accedir a la direcció cinematogràfica sense tenir cap formació acadèmica al respecte.

A més de ser més econòmiques i millors ens molts aspectes, les pel·lícules de la *Nouvelle Vague* satisfien un públic que estava acostumat a veure el mateix cinema durant les dues últimes dècades. L'aparició de rostres desconeguts a la pantalla però pròxims a l'espectador, en el sentit que eren personatges molt reals i quotidians, era un dels punts forts d'aquelles pel·lícules. Per primera vegada, des del realisme poètic anterior a la guerra, es respiren aires nous a les sales franceses. Tot i així, no podem

¹² TRUFFAUT, François. "A Louis Marcorelles" *France-Observateur* (19 octubre 1961)

considerar *Les 400 coups* com a pel·lícula innovadora pel que fa la realització, però si en termes argumentals i de personatges. No només els joves turcs van tenir el seu lloc a la mostra de Cannes de 1959, també Resnais, de la *Rive Gauche*, va obtenir el premi de la crítica amb l'òpera prima ja esmentada.

La foto oficial de grup mostra molts dels grans cineastes de la *Nouvelle Vague*. Tot i així, podríem dir que falta gent però que també en sobra. Sobren per començar tots els que, a aquestes alçades de treball, encara no he anomenat ni anomenaré més, sobra Camus, molt més proper al cinema de papà que al de *qualité*, tan per edat com per estètica, sobra també Vadim, només precursor de la moral de la Nouvelle Vague i sobra Molinaro. No obstant, a més a més de Resnais i el seu col·laborador Chris Marker, que tot i l'èxit de *Hiroshima, mon amour* no van sortir a la foto, falten Rivette, Rohmer i Jacques Demy.



(D'esquerra a dreta, i de dalt a baix: François Truffaut, Raymond Vogel, Luis Felix, Edmond Séchan; Edouard Molinaro, Jacques Baratier, Jean Valère; François Reichenbach, Robert Hossein, Jean-Daniel Pollet, Roger Vadim, Marcel Camus; Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard y Jacques Rozier.)

1.2 FILOSOFIA

1.2.1 Existencialisme

Si a Heidegger, filòsof alemany, l'ontologia, l'estudi del que existeix, el porta a l'ésser humà, Sartre inverteix les prioritats. S'interessa per l'home en llibertat, tant a nivell individual com col·lectiu, i la cerca el conduirà a formular una ontologia. Considera la llibertat com la clau de la nostra realitat.

L'existencialisme francès és en bona part resultat del dolor produït per dues guerres mundials i del daltabaix moral que suposa la consciència que l'home ha estat capaç de crear una indústria de l'extermini. Com justificar allò injustificable? Com superar l'experiència de la desaparició de persones, de famílies, de pobles sencers... On és el sentit? Com hauria de ser-hi? Per què no reconèixer, doncs, l'absurd, l'absència radical de fonament? Tota realitat és per a Sartre contingent, innecessària. Res no forma part de cap projecte de Déu ni de la història. Tampoc nosaltres no escapem a la contingència. Hi som com podríem no ser-hi. Aquesta manca de fonament provoca una sensació de vertigen que Sartre anomena nàusea.

Afirma que l'home és allò que ell farà amb si mateix. Per l'existencialisme ateu de Sartre no hi ha Déu que ens digui què hem de fer amb la nostra vida. Ser projecte implica elecció, implica poder dir sí i poder dir no, implica haver de dir-ho. Estem condemnats a ser lliures. La duresa de la responsabilitat genera el que Sartre anomena angoixa. Es tracta d'un sentiment provocat per la consciència que estem obligats a elegir, i que no hi ha cap ancoratge sòlid en què assegurar aquesta elecció. Som responsables sense excuses d'allò que fem i d'allò en què ens convertim.

No es pot negar la influència que va tenir el gran filòsof francès Jean-Paul Sartre en tots els camps de l'art i la cultura del món. El setè art es va fer servir per donar a conèixer els ideals revolucionaris dels anys seixanta i setanta, sobretot després del maig del 68, per cineastes com Godard, Bertolucci, Antonioni, Bergman, entre altres. En les seves cintes es nota una gran influència de la filosofia de Sartre. Sartre defensava un art compromès amb el context històric en que sorgia i considerava la novel·la com a la millor forma de reivindicar una realitat social de l'època.

Els cafès i bars de París es van convertir en punts de trobada de la intel·lectualitat mundial. No era estrany trobar famosos escriptors o pintors discutint amb el filòsof i altres joves sobre quin és el full de ruta a seguir per a l'art en la humanitat.

L'existencialisme, filosofia de la que Sartre és el seu major representant, va marcar noves tendències, de les quals el cinema no en va estar allunyat. No només canvien els temes que es proposen a través dels llargmetratges d'aquells temps, sinó que els guions i les imatges que s'utilitzen són totalment diferents. Sobre l'argument, els diàlegs són molt més profunds i toquen temes molt més individuals, com l'ésser humà i la mort, les relacions sexuals lliures, la solitud, i proposen un punt de vista més obscur i pessimista envers el futur. Quant a la imatge, podem dir que hi existeix un treball molt més cru en l'ensenyar a la pantalla escenes violentes, a on es posen en dubte i en judici certs valors morals que regien la societat d'aquell moment. En la *Nouvelle Vague* el que més va estar influenciat per aquesta visió existencialista va ser Godard. Tot i així, la revolució temàtica del moviment, en la que l'existencialisme hi va tenir un paper força important, va ser duta a terme, segons les diferents idiosincràsies, per tota la plana major de la *Nouvelle Vague*.

a) Existencialisme, marxisme i *Cahiers du Cinéma*

Sartre sempre va mantenir una actitud de proximitat i distància simultànies en relació al marxisme. Proximitat pel que fa al seu compromís amb els marginats. Distància a nivell teòric pel seu enfrontament al determinisme socioeconòmic firmat pel marxisme i a nivell pràctic pel seu rebuig, després d'haver-lo defensat, al sistema opressiu que s'havia imposat als països comunistes.

En qualsevol cas, els marxisme va anar guanyant terreny en la filosofia de Sartre, i al 1960, després de la ruptura amb el comunisme soviètic, va publicar la *Crítica de la raó dialèctica*, un intent de conciliació entre marxisme i existencialisme.

El materialisme històric és per al Sartre d'aquests anys l'única interpretació vàlida de la història. Tanmateix, el marxisme no deixa gaire marge per a l'acció individual.

El subjecte individual, la consciència, continua essent l'àmbit de la possibilitat negadora, de la revolta. El problema de fons no es resol del tot. Una filosofia com l'existencialisme, que neix de la defensa de l'autonomia, és difícilment compatible amb els esquemes del materialisme històric que consideren que els processos productius són els últims responsables de la nostra consciència.

Les ganes de *Cahiers* per elaborar una teoria sobre les obres més importants i significatives va ser el que va fer que les seves pàgines tinguessin en compte les avantguardes soviètiques dels anys vint. Tot i això, els factors que van propiciar aquesta exhaustiva aproximació, completament innovadora, van ser molt diversos. Alguns d'aquests factors van ser: en primer lloc, una retrospectiva de pel·lícules soviètiques duta a terme en el marc del Festival d'Avignon durant l'estiu del 1968, va funcionar com a detonant per al seu estudi. A més, durant els fets de Maig, el Partit Comunista Francès va voler deixar el seu stalinisme recalcitrant, el que va impulsar a convertir la seva revista *La Nouvelle Critique* en una plataforma més oberta i amb major presència al mercat, dedicant unes pàgines al cine que la van fer imprescindible per a qualsevol interessat. Al mateix temps, la necessitat de connectar amb el cinema d'una època en la que s'havien gestat reflexions decisives sobre la forma en poètica i lingüística, reivindicades també per l'estructuralisme. I per últim, el fet que Jean-Luc Godard hagués format part del grup Dziga-Vertov, a finals del 68, juntament amb Jean-Pierre Gorin, membre de la UJSML (Unió de Joventuts Comunistes Marxistes Leninistes) i altres militants. “*Vam elegir el nom Dziga-Vertov no per aplicar el seu programa sinó per agafar-lo com a privilegiat respecte Eisenstein que, ben mirat, és un cineasta revisionista, mentre que Vertov, als inicis del cine bolxevic, mantenia unes altres teories que consistien simplement en obrir els ulls i en mostrar el món en nom de la dictadura del proletariat*”.¹³

A més que s'estava descobrint un camp d'investigació fílmica pràcticament verge, que es va decidir explorar, s'articulaven així els dos afanys primordials del moment: el desenvolupament de la teoria i el desig de compromís polític explícit. Durant alguns mesos, entre 1969 i 1971, Dziga-Vertov, Koulechov, Kozintzev, amb Maiakowski, Meyer-hold, i també algun text de Lenin, van ocupar el primer pla de l'actualitat cinematogràfica. En ells hi ha una clara recerca teòretico-política que si bé va començar flirtejant amb el PCF, malgrat la seva actuació en els fets de maig del 68, aviat emprendria altres camins.

¹³ GODARD, Jean-Luc. *Cahiers du cinéma* n° 151 (desembre 1970)

b) Existencialisme, feminisme i *Nouvelle Vague*

El pensament feminista de la segona meitat del s. XX va estar marcat, entre altres, per Simone de Beauvoir. És una figura destacada del que s'ha anomenat feminisme de la igualtat, que tendeix a considerar les desigualtats entre els sexes com a producte de l'estructura social. La tasca del feminisme consisteix, doncs, en la denúncia de l'ordre social existent, que perpetua i legitima la marginació de la dona. La seva frase: "No es neix dona; s'arriba a ser-ho" ha esdevingut lema d'una manera d'entendre la llibertat i escolli davant de qualsevol forma d'imposició. L'assaig *El segon sexe* (1949) és molt important en aquest sentit però també Beauvoir, a banda de l'obra filosòfica, va escriure diverses novel·les de temàtica existencialista, entre les quals destaquen *Els mandarins* i *La dona trencada*.

En el context de la Nouvelle Vague, encara que no en el seu nucli dur, però sí a una perifèria molt propera, trobem a la cineasta d'origen belga Agnès Varda. L'única representant femenina, i feminista per excel·lència. Les més de trenta peces que ha dirigit en diferents formats, com el curtmetratge, el documental, vídeo-instal·lacions o llargmetratges de ficció, formen una obra unitària i coherent. La llibertat de to a l'hora de rodar i la capacitat de Varda de captar el moment i els petits detalls, fruit, molt probablement, de la seva formació en fotografia, fan de la seva filmografia un llegat únic i personal. Algunes de les seves obres, com a bona i compromesa cineasta, són un cant al feminisme, on la dona n'és el centre. L'obra que es considera més propera a la Nouvelle Vague és *Cléo de 5 à 7* (1962) que narra la història d'una jove i bella cantant a qui es diagnostica un càncer i que morirà. El tractament feminista de la dona a la Nouvelle Vague no es limita als metratges de Varda, molts altres cineastes veuran en els personatges femenins grans oportunitats per a construir històries trencadores que seran protagonitzades per un *star system* renovat. El paper de la dona és essencial en la Nouvelle Vague: van ser actrius femenines com Brigitte Bardot les que van ajudar a donar a conèixer les pel·lícules a la premsa. Aquestes dones, a més, van ser considerades com a símbols de modernitat, del canvi que necessitava la França d'aquell moment. No és d'estranyar, doncs, que es repeteixi el cànon de les *pin-up girls* en moltes de les pel·lícules del moviment.

1.2.2 Estructuralisme

Un nou pensament diversificat i proteïforme era la nova perspectiva en voga. **Claude Lévi-Strauss** havia publicat, entre altres treballs, *Anthropologie structurale* (1958) i *Le pensée sauvage* (1962); **Jacques Lacan** reinterpreta Freud, impartia els seus seminaris i la seva teoria de "*les stades du miroir*" (1936), els estadis del mirall, que començava a ser coneguda fora dels àmbits acadèmics; **Louis Althusser**, per la seva part, des dels seus estudis a l'Escola Normal Superior de París fins a la seva militància comunista, va aclaparar tota l'atenció amb *Pour Marx* (1965), en català; *La revolució teòrica de Marx*, i amb obres posteriors, fins al punt de convertir-se en un gran referent de tota una generació; **Roland Barthes**, al mateix temps, seduïa amb el refinament del seu estil i l'agudeses de les seves anàlisis, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Mythologies* (1957), *Essais critiques* (1964) i la resta de les seves publicacions; per últim, **Michel Foucault** va escriure *Les mots et les choses* (1966), que passaria a ser el llibre amb el que l'estructuralisme va prendre forma com a doctrina, encara que l'autor ho negués rotundament. Aquestes en són algunes referències introductòries. Cap d'aquests autors citats, excepte Lacan i Lévi-Strauss, es van sentir còmodes sota el comú qualificatiu estructuralista.

El primer a parlar del que seria l'estructuralisme va ser Roland Barthes a l'article "*L'activité structuraliste*" que va ser publicat a la revista *Lettres Nouvelles* el 1963. En

aquest afirmava que consistia “*essencialment en una activitat, és a dir, en la successió regulada d’un cert nombre d’operacions mentals*”. L’objectiu d’aquesta activitat, segua Barthes, “*és reconstruir un objecte, de manera que en aquesta reconstrucció es manifestin les regles de funcionament (les ‘funcions’) d’aquest objecte*”. Afegia que “*l’estructura és doncs en el fons un simulacre de l’objecte, però un simulacre dirigit, interessat, ja que l’objecte imitat fa aparèixer alguna cosa que abans era invisible, o, si es prefereix així, intel·ligible a l’objecte natural*”. Traduït; considera l’objecte d’estudi com un sistema dividit en elements que es relacionen entre si, i per això, en l’elaboració d’aquest simulacre amb l’intel·lecte, Barthes hi veia la característica de l’activitat estructuralista, la finalitat de la qual consistia en fer intel·ligible l’objecte que s’acordava. D’aquesta manera es podia apreciar una semblança tècnica entre l’estructuralisme pròpiament científic i l’art en general, és a dir, entre per exemple, Vladimir Propp, Lévi-Strauss, Mondrian, Boulez o Michel Butor. Tots ells, cada un en el seu camp específic, componen un determinat objecte “*a través de la manifestació regulada de determinades unitats i de determinades associacions d’aquestes unitats*”.

L’activitat estructuralista comportaria “*dues operacions típiques: retall i unió*”. Amb la seva aplicació es podien mostrar les afinitats i les diferències entre objectes d’un mateix patró; d’aquí la importància atorgada a la forma com a font de la diferència en mig de la regularitat dels objectes d’una mateixa classe. El simulacre manifesta “*en primer lloc, una categoria nova de l’objecte, que no és ni real ni racional, sinó funcional i en segon lloc i sobretot, treu a la llum el procés pròpiament humà pel qual els homes donen sentit a les coses*”. En resum, la novetat de l’estructuralisme rau no tant en la recerca del sentit de les coses sinó “*saber com el sentit és possible, a quin preu i segons quines vies*”. “*L’homo significans, en definitiva, seria el nou home de la investigació estructural*”.

La influència d’aquest breu però suggerent i decisiu text va ser immediata. A l’àmbit de la crítica cinematogràfica, Jacques Rivette va ser un dels primers a citar-lo i a intentar aplicar-lo. El seu article sobre la pel·lícula de Chaplin, *Monsieur Verdoux*, n’és un bon exemple i potser el que marca un punt d’inflexió en el concepte de crítica. D’alguna manera va significar el pas de la pura fascinació i elevació del film, a la descomposició i lectura. A partir d’aquest moment Roland Barthes, sobretot, esdevé un autèntic *maître à penser* de la nova direcció de la revista. Serà ell qui impulsarà una semiologia, un estudi dels signes, del cinema desenvolupada després per Christian Metz, i que ben aviat farà escola. Barthes, a més, havia escrit nombrosos articles sobre Brecht, a qui admirava profundament i a qui associava coherentment a la pel·lícula de Charlot.

A la publicació del mes següent de la mateixa revista, Barthes, a més de proposar possibles vies d’investigació de caire lingüístic sobre el cine per a detectar significats, assenyala a *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, com la pel·lícula que creu que millor reflecteix el camí a seguir del cine modern. Si la *politique des auteurs* s’havia basat en Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Jean Renoir i Roberto Rossellini, ara serien pals de paller els europeus Luis Buñuel, Alain Resnais, Jean-Luc Godard i Michelangelo Antonioni, juntament amb els cineastes americans Nicholas Ray, Samuel Fuller i Orson Welles.

L’estructuralisme i l’existencialisme conviuen en el panorama filosòfic francès. La cèlebre polèmica sostinguda el 1962 per Lévi-Strauss amb Jean-Paul Sartre va contribuir molt a fixar aquesta imatge de recanvi al pensament contemporani, encara que ja el 1947, arran de *La carta sobre l’humanisme* que Heidegger va escriure com a resposta de la conferència *L’existencialisme és un humanisme*, se sentia la necessitat d’alliberar-se de l’hegemonia que vivia en aquells moments. Les posicions estructuralistes convergeixen contra el clima “subjectivista” i “humanista” imperant de

la filosofia francesa, en la que dominaven la fenomenologia, l'espiritualisme i personalisme i especialment l'existencialisme de Sartre. Fonamentalment des de l'etnologia¹⁴, el psicoanàlisi¹⁵, la semiologia¹⁶ i la filosofia política¹⁷, es va presentant una espècies de programa en el que el llenguatge és una realitat autosuficient, sincrònica, en la que les estructures no es representen jerarquitzades i estàtiques, sinó igualment fonamentals i dotades de moviment. A més, nega la linealitat de la història i aposta per una discontinuïtat, sense teleologia que la guiï, en la que es produeixen talls i cesures.

És en aquest context en el que apareix l'ampli article *Le cinéma: langue ou langage*, amb el que Christian Metz inaugurarà la semiologia fílmica i afegirà el cinema a la resta de disciplines influenciades per l'estructuralisme. Segons Metz el cinema no era un sistema de signes, sinó que era capaç d'inventar, en cada pel·lícula, els seus propis termes expressius.

2 Fonaments pràctics: *La innovació tècnica i estètica*

Un camí per a una nova ètica

La dimensió moral del concepte *Nouvelle Vague* és fonamental, però no es pot entendre sense abans esmentar el conjunt de reformes tècniques i innovacions estètiques que van tenir lloc en el si del moviment i que van permetre l'existència d'aquesta nova ètica. La *Nouvelle Vague* no va canviar el món com haurien volgut els seus protagonistes, però sí la percepció de la realitat a través del cinema.

