

# Les paradoxes de la Nouvelle Vague

## The paradoxes of the Nouvelle Vague

---

Marcos Uzal

### RESUM

L'article present comença amb la fundació de la revista *Cahiers du cinéma* i amb el debut al cinema de cinc dels seus integrants principals: François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette i Jean-Luc Godard. Des dels plantejaments, els gustos, les passions i les aversions compartides (sobretot, els d'una sèrie de cineastes afins dins del dit "cinema clàssic"), amb l'avenç dels anys les postures estètiques i polítiques comencen a separar-los, tant a ells com a la seva obra, fins a una futura no reconciliació dels cineastes "de centre", Truffaut i Chabrol, d'aquells altres que opten per controlar les condicions o mètodes de producció: Rohmer, Rivette i Godard. Igualment, l'article proposa una nova visió del cinema d'aquests dos últims en relacionar el seu interès en els processos de rodatge o bé de muntatge, amb l'afinitat sentida cap a unes o altres avantguardes: primeres avantguardes russes en el cas de Godard; l'americana dels anys 70 i la seva translació europea en el cas de Rivette.

### PARAULES CLAU

Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, radicalització, política, estètica, muntatge.

### ABSTRACT

This essay begins at the start of the magazine *Cahiers du cinéma* and with the film-making debut of five of its main members: François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette and Jean-Luc Godard. At the start they have shared approaches, tastes, passions and dislikes (above all, about a group of related film-makers from so-called 'classical cinema'). Over the course of time, their aesthetic and political positions begin to divide them, both as people and in terms of their work, until they reach a point where reconciliation is not possible between the 'midfield' film-makers (Truffaut and Chabrol) and the others, who choose to control their conditions or methods of production: Rohmer, Rivette and Godard. The essay also proposes a new view of work by Rivette and Godard, exploring a relationship between their interest in film shoots and montage processes, and their affinities with various avant-gardes: early Russian avant-garde in Godard's case and in Rivette's, 1970s American avant-gardes and their European translation.

### KEYWORDS

Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, radical, politics, aesthetics, montage.

Designarem aquí, sota el terme Nouvelle Vague, els cinc cineastes incorporats a aquest grup resultant de *Cahiers du cinéma*: Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol i François Truffaut. En veure el camí recorregut per cadascun aquest reagrupament pot semblar una mica forçat, però ens resulta vàlid en la mesura en què els cinc van debutar junts, de vegades col·laborant estretament uns amb uns altres, amb aversions compartides, amb referències comunes (principalment: Hitchcock, Hawks, Lang, Renoir i Rossellini) i amb les mateixes reivindicacions. El que els va unir al començament, més aviat al contrari d'una voluntat de fer *tabula rasa* amb el passat, era la necessitat d'inscriure's en una continuïtat, de perllongar algunes vies amb prou feines descobertes o negades per un cert cinema majoritari dels anys 50 («seguir els vells vaixells que ja ningú no seguia», deia Chabrol). En la selecció crítica que va suposar la seva primera forma de situar-se en la Història del cinema, les avantguardes van ser poc tingudes en compte pels «joves turcs» de *Cahiers du cinéma*. I les seves referències cinematogràfiques, literàries i musicals eren essencialment clàssiques, contràriament a les dels cineastes anomenats de la “rive gauche” com Alain Resnais, Chris Marker o Jean-Daniel Pollet, les obres dels quals estaven sincronitzades amb el Nouveau Roman i la revista *Tel Quel*, així com amb certes recerques musicals i pictòriques que van formar un gresol dels anys 60.

Els anys 1963-67 representen el final de l'“estat de gràcia” de la Nouvelle Vague, després d'un productiu “malentès” entre la indústria del cinema i aquests joves iconoclastes. Mentre que hi havia evidents correspondències entre les primeres pel·lícules dels cinc cineastes, tant a nivell formal com econòmic, els seus camins van anar separant-se cada vegada més fins a, en ocasions, quedar oposats. Quan es van aplacar el prestigi i l'èxit de la Nouvelle Vague i cadascun va haver de triar la seva forma de sobreviure, Truffaut i Chabrol van ser els més fidels al cinema americà que havien estimat i a la «política dels

