

Schede dei video

a cura di Sergio Toffetti

1976

Six fois deux - Sur et sous la communication [Sei per due - Sopra e sotto la comunicazione]
Produzione: Sonimage (Grenoble), I.N.A. (Parigi); co-regia: A.-M. Miéville; soggetto e sceneggiatura: JLG, A.-M. Miéville; operatore video: (col) William Lubtchansky; assistente operatore: Dominique Chapuis; collaborazione tecnica: Gérard Taissède; assistente: Philippe Rony; supervisione tecnica: Henri False; consigliere tecnico: Joël Mellier; coordinamento: Louise Neil; programma trasmesso su France 3 tutte le domeniche dal 25 luglio al 29 agosto 1976; origine: Francia; *d* 6 × 100', divise in due parti:

1a. *Y a personne* [C'è nessuno].

Conversazione con disoccupati e disoccupate recatisi a cercare lavoro presso una ditta privata che realizza programmi per la televisione e per il cinema.

Si cerca di mettere in evidenza, a partire da questa ricerca di lavoro, la nozione di impiego del tempo, quello di tempo perduto e ritrovato o guadagnato, e infine quella di un lavoro che si è perso nella notte dei tempi mortali quotidiani.

In particolar modo, ci si "intrattiene" con un magazziniere, una donna delle pulizie, un direttore alle vendite, un saldatore.

1b. *Louison*

Un contadino pensa ad alta voce al suo problema: produrre un litro di latte e a tutto ciò che ne consegue e che precede (il sotto-impiego operaio e il sotto-impiego contadino).

2a. *Leçon de choses* [Lezione di cose]

In un caffè, discussione di lavoro tra due tizi che si comunicano i loro sentimenti e le loro riflessioni a partire da una serie di documenti.

Uno parte piuttosto da un sistema di spiegazione del mondo che dimostra aiutandosi con immagini e suoni assemblati in un ordine certo.

L'altro prende invece le mosse da immagini e suoni che assembla in un certo ordine per farsi un'idea del mondo.

2b. *Jean-Luc*

Jean-Luc Godard intervistato da un giornalista di *France-Culture* e da un reporter di *Libération*.

3a. *Photo et compagnie* [Foto e compagnia]

Analisi del processo di fabbricazione della fotografia di un avvenimento sociale.

Se si trattasse di un crimine (e può anche darsi), ricostruzione di questo crimine da parte di un giudice democratico.

Se si trattasse di una malattia (e può anche darsi che, visto che il cancro ha a che vedere con l'informazione, anche questa, di rimando, abbia a che vedere con il cancro), *dépistage* di questa malattia da parte di un medico democratico.

3b. *Marcel*

Un cineasta dilettante parla del suo desiderio e fa vedere un po' come lavora e come

non lavora questo desiderio: registrare la natura, guardare un paesaggio e mettersene in ascolto.

4a. *Pas d'histoires* [Niente storie]

Dài, non fare storie, dicono gli uomini alle donne, mentre sono loro che inventano sempre tutto anche se non sono certo fatti per questo, né per la poesia, né per i romanzi, e ancora meno per la storia della vita di ogni giorno.

Esempi di storie inventate dagli uomini e che, sotto un'apparenza leggera, fanno sentire pesantemente il peso della loro moneta falsa.

4b. *Nanas* [Donne]

Una donna parla di sé e "silenzia" la sua parola come un contadino semina il suo terreno. Lei racconta cose che nessun uomo può inventare.

5a. *Nous trois* [Noi tre]

Noi due, una coppia maschio/femmina, con un terzo tra loro:

Il terzo: la corrente tra un polo + e un polo —.

Il terzo: un bambino tra i due sessi.

Il terzo: un biglietto da mille tra due mani.

Il terzo: un delegato tra un padrone e uno schiavo.

Il terzo: un sapere tra un allievo e un professore.

Il terzo: un sogno tra un ieri e un oggi/domani.

5b. *René*

Intervista con il matematico René Thom sulla nozione di catastrofe come spiegazione generale dei fenomeni, e di matematica vista come espressione del limite del corpo umano.

6a. *Avant et après* [Prima e dopo]

Prima e dopo la rivoluzione francese. Prima, si sa come si svolge una prima colazione, l'uscita da una fabbrica, una corsa in metropolitana, uno schiaffo dato al proprio figlio, il sentimento di gelosia quando lei ti lascia per un altro, ecc.

Ma dopo la rivoluzione, e in Francia, di già, come avverrà tutto questo?

Per porsi questa domanda, bisogna essere dotati di un linguaggio, e può anche darsi che essere legati con un guinzaglio al nostro caro maestro, il linguaggio, sia ciò che si chiama una vita da cani.

E dunque, come capovolgere questo padrone a pensare la nostra esistenza?