Està clar que la modernitat no va brotar del no-res; el procés va ser llarg i va tenir uns precursors il·lustres que van provocar l'aparició d'aquesta a finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta. La gènesi de la modernitat troba les primeres representacions que es desvien d'aquest "classicisme" en Eisenstein, Von Stroheim, Dziga Vèrtov, Buñuel, Welles, Dreyer i Renoir (amb la gran precursora; *La règle du jeu*, 1939), també la formalització visual d'alguns mestres japonesos com Mizoguchi o Ozu. També van influir substancialment alguns aspectes del cinema negre i aportacions de cineastes com Wyler i Ford, el Neorealisme italià i la seva recerca del paral·lelisme entre la imatge i la realitat referencial, una nova concepció del realisme i d'una nova vivència del temps fílmic, com queda palès en *Viaggio in Italia* (1953) de Rossellini. Bergman, Bresson, Tati, Max Ophüls o Jean Rouch, el manifest teòric i la *camera-stylo* d'Alexandre Astruc són precursors directes del que encara havia d'arribar.

Paral·lelament, l'ampli ventall de ruptures que sorgeixen de la *Nouvelle Vague* és inseparable de les més o menys coetànies manifestacions renovadores del *Free Cinema*, el *New American Cinema*, el Nou Cinema Alemany, el *Cinema Nouveau Brasileiro*, el Nou Cinema Espanyol o els de l'est d'Europa. Aquesta àmplia i calidoscòpica galàxia de noves propostes fílmiques assenten les bases del que esdevindrà la modernitat cinematogràfica. Val a dir que els desafiaments i recerques formals plantejades pel moviment francès no es redueixen només al nucli dur de la *Nouvelle Vague* (vinculat als Cahiers i a la *Rive Droite*), sinó que també afecten les importants aportacions dels

¹⁴ Lévi-Strauss: crítica de la noció de progrés i equiparació de les societats primitives amb les modernes.

¹⁵ Lacan: *penso a on no sóc, sóc a on no penso*; l'inconscient està estructurat com un llenguatge, el que representa un gir essencial respecte a la concepció freudiana, més determinant i constitutiva.

¹⁶ R. Barthes: tots els aspectes que conformen el conjunt de la cultura, sigui l'art, la moda o els mites socials, són susceptibles de ser analitzats en termes de funcions lingüístiques.

¹⁷ L. Althusser: distinció de diferents pràctiques, teòrica, política, tècnica, ideològica, englobades a la pràctica social

cineastes de l'anomenada *Rive Gauche*; Alain Resnais, Agnès Varda, Henri Colpi, Chris Marker, Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet.

Aquestes dues consideracions han de servir per situar els treballs dels cineastes francesos dins d'un conjunt històric i creatiu molt més ampli, no alternatiu sinó complementari. Per això, les característiques tècniques i estètiques del moviment, les inquietuds i experiments que s'explicaran d'ara endavant són una mostra representativa d'un ampli i heterogeni panorama de reformes estilístiques, formals, gramaticals i tècniques del moviment, tan a nivell individual com de conjunt.

2.1 IMATGE I LLENGUATGE

2.1.1 Consciència lingüística i reflexivitat

La modernitat fílmica va suposar la unió conscient del setè art amb la dimensió lingüística del cinema. Les obra clàssiques es dirigeixen a la nostra intel·ligència, proporcionen informació sobre el sentit de la imatge, sobre el que aquesta mostra. Les modernes, en canvi, es dirigeixen a la nostra consciència i ofereixen un coneixement sobre el llenguatge de la imatge. Ens ensenya, bàsicament, a veure i a llegir la imatge com a tal, com una construcció articulada. Mentre que en l'etapa clàssica es roden pel·lícules per a "representar" (donar forma, configurar, concretar) una història precedent, unitària i harmònica, en la moderna es roden per a "revelar" el sentit d'una realitat opaca i ambigua.

D'aquesta "consciència lingüística" en deriva una reflexivitat i una "consciència de representació" molt importants en el cine de la *Nouvelle Vague*. Els deixebles de Bazin, sota la gran ombra de Renoir i la gran *La règle du jeu*, multiplicaran les estructures i les imatges estranyes que generen incomprensió; un efecte de distanciament que es pot considerar, en termes fílmics, com l'equivalent als procediments de Brecht al teatre. Recursos que tendeixen a trencar la identificació de l'espectador amb el que succeeix a la pantalla, que qüestionen la relació purament emotiva entre aquest i els personatges i que trenquen l'efecte hipnòtic generat pel llenguatge clàssic. Aquests procediments de recordar a l'espectador en tot moment que el que veu és cinema seran molt usats en el si del moviment per cineastes com Godard o Resnais. Tal i com proposa Gilles Deleuze amb el que ell anomena "imatge pensant", el cine deixa de ser un reflex estilitzat de la realitat per ser un espai de discurs del cineasta, i més expressiu que representatiu.

Un exemple molt clar d'aquesta voluntat de ruptura és el llarg pla seqüència que obre *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. Veiem el procés de rodatge d'una escena mentre el mateix Godard va narrant els crèdits. El pla resta quiet en un extrem mentre l'altra càmera, guiada per Raoul Coutard (invariable operador en la majoria dels llargmetratges del cineasta), va seguint lateralment a una dona que camina "cap a nosaltres" tot llegint un llibre. El moment en que la dona surt del pla que observem, la càmera que la seguia fa un gir de noranta graus i l'objectiu ens enfoca. Aquest gest autorreflexiu i pirandel·lià és subratllat per la lectura en *off* d'una cita que atribueix a Bazin: "*el cinema substitueix la nostra mirada per un món que concorda amb els nostres desigs*".

El final de la pel·lícula també coincideix amb el final del rodatge d'una suposada versió de *L'Odissea*, quan "*Ulisses ha tornat a trobar la seva pàtria*", tal i com ens explica una veu en *off*. Ningú va arribar tan lluny com Godard en l'exploració d'aquesta consciència lingüística que generava autorreflexivitat, però val a dir que emergeix en molts racons de la *Nouvelle Vague* i del cinema modern.

2.1.2 Noves formes de realisme

Si Gilles Deleuze trobava ja en el precedent del Neorealisme “una nova forma de realitat”, un model en el que “ja no es representava o reproduïa lo real, sinó que s’insinuava (...), s’insinuava una realitat a desxifrar, sempre ambigua”¹⁸, la Nouvelle Vague aprofundeix les complexes relacions entre la realitat i la seva representació d’una forma extraordinàriament productiva. En aquest període, les noves formes de realisme que posen en joc els diferents components del moviment plantegen nous reptes a la funció i utilització de la imatge fílmica. Les dues grans tendències paral·leles que suposen dos grans blocs de formes realistes són: el *cinéma-verité* de Jean Rouch i Edgar Morin (traducció literal del *kino-pravda* rus de Vèrtov, entre altres), i la ruptura total amb els cànons del naturalisme, implícita en els collages de Godard, en l’estilització literària de Truffaut, entre d’altres.

Exemplifiquem la diversitat del realisme. Algunes noves propostes són: la posada al dia de les teories del cine-ull de Dziga Vèrtov (també present en l’obra de Rouch), les reflexions sobre la manipulació de les imatges que plantegen els treballs de Chris Marker (un exemple són la repetició de plans a *Lettre de Sibirie* amb un text en off diferent), les indagacions en la subjectivitat dels personatges de Rohmer, la reformulació d’un realisme psicològic que no funciona en Chabrol, el reciclatge del realisme èpic de Brecht i del realisme crític per part de Godard...

El resultat final dels cineastes de la *Nouvelle Vague* serà una imatge incerta, inestable, amb contradiccions, més expressiva que representativa, radicalment subjectiva, calidoscòpica i amb múltiples matisos. Una imatge que es desprèn de qualsevol univocitat i que expressa l’ambigüitat d’un món latent que, al mateix temps, s’intenta revelar.

2.1.3 Materialitat del temps i ruptures narratives

L’afirmació de la imatge com a vivència subjectiva introdueix també en la modernitat la vivència subjectiva del temps. Aquest pas és el que permet a Gilles Deleuze establir que el pas del classicisme a la modernitat exigeix la substitució de la imatge-acció i la imatge-moviment per la imatge-temps i la imatge-pensament¹⁹. La materialitat del temps, doncs, es converteix en un dels símptomes de modernitat fílmica i, en conseqüència, de la *Nouvelle Vague*. A través de dos eixos de treball i de reflexió sobre la noció del temps aconsegueixen tractar una de les obsessions principals i nuclis motors d’algunes de les experiències més significatives i experimentals del moviment.

La primera d’aquestes vies consisteix en l’exploració a fons d’un temps fílmic i autòcton, una recerca que pretén evidenciar el pas del temps i que exigeix la distinció entre durada cronològica i la durada sensorial. Essent la primera la matèria real que transcorre i la segona el que en francès s’anomena *durée* i que vindria a ser, en aquest context, una noció propera a la “consciència de la durada”, a la “vivència existencial” del pas del temps. La consciència de la *durée* i les possibilitats expressives i narratives que aquesta obre és l’origen d’experiències tan variades com les següents; la concentració del temps diegètic, de l’acció, en períodes molt acotats i reduïts (com a *Le feu follet* de Louis Malle o a *Une femme mariée* de Godard), la quantitat de sentit que es pot generar en temps morts (en els que pròpiament no hi passa res), l’ús de *travellings*, plans seqüència i altres tècniques per augmentar la sensació de continuïtat espaciotemporal, la dilatació del temps fílmic per aproximar-lo al temps real o fins i tot,

¹⁸ DELEUZE, Gilles. La imagen tiempo. Estudios sobre el cine II.(p.11) Barcelona: Paidós,1987.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. Op.cit. (p.36)

unir els dos temps, com a *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, a on el temps que dura la projecció del film coincideix amb el temps diegètic.

Tot i així, no necessàriament el temps de lectura d'una pel·lícula té perquè coincidir amb el de la projecció. Aquí és on entra en joc la segona de les vies de les que parlàvem; la ruptura del temps cronològic, el qüestionament de la progressió lineal i indefinida de temps. La continuïtat diacrònica i dramàtica de la narració clàssica donarà pas a un conjunt d'experiments que mantindran una plena consciència del caràcter discursiu del relat. La fragmentació dels relats i de les seqüències (divisió en capítols de pel·lícules com *Vivre sa vie* de Godard), la progressiva desaparició de les convencions estètiques (*fade-in, fade-out*, entre altres) per introduir els *flashbacks* i salts temporals, la transgressió del temps real a l'interior d'una mateixa escena (*collages*) i la incorporació de fragments que corresponen a espais i personatges amb nexes que poden ser només simbòlics o sensorials són factors i procediments que desencadenaran una revolució narrativa i acabaran definitivament amb la subordinació del temps diegètic al desenvolupament ordenat i lògic de la història.

2.1.4 La visibilitat del cinema

Si l'obra clàssica creava la il·lusió que la pantalla era com “una finestra oberta al món” i tot el seu sistema de formes estava concebut per ocultar o dissimular els mecanismes lingüístics que ho feien possible, l'obra moderna s'encarregarà de deixar al descobert aquests mecanismes. La història ja no s'explica per ella mateixa (sensació il·lusòria creada per la narrativa clàssica), la càmera ja no està subordinada al desenvolupament fluït de l'acció. Ara la suposada “invisibilitat” del procés narratiu i de la posada en escena, concepte medul·lar del classicisme, es veu qüestionada, una i altra vegada, per la voluntat expressa de fer visibles les anomenades “marques d'enunciació”.

La presència de la càmera ja no s'oculta, sinó que se subratlla (enquadraments i angles insòlits i barrocs, hipercontinuïtat interior i composicions desequilibrades del pla...). També és recurrent el pla-mirada que interromp la fluïdesa dels relats, que interroga l'espectador sobre la seva pròpia condició de *voyeur* i que Godard convertirà, des *d'À bout de souffle* fins a *Pierrot le fou*, en una constant que esdevindrà signe de la modernitat.

Al mateix temps, la unitat espacial i temporal és veu afectada pels salts i per la incomprensió que genera la ruptura dels *racords* tradicionals, de la continuïtat i concordança, de mirada i direcció. En són exemples el pas sense transició de primer pla a pla general o les el·lipsis temporals, que poden durar des de segons a hores. Aquesta transgressió de la gramàtica clàssica, allibera els autors i potencia el component irreal de la imatge, ja sigui pel seu estatisme o per la seva excessiva mobilitat.

També hi contribueixen les interpel·lacions directes a l'espectador, les citacions o expressions escrites en algun element del decorat, els títols incrustats sobre la pantalla (dels que Godard fins i tot es serveix per desvelar els pensaments de personatges a *Une femme est une femme*, o per substituir diàlegs entre ells a *Vivre sa vie*), la frontalitat dels enquadraments, les escenografies austeres o deshabitades, els grans angulars i acceleraments d'imatge, els primeríssims plans fragmentats i desconcertants, plans llargs, plans generals quasi buits, la proliferació d'entrevistes, discursos i lectures davant la càmera amb tècniques pròpies del *cinéma-verité* i del reportatge televisiu...

També les bandes sonores de les pel·lícules es desprenen lleugerament de les imatges, i la música perd la seva dimensió realista per fer-se més expressiva. Aquesta transformació de la funció del so en les obres pot ser de *décalage*, de desajustament,

entre el que es veu i el que se sent, o bé de collages sonors que mesclen sons i sorolls i que sovint anihilen diàlegs i trenquen textures musicals.

Finalment, la *Nouvelle Vague* oferirà un espai privilegiat perquè el color s'allunyi d'un ús exclusivament realista i naturalista, i pugui reivindicar el seu potencial expressiu. En moltes de les pel·lícules del moviment el color pren una autonomia expressiva que va més enllà de la descripció realista i la gama cromàtica té un sentit més simbòlic que representatiu, més poètic que descriptiu.

En definitiva, la consciència lingüística, la reflexivitat, la recerca de noves formes de realisme, la vivència subjectiva de la imatge, el treball amb la materialitat estètica del temps, la discontinuïtat i les ruptures narratives, el subratllat estilístic i la desaparició de la quarta paret conformen uns models i unes formes, un discurs i un sentit, que tot el cinema de la modernitat, amb la *Nouvelle Vague* al capdavant, posarà en primer pla.

2.2 TECNOLOGIA I POSADA EN ESCENA

2.2.1 El magnetòfon de Cahiers

François Truffaut i Maurice Schérer (Èric Rohmer) van entrevistar Roberto Rossellini al número 37 de *Cahiers du cinéma*, corresponent al mes de gener de 1954. Un cop acabada l'entrevista, com la resta de les que havien fet fins aleshores, hi apareixia l'habitual "*declaracions recollides per...*", no seria fins a uns pocs números més tard que la fórmula canviaria a "*declaracions recollides al magnetòfon per...*". A la pàgina 63 del número d'estiu del mateix any, hi apareixia l'anunci d'un nou magnetòfon portàtil. Al costat de la fotografia en blanc i negre de l'aparell de dues bobines, s'hi podia llegir el següent: "*Les entrevistes, publicades a 'Cahiers du cinéma', amb Jacques Becker, Jean Renoir i Roberto Rossellini, han estat realitzades amb l'ajuda del magnetòfon portàtil Dictone (Junior)*".

El model va evolucionar, va esdevenir més pràctic i estilitzat, i a la publicitat del primer número de l'any següent, era substituït pel magnetòfon portàtil musical Dictone "Jel" i s'incloïa informació sobre gravadores d'alta fidelitat per la sonorització i sincronització de pel·lícules. L'anunci va anar apareixent regularment fins a mitjans de 1957, amb la particularitat que cada vegada la llista de directors entrevistats anava augmentant.

La revista fundada per André Bazin no només va mantenir uns lligams comercials estrets amb aquella empresa d'aparells sonors, sinó que va anticipar el que seria una de les principals bases tècniques de la segona etapa de la *Nouvelle Vague*. Les funcionals i portàtils gravadores de la casa Dictone van permetre una major agilitat a l'hora d'entrevistar. Igualment, l'aparició i ús del magnetòfon magnètic de les càmeres menys pesades i la pel·lícula verge amb major sensibilitat va permetre, als joves turcs passats a la realització, una llibertat de moviment essencial pel renovador estil que van implantar. Els crítics van fer de la gravadora portàtil el seu instrument de treball més important i el departament de publicitat de la revista va quadrar números gràcies a anuncis d'aquesta mena, de la mateixa forma que la gravadora Nagra i la càmera Caméflex, primer, i la més lleugera Éclair-Coutant, després, es convertirien en les armes expressives de bona part dels integrants de la *Nouvelle Vague*. A més, els productors de les seves pel·lícules van poder finançar-les gràcies als baixos costos d'aquests aparells.

2.2.2 Cinc pel·lícules al preu d'una

Els anys anteriors a la *Nouvelle Vague* es van caracteritzar per un registre d'espectadors cinematogràfics a França com mai s'havia vist abans. L'anomenat *cinéma du samedi soir* es va convertir en un espectacle de masses que, entre el 1947 i el 1957, atreia a més de 400 milions d'espectadors anuals. Per fer front a aquesta demanda, les sales també van augmentar, de 4.306 locals existents al 1945 a 5.834 el 1959. El cinema nord-americà, retingut durant els anys de l'ocupació alemanya, va desembarcar amb força i per això el cinema francès va promoure les seves pròpies mesures de protecció. El 1946 es van firmar els acords *Blum-Byrnes* que dosificaven l'exhibició de cinema nord-americà a les sales i també es va crear el *Centre National du Cinéma* (CNC), un organisme estatal dependent del ministeri de Comerç i Indústria destinat a regular l'espectacle cinematogràfic, sobretot quant al control de taquilla i la recaptació d'impostos.

Durant la segona meitat dels anys cinquanta ja s'intuïa que l'època de vaques grasses del cinema a França havia acabat. Entre el 1947 i 1958, les despeses d'un ciutadà francès en aparells de ràdio es va triplicar, en càmeres fotogràfiques es va multiplicar per set i en receptors de televisió per mil. A més, durant aquests anys, el nombre d'espectadors cinematogràfics va baixar a tot el món, encara que amb proporcions asimètriques. Mentre als Estats Units el declivi va començar el 1943 amb la primera repercussió europea a la Gran Bretanya el 1946, a França no va començar fins el 1957, dos anys abans de l'inici oficial de la *Nouvelle Vague*.

El cinema nord-americà també afectat pel nou "virus" de la petita pantalla va optar per reconvertir a Europa no només en el destinatari privilegiat de l'exportació dels seus productes, sinó també en un nou escenari per a fer inversions, derivades del capital immobilitzat que procedia de les recaptacions de les seves pel·lícules o d'altres negocis no necessàriament cinematogràfics. Segons un informe presentat pels sindicats nord-americans a la Cambra de Representants del Congrés, entre 1949 i 1961 s'havien rodat a Europa 509 llargmetratges finançats amb capital nord-americà.