autors» que d'aquí havia emergit: van considerar que la forma cinematogràfica havia d'explorar-se com a contraban, per mitjà de l'art clàssic de la posada en escena més que a través d'una postura revolucionària o modernista. Rebutjarien, per tant, tota forma de marginalitat per romandre com a grans cineastes «de centre» (l'expressió és de Jean-Claude Biette, a propòsit de Chabrol), a risc d'acceptar encàrrecs improbables (Chabrol) o d'alternar regularment entre pel·lícules seques i fosques i d'altres de més lleugeres i optimistes (el costat Jekyll i Hyde de Truffaut del qual parlava Daney). Apreciem que això era possible a França perquè la indústria del cinema ha estat sempre forta, i per això mateix percebuda com un punt de referència per a conquerir des de l'interior o bé per a envoltar.

Rohmer i Rivette buscarien una independència alhora més total i més modesta que la de Truffaut, una independència afí al seu desig de seguir sent “amateurs”, com havia preconitzat Jean Rouch. Aquesta autonomia financera funcionava en paral·lel a una economia de mitjans tècnics i formals. Formalment, allò que en podríem dir la “modernitat” de Rivette i Rohmer és, principalment, la prolongació del pensament de Bazin i del cinema de Renoir i Rossellini: reposa sobre la idea de que el cinema és abans de res un art del registre. Si hi ha alguna cosa que cal revolucionar no és per tant una il·lusòria forma pura, una teorització abstracta. Més aviat, i de forma molt concreta, és la manera de fabricació de les pel·lícules, el que pot ecllosionar en el moment del rodatge com a preocupació central, amb els actors i la llum. Després del fracàs públic de *El signo de Leo* (*Le Signe du lion*, 1959), Rohmer va haver d'esperar a *La Coleccionista* (*La Collectionneuse*), l'any 1967, per a trobar un reconeixement, un públic i una estabilitat financera que aconseguiria conservar fins al final sense ser un autor marginal ni realitzar, no obstant això, la més petita concessió a la indústria (Una de les seves grans satisfaccions va consistir durant molt temps en no demanar cap subvenció al CNC<sup>1</sup>). En això, va ser el més

1. Centre Nacional de Cinema.

estrictament fidel a la reivindicació principal de la Nouvelle Vague, que Truffaut assenyalava com una voluntat ètica més aviat que estètica: transformar els mitjans de producció, alliberar el cinema de tota la feixuguesa tècnica, permetre a l'autor de les pel·lícules «dirigir-se al motiu» (com deien els impressionistes) gairebé tan lliure i lleuger com un pintor.

Dels cinc, Rivette va ser el que va estar més obert a les evolucions artístiques de la seva època, amb les quals fins i tot Godard tenia una relació més ambigua. El 1963, la generació de joves crítics que arribaria a *Cahiers du cinéma* al començament dels anys 60 (com Jean Narboni, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi) el nomenen per, d'altra banda, reemplaçar Rohmer –jutjat de massa conservador i poc obert als nous cinemes que apareixien arreu del món– com a redactor cap de la revista. En tant que cineasta, Rivette és qui assumeix des de més d'hora una marginalitat inherent a les formes dels rodatges i de les narracions que buscava. El 1964, marcant una distància amb les postures de Truffaut i Chabrol, però també amb el classicisme de Rohmer, declara el següent: «Crec que el principi de la Nouvelle Vague [...] és un fenomen de ruptura. Finalment és l'aixafaguitarres. Per tant sempre es tractarà, en certa manera, del fracàs o del malentès. Crec que no pot haver un èxit profund en la Nouvelle Vague, que la veritat de la Nouvelle Vague és el seu fracàs»<sup>2</sup>. I després de les dues contrarietats consecutives que van ser els fracassos de públic de *Paris nos pertenece* (*Paris nous appartient*, 1960) i després de la censura de *La religiosa* (*La Religieuse*, 1966), Rivette es radicalitzà amb *L'Amour fou* (1968), portant més lluny les seves experiències de rodatge, obrint-se a la improvisació, sometent el seu relat a durades noves. Els rodatges de Rivette coincideixen en aquells dies amb certes recerques teatrals dels anys 60, i recluta gran parts dels seus actors de la *troupe* del *metteur en scène* Marc'O. Per comprendre aquest interès de Rivette envers les formes experimentals que semblaven haver