Dopo, soltanto, si potrà vedere come dare gli schiaffi, spedire un vaglia ai propri vecchi, andare in vacanza, ecc..

6b. *Jacqueline et Ludovic*

Conversazione con uno o una che non ha linguaggio, o che non l'ha più, o che l'ha dimenticato, o che non l'ha mai imparato, o che non vuol parlare:

un moribondo, una torturata, un animale, un "autista", un neonato, un assente.

(Jean-Luc Godard, presentazione di *Six fois deux*, in *Godard par Godard*).

1977-78

France, tour détour deux enfants, [Francia, giri e rigiri su due ragazzi]

Produzione: I.N.A. (per Antenne 2), Sonimage (Grenoble); co-regia: A.-M. Miéville; soggetto e sceneggiatura: JLG, A.-M. Miéville, liberamente tratto da *Le tour de France par deux enfants* di G. Bruno; operatore video: (col) Pierre Binggeli; operatore cinema: (col) William Lubtchansky; assistente operatore: Dominique Chapuis, Philippe Rony; canzone dei titoli di testa: Julien Clerc; interpreti: Camille Virolleaud, Arnaud Martin (i bambini), Betty Berr, Albert Dray (i presentatori); origine: Francia; *d* 12 × 23'.

Primo movimento: *Obscure/Chimie* [Oscura/Chimica]

I mostri sono sulle strade

Camille, la ragazzina, è a casa sua, nella sua camera. Si appresta ad andare a dormire, si prepara per la notte. Un reporter, il giornalista Robert Linard che è venuto a trovarla, la interroga. Egli le parla del giorno e della notte, dell'esistenza, dell'immagine, della sua casa, dei lavori domestici, dell'oscurità e della luce...

Albert, il presentatore, racconta la storia di un inizio.

Secondo movimento: *Lumière/Physique* [Luce/Fisica]

I mostri escono ogni giorno dalla terra per andare a lavorare.

Arnaud, il ragazzo, è per strada, in controluce. Dietro di lui passano delle macchine. Sta andando a scuola. Robert Linard, il giornalista, lo interroga sulla luce, la chiarezza, su ciò che si può chiarire o mettere in chiaro.

Betty, la presentatrice, racconta la storia di una fotografia e del tempo che ci ha messo per arrivare sulla « prima pagina » dei giornali.

Terzo movimento: *Connu/Géométrie/Géographie* [Conosciuto/Geometria/Geografia]

I mostri hanno un piano, ma si sentono allo stretto.

Camille è in strada. Anche lei sta andando a scuola. Il reporter le pone delle domande sulla scuola e sulla casa, il percorso dall'uno all'altra, sul movimento, sulle distanze.

Albert, il presentatore, racconta una storia di colpevoli e di innocenti.

Quarto movimento: *Inconnu/Technique* [Sconosciuto/Tecnica]

I mostri vivono con le loro macchine.

Arnaud è in classe. Legge il sussidiario. Si sente la maestra che commenta il testo e fa domande ai bambini.

Robert Linard non interviene.

Betty, la presentatrice, racconta una storia di donne.

Quinto movimento: *Impression/Dictée* [Impressione/Dettato]

I mostri obbediscono alle loro macchine.

Arnaud è davanti a un ciclostile. Egli tira le matrici di una lezione di calcolo.

Robert Linard lo interroga sull'impressione, le tecniche per imprimere, su ciò che lo impressiona, sulla memoria.

La presentatrice racconta una storia di uomini e di donne.

Sesto movimento: *Expression/Français* [Espressione/Francese]

I mostri fanno grande uso degli aggettivi.

Camille è nel cortile della scuola per la ricreazione. Il giornalista parla con lei della scuola e del lavoro, del lavoro e del denaro, del grido e dell'imprigionamento, e anche del fatto che nessuno può venire a trovare i bambini a scuola.

La presentatrice racconta una storia di stile.

Settimo movimento: *Violence/Grammaire* [Violenza/Grammatica]

Dei mostri ci si prende cura fin dalla nascita.

Camille è sola in classe con la sua istitutrice. È stata punita. La maestra le ha domandato di copiare cinquanta volte la stessa frase. Il reporter la interroga sull'obbedienza, sul dovere, sulle leggi, quelle della scuola e quelle della vita, sulla copia e sull'invenzione, sulla scuola e sulla fabbrica.

Il presentatore racconta una storia di paesaggio.

Ottavo movimento: *Désordre/Calcul* [Disordine/Calcolo]

I mostri si sottomettono alla legge dei grandi numeri.

Arnaud è tornato da scuola. È a casa sua (con un amico che non si vede). Robert Linard lo interroga sul commercio, lo scambio, le matematiche, sulla proprietà, sulla moltiplicazione, sul denaro e il valore delle cose. Egli gli porta diecimila franchi in banconote.