Davant del descens d'espectadors de produccions estrictament nacionals, des del 65% el 1945 fins al 30% el 1947, els acords *Blum Byrnes* van assumir l'important paper de paraigües protector del cinema francès. Gràcies a aquest, el nombre de pel·lícules franceses estrenades va augmentar des de 80 el 1946 a 92 el 1944 per arribar als 101 el 1959. Malgrat que va tenir aquests efectes tan beneficiosos, no va poder plantar cara a la crisi d'espectadors.

	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967
Films	101	119	108	80	83	94	90	95	86
Espectadors	363.6	354.7	328.3	311.7	292.0	275.8	257.8	234.7	211.4

Llargmetratges produïts i espectadors globals (en milions) durant els anys de la *Nouvelle Vague*. (Font: FRODON, Jean Michel. *L'âge moderne du cinéma français*. París: Flammarion, 1995.)

Paral·lelament, el cost mitjà d'una pel·lícula íntegrament francesa va augmentar dels 57 milions dels antics francs als 149 milions el 1959. En canvi, els pressupostos de la *Nouvelle Vague* oscil·laven entre els 30 milions de *Le Signe du Lion* (Éric Rohmer, 1959), els 32 de *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959), o els 35 de *Le Beau Serge* (Claude Chabrol, 1958) i els 45 de *À Bout du souffle* (Jean-Luc Godard, 1959). Moltes d'aquestes pel·lícules, a més, anaven acompanyades d'èxit a les taquilles, per exemple, *Les 400 coups* (450.000 espectadors) o *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959; 255.000 espectadors) van resultar, i de tros, molt més rentables que els grans èxits comercials del moment. Els films situats a l'òrbita de la *Nouvelle Vague* es produïen

amb un cost mitjà per sota de la meitat de la mitjana i es beneficiaven d'una rendibilitat afegida, no només per l'èxit de públic variable sinó gràcies a unes noves subvencions estatals que rebrien. Truffaut, dirigint-se a una important societat de producció, defensava; “*Amb cent milions, vosaltres feu un film ignorant si serà rentable o no; nosaltres, amb cent milions, en fem quatre i com serà que almenys un d'ells no tingui èxit.*”

Tot i així, val a dir que no tots els cineastes del moviment recolzaven al cent per cent els mitjans que usaven. Jacques Demy, per exemple, hagués preferit treballar amb uns aparells més desenvolupats i uns *travellings* de debò, enlloc d'utilitzar cadires de rodes o altres objectes amb rodes per a desplaçar la càmera frontalment o lateralment fora del seu eix. Tot era molt domèstic, fruit de l'escassetat de diners i la idea, pelegrina per alguns, de reinventar el cinema al marge de la pròpia indústria.

Les càmeres i magnetòfons portàtils eren eines de treball vinculades al cine documental i el *cinéma-verité*, ideals per a l'imatge i el so de la immediatesa, però molts d'aquells films pioners de la *Nouvelle Vague* no tenien res a veure amb el registre documental o realista, més aviat al contrari. La tècnica d'il·luminació que va haver d'improvisar Raoul Courtard sobre la marxa, quan va fotografiar per Godard *À bout de souffle*, evita precisament, qualsevol contacte amb el naturalisme, per molt que en aquell temps el film de Godard pogués semblar més espontani i realista que tots els rodats a França en els deu anys anteriors. És la primera i equívoca sensació: el so directe, o la il·lusió del so directe, la càmera a mà, la llum unívoca, el blanc i negre, els escenaris urbans, els *travellings* sobre un carro i, en anys posteriors, la recuperació del 16mm., format del que en un principi havien renegat els nous directors per a desmarcar-se precisament del cinema documental, inviten a una consideració barata i domèstica de fer cinema, a la recerca d'un suposat realisme, que en molts casos es va tractar de la solució tècnica per afrontar una situació irreversible: si es volien fer cinc pel·lícules amb el pressupost d'una, no hi havia altre camí.

2.2.3 L'enregistrament del so

El primer Nagra va ser dissenyat i fabricat per Stéfan Kudelski el 1951, el mateix any en què es va passar del so òptic al magnètic i dos abans de la irrupció del so estereofònic al cine. L'invent de Kudelski era una gravadora d'alta qualitat, portàtil i lleugera, dotada d'un motor mecànic sense sistema de sincronisme, d'uns quatre quilos de pes i equipada amb una bateria de cinc hores d'autonomia. El Nagra va evolucionar amb relativa rapidesa a partir de 1958, any en el que va aparèixer un nou model, el Nagra III, amb més autonomia i amb un sistema de gravació més depurant, encara que continuava funcionant amb cables. Les successives i perfeccionades entregues del Nagra, així com del magnetòfon de 16mm. Perfectone, van anar eliminant els problemes de la presa de so directe fins a l'aparició, el 1962, del Nagra III P sense cable, considerat el naixement de la llibertat absoluta del so directe.

Malgrat la fervent defensa del Nagra duta a terme per Godard, la realitat de la Nouvelle Vague en matèria sonora és lleugerament diferent. De fet, les primeres pel·lícules del moviment van ser rodades i sonoritzades encara amb les bateries instal·lades als voluminosos camions de so magnètic, ja que el Nagra no era encara tan sofisticat i operatiu, i el motor de les càmeres usades, les Caméflex, rugien considerablement. Per això, escenes de *Le Signe du Lion*, el primer llargmetratge de Rohmer, van ser filmades sense so i postsincronitzades, o *À bout de souffle* que va ser rodada amb so testimonial no sincrònic, regravant després totes les parts dialogades. El mateix va passar amb *Les*

400 coups, l'única excepció, gravada en so directe, va ser la conversació entre Doinel i la psicòloga.

La primera pel·lícula en la que es va utilitzar el Nagra III va ser *Chronique d'un été*, un dels documentals de Jean Rouch. Era el 1961, dos anys després de l'eclosió del moviment. Godard va fer seu el Nagra en la posterior *Vivre sa vie* (1962) convertint la veu humana en una matèria primordial en el so diegètic de les pel·lícules.

2.2.4 L'esperit de la càmera

Jean Rouch, Chris Marker i altres representants del *cinéma-verité* es van trobar en nombroses trobades organitzades a Lyon per la ORTF (*Office de Radiodiffusion-Télévision Française*), a principis dels setanta, per a debatre postures a adoptar sobre nous procediments tècnics. Néstor Almendros, nascut a Barcelona, havia entrat al grup dels documentalistes a partir de l'exhibició en diferents festivals del seu curtmetratge cubà *Gente en la playa* (1961) realitzat poc abans del seu exili a França. El futur operador de Rohmer i Truffaut va descobrir en aquelles trobades, a més del Nagra i el Perfectone i de les noves emulsions de pel·lícula verge Doble X 250 ASA i 4x400 ASA, el prototip de càmera lleugera portàtil **Éclair-Coutant**, que entraria en circulació el 1963. Es tractava d'una càmera de 16 mm., insonoritzada, equipada per al rodatge a mà amb so directe mitjançant un procediment ideat per als tècnics de la ORTF, amb un motor alimentat per bateries de llarga durada i sense *blimp* (la caixa blindada dins la qual es posava la càmera per anihilar el soroll produït per l'obturador i la pel·lícula).

Quan la *Nouvelle Vague*, com a moviment compacte, començava a diluir-se, un nou artefacte tècnic solucionaria part dels problemes que havien hagut d'afrontar anteriorment els cineastes. Encara que el 16 mm. va ser rebutjat en un principi per la seva proximitat estètica amb la televisió i el documental, posteriorment més d'un realitzador el va reivindicar. Schroeder, per exemple, va afirmar que filmar en aquest format era més una actitud que una forma d'estil. Godard i companyia havien trobat en una càmera, la **Caméflex**, l'arma ideal malgrat el ja esmentat soroll del motor: molt compacta, lleugera, ideal per ser portada a l'espatlla per l'operador i amb una fàcil col·locació de la pel·lícula. Sense ella resulten impensables els *travellings* de Coutard seguint a Belmondo pels carrers de París a *À bout de souffle*, el cos a cos entre la càmera i l'actor, la permanent mobilitat i la sensació que l'objectiu pot entrar, amb nosaltres, els espectadors, als llocs més recòndits. Val a dir, però, que la lleugera Caméflex, posada en funcionament a partir de 1947 per la casa Coutant, només es podia manejar d'una forma concreta, perseguint un estil. L'altra de les càmeres més usades va ser la **Mitchell**. Godard amb ella va rodar *Vivre sa vie*. És una càmera silenciosa, gran i poc portable, amb la qual obtenen vertaders plans fixos, no com els que s'obtenien amb la Caméflex.

2.2.5 Noves emulsions i formes d'il·luminació

Tots els que van participar d'una manera o altra en la creació de la *Nouvelle Vague* tenen dret a escollir quin va ser l'element decisiu per la configuració d'aquell tipus de cinema. Godard va parlar del magnetòfon portàtil Coutard de la necessitat d'il·luminar d'una manera concreta en decorats naturals, fora dels platós de rodatge (de l'*study-system*). Segons Pierre Braunberger, productor creatiu i arriscat vinculat a l'obra de Renoir, Resnais i finançador dels primers curtmetratges de Rivette, Godard i Truffaut, va ser un nou tipus de pel·lícula verge el que va facilitar les coses. Braunberger

comentava que el documentalista François Reichenbach li va mostrar en una ocasió una pel·lícula rodada a un prostíbul de Tànger. Tenia una gran qualitat d'imatge, malgrat haver estat filmada sense il·luminació artificial i amb una càmera rudimentària. Reichenbach va explicar que havia emprat una pel·lícula procedent dels Estats Units amb una emulsió (la capa de gelatina molt sensible a la llum col·locada sobre el suport del cel·luloide) d'extraordinàries característiques. Pel veterà productor, els primers films de la *Nouvelle Vague* van ser possibles gràcies a aquest tipus de pel·lícules d'alta sensibilitat- la TRI X, la 4X i després la Kodak XX, que permetia el rodatge en escenaris naturals i interiors gairebé sense llum artificial. En definitiva, podem considerar que la pel·lícula ultrasensible va abaratir costos, ja que es va poder prescindir de tot l'engranatge tècnic i humà dels estudis cinematogràfics, però sobretot, va generar uns peculiars contrastos estètics, de la llum pàl·lida de *Le Beau Serge* (1958) de Chabrol a la claredat visual de *Une femme mariée* (1964) de Godard.

Raoul Coutard, antic reporter fotogràfic a sou per les revistes *Life* i *Paris-March* a Indoxina, va inventar la llum de Godard, la de Truffaut, amb l'excepció de *Les 400 coups*, fotografiada per un Henri Decaë més proper a Chabrol i Malle, que es va manifestar contrari a l'estil de Coutard. Coutard perseguia el que per a ell era la llum total, la llum del dia, i la va trobar gràcies a les condicions de producció de l'època. Ell sempre va defensar que la precarietat de mitjans i la falta de diners va impulsar l'estil visual i els termes estètics. Ell confessa que li hagués agradat treballar des d'un principi amb el cinescopi i filmar en color, però que en aquell moment les pel·lícules en blanc i negre costaven cinc vegades menys. Coutard afirma que "*la il·luminació que en aquell moment es va associar al meu nom, la il·luminació rebotada, no va ser un resultat de cap principi estètic, sinó el producte de la necessitat d'adaptar-nos a aquestes circumstàncies i als reduïts pressupostos de les pel·lícules.*"²⁰

El director de fotografia no només va impulsar una manera diferent de dissenyar la il·luminació interior i de captar la llum exterior, sinó que va regenerar la mobilitat de la càmera, concebut per a Demy i Godard un nou estil d'enquadrament, i va aprofitar al màxim els formats panoràmics que començaven a estar en voga. La immediatesa li va fer recuperar els mètodes de la seva etapa com a fotògraf, ja que a les primeres pel·lícules usava làmpades de 500 watts *photoflood*. Llavors dirigia la llum cap a una placa d'alumini situada al sostre, aconseguint que rebotés de forma suau sobre els actors i il·luminés totes les parts de l'estància sense ombres gaire violents. Aquesta tècnica que ell havia adaptat al cinema, va ser readaptada posteriorment per Néstor Almendros amb la utilització de miralls que enviaven la llum al sostre o a una paret blanca, obtenint una il·luminació encara més suau i realista.

A les escenes nocturnes d'*À bout de souffle* també es va servir del seu coneixement en fotografia i de la seva imaginació. Coutard va rodar de nit carregant la seva càmera Caméflex amb una emulsió fotogràfica d'alta velocitat, la Ilford HPS. Aquest mètode tenia els seus inconvenients, ja que cada presa no podia superar els quinze minuts de durada, però forçant després el revelat s'obtenia una sensibilitat propera als 800 ASA, impossible d'aconseguir en aquelles condicions amb material estrictament cinematogràfic. La poètica de la necessitat.

²⁰ ETTEDEGI, Peter. *Directores de fotografía* Barcelona: Océano, 1999. (p.71)

3 Anàlisi de les unitats significatives

3.1 “*Le beau Serge*” de Claude Chabrol

EQUIP TÈCNIC. Director: Claude Chabrol. **Producció:** AJYM Film, Coopérative Générale du Cinéma Français. **Productor:** Claude Chabrol **Guió:** Claude Chabrol. **Fotografia:** Henry Decaë, Jean Rabier **Música:** Emile Delpierre. **Muntatge:** Jacques Gaillard. **Duració:** 97 min. **B/N**
REPARTIMENT: Edmond Beauchamp (Glomaud), Gérard Blain (Serge), Jean-Claude Brialy (François), Bernadette Lafont (Marie), Michèle Méritz (Yvonne), Claude Cerval (mossèn), Adnre Dino (Dr. Michel).

Le beau Serge, el primer llargmetratge de Claude Chabrol, és considerada per molts la pel·lícula que obre la *Nouvelle Vague*. Encara que pròpiament va ser el 1959 l'any en que el moviment va prendre força, la importància de l'òpera prima de Chabrol resideix en el seu caràcter fundacional. Quan es va estrenar, l'any 1958, abans que els primers grans llargmetratges de Godard i Truffaut es projectessin per primer cop, la revista *Cahiers du Cinéma* ja havia assentat les bases teòriques de la *Nouvelle Vague*. És per això que en aquest film ja veiem moltes de les característiques tècniques i estètiques que predicaven els *joves turcs*.

El rodatge amb escassos mitjans és tot un exemple per a la resta de cineastes del moviment. Chabrol utilitza l'herència que acaba de rebre la seva dona i crea la companyia AJYM (les sigles del nom de la seva esposa, Agnès i dels seus fills Jean-Yves i Matthieu).

Le beau Serge narra la història de François, que després de passar deu anys estudiant a París i una temporada al sanatori curant-se de tuberculosi, torna al seu poble natal i es troba amb el seu millor amic de la infància: Serge. La vila no ha canviat gens, però la gent sí. El seu amic ara és un alcohòlic, està casat amb l'Yvonne, que està embarassada per segon cop, a qui tracta bastant malament. Pel vincle que encara sent amb el seu amic, François esbrinarà tot el que li ha passat durant aquests anys perquè s'acabés convertint en aquest nou personatge, l'intentarà ajudar i s'adonarà que tot el poble ha sofert una degeneració anàloga a la del seu antic company.

Aquesta és una cinta innovadora pel que fa el disseny de la producció. En aquest aspecte, serà la primera de totes les altres pel·lícules que la seguiran. Amb les limitacions de pressupost, que requeriran un abaratiment de la producció, el jove Chabrol deixa els estudis i exteriors de París per anar a rodar al poble de Sardenet, a La Creuse, a on va passar part de la seva infància. Aquest detall corrobora que hi ha una part autobiogràfica important. Chabrol s'allunya de París. La resta de pel·lícules que analitzarem transcorren a la capital, mentre aquesta es situa a un poble de províncies. La vida d'aquest poble és trista i monòtona. François va tenir, en aquest cas, la sort d'anar a la ciutat, però Serge, el seu amic de la infància, no. La vida de Serge des de llavors va perdre importància. Quan François torna de París veu la degradació patida durant aquests anys pel seu amic. Serge treballa de camioner i durant el temps lliure només fa que beure amb un dels vells del poble, Glomaud, que creu ser el pare de Marie. Les conseqüències de les seves constants borratxeres les paga la seva dona Yvonne que torna estar embarassada i és maltractada pel seu espòs, encara que s'estimen mútuament.