afectat poc als seus quatre camarades, n'hi ha prou amb llegir les seves respostes a un qüestionari de la revista *Positif* l'any 1982 (nº 254-255), on situa entre les millors trenta pel·lícules dels anys 1952-1982 *La Région centrale* (1971) de Michael Snow, *Der Tod der Maria Malibran* (1972) de Werner Schroeter i *Central Bazaar* (1976) de Stephen Dwoskin. Costa d'imaginar algun altre membre de la Nouvelle Vague citant aquestes pel·lícules dels anys setanta, en clara ruptura tant amb el cinema clàssic com amb els nous cinemes dels anys 60, fins i tot Godard. Però veiem també que Rivette tria pel·lícules que segueixen sent més aviat experiències de rodatge que de muntatge, més de registre que d'intervenció sobre la textura de la imatge. Vinculat fonamentalment amb el teatre, no pretén la cerca de la puresa pròpia d'un cert avantguardisme, més aviat es manté en el pensament de Bazin, advocant per la impuresa fonamental del cinema.

Si Godard és el cineasta més clarament formalista i revolucionari dels cinc que constitueixen el nucli dur de la Nouvelle Vague, és, de bon principi, perquè reuneix a Bazin i a Malraux, a Renoir i a Eisenstein, a Cézanne i a Picasso, atorgant el mateix lloc al muntatge que al rodatge. El muntatge no solsament li permet deconstruir la narració o l'estructura d'una escena, també, i sobretot, li permet dur a terme relacions, barreges. S'allunya de Bazin per la discontinuïtat del muntatge, però el troba en la impuresa dels collages. La idea de collage, tan sovint evocada a propòsit de Godard, suggereix fins a quin punt la seva composició parteix d'una realitat i d'una sèrie d'imatges preexistents, tot sacsejant les jerarquies convingudes: veritat de l'instant registrat, però també realitat sociològica; imatges i sons de l'art, però també de la cultura popular o de la publicitat. En aquest sentit, cal relacionar-ho més aviat amb la insolència alegre del Pop Art que amb allò de cerebral descarnat del Nouveau Roman: la recuperació i el desviament abans que la teorització i la il·lusió de puresa. És tot el que

2. RIVETTE, Jacques, a VALEY, Robert. *La Nouvelle vague par elle-même*, episodi de la sèrie *Cinéastes de notre temps*, 1964.

li oposa a l'abstracció freda de *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), bell objecte tancat sobre si mateix (al qual, d'altra banda, Resnais respondrà amb *Muriel* el 1963). I és perquè va a mostrar-se menys sensible a les avantguardes franceses dels anys 20 o al cinema experimental americà que a Eisenstein i Vertov, que seguiran sent les seves referències en matèria de muntatge. Això últim mostra també fins a quin punt la concepció del muntatge de Godard és política, en primer lloc en un sentit general (deixar entrar tota la realitat, incloent-hi els elements provinents del periodisme o de la sociologia), i després, cada vegada més, de forma precisa (referències a la guerra d'Algèria i de Vietnam, esquerranisme dels personatges). El balandreig polític de Godard és progressiu i molt coherent, però podem dir que la primera gran ruptura té lloc l'any 1966, quan realitza al mateix temps *Made in USA* i *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*), i la segona després del maig del 68, quan trenca amb la indústria i la ficció per a realitzar pel·lícules militants. Entre 1966 i maig del 68 trobem per tant una frontissa en la qual realitza obres essencials, les dues pel·lícules esmentades, però també *La Chinoise* (1967) i *Week End* (1967). Què succeeix en aquests quatre llargmetratges? Sovint, la política passa per davant dels sentiments (la qual cosa, fins al moment, només era pròpia de *Los Carabineros* [*Les Carabiniers*, 1963]). O, formulant-ho d'una altra manera, aquestes pel·lícules estenen acta del que imaginava *Alphaville* (1965): una societat on l'opressió política i econòmica aixafaria els sentiments individuals i tornaria impossible el fet novel·lesc que, fins llavors, elevava els personatges de Godard per damunt de la perfídia del món. Perquè, com es diu al final de *Made in USA*, «l'esquerra és massa sentimental»; és com si Godard tornés a visitar les seves pel·lícules precedents des d'un punt de vista polític més que malenconiós. Així, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* és com una represa "en fred" de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), on l'anàlisi sociològica preval per damunt d'allò novel·lesc. De la mateixa manera, a *La Chinoise*, és com si hagués preservat la militància de la joventut de *Masculino/Femenino*