La presentatrice racconta la storia di un sorriso.

Nono movimento: *Pouvoir/Musique* [Potere/Musica]

I mostri hanno degli amici preferiti: le merci.

Camille è nella sua camera, di ritorno da scuola. Mentre legge un giornale a fumetti, ha messo sul giradischi un disco di Mozart. Il reporter la interroga sulla musica e le chiede, secondo lei, a chi appartenga. L'interroga sul ruolo del suono in rapporto a quello dell'immagine, sul rumore, sul sapere e sul potere. Le chiede se le sirene esistono ancora.

Il presentatore racconta la storia del successore di Mozart.

Decimo movimento: *Roman/Economie* [Romanzo/Economia]

I mostri si distraggono.

Pomeriggio. Arnaud guarda in televisione un film di James Bond. Robert Linard parla

con lui della televisione, dello spettacolo, dello sguardo e della digestione, della noia, della voglia di raccontare e di parlare, della solitudine.

La presentatrice racconta la storia di tutti quelli e di tutte quelle che non ne fanno un romanzo.

Undicesimo movimento: *Réalité/Logique* [Realtà/Logica]

I mostri hanno fatto due invenzioni.

Dopo aver apparecchiato, Camille cena con i genitori e il fratellino. Si sentono le conversazioni a tavola. Camille mangia quasi senza aprire bocca.

Il reporter non interviene.

Il presentatore, Albert, racconta una storia di verità e di menzogna.

Dodicesimo movimento: *Rêve/Morale* [Sogno/Morale]

I mostri ritornano ancora una volta...

È sera. Come Camille nel primo movimento, Arnaud si prepara ad andare a dormire. Quando è già a letto, prima che si addormenti, Robert Linard, il reporter, viene a parlargli. Lo interroga sul sonno, il sogno, il pensiero, l'esistenza, su ciò che è oscuro e ciò che è chiaro, sulla felicità e l'infelicità, sulla vita, la morale, le origini del mondo.

La presentatrice, Betty, racconta la storia di Richard e della sua solitudine (su una canzone di Léo Ferré).

(Jean-Luc Godard, presentazione di *France, tour détour deux enfants*, in *Godard par Godard*).

1979

Quelques remarques sur "Sauve qui peut (la vie)" [A proposito della realizzazione e della produzione del film "Si salvi chi può (la vita)"]

Produzione: Sonimage, Télévision Suisse Romande; fotografia: (video, col); *d* 20'; origine: Svizzera.

Stavo lavorando alla macchina da scrivere, quando una cosa mi ha sorpreso. Lavoravo orizzontalmente, come si lavora nella scrittura occidentale. Lavoravo al testo di *Sauve qui peut (la vie)*. E poi, quello che mi aveva sorpreso mi è capitato una seconda volta, e allora mi sono reso conto che era il sorgere dell'immagine, l'immagine, come nel film di Resnais *Les statues meurent aussi*. Con la sua bocca sigillata, come se ci fossero cose che non si devono dire. Io continuavo a scrivere, ero intrigato da quell'apparizione verticale, come un risalire alla superficie. E poi, pensavo anche alle scritture cinesi o giapponesi, alle scritture per immagini, gli ideogrammi. E mi sono detto: « È così che dovrei poter scrivere, in verticale o in orizzontale, non sempre in orizzontale, all'inizio, non sempre la morte, all'inizio. Scrivere in piedi, per così dire, con le parole che seguono l'immagine ».

(Jean-Luc Godard, *Quelques remarques sur la réalisation et la production du film "Sauve qui peut (la vie)"*, in *Godard par Godard*).

1981

Changer d'image (Lettre à ma bien aimée) [Cambiare immagine (Lettera alla mia amata)]
Produzione: I.N.A. (Parigi)/ Sonimage (Grenoble); operatore video: (col) Jean-Bernard Menoud; interpreti: Jacques Probst; origine: Francia; *d* 9'30".

Si tratta di un'episodio della serie *Le changement a plus d'un titre* prodotta, in occasione delle elezioni presidenziali francesi del 1981, per richiamare l'idea del cambiamento. Godard, di fronte a un microfono e ad un vetro luminoso, parla dell'immagine del cambiamento e del cambiamento d'immagine, mentre la voce fuori campo di un narratore racconta le avventure di un personaggio in un paesaggio fantascientifico, un vero e proprio « partigiano dell'immagine », che corrisponde alla definizione godardiana del cineasta in lotta contro l'onnipresenza della televisione: « un tecnico della televisione è un collaborazionista ».