Que François marxi de París, de la ciutat, i torni al seu poble natal per a descansar és totalment comprensible, tenint en compte la tranquil·litat que se li suposa en un poble com aquell. En aquest cas, Chabrol no presenta la vila com a paradigma de l'Arcàdia, el paradís rural no corromput, sinó tot el contrari. Amb la càmera subratlla molt els paisatges campestres i tranquils que contrasten amb la mesquinesa del poble i el

comportament de Serge. El Serge que retroba François quan torna al poble no en té res de *beau*. L'estat de descomposició del seu amic, sorprenentment fruit de la vida de poble, no de la gran ciutat, és considerable. Potser si François hagués romàs al poble hauria acabat de la mateixa manera que Serge. En aquest cas, veient la diferència entre els dos amics, marcada pel pas del temps i la geografia, podem parlar de determinisme social. El medi rural i la seva societat segurament és el culpable de l'estat en que es troba el protagonista. En un moment donat, fins i tot, François insinua que la culpable dels actes de Serge és la seva muller. Més tard comprovarà que no, que l'alcohol i les experiències que ha viscut són les culpables de la seva descomposició,

L'ambient rural on es situa la història, el seu desenvolupament i la vida de poble en contrast a la vida urbana construeixen un drama costumista narrat des d'una perspectiva social i propera. Chabrol critica les formes de vida rurals, i presenta uns camperols assilvestrats i sense modals que s'allunyen de l'arquetipus urbà que representa François. El personatge de François és curiós. Quan va a casa de Serge coneix a Yvonne (la dona del seu amic) i Marie (la suposada filla de Glomaud). Marie quan veu François, es presenta i el va mirant de forma insinuativa. Com que Serge anirà a treballar quedaran els dos sols. Ella li demana que l'acompanyi a casa i pel camí, François cedirà a les mirades de la jove *Lolita* del poble i es faran un petó. Arriben a casa, on suposem que han fet l'amor, i ella li confessa que va perdre la virginitat amb Serge i que el seu pare real no és en Glomaud. La relació entre François i Marie finalitzarà quan el vell li diu que no s'acosti a la seva filla i quan ell s'adonarà de com és ella realment. El moment de la narració que marca un punt d'inflexió en les amistats de François amb Serge i Marie, serà el ball de nit que celebren al poble. Quan François arriba amb Michel, Serge està ballant amb una altra noia mentre la seva dona s'ho mira asseguda en un racó. Marie vol ballar amb François però ell s'hi nega i va a fer companyia a Yvonne. Marie i Serge es posen a ballar junts i la seva esposa marxa per no haver d'aguantar aquest suplici. La gent marxarà però ells dos continuaran ballant sota la mirada atenta de François. La parella es faran un petó i sortiran a fora. François els seguirà, Serge li agrairà la seva preocupació amb una bona estomacada. Des d'aquest moment la relació ja no tornarà a ser la mateixa. Després de l'incident amb Serge es passarà dues setmanes que no sortirà de l'hostal. Obviant les recomanacions, primer de la mestressa de l'hostal, i després del capellà, de deixar el poble, preferirà quedar-s'hi perquè sent que té el compromís, com a bon amic, d'ajudar i salvar Serge. Podríem dir, doncs, que François és una figura crística amb una clara voluntat redemptora. La part final del film mostra clarament aquest messianisme: creus a les finestres, filats amb punxes, la pallissa que rep, les converses amb el capellà ("*Creus que ets Jesucrist? Ets massa orgullós.*" / "*M'és igual si ho sóc o no, el que m'importa és ajudar Serge*"). Malgrat tot, aquesta importància de la religió és paradoxal, ja que no s'exalten tan els ideals cristians com l'actitud i la voluntat redemptora de François. Chabrol ens mostra el distanciament que ha patit l'Església amb les arrels de la religió i les posicions tan hipòcrites que ha agafat. De fet, el director francès va dir, a propòsit de *Le beau Serge*, que el poc que li quedava de cristià es va esfumar amb aquesta pel·lícula. La part final del film és el *Via Crucis* de François. La mostra final és la darrera escena, en que François fins i tot arrisca la seva vida perquè el fill d'Yvonne pugui néixer i perquè el seu pare el pugui veure. Primer, anant fins a Mathubert a la casa de Glomaud a buscar el doctor i després anant a buscar Serge que està borratxo i inconscient en un cobert de per allà fora. François arrossega Serge per la neu com Jesús portava la creu. La gran decepció de François és quan el doctor li diu que el fill no ha sortit perfecte. No sabem si també té alguna malaltia, com auguraven alguns, o és que el part ha estat difícil i prou. Serge, en canvi, quan sent el nen a plorar es posa a riure i ens demana si el sentim.

En aquesta pel·lícula la presència dels nens és molt important. Constantment veiem com a element més del paisatge un grup d'infants que juguen o van junts a l'escola. En la visita que Serge fa a François a la seva habitació mira a través de la finestra, veu els nens com marxen de l'escola i diu: "*Han de caminar milles per arribar a casa, fins i tot quan neva. I encara volen aprendre. Som animals, però a qui l'importa? No tothom pot marxar. Ho entens? Un bebè no podria aprendre a caminar si ningú no n'hi ensenyés.*" Serge necessita François, i n'és conscient. A més, ell està disposat a ajudar-lo. Serge és un nen més, hi ha un moment de la pel·lícula en què comença a atrapar un grup de nens que juga a futbol a la plaça. Necessita que François li ensenyi a caminar. Els plans que recorden a l'espectador el que molt possiblement va ser la infantesa de Serge i François són constants. És anecdòtic, però no deixa de ser interessant, que un dels joves que també ha retornat al poble del servei militar es digui Jacques Rivette com el cineasta francès

La pel·lícula no està narrada de forma innovadora, trencadora o singular, com passa en *Hiroshima, mon amour* o *À bout de souffle*. En la mirada de Chabrol hi ha poques novetats però molts aspectes rellevants. El primer podria ser la simbologia i interpretacions esmentades. Un altre d'aquests punts forts és la fotografia, per Henry Decaë i Jean Rabier, que aconsegueix plasmar les condicions de vida precàries, socials i individuals, de la vida rural. Plena de primers plans, plans dinàmics, plans seqüència i *travellings*. Molt possiblement la primera escena de la pel·lícula i el primer *travelling* van ser gravats amb un 2CV descapotable. Algunes escenes estan gravades en càmera en mà. Hi ha dos tipus de plans molt diferenciats, els que mostren el paisatge rural, que són simples i naturals, i els que mostren els interiors de cases, que són més barrocs i artificials. Val a dir que Chabrol, en més d'una ocasió, ens recorda que el que estem veient és cinema, ficció. Més enllà de les interpel·lacions i mirades a l'espectador, el trencament de la quarta paret del que parlàvem, també fa alguna transició d'escenes en borrós, fet que subratlla l'artificialitat del cinema.

La il·luminació exterior és molt natural i correcta, en les escenes nocturnes procuren il·luminar-les amb espais lluminosos o llanternes que porten els mateixos personatges. Les escenes interiors són més agressives, amb llum artificial i sovint gravades a contrallum. Tot i així, aconsegueixen crear uns enquadraments realment interessants que juntament amb alguns plans seqüència recorden Orson Welles.

La música d'Emile Delpierre és un element més per a la construcció del món fictici que fa Chabrol. Tota la música que sona és extra-diegètica, excepte la dels músics que toquen al ball, i va molt lligada a l'acció. És música clàssica orquestral i recorda la del cinema mut. Sovint és massa exagerada i intenta subratllar moments que no ho requereixen.

El cineasta francès, que va morir el setembre de l'any passat, ens ha deixat algunes obres memorables i destacades. *Le beau Serge* no és ni tan complicada ni tan perfecta com algunes de les obres posteriors de Chabrol però és una de les més importants pel fet de ser la primera de l'autor, i del moviment.

3.2 “*Les 400 coups*” de François Truffaut

EQUIP TÈCNIC. Director: François Truffaut. **Producció:** Les films du Carrose, Société d'Exploitation et Distribution de Films. **Productor:** François Truffaut. **Guió:** François Truffaut i Marcel Moussió. **Fotografia:** Henri Decaë. **Música:** Jean Constantin. **Muntatge:** Marie-Josèphe Yoyotte. **Dir. Artístic:** Bernard Evein. **Duració:** 101 min. B/N

REPARTIMENT: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Gilbert Doinel), Albert Remy (Julien Jounel), Patrick Auffay (René Bigey), Guy Decomble (el professor), Georges Flamant (sr. Bigey), Yvonne Claudie (sra. Bigey).

Les 400 coups, estrenada el 1959, és una de les pel·lícules més emblemàtiques i significatives de la Nouvelle Vague. Va ser la tercera pel·lícula que va dirigir Truffaut i amb la qual va obtenir el premi al millor director al festival de Cannes de 1959, un any després que el mateix festival li hagués prohibit l'entrada com a periodista per culpa de les seves punyents crítiques. És una de les obres que van encetar el moviment i sense cap mena de dubte, juntament amb les dels seus companys, va marcar un punt d'inflexió en la història del cinema francès i europeu.

El títol original “*Les 400 coups*” (els 400 cops) és una expressió francesa molt coneguda que en català vindria a ser “fer les mil i una”, que es refereix a totes les malifetes que duu a terme el jove protagonista, però també juga amb el significat literal de l'expressió; la gran quantitat de cops que la vida etziba a l'adolescent. Truffaut per a la realització del film va prendre fets reals que li van ocórrer a ell mateix, gran part del film és autobiogràfic, i és la primera aparició del personatge d'Antoine Doinel, l'*alter ego* del propi Truffaut, que serà interpretat al llarg de vint anys pel mateix actor; Jean-Pierre Léaud, en les quatre pel·lícules que mostraran l'evolució del personatge.

Les 400 coups és la història d'Antoine Doinel, un noi de dotze anys que viu a París amb la seva família i que pateix de primera mà els problemes conjugals que els seus pares no s'atreveixen a afrontar i les exigències d'un professor molt sever. Per por al seu mestre, com que no ha complert el càstig que li havia imposat, decideix fer campana amb el seu amic René. De camí a casa, en passar per la plaça Clichy, veu a la seva mare en braços d'un desconegut. L'endemà, per justificar la seva absència del dia anterior diu al professor que la seva mare ha mort. Quan la mentida és descoberta, el jove Doinel és expulsat del col·legi durant una setmana i després de dormir una nit en una impremta de París amb la intenció de començar una nova vida, Antoine s'instal·la a casa del seu amic René perquè els seus pares no sàpiguen que ha estat expulsat. Els dos joves vagarejaren per París fins que Doinel serà tancat a un reformatori d'on no trigarà a escapar-se per a conèixer el mar, desig que anhelava des de feia un temps.

Les primeres imatges de la pel·lícula són de París, segurament rodades sobre un cotxe descapotable, que mostren una ciutat de postal i situen el punt de partida de l'acció. El París d'Antoine Doinel és el que va de la plaça Clichy a la plaça Pigalle, el de Montmartre. En els carrers de París, que descobreix sol o amb en René, és on hi ha el seu alliberament, on pot fugir de la problemàtica familiar i de l'exigència de l'escola, i on pot tastar la possibilitat d'una vida independent. Antoine és un fill bord, un fill de mare soltera que es va casar després, Antoine sap que no l'estimen. També sap que la seva mare volia avortar el seu embaràs però que finalment l'àvia ho va impedir. Tot això, i més detalls, ho confessarà a la psicòloga del reformatori, qui tot “ho apunta a l'expedient”, segons un company del correccional. Tant el “*Centre d'Observation de Mineurs délinquants*” com l'escola destaquen per una disciplina i un ordre molt elevat amb els que ell no ha crescut a casa. Ni quan va viure amb l'àvia ni després, als vuit anys, quan va anar a viure amb la seva mare i el seu home. Val a dir, però, que la manca de llibertat i la repressió és present a arreu. L'escola, un centre vell i decadent, és igualment un reflex crític de la França del moment, una escola on el pati “no és un dret,

sinó una recompensa”. Durant l’esbarjo, Doinel restarà dins l’aula com a càstig per haver estat sorprès admirant una foto d’una *pin-up girl* (símbol de modernitat i transgressió) i escriurà a la paret: “*Ici souffrit injustement Antoine Doinel, / puni injustement par Petite Feuille / pour une pin-up tombée du ciel. / Entre nous ce sera dent pour dent, œil pour œil.*” (Aquí va patir injustament Antoine Doinel, / castigat injustament per en Petite Fulla / per una pin-up caiguda del cel. / Entre nosaltres serà ull per ull i dent per dent.”). Per aquesta acció totalment reivindicativa el jove serà castigat a copiar en diversos temps verbals la frase “*Je dégrade les murs de la classe et je malmène la prosodie française*” (Deterioro les parets de la classe i malmeto la prosòdia francesa). Això no obstant, ell preferirà no fer-ho; el dia següent serà quan farà campana. El professor també ridiculitza el jove Doinel dient que és “incapaç de distingir un vers alexandrí d’un hendecasil·lab”. El mateix interès que mostra per la literatura el portarà a plagiar *Une ténébreuse affaire* de Balzac, que gaudeix d’una petita capelleta a l’habitació de Doinel, per escriure una redacció que ha de presentar a l’escola. Ja sigui per autèntica devoció a Honoré de Balzac o per aconseguir la recompensa que la mare li ha promès si treu bona nota en la redacció, Doinel encén una espelma a la capelleta que té dedicada a l’escriptor francès causant un petit incendi que només acabarà amb un ensurt. Després d’aquesta escena, en què la mare defensarà i protegirà el seu fill, tots tres marxaran al cinema a veure una pel·lícula anomenada *Paris nous appartient* (encara que no explícitament, Truffaut es refereix a la de Jacques Rivette, que com *Les 400 coups* va ser rodada el 1958 però no va estar a les sales fins el 1961). Aquest és l’únic i últim moment de felicitat que viuran en família, i curiosament és al cinema, als carrers de París, fora de casa. No és doncs estrany que el paradís d’Antoine es trobi per París, com ja se subratlla als crèdits inicials. És en els carrers a on hi ha la diversió, les atraccions de fira, les temptacions, la llibertat, la vida difícil, on Jeanne Moreau busca desesperada el seu gos, on ell i René fan mofa d’un capellà, on tots els nens es dispersen en una classe d’educació física... També serà en aquests carrers on serà sorprès tornant la màquina d’escriure del pare de René que acabaven de robar, fet que el condemnarà a anar al reformatori abans de conèixer finalment el mar.

No es tracta, doncs, d’un cinema individualista i aliè a la crítica social. Les institucions familiars, escolars i carceràries són posades en dubte i criticades obertament. Davant la rigidesa d’una educació basada en la obediència, Truffaut proposa la voluntat de viure i gaudir del temps. Aquesta visió vitalista de l’autor va proposar una reflexió sobre els valors socials que imperaven a la seva època.

Antoine Doinel no és dolent ni té males intencions. La seva fama és pitjor de la que correspon als seus actes. Quan arriba a casa i la troba buida, para la taula i alimenta l’estufa de carbó. És cert que després es frega les mans amb les cortines. Però és que Antoine és encara un nen, tot i que en molts moments mostra una maduresa admirable. Avui en dia la seva actitud no seria tan especial, tenint en compte els comportaments infantils que dominen en adolescents molt més grans que Doinel i la permissivitat que reben. Si bé el jove Antoine és clarament l’*alter-ego* de Truffaut, també respon lleugerament a l’ideal de l’home de Rousseau, aquell que viu aïllat i que no posseeix una sociabilitat natural ni viu en guerra amb els altres. És la innocència natural, sense moral i amb bondat innata. Exceptuant personatges com René i alguns camarades del reformatori que es presenten com a aliats del protagonista, la resta; els pares (sobretot la mare), el professor, els gendarmes i gairebé tot el que correspon al món adult són els antagonistes d’Antoine. El París de Doinel que ja hem comentat també esdevé un còmplice del jove protagonista, aquest espai pren la magnitud i importància d’un personatge més, com passarà en altres pel·lícules de la Nouvelle Vague.

El to melancòlic que domina la peça és molt típic de Truffaut i és també una arma narrativa pel procés diegètic amb l'espectador. Tots som còmplices de Doinel i en el fons, ens hi podem sentir, alguns més i d'altres menys, identificats.

La pel·lícula presenta una narració lineal que es podria dividir en tres parts. Tenint en compte el final, podem aprofitar per fer una analogia amb els tres estadis de la mística. Si substituïm la religió per la llibertat: el que podria correspondre a la via purgativa és la part en que Antoine Doinel és constantment castigat i ell mateix s'adona dels seus errors però lluita per desfer-se de tota la repressió que l'envolta a qualsevol preu. La via il·luminativa seria quan ja tasta petits moments de llibertat pels carrers de París i comença a contemplar la idea de llibertat i a entreveure una vida millor. Finalment, la via unitiva, encara que després de lluitar molt i en última instància, de córrer i escapar-se del correccional, és l'arribada al mar, èxtasi de llibertat i clímax final.

Aquesta evolució i lluita del personatge per a fer realitat el seu somni és també una lliçó descafeïnada i una declaració d'intencions per part de Truffaut als joves francesos, i perquè no, també als nous cineastes.

La veracitat del relat s'aconsegueix mitjançant una posada en escena transparent, on el que realment importa són els personatges i els seus moviments. Un cinema que fugí dels estudis i busca la realitat (que pot permetre el cinema) al carrer. Així, fugint de qualsevol estil efectista, s'aconsegueix un realisme que recorda el dels coetanis italians. També hi ajuda la gran i eficaç fotografia, de la mà d'Henri Decaë, plena d'objectivitat però farcida de sentiments i d'intencions. Truffaut utilitza, de forma subratllada, el *travelling* i els plans dinàmics. Les panoràmiques són abundants, així com plans seqüències amb els que fa ús de la càmera en mà, els girs, els plans picats o les imatges congelades.

La música, del cantautor Jean Constantin, es presenta en fragments breus i acompanya i ressalta tots aquells moments en que Doinel surt al carrer. Es basa sobretot en una peça central i en variacions de la mateixa, alguns d'aquests temes són: "*Générique et car de police*", "*École buissonnière*", "*Balzac et gymnastique*", "*Trinité et Finale*"... El realisme que hem esmentat també es veu palès en la varietat de sons i sorolls urbans que apareixen en diversos moments. Val a dir, però, que les imatges van ser gravades amb so testimonial no sincrònic, gravant després totes les parts dialogades, amb l'única excepció de l'escena de l'interrogatori de la psicòloga a Doinel.

Els mètodes usats per a la gravació de la pel·lícula són, com la majoria de les pel·lícules de la Nouvelle Vague, enginys casolans per emular eines que els cineastes no tenien a l'abast. *Les 400 coups* va costar només trenta-dos milions de francs i 450.000 espectadors van gaudir-ne a les sales de França, convertint-lo així amb un film altament rendible.

Cinquanta-dos anys després, l'obra de Truffaut manté la seva puresa fílmica intacta, amb el lirisme que caracteritza aquest retrat sentimental i afectiu d'un infant qualsevol de París. Aquesta impersonalitat i honestedat a l'hora de descriure el que ell mateix va viure, fa que els espectadors creem, amb el protagonista i la seva història, un vincle afectiu i emocional.

3.3 “Hiroshima, mon amour” d’Alain Resnais

EQUIP TÈCNIC. Director: Alain Resnais. **Producció:** Argos Films, Como Films (París), Daiei Motion Picture (Tokyo). **Productors:** Samy Halfon, Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo. **Guió:** Marguerite Duras. **Fotografia:** Sacha Vierny (a França) i Takahashi Michio (a Japó). **Música:** Giovanni Fusco, Georges Delure. **Directors artístics:** Esaka, Petri, Mayo. **Muntatge:** Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute. **Duració:** 86 min. **B/N**

REPARTIMENT: Emmanuelle Riva (Ella), Eiji Okada (Ell), Bernard Fresson (soldat alemany), Stella Dassas (mare d’ella), Pierre Barbaud (pare d’ella).

Hiroshima, mon amour, excepcional pel·lícula estrenada el 1959, marca el debut en els llargmetratges d’Alain Resnais, després que aquest s’hagués dedicat durant una dècada als documentals curts. De fet, aquesta obra va començar com un documental sobre la reconstrucció d’Hiroshima, tal com mostren els primers minuts del metratge, però va acabar essent un drama sobre els records més íntims d’una parella d’amants de pas.

Encara que va ser projectada a Cannes l’any de la seva estrena, no va competir en la secció oficial perquè tractava un tema tabú d’aleshores i perquè Estats Units se l’hagués pogut prendre malament.

