

"Si l'invisible fos visible, ¿què es podria veure? Veure un guió"

Jean-Luc Godard

Al començament de *Scénario du film "Passion"* (1982), Jean-Luc Godard assenyala que l'originalitat de *Passion* (1982) es troba en el fet de no haver "volgut escriure el guió sense veure'l", i sosté, com a raonament, que "primer es veu el món, i, a continuació, s'escriu." El dia següent de l'estrena de *Passion*, Godard exposa les idees i les intencions que han guiat el film en un article publicat al diari *Le Monde*, amb el títol significatiu de "El amor por el cine y nada más". Les dues idees emmarquen la reflexió sobre l'acte creador que despleguen les imatges de *Passion*, film capital en el període d'"entre el cel i la terra" de l'obra godardiana. La declaració d'amor al cine el du a una exploració sincera i apassionada, amb vocació científica, però amb esperit poètic, de diferents possibilitats de construcció d'una imatge. En servir-se, per a això, de la reconstrucció de *tableaux vivants*, a partir de quadres molt coneguts de Goya, Rembrandt o Delacroix, no només és

capaç de centrar-se en les formes de dirigir la pròpia mirada cap a imatges que ja se suposen elaborades, sinó que els motius escollits li serveixen per establir metàfores que reenvien a altres elements de la realitat. Godard diu, en l'article esmentat, que "els cavallers són les metàfores dels patrons, els afusellats de Goya les metàfores de les al·lotes que van a la fàbrica."

Amb el director Jerzy, alter ego filmic de Godard, afirmant que "s'han de viure les històries abans d'inventar-les" i lluitant amb la resta de l'equip, amb el productor, amb la llum, amb les decisions preses, es posa en escena la producció i la realització del film i s'afegeix un nivell recursiu a la reflexió sobre el procés creatiu. El recurs del film dins del film, ja ha estat emprat per Godard com a element central de la història a *Le Mépris* (1963, El desprecio), però aquí les ressonàncies reflexives es multipliquen. El potencial de bellesa expressiva i autoreflexiva pot provenir d'escenes d'aparença més senzilla que les reproduccions vivents de quadres que inclouen des de les càmeres fins als figurants en acció. Destaca, per damunt de tot, el bloc d'escenes en què Jerzy visiona, juntament amb Hana, material rodat per al film del director polonès, iniciades en un pla en es-corços d'ells dos mirant cap a la pròpia imatge, la dels

*Passion.*





*Passion.*

rostres propers, amb el protagonisme en el de Hana Schygulla. La imatge es mostra en un monitor de treball ubicat davall d'altres dos, usats per amidar els paràmetres de qualitat del senyal gravat, mentre Jerzy rep cridades de producció i discuteix. Després d'un parell d'escenes inserides, amb els productors a l'estudi, es torna a la parella d'actriu i director en el treball del visionat. Però aquesta vegada s'ofereix el contraplà directe d'ells dos mirant cap al monitor, una imatge paral·lela i simètrica a la que ells miren, però pertanyent al nivell del que es presenta com a realitat aparent, enfront de l'acció interna que es construeix. Amb aquesta bella translació visual pareix dissoldre's el fràgil límit entre ficció i realitat. Si a *Masculin féminin* (1966) s'introdueix un cine de la reflexió, inaugurant amb claredat a *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, (1966-1967, Dos o tres coses que yo sé de ella), a *Passion* es transiten ja camins d'una major densitat estètica i metafísica, en connexió amb una recerca global que persegueix recuperar per al cine la seva missió prioritària i oblidada: "elaborar i posar en pràctica el muntatge". És, aquesta, una reivindicació fonamental del cine i dels escrits de Godard, una idea que aquí es defineix de manera explícita a través d'una veu *over* que enuncia "una imatge no és forta per ser brutal o fantàstica,

Jean-Luc Godard.



sinó quan l'associació d'idees és llunyana i justa", citació provinent del poeta surrealista Pierre Reverdy. La idea serà reiterada amb insistència en altres films, destacant-ne l'expressió a *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994), o *Eloge de l'amour* (2001, Elogio del amor).

A *Passion*, se suma amb claredat, al domini de la discontinuïtat i de la ruptura, un nivell destacat de deconstrucció dels paràmetres habituals de la sintaxi fílmica, desorientant la percepció de l'espectador. És freqüent la violació de la sincronia entre la imatge i el so o s'inicia moltes vegades una seqüència per un detall que, *a priori*, és secundari, lateral a la història i sense funcionalitat narrativa. Gràcies a aquesta manera d'actuar, en escenes com la del diàleg entre Isabelle i les obreres de la fàbrica, es concedeix l'espai de la imatge, sobretot, a personatges secundaris que no tendran incidència dramàtica. Aquest mecanisme, lligat als renous que embruten la banda sonora, als aconseguits contrallums i ombres que neguen una visió fàcil dels rostres, a la dissociació temporal i espacial del so, condueix cap a una desubicació de l'espectador i un intencionat desviament del centre d'atenció envers el que hauria quedat al marge en un relat tradicional. Amb aquesta ruptura en el nivell perceptiu s'arriba a convertir en visible allò que podia haver quedat en el terreny de l'oblit o de l'imperceptible, com les obreres anònimes de la fàbrica en una possible vaga contra el patró o l'abrupte anar i venir dels figurants dins l'estudi.

Es tracta de qüestionar les formes de mirar i d'abordar el material que serveix de punt de partida a cada seqüència, aquesta història que, primer, en el rodatge, i, després, en el muntatge, és abandonada, per acabar mostrant qualque cosa més. Perquè si en els "anys vídeo" s'ha descompost, de manera literal, la imatge fílmica, ara la pretensió és autoqüestionar-se sobre el procés de creació, instaurar la línia d'un apropament al cine des d'un enfocament ontològic.

Per tot plegat, es deixa en evidència el procediment de fabricació de la imatge. Hi ha marques evidents, però també petits errors que es deixen en el film, com el final del *tableaux vivant* corresponent a Delacroix, quan les dues figures femenines tarden massa a entrar en quadre i es completa la seqüència amb un reenquadrament perfecte. És un element que testimonia la doble condició de procés manual i gest creador que intervenen en l'elaboració de la imatge.

Sobre la gènesi d'aquest gest, la millor expressió la dóna Godard a *Scénario du film "Passion"* quan descriu el pas des d'una imatge mental, des d'una ona encara per formar, fins a una imatge en el film, cap a la imatge de Hana corrent amb el ram de flors, una imatge primigènica que es troba en el germen de *Passion*. Amb aquest punt de partida i la intenció de "veure un film per poder fer-lo" en d'escriure'l, arranca l'ambiciosa recerca que Godard emprèn amb *Passion*, reflexionant sobre el gest de la creació artística alhora que n'aborda el misteri; una reflexió que es desplega impregnada de la seva declaració d'amor al cine i que introdueix ja la idea de la necessitat de salvar una forma d'art per la qual n'entreveu la desaparició. ■