

*"Je me regarde filmer,
et on m'entend penser."*

Jean-Luc Godard

"S'ha de ficar tot en un film"
(Text recollit a *L'Avant-
Scène du Cinema*, núm. 70,
maig de 1967)

*Notes sobre Dos o tres
cosas que yo sé de ella
(Deux ou trois choses que
je sais d'elle, 1966-1967)*

Sebastián Planas

Juliette Janson és la lleu invasió de la ficció a l'interior d'un document que encadena fragments, sense ordre lineal ni successió lògica, ni relació causa-efecte, ni falta que fa. Amb Juliette Janson i l'anècdota del seu quefer diari, es trasllada el territori de la ficció mínima a l'univers del documental, es fingeix el flirteig amb la primera per ser infidel amb el segon, per acabar la nit amb un tercer trobat pel camí, per experimentar amb algú que té altres formes, més lliures, més misterioses, més obertes, per estar entre dues aigües i acabar en l'assaig. Entre Juliette Janson i Marina Vlady només hi ha la distància que hi ha entre un *ella viu aquí* i un *ella és actriu*. La mateixa distància que hi ha entre Godard-filòsof i Godard-poeta, distància reduïda a zero quan del que es tracta és del reflex de les fulles de tardor damunt del capó de l'Austin vermell de Juliette i que, a les 16,45 d'una tarda d'octubre, tant és parlar de Juliette o de les fulles dels arbres, en aquesta hora i amb la llum tardoral l'únic que importa és es-

criure amb les imatges i pintar amb les paraules i fer-ho tot alhora.

Per començar a analitzar, un xiuxiueig assenyalava des de l'inícia l'origen de l'objecte d'estudi, un decret governamental, la decisió política, premeditada i planificada, de reestructurar París. Per plantejar la qüestió i qüestionar-se, la veu xiuxiuejada marca el costat autoconscient i enuncia l'existència simultània de dos nivells, Marina interpretant Juliette, mirant la càmera, i Juliette mirant a un costat, amb el cabell castany obscur o marró clar, no ho sabem exactament, com no sabem encara que es substitueix a temps parcial. És la Juliette que cerca un vestit nou mentre parla amb la dependenta i es gira, com a Marina però encara Juliette, per respondre a Godard o parlar-hi, parlar-nos amb la veu de Godard a través de la seva veu d'actriu d'origen rus. L'autor no només vol tractar de veure l'exterior de Juliette/Marina, sinó l'interior, la forma de veure l'entorn. I, això, a través del filtre de la mirada, que no pot desaparèixer com voldria fer-ho Estela, l'"estrella fugaç", prostituta real ocasional que li va escriure una carta al diari *Le Nouvel Observateur* del París reestructurat. Potser per això, pel sentit d'aquesta mirada mesclada amb la crua realitat d'Estela/Juliette, es declara un "... els objectes morts són encara vius. Les persones vives amb freqüència són ja mortes", molt diferent del "som morts de permís" procedent de la mateixa veu, del mateix alè. Com ja s'anticipava amb el boig de Pierrot, hi és molt present el situacionisme de Guy Debord, el subjecte alienat dins del consumisme capitalista, Juliette somniant que desapareix en un forat, que es trenca en mil trossos i, en despertar, té por que n'hi faltin, de trossos. Ara ja no es pot estar al marge, cal prostituir-se per seguir dins del sistema, i l'absència d'importància de Juliette com a personatge enllaça directament amb la mort de Nana al final de *Vivre sa vie* (1962).

Godard no es vol acostar aquesta vegada a l'interior des de l'exterior, quedant-ne fora, com a *Vivre sa vie*. Vol també veure

com aquest interior percep les seves circumstàncies, descriure amb Juliette la seva relació amb "els esdeveniments en què pren part". Vol concedir també espai a l'interior de les altres parts del conjunt, als seus sentiments, a la perruquera que no creu en el futur, a la bella cara recolzada a la barra, esperant només del futur un nou client, a la jove que no veu "cap futur, perquè l'horitzó està tancat", subjectes d'una societat en procés de canvi i, per tant, objectes de mutació, de la transformació que s'intenta constatar. Vol cedir també la veu al fill de Juliette que somnia amb el Vietnam del Nord i el del Sud reunificats, a l'amiga de Juliette parlant de la importància "dels elements mòbils de la ciutat" mentre es substitueixen juntes, a qualsevol dels objectes del document, perquè si s'és creient, Déu és arreu. El pensament de Godard és per tot, banyant-ho tot, sigui ficció, sigui documental, amb l'energia turbulenta i torbadora de l'assaig. Si a *Vivre sa vie* va filmar un pensament en marxa, a *Dos o tres cosas...*, Godard pinta a la pantalla el pensament mateix en acció. L'interior, les paraules de Juliette Janson, la percepció de l'entorn, i l'exterior, el rostre de Marina Vlady, el cos interactuant, s'entremesclen perpètuament amb la reflexió sobre el conjunt descrit i amb la posada en qüestió de la pròpia mirada. Es tracta del cinematògraf alhora que la teoria sobre el cinematògraf.