La pel·lícula narra la història d’una actriu francesa que s’ha traslladat a Hiroshima per a interpretar una infermera en el rodatge d’un film pacifista. Les últimes hores de la seva estada a la ciutat japonesa les passarà acompanyada d’un arquitecte japonès amb qui tindrà una breu però intensa aventura amorosa. El que podria ser una simple trobada carnal esdevindrà un viatge emocional de gran intensitat que farà que ella evocui el seu primer amor, inspirat per un soldat alemany, durant l’ocupació de França a Nevers, la seva ciutat natal. Aquesta efímera relació es converteix en un procés introspectiu pel qual ella revelarà els seus sentiments més íntims i farà partícip al seu company d’una reconstrucció del passat, que encara no havia confessat a ningú.

La modernitat d’*Hiroshima, mon amour* és molt més honesta i senzilla que la present a pel·lícules com *À bout de souffle* i ja és palpable des de la primera escena. La cinta s’obre amb uns plans detall que ens mostren les cames, els llavis, les espatlles dels cossos despulats dels dos amants, encara entre la foscor que ha presenciada la satisfacció del seu desig. Com no podia ser d’altra manera, Resnais retrata en plans extremadament curts, sobre els que se sent una veu en *off* que parla d’Hiroshima, aquests cossos que s’acaben d’estimar. Es veuen els dos cossos abraçats, coberts de cendra, de sorra i de suor. Aquest inici ja dóna la sensació que el que veurem durant la resta de metratge serà diferent. Resnais, d’alguna manera, ens assegura que viurem unes emocions típiques des d’un punt de vista poc usual. Després d’aquesta escena, veiem tot un conjunt d’imatges d’Hiroshima; l’hospital, un museu sobre la catàstrofe de la ciutat japonesa, imatges de la devastació causada per la bomba atòmica, nens, ferits, malalts, els supervivents, manifestacions, els carrers i altres parts de la ciutat després de la bomba. Mentre veiem unes imatges sovint molt simbòliques i representatives, la protagonista ens va narrant tot el que ella ha conegut i vist amb els seus propis ulls a Hiroshima. Un monòleg molt poètic i molt ben estructurat que va acompanyat d’unes imatges d’una bellesa extraordinària: “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien!*” (No has vist res a Hiroshima. Res!) va repetint Okada, interrompent les explicacions que fa Riva de les experiències que ha viscut el seu personatge durant la seva estada. Els personatges, dels quals no coneixem el nom (o potser sí; ell, Hiroshima i ella, Nevers), entren en un diàleg on ell nega tot el que ella diu haver vist. Aquesta primera part tan poètica i amb regust de *cinéma-verité* finalitza quan comença realment la història d’amor entre els dos amants que es troben abraçats. “*Com saber que aquesta ciutat està feta per l’amor?*” “*Tu em mates. Tu em dones plaer. M’agrades. Tu.*”. Aquestes intervencions mostren la transició cap a la segona part: la breu i impossible història d’amor entre aquests dos

desconeguts, entre aquests dos supervivents de ciutats tan allunyades. La història, sense necessitat de ser narrada de forma lineal, està plena de *flashbacks* i records que permeten que reconstruïm igualment la història a Hiroshima i tot el que ella va viure a Nevers. La història de la jove francesa a la seva ciutat natal, al costat del Loire, presenta una noia que es va enamorar d'un jove soldat alemany. Quan aquest va morir ella no va poder amagar la seva pena i es va comportar com una autèntica inestable. Després de l'alliberament, li van tallar els cabells i la van tancar a un soterrani durant un temps. Una nit, quan ja era a casa i el cabell li havia crescut, la seva mare li va donar diners i li va aconsellar que marxés a París amb la bicicleta. L'endemà, el matí, quan va arribar només se sentia a parlar d'una cosa: de la bomba que havia destrossat la ciutat d'Hiroshima. De fet, ella és també una víctima de la guerra, així com ho és el seu amant, que mentre ella li explica la història, ell la va interrompent demanant que no marxi del seu costat. Des de l'habitació 118 (potser es refereix a l'11/8 de 1945 dia en que teòricament s'havia de tirar la bomba atòmica a una altra ciutat japonesa) de l'hotel de nom revelador; *New Hiroshima*, ella fa com un exorcisme per matar els fantasmes del passat, fets que encara no havia explicat tan detalladament a ningú. Aquesta recreació dels fets té a veure amb una concepció freudiana de la ment i amb la filosofia de Roland Barthes.

Més enllà del compromís del seu contingut, la pel·lícula destaca igualment pel contrast entre les dues localitzacions de la història. Per una banda, la petita ciutat de Nevers de França, durant l'ocupació. D'altra banda, Hiroshima, una ciutat en procés de reconstrucció després de ser l'escenari del primer bombardeig nuclear de la història del sis de juny de 1945. Cal destacar que la pel·lícula es basa en una novel·la de Marguerite Duras però que va ser adaptada per qüestions de guió. Es diu que el cineasta i l'escriptora no es posaven d'acord sobre com acabar-la i van decidir deixar un final obert, sense saber si torna a França o es queda al Japó. Per això, després d'intentar oblidar el que han viscut junts, sobretot per part d'ella, passen la nit al bar Casablanca a on s'asseuen en taules diferents i no deixen de mirar-se fins que es fa de dia, ella marxa sola al seu hotel. Ell la segueix i entra a l'habitació, ella s'estira al llit immersa en un mar de llàgrimes i jura que l'oblidarà. Ella afegeix: "*HI-RO-SHI-MA! C'est ton nom*" ell ho reafirma i li respon: "*Ton nom, à toi, est Nevers, Nevers en France.*". És obvi, doncs, el paral·lelisme que s'estableix entre els personatges i la seva geografia: Hiroshima i Nevers, víctimes, a escales molt diferents de la Segona Guerra Mundial.

Hiroshima, mon amour, en forma i fons, és d'una modernitat trencadora. Resnais agafa els recursos més clàssics de la narració fílmica i els dona una dimensió singular i nova. Poc cine poètic s'havia vist abans d'aquest debut en el llargmetratge de Resnais. És per això que podem dir que, tan pel que explica com per com ho explica, aquesta és la primera cinta de la *Nouvelle Vague* que respon plenament a l'esperit innovador del grup. Els plans d'aquesta obra, en els que els enquadraments són trencadors i molt profunds, adquireixen una dimensió poètica que sovint, els fa de difícil comprensió. Les imatges de la catàstrofe, a més de mostrar panoràmiques de zones devastades i plenes de cadàvers, també grava en primers plans les víctimes que pateixen. Resnais posa cara a la massacre, no es limita a mostrar una visió conjunta i impersonal. A més, aquestes imatges, d'acord amb la seva posició a la pel·lícula, també es refereixen a la impossibilitat del sentiment sorgit entre els dos amants. El film està ple de plans tan captivadors com aquell en el que ell li parla a ella de la felicitat i ens és mostrat mitjançant un reflex en un mirall de l'habitació, o aquell altre en que ella intercanvia una mirada amb un gat.

Els amants es troben en una mena d'estat d'*ivresse* després haver dormit junts. Tot i així, hi ha un passat molt present gravitant entre ells dos que els fa tocar de peus de terra

i entrar en un ambient de “tristesa postcoital” portada a l’extrem. Els dos estan feliçment casats i molt marcats pel seu passat, motius pels quals comencen a parlar i a recordar alguns moments de la seva joventut.

Riva desperta en Okada les ganes d’estimar, que tal com ella subratlla, això “*sempre passa amb els amors de pas*”. Després d’haver estat una bona estona en la intimitat es troben amb una riuada de gent que es manifesta contra les armes, els separa i es perden, uns instants, entre la multitud.

Val a dir, però, que aquest amor fugaç no té futur, si més no, ells ho tenen molt clar. Ell afirma; “*D’aquí uns anys, quan t’hagi oblidat i em trobi amb altres històries com aquesta, me’n recordaré de tu com de l’oblit del propi amor. Pensaré en la nostra història com en l’horror de l’oblit.*” “*És probable que em mori sense haver-te vist mai més*”.

Tota l’acció de la pel·lícula passarà en les setze hores posteriors a la primera trobada entre els dos amants. Els primers quinze minuts són sublims. No obstant, el ritme que ofereix la resta de pel·lícula és lent, potser massa en segons quines parts.

La impressionant fotografia d’Hiroshima, de la mà de Michio Takahasi, barrejada amb les imatges del temps de guerra a Nevers, per Sacha Vierny, conforma una gran demostració de cinema en estat pur. La poesia dels diàlegs, sovint massa transcendental i tot, i la de les imatges són alguns dels punts més destacables de la pel·lícula.

La música de Giovanni Fusco i Georges Deleure acompanya a la perfecció les imatges. Una música clàssica orquestral intrigant, que fins i tot en algun moment recorda la de cinema mut, crea un clima íntim i ambigu com el que la mateixa obra, text i imatges, requereix.

No es pot negar que avui en dia *Hiroshima, mon amour* segueix sent poètica, punyent i inquietant. Encara que hagin passat més de cinquanta anys, el film continua essent un testimoni de la Guerra, que és el que pretenia Resnais. D’alguna manera, la podem considerar un “documental de ficció”. Els recursos tècnics usats mostren la dimensió d’avantguarda de la pel·lícula, no es pot negar que en això Resnais va ser un pioner i va deixar, juntament amb altres films dels analitzats, una empremta molt significativa que marcaria el cinema posterior.

3.4 “À bout de souffle” de Jean-Luc Godard

EQUIP TÈCNIC. **Director:** Jean-Luc Godard. **Producció:** Les Films de Beauregard, Société Nouvelle de Cinéma. **Productor:** Georges de Beauregard. **Guió:** Jean-Luc Godard i François Truffaut. **Fotografia:** Raoul Coutard. **Música:** Martial Solal. **Muntatge:** Cécile Decugis, Lila Herman. **Supervisor tècnic:** Claude Chabrol. **Duració:** 90 min. **B/N**

REPARTIMENT: **Jean-Paul Belmondo** (Michel Poiccard, alies Laszlo Kovaks), **Jean Seberg** (Patricia Franchini), **Daniel Boulanger** (inspector de policia), **Jean-Pierre Melville** (Parvulesco), **Liliane Robin** (Minouche).

À bout de soufflé és considerada la pel·lícula per excel·lència de la Nouvelle Vague. Encara que no va ser la primera del moviment a estar a les sales, la seva estrena, el 1960, va sorprendre el públic i a part de la crítica més avançada. Amb la seva òpera prima Godard va guanyar l’Ós de plata a la millor direcció a la *Berlinale* d’aquell mateix any i el va catapultar definitivament al món del cinema.

El significat del títol original “*À bout de souffle*”, com passa sovint a casa nostra, no es correspon literalment amb la traducció castellana *Al final de la escapada*, sinó amb l’anglesa *Breathless*, és a dir, sense alè, “amb gran cansament d’un moviment massa

ràpid o prolongat”²¹. No obstant, penso que el significat de la traducció del títol al castellà no és tan descabellat com pot semblar a simple vista.

La pel·lícula narra la història de Michel Poiccard, un ex-figurant de cinema admirador de Bogart, que torna a París amb un *Oldsmobile* robat a Marsella per a cobrar uns diners. Després de matar, amb la pistola que troba a la guanteria, a un agent de policia que l’atura a la carretera, continua el seu viatge cap a la capital sense cap mena de remordiment. A París, havent estat a punt de ser capturat per dos inspectors de policia quan intenta cobrar el deute, va a veure la Patricia, una jove burgesa americana molt atractiva que ven exemplars del *New York Herald Tribune* als Champs-Élysées i somnia en ser escriptora. Passen molt temps junts. Mentrestant, Michel intenta recuperar els diners sense ser descobert per la policia. Patricia dubta sobre els seus sentiments i quan descobreix que està essent buscat per la policia l’ajuda. Tot i això, al final, perquè s’allunyi d’ella el denunciarà. Michel, enamorat i exhaust, es negarà a marxar i finalment, morirà.

No és d’estranyar que després dels crèdits, la primera imatge que veiem és un primeríssim pla d’una foto d’una *pin-up girl* en un diari que llegeix el protagonista, tenint en compte la fascinació dels joves turcs per aquestes i la personalitat de Poiccard. De fet, recordem que el primer *coup* de Doinel era quan l’enxampaven amb una foto d’aquestes. Ara, la *pin-up girl* precedirà un gest que ha passat a la posteritat: el de Jean-Paul Belmondo passant-se el polze pels llavis, que s’anirà repetint al llarg de la pel·lícula. I és que el primer llargmetratge de Godard es va convertir en tot una icona de modernitat del segle XX més enllà de la gran pantalla.

Originalment Truffaut la va concebre com la continuació de les malifetes de Doinel un cop fora el reformatori. Tot i així, ningú diria que té res a veure amb *Les 400 coups*, encara que Godard va ser fidel a l’argument del seu autor. Un cop ja immersos al ritme vertiginós d’obertura de la pel·lícula, sobretot el trajecte del port de Marsella a l’habitació de Liliane (l’amiga que va deixar el cinema perquè “semblava un circ”) el que destaca de la pel·lícula és la naturalitat dels personatges. I és que l’espontaneïtat és una de les constants de l’obra del realitzador francès, a *À bout de souffle* aconsegueix que ens semblin naturals uns personatges tan excèntrics i amb diàlegs que sovint ratllen l’absurditat com els que ens presenta Godard. Aquesta primera part tan ràpida i tan important de la pel·lícula acaba amb l’emblemàtica escena de la Jean Seberg cridant “*New York Herald Tribune*” pels Champs-Élysées. Com ja hem esmentat, Truffaut pensava en Doinel per escriure el que final seria Poiccard, però, en canvi, el que va ser vist a la gran pantalla no era un jove “outsider” amb el somni bucòlic de veure el mar, sinó un jove delinqüent amb el desig carnal de tirar-se la Patricia i de tornar a Itàlia, a on havia estat treballant a *Cinecitta*. Aquest *enfant terrible* que porta ulleres de sol quan ja és de nit té un punt feble: Patricia Franchini. Ell mateix es lamenta “*sempre em fixo amb les noies que no estan fetes per a mi*” i Parvulesco (interpretat per Jean-Pierre Melville), un escriptor fictici que és entrevistat per un grup de periodistes, entre ells Patricia, que a més de meravellosa venedora de diaris és periodista, ho corrobora afirmant que “*la dona americana domina l’home, mentre la francesa encara no*”. De l’absurda entrevista a aquest tal Parvulesco, que és una declaració de principis del mateix cineasta bastant descarada, també se’n desprèn que “*no hi ha diferència entre l’erotisme i l’amor*”. En aquest context, no és d’estranyar el comportament sovint tan esquerp però al mateix temps tan insinuatiu que manté la jove americana amb el seu amic, que desitja tornar a repetir l’experiència entre els llençols que va viure amb ella fa un temps. La llarga i edulcorada escena en que els dos estan a l’apartament d’ella està

²¹ Diccionario Català-valencià-balear

plena de jocs i diàlegs que mostren el seu amor i les seves diferències intel·lectuals. Quan Patrícia li demana a Michel si coneix William Faulkner, ell li respon demanant-li si ha dormit amb ell. Tot seguit la jove li recita la última frase d'una obra de Faulkner "*Between grief and nothing I will take grief*" (entre el dolor i res, em quedo amb el dolor) i li demana què escolliria. Poicard es decanta per "res" tot dient que "*el dolor és un compromís*" i ell; o ho vol tot o no vol res. Ella, en canvi, no ho té tan clar, però s'interpreta que està d'acord amb l'autor. La visió de Patrícia és una visió més vitalista, viure amb dolor però viure la vida, també motivada per una por a no existir, a no ser res. Ella escolta les cançons d'amor que li canta Belmondo amb la mateixa indiferència que li clava una morma quan li aixeca les faldilles. Seberg va jugant amb el seu company, sovint, amb un distanciament i una fredor que no són comprensibles fins al final. "*No vull estar enamorada de tu*" li confessa Patrícia després d'haver-lo sorprès mentre ell estava escoltant un concert de clarinet, acció antitètica a les que duu a terme a la resta de metratge. Fins i tot Poicard es nega a marxar amb l'amic que li dona els diners i li ofereix una pistola dient que està cansat i té ganes de dormir. No és a temps d'escapar, la policia arriba i li desapareix. Rep un tret i marxa corrents ferit fins que cau, sense alè, al final del carrer. "*Avui és el teu dia de sort*" li havia dit una venedora de loteria uns moments abans. L'última escena és molt curiosa perquè veiem una Patrícia que fingeix una innocència i preocupació davant dels gendarmes i una desafecció, davant Poicard i les seves últimes mostres d'amor, com són les ganyotes afectives que li fa. Davant nostre, es mostra tal i com és, ens fa còmplices de la seva mala jugada. Michel Poicard, abans d'expirar, diu "*c'est vraiment dégueulasse*", que vindria a ser, "*és realment fastigós*". Patrícia li demana al gendarme, que és testimoni dels últims instants de Belmondo, què ha dit, i ell li respon que ha dit que ella és "*une dégueulasse*", una fastigosa. Patrícia es gira i ens demana, a nosaltres espectadors: "*Qu'est ce que c'est 'dégueulasse'?*", mentre es passa el polze pels llavis emulant l'emblemàtic gest del seu company ja difunt. Aquest últim clímax tan suggerent i catàrtic mostra el final de l'evolució que ha patit el personatge, rodó per excel·lència, de Patrícia, que acaba essent més terrible que el propi Michel. En la darrera escena, així com també en la resta de metratge i en moltes pel·lícules del moviment, la ciutat de París, per on la jove parella es passeja, pren una importància superlativa. Godard retrata la ciutat com mai cap altre cineasta, almenys que jo hagi vist, ha fet. La importància de París és més geogràfica que històrica; la ciutat és el gran "*plató*" d'*À bout de souffle* i no hi ha un compromís social i històric tan accentuat com en altres films de la *Nouvelle Vague*.