(*Masculin féminin*, 1966), desembarassant-se de totes les seves preocupacions amoroses i sexuals. Quant a *Week End*, perllonga la veta llibertina, la violència còmica de *Los Carabineros*, fins a fer dels seus personatges figures grotesques que es debaten en una societat que s'ha tornat absurda: la guerra està a partir d'ara pertot arreu, és la victòria apocalíptica de l'egoisme consumista sobre la raó, l'art i els sentiments, a la qual només pot respondre la poesia cruel i salvatge de Lautréamont. Formalment, es tracta de conferir a la qüestió del collage tota la seva dimensió política i subversiva (aquella de la qual Lautréamont va ser-ne justament el precursor literari), resumida segons la cèlebre fórmula de *Made in USA*: «Una pel·lícula de Walt Disney interpretada per Humphrey Bogart; per tant, una pel·lícula política». Treballant encara en la indústria, Godard recicla les imatges i els mites per entrexocar-los, i és mitjançant aquesta barreja de gèneres i aquests acostaments d'elements allunyats, que obté el principi polític: col·locant-los en el mateix plànol, mostrant que Walt Disney i Humphrey Bogart pertanyen al mateix món de Mao o d'un obrer del suburbi parisenc. En aquestes quatre pel·lícules porta més lluny que mai la utilització dels colors vius, demostrant visualment com ha influït la publicitat al món, que les alineacions de les residències HLM són com les caixes de detergent, o com, en el maoisme, en primer lloc hi ha el vermell del petit llibre que pot irrigar d'una nova sang les noves imatges. Un hiperrealisme estrident, per traduir una desrealització generalitzada deguda al capitalisme, a la televisió i a la publicitat, però també (a *La Chinoise* i *Week End*) a l'abstracció o a la violència del pensament esquerrà que Godard filma amb tanta ironia com tendresa. Aquestes quatre pel·lícules representen igualment l'afirmació del discurs polític al cinema de Godard, d'un pensament clar i formulat que guia la pel·lícula i que no és només un comentari, o una digressió filosòfica. En *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, per primer cop la veu en off no és un element narratiu o novel·lesc, sinó més aviat un element que pensa les imatges i la pel·lícula que està realitzant-se, la qual cosa es convertirà en el principi de les pel·lícules dels anys 70. A *La*

*Chinoise*, el que interessa a Godard és l'encarnació i la declamació del discurs; menys el que diu el petit llibre vermell que la teatralitat que aquest imposa (i serà igualment una de les grans qüestions del Grup Dziga Vertov). Dit d'una altra manera: Mao li permet convertir-se plenament en brechtia. No deixant mai de ser abans de res cineasta, aquesta nova posada en qüestió formal és el que Godard cerca per començar en el pensament revolucionari: els nous discursos per a un nou teatre, els nous pensaments per als nous muntatges, i el vermell, molt de vermell. I quan es llanci al cinema militant després del maig del 68, la seva qüestió principal seguirà sent cinematogràfica: com realitzar políticament una pel·lícula, abans que fer una pel·lícula que s'acontenti amb il·lustrar un discurs. En una escena burlesca de *Vladimir y Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1970) en la qual Jean-Pierre Gorin i ell discuteixen remugant en una pista de tennis, mostra el que sempre li salvarà de la fredor teòrica: 1) la circulació de les paraules, de les imatges i de les idees ha de ser tan concreta, viva i imprevisible com un encreuament de pilotes; 2) la pràctica ha de fer que quejar la teoria, i a l'inrevés.

Malgrat totes les seves diferències, el que pot vincular a tots els cineastes de la Nouvelle Vague és aquest aforisme de *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964): «Tot el que és incontestablement nou és, per això mateix, automàticament antic». I fins i tot els cineastes més iconoclastes d'aquest moviment seguiran sent fidels a l'etimologia de la paraula *radical*, tan tacada: el que es manté en les arrels. Fent *Out 1* (1971), Rivette no oblida a Feuillade i Renoir, i fins i tot en el seu període més revolucionari Godard es refereix abans de res als cineastes del passat, a Rossellini, Vertov, Eisenstein. Fins i tot a Jean Eustache i Philippe Garrel, els dos fills més directes i amb més talent de la Nouvelle Vague, tindran en comú l'obsessió per un cinema anterior al seu naixement, pel cinema mut (Garrel) o pel cinema hollywoodià i francès anterior a la guerra (Eustache). La Nouvelle Vague representa per a ells la continuïtat d'una via antiga (que passa per Lumière, Griffith, Vigo, Renoir, Rossellini) i la possibilitat de perllongar-la en el present i per si mateixa. Vet aquí la idea lluminosa d'Eustache: al cinema, fer la revolució és tornar sempre als germans Lumière. •