Juliett s'asseu en un bar i demana una Coca-Cola. Mira una al·lota morena, la seva semblant, la seva germana, que fulleja una revista. Mira un jove assegut davant de les dues. Mira la revista *Lui* i les seves figures femenines, objectes plens de color, buits de text. Veim la revista, amb l'al·lota morena i amb Juliette. De les mirades entre elles a una tassa de cafè. A l'*off* xiuxiuejat qüestionant el llenguatge, aquest va intent de descriure, d'analitzar, d'acotar, de tancar el món. Tornada al bar, al cambrer, a les mirades. I altra vegada al cafè, al no res d'aquestes bimbolles negres, misterioses, còsmiques, de què en pot sortir tot, la conscièn-





cia per salvar-nos de la nostra confusió, dels nostres límits, o Beethoven i un tercer moviment prodigiosos amb els quals Juliette passa a ser el món i el món passa a ser Juliette. ¿Qui pot trobar a faltar relacions lògiques per justificar el trànsit d'una imatge a una altra? ¿Qui necessita la linealitat narrativa? La via de comunicació és una altra, és cercar la llibertat absoluta per situar en escena el pensament mateix, per expressar com es respira la realitat. Un camí envers una llibertat absoluta, perquè s'obri un ample trajecte a l'espectador, se'l requereix com a lector-masclé cortazarià, se'l situa en la tasca inusual de completar, d'omplir buits, de reflexionar amb imatges no tancades. Tot és un fragment i és el col·latge d'aquests el que crea unitat, el que troba continuïtat en la disconformitat. Com en el *Muriel* d'Alan Resnais, cada aplec, cada petit esdeveniment, és tan valuós com qualsevol altre.

L'obra de Godard és sempre un fragment d'ella mateixa, perquè sempre arrenca cap a un altre costat, sense deixar d'enllaçar amb un fet que, més endavant, serà de bell nou revisitat, aprofundit. Potser per això, recomença una i altra vegada, i, sobre la imatge d'una cigarreta que es consumeix per tornar-se a encendre, el xiuxiueig proclama "...gràcies a Esso, vaig tranquil per la carretera del somni i oblit la resta. Oblit Hiroshima..., oblit Auschwitz..., oblit Budapest..., oblit el Vietnam..., oblit l'SMIG..., oblit la crisi de l'habitatge..., oblit la fam a l'Índia..., ho he oblidat tot, excepte el fet que, atès que se'm redueix a zero, és des d'aquí d'on s'haurà de tornar a començar."

S'ha recomençat ja a *Masculin Féminin* (1965-1966), un mirall oblic de *Dos o tres coses...*, que ja obre les finestres a l'assaig, amb

textos escrits en imatge que són part d'un *off* que no se sent, però que s'escolta. Com en els intertítols del cinema mut, amb el valor d'un pla més, d'una imatge que introdueix un comentari a les altres o aporta una idea més. Textos que prolonguen la veu de Godard o es juxtaposen a l'*off* obrint-ne els matisos, les ressonàncies, amb la paraula art invertida, una altra imatge més, amb igual entitat que l'*Austin vermell* de Juliette entrant des d'angles inversos, una, dues, tres, quatre vegades. Les que facin falta. Són paraules i fragments de paraules

extrets d'anuncis comercials, de cobertes de llibres, de cartells publicitaris, d'aquesta realitat davant nostre, plena de signes que s'interposen i atreuen l'atenció d'un Godard que s'interroga sobre el món, sobre el llenguatge que, sent dintre, intenta contenir-lo, sobre els obstacles per acostar-se, sobre la forma i la distància apropiades per abordar l'intent.

Res no es tanca ni s'acaba, perquè, si la realitat a què s'enfronta és ja una imatge, no sabem si el que ens arriba és "el real d'aquest reflex o el reflex del real". Godard pareix seguir cercant el real del reflex, un instant de veritat, davant la impossibilitat de mostrar el real, diluït entre les mans des del moment en què el que es té és només una imatge. En perseguir moments de veritat,



quan veim Juliette fregant plats i parlant a la càmera, alhora mestressa de casa prostituída i portaveu de Godard, no hi ha conflicte entre creure's Juliette i escoltar Godard pensant-hi, en ella. La ficció de Juliette Janson és ja un document sobre París, sobre una societat, i la visió de Marina Vlady és la mirada de Godard envers el món.

Si el cinema ja no pot ser innocent perquè "la imatge és banyada de records i de significats", només queda, doncs, la temptativa de fer un film, procedir com un investigador, xiuxiuejar per a un mateix, sobre un borrós reflex de fulles, la recerca d'un objectiu i declarar que aquest "... és finalment tant polític com poètic. Explica, en tot cas, la fúria de l'expressió." I que el valor continuï amagant-se en el xiuxiueig mateix. ■