La pel·lícula està plena de referències al mateix cinema, a la literatura i a l'art en general. Al principi de la pel·lícula una noia jove para a Poicard pel carrer i li demana si té res en contra la joventut tot mostrant-li una revista de *Cahiers du cinéma* i ell li diu que prefereix els vells. Aquesta escena efímera i insignificant, dins del context fílmic, és un petit homenatge en clau d'humor que ret a la seva revista per excel·lència, com a bon jove turc. Godard, però, per sobre de tot, homenatja les pel·lícules americanes de sèrie B i al *film-noir*, és per això que la pel·lícula està dedicada a *Monogram Pictures*, un estudi de Hollywood de l'època dedicat a produir pel·lícules d'aquesta índole i a més, de baix pressupost. Moltes de les quals van influenciar el llargmetratge del cineasta francès. L'aparició de cinemes, de cartells cinematogràfics i d'altres elements relacionats amb aquest món, és constant. Michel Poicard es para davant d'un cinema a on estan passant *The harder they fall* (1956) de Mark Robinson protagonitzada per Humphrey Bogart de qui hi ha una fotografia que Godard ens mostra en primeríssim pla. Poicard es treu les ulleres. Moltes de les referències, cinematogràfiques i no cinematogràfiques, són fetes pel romancier fictici Parvulesco mentre està essent entrevistat. En aquesta sobredosi de modernitat que ofereix l'escena de l'escriptor, se cita *Le testament d'Orphée* de Jean

Cocteau, Rilke que qualifica de gran poeta, Brahms i Chopin, i confessa que la seva ambició més gran és esdevenir immortal i després, morir. Patricia està escrivint una novel·la, ha llegit Faulkner i Dylan Thomas, penja un pòster d'una pintura de Renoir a l'habitació i posa música de Bach.

El ritme de la pel·lícula és frenètic. L'acció de la pròpia història n'és la principal culpable però hi ajuden també les ruptures narratives i jocs temporals. Tot succeeix tan ràpid que és freqüent que Poicard deixi una acció penjada, com l'ou amb pernil que deixa per anar a visitar la Liliane.

Si *À bout de souffle* destaca per alguna cosa, és, sense cap mena de dubte, per la nova estètica i innovadores tècniques que es fan servir durant tot el metratge. No és tan la temàtica com la forma com aquesta es desenvolupa. D'aquesta pel·lícula el menys interessant és la història que s'hi explica, que no és res més que una excusa a partir de la qual Godard reescriu el gènere i amb ell, el cinema. El guió no és apassionant i sovint la improvisació el fa trontollar. Escenes com la de l'apartament fent la *grasse matinée* estan plenes de moments memorables que mostren la química entre els dos protagonistes i diàlegs que en certs moments ratllen el ridícul; l'escena dura gairebé una tercera part del film. Les ruptures temporals i narratives que fa Godard són de les tècniques més remarcables de la pel·lícula. El trencament de la continuïtat i la transgressió del temps real a l'interior d'una mateixa escena a través de collages, els *jump-cuts* i la incorporació de fragments que corresponen a espais i personatges amb nexes que poden ser només simbòlics o sensorials són procediments molt freqüents en aquesta obra i que violen la gramàtica clàssica. Aquesta subordinació del temps diegètic al desenvolupament ordenat i lògic de la història va acompanyat també per plans molt diversos; des de primeríssims plans d'objectes fins a panoràmiques de París, passant per plans americans i plans generals, entre altres. Hi ha també una voluntat de ruptura dels *racords* tradicionals, de continuïtat i de concordança. Un pla molt recurrent i que interromp la fluïdesa dels relats però que involucra frontalment l'espectador en el procés diegètic és el pla-mirada. El trencament de la quarta paret que en més d'una ocasió sembla interrogar l'espectador sobre la seva condició de *voyeur* sovint anirà acompanyat d'interpel·lacions directes que potenciaran el caràcter fictici del cinema. L'ús de *travellings*, de plans dinàmics, de desenquadraments, la gravació de gairebé tot el metratge amb la càmera en mà i l'alternança constant de plans ajuden a potenciar la sensació de moviment i de ritme frenètic del que abans parlàvem.

La fotografia, de l'incondicional de Godard Raoul Coutard, està molt cuidada sobretot pel que fa a la il·luminació. La major part del film està gravat pels carrers de París i la resta en edificis. El que cal subratllar de la fotografia, a part de plans concrets que són vertaderes obres d'art, és la il·luminació. Una il·luminació que Raoul Coutard, amb els mitjans dels que disposava, va dotar d'una naturalitat considerable, tan en les escenes interiors en què va dissenyar una il·luminació gens agressiva com en les exteriors en que va aconseguir captar i aprofitar al màxim la llum del dia. No obstant, per les escenes de nit va usar unes emulsions fotogràfiques d'alta velocitat i de gran sensibilitat que en van millorar notablement la qualitat. En alguns moments a l'aire lliure la il·luminació és molt dura i contrastada, pel fet d'haver estat rodada a contrallum. Va fer lluir, com postals, les panoràmiques de la ciutat de París i va treure molt suc dels jocs de miralls que reflectien la bellesa honesta de Jean Seberg.

Pel que fa la música, s'ha de dir que acompanya a la perfecció tot el que transcorre a la pantalla. Excepte alguns efectes totalment volguts de *décalage*, desajustament, en aquest cas, entre imatge i so, sovint de naturalesa simbòlica, com quan Poicard al principi del metratge fa veure que dispara a l'aire i se senten tres trets. La pel·lícula va ser rodada amb so testimonial no sincrònic, gravant després totes les parts dialogades i

altres sons que la càmera Eclair Cameflex no havia pogut enregistrar amb prou nitidesa. La banda sonora és molt variada, es pots sentir des de música clàssica de Bach fins a música d'aires jazzístics típica del cine negre clàssic composta per Martial Solal. La peça més emblemàtica és, o almenys crec jo que és, la de "New York Herald Tribune". És impossible sentir la cançó i no veure Seberg caminant pels Champs-Élysées.

Avui en dia, *À bout de souffle* és encara una pel·lícula formalment interessant i alguns dels tòpics i arquetipus que tracta són vigents en la actualitat. Vista per molts com un cant a la modernitat és una de les pel·lícules que millor sintetitza els fonaments teòrics i pràctics de la *Nouvelle Vague* i del mateix Godard. La seva òpera prima, que conté el germen del cinema que farà fins els nostres dies, és considerada per a molts un clàssic del cinema modern.

3.5 "Le Signe du lion" d'Éric Rohmer

EQUIP TÈCNIC. Director: Éric Rohmer. **Producció:** AJYM Film. Argos Films. **Productor:** Roland Nonin. **Guió:** Éric Rohmer, Paul Gégauff. **Fotografia:** Nicolas Hayer. **Música:** Louis Saguer. **Muntatge:** Anne-Marie Cotret. **Duració:** 103 min. **B/N**

REPARTIMENT: **Jess Hahn** (Pierre Wesselrin), **Michèle Girardon** (Dominique Laurent), **Van Doude** (Jean-François Santeuil), **Paul Bisciglia** (Willy), **Gilbert Edard** (Michel Caron), **Stéphane Audran** (patrona de l'hotel).

Le Signe du lion és el primer llargmetratge del cineasta francès Éric Rohmer, pseudònim de Maurice Schérer. Va ser estrenada el 1959 i va ser un fracàs comercial. Rodada al mateix temps que les primeres pel·lícules amb més ressò de la *Nouvelle Vague*, està produïda per Claude Chabrol i compta amb la col·laboració, en un paper de melòman, de Godard.

El títol es refereix al signe Lleó del zodíac, que va del dia vint-i-tres de juliol fins al vint-i-dos d'agost i sota el qual va néixer el protagonista. A més, aquestes dates determinen la durada de l'acció.

La pel·lícula narra la història de Pierre Wesselrin un músic bohemí d'origen americà que ha nascut el dos d'agost, com hem dit, sota el signe de Lleó. No té diners i en rebre un telegrama que li notifica la mort de la seva tieta i el dia de l'enterrament es posa realment content. Com que ella només tenia dos parents vius, Pierre es pensa que ell heretarà la seva fortuna, o almenys una part, i celebra una festa a casa seva per a comunicar la nova als seus amics. En conèixer que ell no és l'hereu cau en una depressió i es veurà arrossegat per les circumstàncies que l'envolten a convertir-se en un *clochard*. La degradació física i moral de Pierre tindrà lloc als carrers de París, durant l'estiu, quan els seus amics seran fora de vacances i la ciutat, buida. Serà en agost, però, quan els astres siguin favorables al seu signe zodiacal, quan la sort li tornarà a somriure i, sense saber-ho, rebrà l'herència després de l'accident mortal que patirà qui havia heretat. Malgrat tot, ell continuarà vivint en la misèria fins que un dels seus amics, que coneixerà la notícia, se'l trobarà per casualitat i se l'endurà amb ell.

Pierre Wesselrin té trenta-nou anys i viu sol en un apartament al centre de París, des d'on veu el Pont Neuf i Nôtre-Dame. Malgrat la seva edat, Pierre viu despreocupat però amb problemes econòmics. Viu en una bombolla, sovint sembla no actuar conforme a la realitat que pateix. Quan rep el telegrama el primer que li ve el cap és l'herència, és una reacció natural però molt precipitada. Sobretot quan per celebrar el que encara no és segur convida als seus amics a casa. A l'apartament s'hi crea un ambient de bohemis, músics, pintors i altres artistes que Pierre intenta dominar com a bon amfitrió. Segurament és el més gran de tots i també, el més irresponsable. Durant el sopar posen vinils i escolten música, Pierre toca el violí (bastant malament) i s'emborratxen amb

Beaujolais. En un moment donat, Pierre treu el tema del zodíac i els explica alguna cosa sobre astrologia. Diu que “*el Lleó estima Venus*” i surt a fora el terrat, divisa l’astre de Venus, agafa una pistola i li dispara. Van a donar un vol per Montmartre, nucli de la bohèmia francesa, i no retornen fins que el fetge els comença a dir prou. Després d’aquesta celebració, quan Pierre conegui que no és l’afortunat, el protagonista es veurà immers en una espiral descendent que el portarà a la pobresa i aïllament social. El fan fora del pis, i com que no té ningú a qui recórrer, dorm en més d’un hotel diferent d’on marxarà sense pagar però deixant algunes pertinences a l’habitació. Després de buscar ajuda econòmica, i sense aconseguir gairebé res, vagarejarà i dormirà pels carrers de París. Quan un company li parla d’un delinqüent romanès anomenat Redesco que necessita ajuda, ell no dubta a anar a trobar-lo a Nanterre. Un cop allà aquest tal Redesco no hi serà i Pierre desistirà. Voltarà pels carrers veient parelles i famílies felices, envejant la seva situació. Quan es veurà obligat a robar per menjar, primer un gos li’n privarà i després l’amo d’una parada de mercat el descobrirà i estomacará. Romandrà sol fins que trobarà, per casualitat, Willy, un altre vagabund com ell, amb el qual almenys aconseguirà diners per menjar alguna cosa i per beure i ofegar les penes. Tres setmanes després, Pierre haurà desaparegut i els seus amics el buscaran pels carrers de París en va. L’accident mortal del seu cosí marcarà un punt d’inflexió en la història però no en la vida de Pierre. No serà fins al cap d’uns quants dies que en Jean-François el trobarà i li ho comunicarà.

Un dels elements més interessants de la pel·lícula és el tractament de la degradació física i moral que pateix el protagonista, Pierre Wesselrin. Al principi del metratge, el veiem en la seva màxima esplendor i des d’aquest moment ja anirà evolucionant a pitjor condicions fins al final. Pierre esdevé un *outsider*, l’arquetipus antitètic del que representava primer. Va voltant pels carrers sense destí només en busca de la supervivència, ens acompanya per diferents llocs on veiem la gent benestant, i la societat en general, que l’ignora i d’altres desafortunats que estan en la mateixa situació que ell. Al principi de la degradació, quan ja no té ni ofici ni benefici, veu els captaires i no s’immuta, en cap moment sembla plantejar-se el seu futur, sobreviu el moment i prou. No és fins quan està en un estat lamentable que s’ajunta amb Willy, un altre vagabund amb sentit de l’humor, que l’ajudarà a passar el dia a dia. Tot i així, quan el seu amic Jean-François el trobarà marxarà amb ell molt content i amb prou feines s’acomiarà d’en Willy, que al final declararà que “*En Baron* (tal com ell l’anomenava) *és un home d’aquest món*”. Amb aquesta frase Willy sentència en Pierre, que encara que diu que demà l’anirà a buscar, estar segur que no el veurà mai més i que actuarà com un altre d’aquells senyors que ignoren els captaires. Oblidarà completament què significa tenir una sabata espatllada i no poder anar al sabater. “*Venez chez moi, tous!*” cridarà dirigint-se als que presencien mentre marxa amb el cotxe de Jean-François. Segurament li agradaria muntar una festa com la que va organitzar el dia que va rebre el telegrama. Rohmer amb aquesta obra pretén fer un exercici reflexiu sobre la naturalesa humana. El compromís social que agafa, i que en la mateixa línia agafarà Varda en el documental *Les glaneurs et la glaneuse* (Els espigadors i l’espigadora, 2000), és una mostra del que serà la futura trajectòria de Rohmer. Un compromís que sembla lligar-lo també, entre altres, amb novel·les de realistes americans i amb el naturalisme de Zola. La finalitat pròpiament no és ni didàctica ni moral, però sí que la conclusió que el lector del film extreu té aquestes característiques. Forma part d’aquest art compromès que firma Rohmer, que serà l’autor dels *Sis contes morals*, de les *Comèdies i proverbis* i dels *Contes de les quatre estacions*.

Qualsevol pel·lícula que tracta el tema dels sense sostre és improbable que faci justícia i capturi la tragèdia que viuen, però aquesta pel·lícula, d’alguna manera, ho aconsegueix.

Els intents cada cop més desesperats de Pierre per trobar menjar i mantenir-se dempeus són graciosos però al mateix temps molt commovedors. A la pel·lícula potser li falta més espontaneïtat i el que esdevé més artificial de tot és el final feliç de la història.

Un dels punts febles de la pel·lícula penso que és la referència a l'astrologia i el destí. No és un tema prou convincent com per donar-li la dimensió simbòlica que el cineasta li vol donar. El temps en que té lloc l'acció, sobretot l'obtenció final de l'herència, correspon als mesos de juliol i agost, el signe Lleó del zodíac. Per això, Rohmer ens subtitula el dia i el mes per a situar l'acció i de pas, donar més sentit al títol.

La fotografia, de la mà de Nicolas Hayer, és molt efectiva, aconsegueix, amb una bellesa admirable, transmetre els sentiments i la difícil situació del protagonista. A més, com en moltes altres pel·lícules de la *Nouvelle Vague* els escenaris exteriors per on es passeja Pierre són molt importants. Els enquadraments són poc barrocs però molt encertats. Destaquen els *travellings* com el viatge en *bateau mouche* pel Seine que obre la pel·lícula i d'altres moments en que la càmera segueix al nostre protagonista. Hi ha plans molt diversos però evita sobretot els primers plans i plans detall, sembla que vulgui donar més importància als *clochards* en general, no només a Pierre, perquè al cap i a la fi només és un dels molts que hi ha a París. La il·luminació penso que és molt forçada. Les escenes exteriors diürnes són més que correctes però les que transcorren de nit o en interiors foscos són molt pot nítides. Les gravacions interiors estan plenes d'ombres, algunes clarament no intencionades, que donen una sensació poc realista.

La música, composta per Louis Saguer, és bàsicament de violí. Aquest instrument, que a més té un significat propi dins la història (és l'instrument que toca Pierre i el que tocarà a una terrassa quan serà vist pel seu amic) sovint resulta excessiu, repetitiu i molest. Encara que no són moltes les escenes musicades, es dona molta més importància als sons naturals i urbans, la música pren un sentit més simbòlic. Algunes escenes de la pel·lícula van ser filmades sense so, degut al soroll de les càmeres, i posteriorment sincronitzades.

Malgrat el poc ressò que va obtenir, des de *Cahiers* se li van fer crítiques favorables, no és d'estranyar tenint en compte que formava part dels joves turcs i molts d'ells es van involucrar en la pel·lícula. En el seu moment no va gaudir de públic suficient i va ser un fracàs econòmic. És per això que tardaria uns anys a tornar realitzar un llargmetratge. Encara que el començament de Rohmer amb *Le Signe du lion* no fos tan destacat com el d'alguns dels seus companys, va continuar amb una trajectòria digna d'admirar i que deixaria empremta en el cinema francès. L'autor de *Ma nuit chez Maud*, que va morir el gener de l'any passat, va dirigir la seva última pel·lícula l'any 2007.

4 Conclusions

Quan es tracta de definir el final de la *Nouvelle Vague* les dates no són tan clares. Sovint s'ha parlat de que desembre de 1962, amb el número 138 dels *Cahiers du Cinéma*, es tancava un cicle obert molts anys abans. Sota l'epígraf "*Spécial Nouvelle Vague*", aquest número contenia entrevistes als tres puntals bàsics del moviment homònim nascut a finals dels anys cinquanta. Tot i així, les pel·lícules posteriors al 1962 van tenir encara característiques en comú. És per això, que l'altra data que ha sonat molt és la del 5 de novembre de 1965, amb l'estrena de *Pierrot le fou* de Godard a París. Personalment, crec que la segona data és més encertada. Val a dir, però, que el 1962 va ser un any ple de canvis a la redacció de *Cahiers* i que anticipava el final del moviment. El final de la primera part de la filmografia del cineasta més representatiu del nou cinema posarà el punt i final al moviment. Godard serà el primer a allunyar-se de la *Nouvelle Vague*, i el seguiran Truffaut que, sense perdre la qualitat de les seves obres, començarà a rodar al servei d'unes grans estrelles, Chabrol que s'anirà interessant cada cop més pel cinema de *qualité*, Rohmer que començarà a imitar-se ell mateix i Resnais que no superarà el llistó tan alt que s'havia posat. Serà en aquest moment quan les obres dels cineastes perdran l'homogeneïtat, s'aniran allunyant de la *Nouvelle Vague* i aniran divergint fins a perdre totes els elements que abans tant els unien. No obstant, l'empremta de la *Nouvelle Vague* serà molt potent, tant en les seves pel·lícules posteriors a 1965 (una data simbòlica) com en la dels seus epígons i el cinema modern en general.

A mi, personalment, el cinema sempre m'ha agradat però ara farà un parell o tres d'anys que el sentiment s'ha intensificat. No per termes quantitius, no miro més pel·lícules, sinó qualitius. Les primeres pel·lícules més interessants en aquest sentit que vaig veure suposo que van ser o per casualitat o per recomanacions de diferents persones. La diferència entre mirar una pel·lícula i mirar una bona pel·lícula era considerable, i suposo que va ser això el que em va portar a interessar-me pel cinema. Gràcies a Internet i a algunes revistes vaig anar descobrint diferents pel·lícules i cineastes que em van sorprendre fins arribar a la *Nouvelle Vague*. No recordo ni com ni quan va ser però sí que la primera que vaig veure va ser o bé *Les 400 coups* o *À bout de souffle*. Recordo que totes dues, quan les vaig mirar, em van sorprendre positivament. Les històries no m'entusiasmaven però, tenint en compte les poques pel·lícules en blanc i negre que havia vist, vaig pensar que estaven prou bé. Per Internet em vaig adonar que les dues pel·lícules que havia vist estaven englobades en un moviment cinematogràfic però tampoc hi vaig donar massa importància. No va ser fins que vaig haver de començar a rumiar el tema per al treball que vaig reprendre l'interès pel nou cinema. Tenia molt clar que volia fer el treball sobre literatura o cinema i finalment, vaig optar per la *Nouvelle Vague*. No en sabia gairebé res, més enllà d'algunes pel·lícules i alguns autors, però sobretot m'interessava fer una immersió seriosa al món del cinema. Per tant, aquest tema m'ha servit bàsicament de pretext per ampliar els meus coneixements mínims.