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (2009). *50 ans de Nouvelle Vague, Cahiers du cinéma*, nº 645.
- AAVV (2006). *Jean-Luc Godard. Document(s)*. París: Centre Georges Pompidou.
- AUMONT, Jacques, COMOLLI, Jean-Louis, NARBONI, Jean, PIERRE, Sylvie (1968). *Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette. Cahiers du cinéma*, nº 204, setembre.
- BAECQUE, Antoine de (2005). *François Truffaut*. Madrid: Plot.
- BAECQUE, Antoine de (2003). *Le cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. París: Fayard.
- BAECQUE, Antoine de (2004). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1984). *Le Cinéma français de l'occupation à la Nouvelle Vague*. París. Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile.
- BIETTE, Jean-Claude (2001). *Cinemanuel*. París. P.O.L. Éditions.
- BICKERTON, Emilie (2011). *A Short History of Cahiers du Cinéma*. Brooklyn / Londres: Verso Books.
- CLÉDER, Jean (Ed.) (2001). *Nouvelle vague, nouveaux rivages: permanences du récit au cinéma (1950-1970)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CHABROL, Claude (1999). *La Nouvelle Vague vue par les Cahiers du Cinéma 1957-1964*. París: Cahiers du cinéma.
- CHABROL, Claude (2002). *Pensées, répliques et anecdotes*. París: Le Cherche Midi.
- COMOLLI, Jean-Louis (1966). *Dé-composition. Cahiers*

- du cinéma*, n° 182, setembre, pp. 16-20.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2004). *Godard et la société française des années 1960*. París: Armand Colin.
- FRAPPAT, Hélène (2001). *Jacques Rivette, secret compris*. París: Cahiers du Cinema.
- GODARD, Jean-Luc (2000). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Cahiers du Cinema.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (1998). *Jacques Rivette, critique et cinéaste*. París: Letres Modernes Minard.
- MARIE, Michel (2007). *La Nouvelle vague: une école artistique*. París: Armand Colin.
- MARY, Philippe (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*. París: Editions du Seuil.
- NARBONI, Jean, PIERRE, Sylvie, RIVETTE, Jacques (1969). *Montage*. *Cahiers du cinéma*, n° 210, març, pp. 16-35.
- RABOURDIN, Dominique (2004). *Truffaut par Truffaut*. París: Éditions du Chêne.
- RIVETTE, Jacques (1957). *La main*. *Cahiers du cinéma*, n° 76, novembre, pp. 48-51.
- RIVETTE, Jacques (1955). *Lettre sur Rossellini*. *Cahiers du cinéma*, n° 46, abril, pp. 14-24.
- ROHMER, Eric (2010). *Le Celluloïd et le marbre: suivi d'un entretien inédit*. París: Léo Scheer.
- ROHMER, Éric (1984). *Le Goût de la beauté*. París. Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile.
- ROSENBAUM, Jonathan (1977). *Rivette: Texts & Interviews*. Londres. British Film Institute.
- SELLIER, Geneviève (2005). *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. París: CNRS Editions.
- TASSONE, Aldo (Ed.) (2003). *Que reste-t-il de la nouvelle vague*. París: Stock.

## MARCOS UZAL

Marcos Uzal ha escrit per *Exploding, Cinéma, Vertigo* i *Trafic*, revista de la qual n'és membre del consell de redacció. És un dels responsables del llibre *Pour João Cessar Monteiro*. És també codirector de la col·lecció «Côté Films» de les edicions Yellow Now, per la qual va escriure un assaig sobre

*Jo vaig caminar amb un zombie (I Walked with a Zombie, 1943)* de Jacques Tourneur. Va codirigir llibres sobre Tod Browning i Jerzy Skolimowski. És programador de cinema en el museu d'Orsay. Ha realitzat quatre curtsmetratges.