Aquest treball m'ha resultat molt útil però també, en algunes ocasions, difícil. Els llibres que he llegit i usat per fer el treball tenen un vocabulari específic i unes referències cinematogràfiques constants (d'altres moviments, de diversos autors...) que es pressuposa que el lector coneix. En el meu cas era diferent, tot allò que no sabia ho havia de buscar a part per tal d'entendre el que se m'estava dient. Després d'algunes reunions orientatives i introductores amb el tutor per a definir les directrius del treball, vaig començar a treballar fort. La veritat és que amb l'ajuda dels llibres, la d'Internet i la del tutor, vaig poder-me situar en un camp que desconeixia completament. Aquest

treball de recerca paral·lel que he hagut de fer, i sense el qual no podria haver fet el de la *Nouvelle Vague*, m'ha resultat tan o més important per a conèixer nous cinemes i cineastes, però també per a aprendre els noms dels diferents plans, algunes tècniques que desconeixia, entre moltes altres coses. Les pel·lícules, que he mirat en versió original, m'han servit per posar en pràctica tot els coneixements que havia adquirit i tot el que havia treballat anteriorment. De fet, les anàlisis de les pel·lícules donen sentit al cos del treball, ja que justifiquen i demostren la recerca que he dut a terme. No tenia gaire experiència, per no dir gens, a l'hora d'analitzar pel·lícules, però he seguit el mateix esquema que faria servir per comentar un text literari, potser és per això que de forma inconscient subratllo més la història i les interpretacions de la pel·lícula que la forma en sí. Val a dir que estic prou satisfet dels resultats del treball, que en part ha esdevingut un pretext més que interessant. A més, sobretot estic orgullós de tot el que aquest treball m'ha permès aprendre sobre cinema i de tot el que m'ha demostrat que encara em queda per conèixer. Considero que ha estat una primera gran immersió a l'univers cinematogràfic. Ara quan llegeixo una pel·lícula, inconscientment, em fixo amb moltes coses que abans obviava i només per això, i perquè el cinema és una representació facsímil del món, tot l'esforç i les hores dedicades ja han valgut la pena.

5 Fonts d'informació

5.1 Bibliografia

- ANGULO, Jesús, et al. *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. València: Institut Valencià de Cinematografia, 2002.
- ARÓSTEGUI, J., et al. *Història del món contemporani. 1r batxillerat*. Barcelona: Vicens Vives, 2008.
- ASTRUC, Alexandre. "La càmera-stylo". *L'Écran Français* n° 144 (30 de març de 1948)
- BAZIN, André. "Comment peut-on être Hitchcock-Hawkesien?". *Cahiers du cinéma*, n°44 (1955)
- BILLARD, Pierre. *L'âge classique du cinéma français I: du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. París: Flammarion, 1995
- BUACHE, Freddy. *Le cinéma français des années 60*. Rennes: Hatier, 1987.
- CHABROL, Claude, et al. *La Nouvelle Vague: sus protagonistas*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DE BAECQUE, Antoine. "Présentation" *La politique des auteurs. Les textes (IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma)*. París: Cahiers du cinéma, 2001
- DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós, 1987.
- ETTEDGI, Peter. *Directores de fotografía* Barcelona: Océano, 1999.
- FABE, Marilyn. *Closely Watched Films: An introduction to the art of narrative film technique*. USA: University of California Press, 2004.
- FRODON, Jean Michel Frodon. *L'âge moderne du cinéma français*. París: Flammarion, 1995
- GARCÍA, M., et al. *Història de la filosofia. 2n batx*. Barcelona: Vicens Vives, 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Cahiers du cinéma* n° 151 (desembre 1970)
- MEMBA, Javier. *La Nouvelle Vague: la modernidad cinematogràfica*. Madrid: T&B, 2009.
- POWRIE, Phil; READER, Keith. *French Cinema: A student's guide*. Londres: Arnold, 2002
- RÈGE, Philippe. *Encyclopedia of French Film Directors*. USA: Scarecrow Press, 2010
- RIAMBAU, Esteve. *El cine francés, 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ROHMER, Éric. "L'homme à la sacoche". *Cahiers du cinéma*, n°425 (novembre 1989)
- TRUFFAUT, François. "A Louis Marcorelles" *France-Observateur* (19 octubre 1961)
- TRUFFAUT, François. "Ali Baba et la politique des auteurs". *Cahiers du cinéma*, núm. 44 (febrer 1955)
- TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. París: Flammarion, 1975
- TRUFFAUT, François. "Sacha Guitry, cinéaste", pròleg a Sacha Guitry. *Le cinéma et moi*. París: Ed. Ramsay, 1977.
- WIEGAND, Chris. *French New Wave*. USA: Pocket Essentials, 2005.

5.2 Recursos electrònics

- AAVV, <http://ca.wikipedia.org/wiki> [Consultes vàries]
- AAVV, <http://www.encyclopedia.cat> [Consultes vàries]
- ALCOVER, A.M.; MOLL, F. de B. <http://dcvb.iec.cat/> [Consultes vàries]
- HITCHMAN, Simon. <http://www.newwavefilm.com> [Consulta: juliol- agost 2010]
- KURT, Pablo. <http://www.filmaffinity.com> [Consultes vàries]
- NEEDHAM, Col. <http://www.imdb.com> [Consulta: gener 2011]

6 Annexos

6.1 CONTEXT HISTÒRIC I CULTURAL

Durant les dues dècades posteriors a la Segona Guerra Mundial, França va experimentar una ràpida i intensa evolució. Aquest marc històric, social i cultural ens permetrà situar el pretext de la *Nouvelle Vague* i entendre part de la seva importància, així com també les raons de naixement i mort del mateix moviment.

De la postguerra al maig del 68

6.1.1 La postguerra

Després de la Segona Guerra Mundial, França havia perdut força a l'escena internacional. A més de les pèrdues humanes i materials, després de l'alliberament de París, l'agost de 1944, el país no tenia constitució i bona part de la classe política que havia portat les regnes de la III República havia quedat desprestigiada o havia col·laborat en la política francesa de Vichy del mariscal Pétain, propera a l'Alemanya nazi. A més, l'estiu del 1944 encara hi havia tropes alemanyes a algunes zones de França i el poder estava en mans de dues institucions obertament oposades. Per una banda, el "*Comité Français de la Libération nationale*" (CFLN) presidit pel general De Gaulle qui, des de Londres, s'havia alçat com a representant de la França lliure, govern a l'exili. Per altra banda, el "*Conseil National de la Résistance*" (CNR) que dirigia i coordinava els diferents moviments de la Resistència, de la premsa, sindicats i dels membres dels partits polítics propers al govern col·laboracionista de Vichy.

El 2 de juny de 1944, el CFLN va canviar de nom a "*Gouvernement provisoire de la République française*" (GRPF). De Gaulle es va posar davant del govern i va impulsar una política per restablir de forma ràpida una estructura d'Estat per frenar l'assentament de la Resistència en les zones on encara tenia poder i així, eliminar progressivament les milícies. A partir de 1945, el govern va haver d'adoptar diverses mesures econòmiques d'urgència destinades a reconstruir el país, entre les quals destaca la nacionalització de diversos sectors de l'economia i de grans empreses com Renault.

La cúpula de govern estava formada per gent políticament molt diversa, des del líder del CNR, Georges Vidault, o el radical Pierre Mendès France, fins a ministres comunistes i socialistes.

La societat en general començava a normalitzar-se i a tornar a la vida quotidiana, No obstant, el retorn dels presoners de guerra, dels deportats i supervivents de camps de concentració, va causar un gran impacte.

Durant la immediata postguerra, la societat francesa es trobava en una situació anímica que sovint es manifestava en retreure la derrota a les tropes franceses el 1940 o als deportats que havien treballat per l'enemic. La depuració dels col·laboracionistes i el judici contra els responsables de Vichy van ser motiu de debats i van obrir profundes ferides. El mariscal Pétain va ser condemnat a mort i De Gaulle li va commutar la pena per la cadena perpètua, mentre algunes veus exigien més duresa i d'altres mostraven indulgència.

Val a dir, que tant pel que fa a la literatura com el teatre o el cinema, durant els anys de l'ocupació es va mantenir una important activitat malgrat les dificultats, la censura i les restriccions. Les obres d'alguns escriptors van ser prohibides i la premsa en general vigilada de molt de prop. De mica en mica tot anava tornant al seu lloc.

6.1.2 La restauració de la democràcia

Les primeres eleccions després de la guerra van servir per constatar la desaparició dels partits tradicionals i corroborar la força del Partit Comunista Francès (PCF) que s'havia guanyat respecte i influència amb la seva decisiva actuació al sí de la Resistència. El seu secretari general, Maurice Thorez, animava al treballadors a participar en la recuperació del país. Els democratacristians que havien participat a la Resistència es van agrupar al Moviment Republicà Popular (MRP), partit conservador pròxim a De Gaulle, i els socialistes de la Secció Francesa de la Internacional Obrera (SFIO) es plantejaven una fusió amb el Partit comunista o un allunyament del marxisme.

Aquestes primeres eleccions van deixar els partits tradicionals i conservadors en un segon pla i van permetre que De Gaulle esdevingués cap de govern. No obstant, els conflictes entre el general i les forces de l'oposició; PCF, MRP i SFIO, van fer que dimitís i que l'any següent creés una nova formació política; el Reagrupament del Poble Francès (RPF).

Mentrestant, a nivell cultural França tornaven alguns artistes de l'exili, i en sorgien de nous a petits locals de París. Sobre els escenaris es representaven òperes, Edith Piaf cantava *La vie en rose*, es gestava, i anava guanyant adeptes, la *chanson* francesa... el panorama cultural era prou satisfactori. Al mateix temps, l'Existencialisme s'havia convertit en una moda, Jean-Paul Sartre com a figura més representativa, havia portat aquest corrent a la literatura amb la novel·la "*La nausea*" que va publicar el 1938. L'existencialisme també seria manifestat en obres d'Albert Camus o Simone de Beauvoir. La revista *Les Temps Modernes*, fundada per Sartre el 1945 era la plataforma per mitjà de la qual l'existencialisme exposava opinions de caire polític i filosòfic i crítiques literàries i artístiques. Aquesta revista, juntament amb algunes altres publicacions van ser el pilar de debat intel·lectual fonamental de la postguerra francesa. El 1946, es va dur a terme la primera edició del Festival de cinema de Cannes, festival que donaria a conèixer els grans mestres de la *Nouvelle Vague*.

6.1.3 La IV República

Un primer projecte de constitució va ser rebutjat per referèndum el 5 de maig de 1946. El projecte monocameral va esdevenir bicameral. El parlament estava format per dues cambres, l'Assemblea que tenia el poder legislatiu i el Consell que tenia una funció de consulta, i les dues elegien a un president de la República que tenia un rol representatiu. El primer ministre és el que tenia més poder però el parlament molt fàcilment li podia treure les funcions. És per això que durant els anys que va durar la IV República, del 1946 al 1958, hi va haver molts canvis al govern, van arribar a tenir gairebé un Primer Ministre diferent cada any.

Les eleccions van confirmar als tres partits al poder; PCF, MRP i SFIO, i el socialista Vicent Auriol va ser escollit president de la República i el també socialista Paul Ramadier president del Consell.

La IV República es va caracteritzar per un gran creixement econòmic i una millora substancial de la qualitat de vida de la població però el que més la va marcar va ser la mala actuació a les dues guerres de descolonització; la guerra d'Indoxina i la d'Algèria.

A França, el prestigi del PCF va propiciar l'arribada d'intel·lectuals i artistes fins a mitjans dels cinquanta. A més, comptava amb diverses publicacions com *L'Humanité*, *Nouvelle Critique* o *Lettres françaises*, molt influents en el panorama intel·lectual d'aquests anys. La cultura s'estava posant a l'abast de tothom, al terreny editorial també va destacar la publicació de la primera col·lecció de llibres de butxaca, el "*Livre de*

Poche” va crear una controvèrsia en la que alguns intel·lectuals, que enyoraven l’elitisme cultural de la III República, van criticar l’excessiva popularització d’aquesta. El 1947 van aparèixer obres literàries tan diverses com *La pesta* d’Albert Camus, *Exercicis d’estil* de Raymond Queneau, *Les criades* de Jean Genet, o *l’Espuma dels dies* de Boris Vian, aquesta experimentació a la literatura també influenciarà als joves turcs a l’hora d’innovar en cinema. A les sales de cinema es projectava *Le diable au corps* (1947) de Claude Autant-Lara. Aquest mateix any quan ja començaven a circular els primers Citroën 2CV, la televisió va retransmetre per primera vegada un espectacle en directe, malgrat que només una minoria de la població gaudia de televisió a les seves llars. El 1950 a França hi havia 3.000 televisions, 24.000 el 1953 i 990.000 el 1958. La creació el 1944 de l’Institut d’Estudis Cinematogràfics (IDHEC) i el funcionament de la *Cinémathèque*, iniciatives amb el suport de l’Estat, juntament amb l’activitat en augment dels cineclubs, amb la federació francesa de cineclubs fundada l’any 1945, són mostres de la revitalització del món cinematogràfic.

6.1.4 La inestabilitat de la IV República

Les eleccions de 1951 es van caracteritzar per un debilitament de la SFIO que va provocar la sortida dels socialistes del govern. Una nova llei electoral va frenar el poder del PCF i el RPF. Tot plegat va desembocar en la creació de coalicions de govern amb el suport de la dreta, exemplificada amb l’elecció de René Coty com a president de la República. L’RPF va començar a trontollar degut al desacord intern sobre la política no-col·laboracionista amb la resta de forces polítiques imposada per De Gaulle. Els problemes al partit va fer que es retirés de l’escena política i el militants es dividissin en noves forces fundades al mateix any.

Els primers passos de la construcció europea i la possible creació d’una Comunitat Europea de Defensa (CED) van provocar un debat sobre el paper que havia de jugar França a l’escena internacional i el nou paper que Alemanya adquiriria tan en el terreny econòmic com en el militar. Nombrosos sectors de la societat francesa eren absolutament contraris a la possibilitat de que els alemanys tornessin a comptar amb un exèrcit i fins el 1954 no es van firmar els acords corresponents que reconeixien la sobirania d’Alemanya.

6.1.5 La guerra d’Indoxina

Un altre tema delicat era la qüestió colonial. La guerra d’Indoxina va posar en evidència les dificultats que França tindria amb el procés de descolonització. El conflicte s’eternitzava i no es divisava cap sortida, ni militar ni política, i malgrat que la societat francesa ho veia com una guerra llunyana, hi començaven haver mostres de rebuig envers el conflicte, com les protagonitzades per Sartre o Mendès France.

Al protectorat francès d’Indoxina ja s’havia gestat des de primers de segle una oposició moderada, que després del debilitament de França un cop acabada la Segona Guerra Mundial, va revifar i el moviment d’independència va guanyar importància.

El 1945, un cop proclamada la República democràtica de Vietnam, França va reconèixer el nou Estat però no va acceptar desprendre’s de la Cotxinxina i el fracàs de la conferència de Fontainebleau, l’estiu de 1946 va conduir a la guerra.

Inicialment, els francesos pensaven que la guerrilla comunista vietnamita no era un adversari que calgués tenir en compte seriosament. Les autoritats colonials franceses, però, es van negar a pactar amb el líder comunista Ho Chi Minh. Els francesos van restaurar el poder colonial i van instal·lar-hi un cap de govern titella.

Durant la Segona Guerra Mundial les guerrilles havien demostrat ser un element tàctic prou potent, al cap d'uns anys van tornar a demostrar la capacitat estratègica de l'exèrcit guerriller. La gran lliçó va arribar amb la guerra civil xinesa, que va acabar el 1949 amb la victòria comunista després d'una campanya de dos anys.

El *Viêt Minh*, la Lliga per la independència del Vietnam, va rebre ajuda de la Xina comunista i va començar a posar en perill l'exèrcit colonial francès. A París, els governs de la Quarta República Francesa es negaven a enviar soldats a Indoxina.

La davallada final va arribar el 1954, quan l'alt comandament francès va intentar establir una potent base en ple centre del territori dominat pel Viet Minh i va fracassar.

Les tropes franceses van anar perdent terreny i amb l'arribada al poder de Pierre Mendès France, el mateix any, van celebrar la Conferència de Ginebra que va significar el final de la guerra i que concedia la independència a Laos i Cambodja i dividia el Vietnam en dos estats, el nord, comunista, i el sud, més liberal.

Després de la Conferència, Pierre Mendès France, que va gaudir d'un mandat breu, va intentar negociar amb els nacionalistes tunisians i es va enfrontar a la insurrecció algeriana. No obstant, l'any següent va ser enderrocat per una coalició de l'oposició. La seva figura va deixar una profunda marca a la política francesa i el Mendèsisme va quedar com a una representació de la renovació política.

6.1.6 Una guerra sense nom

El govern francès va firmar la independència de Tunísia i de Marroc, i va concedir l'autonomia a les colònies de l'Àfrica francesa. No obstant, la proclamació per part del Front d'Alliberament Nacional (FLN) d'Algèria amb l'objectiu d'aconseguir la independència i l'inici d'atemptats contra francesos residents al país va provocar una immediata resposta del govern francès. El ministre d'interior, François Mitterrand, amb el consentiment de la resta de govern, va recórrer a les tropes franceses que va enviar a l'altre continent. Els anys següents, l'exèrcit francès va reprimir moltes manifestacions independentistes i va cometre vertaderes atrocitats, fent ús de l'experiència que ja havien adquirit amb el conflicte d'Indoxina.

El 1958, França sofreix una situació de crisi en l'àmbit de política internacional. El conflicte d'Algèria fa que, entre 1954 i 1962, dos milions set-cents mil joves d'arreu del país siguin enviats a l'altre continent per combatre una guerra que ni tan sols és reconeguda pel mateix govern. Tal i com afirma Freddy Buache a la seva obra sobre el cinema dels anys seixanta; *“Algèria es manté a un primer pla a l'hora de dibuixar el context que perfila la societat d'aquesta dècada, ja que les actituds dels francesos vers el conflicte deixen múltiples seqüeles a la consciència social.”*²²

El mateix any, després de la caiguda del govern francès, es van dur a terme diverses manifestacions que demanaven un govern de salvament nacional i alguns generals francesos van demanar la intervenció de De Gaulle, que es va mostrar disposat a assumir el poder. Es va iniciar la redacció d'una nova constitució que reduïa el paper del parlament i reforçava els poders del president de la República. El poder executiu quedava doncs, repartit entre el president i el primer ministre. La constitució de la V República es va adoptar aquell mateix any i De Gaulle va ser nomenat president per un col·legi de diputats, senadors i electes locals.

²² BUACHE, Freddy. *Le cinéma français des années 60*. Rennes: Hatier, 1987.

6.1.7 Noves formes de literatura i cinema

L'arribada de la V República va coincidir amb una profunda renovació formal que agafaria la literatura, el cinema, la música... amb el teló de fons de la guerra l'Algèria, silenciada oficialment però present a la vida quotidiana de molts franceses. La cançó *Le déserteur* de Boris Vian va ser una de les representacions més clares del conflicte amb Algèria i que com era d'esperar, va ser immediatament prohibida l'any 1954 degut al seu contingut reivindicatiu i crític. En forma de carta i dirigida a "*Monsieur le Président*", està escrita per un home que ha rebut una ordre de mobilització dels conflictes armats. La cançó amb primera persona, diu que no anirà a la guerra i que desertarà, i que demanant almoïna a les carteres de França dirà a la gent que es negui a obeir al govern.

*Monsieur le Président
Je ne veux pas la faire
Je ne suis pas sur terre
Pour tuer des pauvres gens
C'est pas pour vous fâcher
Il faut que je vous dise
Ma décision est prise
Je m'en vais désertier*

[Senyor president / No vull pas fer la guerra / No he vingut jo a la terra / A matar gent pobre / No és pas per fer-lo enfadar/ la meva decisió és presa / Penso desertar.]

Durant la dècada dels cinquanta la cançó d'autor va adquirir gran popularitat. La gran difusió dels discos de 45 rpm i l'aparició de noves emissores de ràdio van contribuir a que cantants com Serge Gainsbourg, George Brassens o Jacques Brel, entre molts d'altres, fossin més coneguts.

Al món de la premsa també van aparèixer revistes com *L'Observateur* o *L'Express*, pròximes al model de la premsa d'actualitat política il·lustrada anglosaxona i que amb els seus continguts apostaven per la renovació de l'esquerra francesa. El 1951 veuria la llum també *Cahiers du cinéma*, i el 1952, *Positif*, pioneres d'una nova aproximació crítica al cinema.

Al llarg d'aquesta dècada es va estrenar pel·lícules com *Casque d'or* (1952) de Jacques Becker, *Le Salaire de la peur* (1953) i *Les diaboliques* (1955) de Henri-Georges Clouzot, *Nuit et bruillard* (1955) d'Alan Resnais, *La traversée de Paris* de Claude Autant-Lara o *Et Dieu crea la femme* (1956) de Roger Vadim, que donaria a conèixer a l'exhuberant Brigitte Bardot, símbol de la modernitat d'aleshores.

A les pàgines de *Cahiers du cinéma*, el 1954, s'hi va publicar un dels texts fundacionals de la Nouvelle Vague anomenat "*Une certaine tendance du cinéma français*" de François Truffaut, en el que es mostraven les ganes de renovar un cinema francès molt lligat al concepte de la *qualité* i batejat irònicament com a "cinema de papà".

Godard, Chabrol, Rohmer i Rivette també col·laborarien a *Cahiers*. El pas d'aquests col·laboradors a la realització suposaria, com ja hem vist, l'arribada a la pantalla de *Les 400 coups* de Truffaut, que li va valer el premi al millor director al festival de Cannes del 1959, de *Hiroshima mon amour* d'Alan Resnais, *Le Beau Serge* de Claude Chabrol, *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle o *À bout du souffle* de Jean-Luc Godard. El relleu generacional va arribar a la cinematografia amb un cert endarreriment respecte a les altres disciplines artístiques, però la seva arribada es deu, en part, gràcies a la llei del cine impulsada per André Malraux, responsable cultural francès durant tot el mandat de De Gaulle, i que va permetre l'aparició de nous realitzadors al permetre'ls dirigir la seva

òpera prima. Aquesta nova llei afavoreix els projectes difícils, originals i que no haurien pogut beneficiar-se de les anteriors ajudes.

Com afirma Pierre Billard, “a diferència d’altres països, França sempre ha pres la situació de la cinematografia com una qüestió que implica a les classes polítiques, als mitjans de comunicació i a la intel·lectualitat del país.”²³. L’Estat considera el cinema com a part del seu patrimoni cultural, per això tendeix a desenvolupar una política proteccionista. Totes aquestes circumstàncies augmenten la producció cinematogràfica tan en quantitat com en qualitat.

La literatura francesa durant la dècada dels cinquanta va gaudir d’un molt bon estat i un prestigi reconegut internacionalment demostrat amb cinc premis Nobel concedits a Gide el 1947, Mauriac el 1953, Camus el 1957, Saint John Perse el 1960 i a Sartre el 1964 que al final va rebutjar. L’esdeveniment literari per excel·lència de la dècada va ser l’aparició del *nouveau roman*. El periodista Émile Henriot va ser qui va encunyar aquest terme que es va aplicar a escriptors com Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grielle, Natalie Sarraute, Claude Simon o Marguerite Duras. En comú tenien al seu editor, Jérôme Lindon d’Éditions de Minuit, i la voluntat d’erigir-se contra la tradició realista, trencant l’estructura de la narració i donant importància a factors com l’intriga o la psicologia dels personatges.

Autors com Samuel Beckett pertanyien a la mateixa editorial, amb la publicació d’algunes novel·les com *L’innombrable*, es dedicaria al teatre amb obres amb una gran repercussió com *Esperant Godot* (1953). Juntament amb Beckett, Eugène Ionesco seria un altre dels pilars de l’anomenat “teatre de l’absurd” amb obres com *La cantant calba* (1950), en la que es manifesta la destrucció del llenguatge, la ironia i l’absurd característics d’aquesta corrent dramàtica. Raymond Queneau, autor de *Zazie dans le métro*, amb el matemàtic François Le Lionnais va fundar el taller de literatura experimental *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*).

6.1.8 La república de De Gaulle

Només tres dies després d’haver estat investit, el 1958, De Gaulle va fer un discurs a Alger molt emblemàtic. Va començar el seu discurs dient “*Je vous ai compris!*”, tot i així, la resta de discurs va ser molt ambigu ja que semblava haver entès les opinions tan diferents i oposades de tothom. Un cop al capdavant del govern francès, De Gaulle va iniciar la descolonització de l’Àfrica francesa, efectiva el 1960, i va emprendre el camí que conduiria a la independència algeriana el 1962. L’any següent d’haver pronunciat el cèlebre discurs a Alger, va proposar un referèndum d’autodeterminació a Algèria i va manifestar la necessitat de negociar amb el Front d’Alliberament Nacional. El 1960 els intel·lectuals van començar a mobilitzar-se i van fer públic el que es coneix com a “Manifest dels 121” i que van firmar personalitats com Sartre, Duras, Truffaut o Signoret. Des de l’inici de la guerra d’Algèria s’havia constatat que els dos bàndols no estaven marcat per qüestions de dretes o esquerres, sinó que agrupava per i una banda a defensors dels drets humans i per l’altra els defensors de l’ordre i de la integritat nacional. Per plantar cara als 121, monàrquics, catòlics tradicionalistes, professors universitaris, i alguns escriptors van fer públic un “Manifest dels intel·lectuals francesos” amb el que van aconseguir 700 signatures però molt poc ressò.

²³ BILLARD, Pierre. *L’âge classique du cinéma français I: du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. París: Flammarion, 1995, p. 179.

Aquell mateix any, Nacions Unides va reconèixer el dret d'Algèria a l'autodeterminació i seguidament els francesos es posicionarien a favor amb majoria absoluta. No obstant, la creació de la Organització Armada Secreta (OAS), formada per activistes francesos contraris a la independència algeriana i responsable de nombrosos i sagnants atemptats a França i Algèria, van fer trontollar la República. El seu intent de cop d'estat l'abril de 1962 va ser perfectament frenat per De Gaulle. Les actuacions de l'OAS no van cessar fins que, l'estiu de 1962, Algèria, gràcies a les negociacions del FLN amb el govern francès, va obtenir la independència. El balanç d'una guerra que el parlament francès no va reconèixer com a tal fins a l'any 1999, va ser d'entre 300.000 i 600.000 víctimes. A més l'arribada dels francesos d'Algèria va ser lenta i complexa ja que la societat va tardar anys a assimilar-la del tot.

6.1.9 El nou paper de França

El 1962, amb Georges Pompidou com a primer ministre, De Gaulle va fer adoptar mitjançant referèndum l'elecció presidencial per sufragi universal i el 1965 s'enfrontaria a les primeres presidencials a François Mitterrand que aglutinava a l'esquerra no comunista a la Federació de l'esquerra democràtica i socialista (FGDS). Malgrat que les seqüeles de la guerra d'Algèria continuaven, França es trobava davant d'un nou panorama polític intern i internacional. El govern havia signat el Tractat de Roma que engendrava la Comunitat Econòmica Europea (CEE) i el mercat comú. Els intents d'apropament de De Gaulle a l'Alemanya d'Adenauer esbossaven ja un nou eix franco-alemany.

França en plena guerra freda, va desenvolupar una intensa política nuclear que la va dotar d'una potència significativa encara que incomparable a la dels Estats Units o la de la URSS. A més, va realitzar assaigs nuclears al Sàhara el 1960 i a Mururoa el 1968.

De Gaulle tenia la ferma voluntat de recuperar el pes internacional del seu país, disminuït després de la Segona guerra mundial, i per això va emprendre importants esforços. L'entrada en vigor de mercat comú amb la disminució dels aranzels, la reforma financera del 1958 amb el nou franc i la modernització de les infraestructures van contribuir a una bonança econòmica i un augment del nivell de vida que es traduiria durant tota la dècada dels seixanta en un profund canvi de la societat francesa.

6.1.10 La nova onada de joventut francesa

El terme *Nouvelle Vague* va ser utilitzat per primera vegada per Françoise Giroud en un article sobre la joventut publicat a l'Express el 3 d'octubre de 1957, i un any després sortiria publicat el seu llibre *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse*, quan Billbard ja havia reprès l'expressió a *Cinéma 58* per descriure els desigs de renovació dels joves cineastes francesos. Al festival de Cannes de 1959 el terme ja havia entrat en domini públic i fins i tot Richard Anthony faria una versió d'una cançó amb lletra sobre la Nouvelle Vague i l'incorporaria al seu repertori.

A la dècada dels setanta, la bona conjuntura econòmica va coincidir amb un important desenvolupament demogràfic. La idea d'una joventut francesa desocupada i despreocupada que mostraven cançons com la de Richard Anthony i algunes de les pel·lícules de la Nouvelle Vague no era del tot certa, si el 1954 hi havia 140.000 estudiants universitaris a França i el 1962 eren 252.000, el 1967 la xifra superava els 500.000. La joventut francesa participava del rock and roll i de l'era *yé-yé*, i una nova generació de cantants destronava la dels cantautors veterans. Mentrestant, el món del

music-hall abandonava els escenaris per instal·lar-se als platós de televisió cada vegada més popular i que el 1963 comptaria ja amb una segona cadena.

Al món de les lletres, el 1960 es va editar *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras i *Crítica de la raó dialèctica* de Jean-Paul Sartre, al mateix temps que Philippe Sollers fundava la revista *Tel Quel*, des d'on recolzaria decididament el *Nouveau Roman* i s'impulsaria una nova crítica literària. Les propostes de renovació del llenguatge cinematogràfic i de la narrativa crearien forts vincles entre la literatura i el cinema. En són clars exemples els experiments cinematogràfics d'escriptors com Marguerite Duras amb *Détruire dit-elle* (1969) o Alain Robbe-Grillet amb *L'Éden et après* (1971). Al marge de la corrent literària principal, el 1968 veurien la llum dues novel·les singulars; *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar i *Bella del senyor* d'Albert Cohen, a més, un jove Patrick Modiano convertit en el més minuciós retratista dels anys de l'ocupació i de la postguerra francesa es donaria a conèixer amb la seva primera novel·la, *La Place de l'Étoile*.

Des de 1962 havien arribat a les llibreries els volums de noves col·leccions de butxaca com *Idées* de Gallimard o *Le monde en 10/18* de Plon. El mateix que havia passat anys anteriors, aquestes iniciatives va provocar apassionats debats entre els intel·lectuals inquiets al veure les conseqüències d'un elevat consum del saber i la cultura de masses. Era un debat que tenia data de caducitat.

6.1.11 A l'ombra de Malraux

La cultura oficial francesa orientada a la recuperació del passat i a la construcció d'infraestructures culturals, va estar en mans d'André Malraux durant tot el mandat de De Gaulle a la V República. Malraux ja havia estat ministre d'informació de el govern no provisional de De Gaulle el 1945. “*A la meva dreta tinc i sempre tindré André Malraux. L'idea que de mi té aquest incomparable testimoni m'ajuda a reafirmar-me. Sé que al debat, quan el tema sigui greu, el seu judici fulgurant m'ajudarà a dissipar les ombres*”, afirmava De Gaulle a les seves Memòries.

El balanç de Malraux com a ministre és positiu. Cal destacar la organització d'importants exposicions, l'inventari del patrimoni francès, la restauració i preservació de façanes i monuments històrics, la seva tasca com a ambaixador cultural... No obstant, va ser durament criticat pel seu infatigable suport al règim gaullista en aparent contradicció en els seus compromisos ideològics passats.

6.1.12 Maig del 68

El maig de 1968, en un context de conflictes laborals, mobilitzacions estudiantils i una campanya contra la guerra de Vietnam, els estudiants van ocupar diverses facultats i van sortir al carrer en un moviment que va ser vist amb preocupació fins i tot pel PCF (Partit Comunista Francès). El secretari general del PCF, George Marchais va signar un editorial de *L'Humanité* criticant als que ell anomenava “*revolucionaris fills de papà que ràpidament apagaran la flama que els anima per anar a dirigir l'empresa familiar*”.

A les protestes dels estudiants s'hi va unir la convocatòria d'una vaga general pels sindicats i diverses ocupacions emblemàtiques, com la del teatre Odéon i la de la fàbrica Renault. El món del cinema francès es trobava reunit a Cannes, en ple festival, que seria suspès com a mostra de solidaritat, i que es va sumar al debat general amb propostes que aviat quedarien al marge, com la nacionalització o la creació de cooperatives. Els fets que van tenir lloc durant tot el mes de maig, principalment a París, van posar el

govern en una delicada situació, ja que no podien controlar els esdeveniments. El discurs de De Gaulle, cridant al restabliment de l'ordre amb l'objectiu de salvaguardar la República i la seva seguida misteriosa desaparició, encara va contribuir a sembrar més dubtes a l'opinió pública i entre la classe política.

El dia següent, del discurs i la posterior manifestació als Champs-Élysées dels gaullistes, va ser el preàmbul de la dissolució de l'Assemblea i de la convocatòria de noves eleccions.

Després de les eleccions, en les quals va guanyar clarament la dreta, De Gaulle va intentar confirmar la confiança que havia estat dipositada en ell i va convocar, l'abril de 1969, un referèndum sobre la regionalització i la reforma del Senat. El rebuig de la seva proposta el va conduir a la seva dimissió. Aquella mateixa nit va anunciar que deixava el càrrec de president de la República i es va retirar a Colombey-les-Deux-Églises, on va morir l'any següent. La V República va continuar sense De Gaulle, però la política del general que va marcar el país durant més de dues dècades va continuar planejant sobre la posterior evolució de França.

6.2 ALTRES PEL·LÍCULES IMPORTANTS DE LA NOUVELLE VAGUE

Les següents pel·lícules són les més destacades que inclou el moviment, de cineastes de la *Rive Droite* i *Rive Gauche*, i les que van estar a prop de l'òrbita *Nouvelle Vague*. Els realitzadors que no van situar-se en cap *rive* en concret sovint són considerats més precursors que cineastes del moviment.

1958

- *Le bel âge* de Pierre Kast
- *Le beau Serge* de Claude Chabrol
- *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle

1959

- *Les 400 coups* de François Truffaut
- *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais
- *Les cousins* de Claude Chabrol
- *L'eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze
- *Le signe du lion* d'Éric Rohmer

1960

- *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard
- *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut
- *Paris nous appartient* de Jacques Rivette
- *Lola* de Jacques Demy

1961

- *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais

1962

- *Jules et Jim* de François Truffaut
- *Adieu Philippine* de Jacques Rozier

- *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda
- *La jetée* de Chris Marker

1963

- *Muriel* d'Alain Resnais
- *Le feu follet* de Louis Malle
- *Le mépris* de Jean-Luc Godard

1964

- *Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy
- *Bande à part* de Jean-Luc Godard

1965

- *Alphaville* de Jean-Luc Godard
- *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard

6.3 PLANTILLA DE SEQÜENCIACIÓ USADA

Per a dur a terme les cinc anàlisis de les pel·lícules escollides; *Le Beau Serge* (1958) de Claude Chabrol, *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut, *Hiroshima, mon amour* (1959) d'Alain Resnais, *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard i *Le signe du Lion* (1962) d'Éric Rohmer, he usat una plantilla de seqüenciació. Per tal de recordar tots els elements remarcables d'una pel·lícula a l'hora d'analitzar-la, vaig simplificar algunes de les plantilles que vaig trobar per la xarxa i adaptar-les a les meves necessitats. El resultat va ser una taula doble a on hi havia d'anar apuntant tot allò que em cridés l'atenció i que tingués a veure amb l'acció, els personatges, el text, els plans i la imatge, el so i tota la resta que m'interessés. Encara que aquesta tasca alientia molt el visionat de les pel·lícules, era de gran utilitat a l'hora d'escriure el comentari crític. A la pàgina següent hi ha la plantilla adjuntada.

	Escena	
	Temps	
	Acció	
	Personatges	
	Text (rellevant)	
	Plans i moviments de càmera dominants	
	So	
	Observacions	

	Escena	
	Temps	
	Acció	
	Personatges	
	Text (rellevant)	
	Plans i moviments de càmera dominants	
	So	
	Observacions	



“Nonat tirant una cossa a un senyor gran” . *L'Express* n° 29 (30 d'abril de 1959)

“*Sous les pavés, la plage!*”
Maig del 68