Troisième état du scénario du film "Passion" ("Passion" - Le travail et l'amour - Introduction à un scénario) [Terzo stato della sceneggiatura del film *Passion* ("Passion" - Il lavoro e l'amore - Introduzione a una sceneggiatura)]

Fotografia: (video, col); origine: Svizzera; *d* 20'.

Prima parte della "trilogia" di *Passion*, *Troisième état du scénario* non solo rappresenta, come gli altri due *scénario* che precedono la realizzazione di *Sauve qui peut (la vie)* e

di *Je vous salue, Marie*, una delle fasi di visualizzazione della sceneggiatura, cioè uno dei modi per rendere « visibile il non ancora visibile », ma si pone anche come occasione per Godard di avanzare nelle sue riflessioni sui rapporti tra la parola e l'immagine, tra l'immagine e la realtà.

1982

Scénario du film "Passion" [Sceneggiatura del film *Passion*]

Produzione: JLG Films; co-produzione: Télévision Romande; fotografia: (video, col); collaboratori: Jean-Bernard Menoud, A.-M. Miéville, Pierre Binggeli, Studio Trans Vidéo; origine: Svizzera; *d* 52.

« Uno, due, tre, quattro; uno, due, tre, quattro, cinque, sei... Buongiorno a tutti, amici e nemici. Sono qui per parlare della sceneggiatura di un film, *Passion*, a cui ho partecipato qualche mese fa. Parlare... in effetti, mi piacerebbe poter tacere e, prima di parlare, vedere. Questo film, infatti, ciò che ha avuto di originale è che abbiamo cercato, ho cercato, di vedere; non ho voluto scrivere la sceneggiatura, ho voluto vederla. Si tratta, in fondo, di una storia abbastanza terribile, forse perché in un certo senso risale fino alla Bibbia. Si può forse vedere la legge? O forse all'inizio la legge era scritta? Oppure era vista, e poi Mosè l'ha scritta sulle tavole. Visto che prima si vede il mondo e poi lo si scrive. E anche il mondo che descrive *Passion* bisognava prima vederlo, vedere, vedere se esisteva per poterlo filmare.

Credo che i primi segni di scrittura, a Micene, prima di Atene..., credo siano stati i mercanti a inventare la scrittura. Le prime tracce non sono state *Mme Bovary* o *L'espoir* o *I fratelli Karamazov*, ma quelle lasciate dai mercanti che annotavano tre chili di carote, mezzo di prugne. Poi qualcuno ha avuto l'idea di scrivere un romanzo. E il cinema, del resto, che copia la vita, che è venuto dalla vita, che rappresenta la vita, comincia proprio così. Non si faceva nessuna sceneggiatura, non si scriveva, si partiva e si girava Mack Sennett in un piccolo studio di Hollywood, che non si chiamava ancora così. Andavano in macchina, un amico vestito da poliziotto, un'amica faceva la bagnante, un giovanotto faceva l'innamorato. Poi, un po' per volta, col successo, se ne facevano sempre di più, ogni giorno, e il contabile non capiva più niente di dove andasse il denaro. Allora ha incominciato a scrivere: una bagnante cento franchi, un poliziotto cinquanta, un innamorato tre dollari... Poi, si è passati a: un poliziotto è innamorato di una bagnante che è inseguita dal fidanzato...

La sceneggiatura viene dunque dalla contabilità, per spiegare dove si sono spesi i soldi. Ma all'inizio si vedeva, e io volevo vedere la storia di *Passion*, c'erano degli elementi, ma bisognava vederli, per vedere se questo mondo poteva esistere. Questo è il lavoro della sceneggiatura. Poi si fa il film. Non bisogna creare un mondo, ma creare la possibilità di un mondo. La macchina da presa farà questo lavoro, renderà questo possibile probabile, o questo probabile possibile. Creare questo probabile, vedere, vedere l'invisibile, e vedere cosa capita se l'invisibile fosse visibile, cosa si potrebbe vedere ».

(Jean-Luc Godard, *Scénario du film "Passion"*, in *op. cit.*).

Lettre à Freddy Buache [Lettera a Freddy Buache]

Produzione: Film et Vidéo Production (Losanna); sceneggiatura e montaggio: JLG; fotografia: (video riportato su formato 35 mm, col) Jean-Bernard Menoud; musica: Ravel; suono: François Musy; collaboratori: Pierre Binggeli, Gérard Rucy; origine: Svizzera; *d* 11'.

« Mio caro Freddy, vorrei cercare di parlarti su questo cortometraggio sulla città di Losanna. Su... Parlare su... Vorrei cercare di non parlare... ».

Lavoro su commissione realizzato per i cinquecento anni della fondazione di Losanna, la città dove Freddy Buache dirige la cineteca che ha la più ricca collezione di film di Godard. Libero dagli obblighi del lungometraggio, Godard ritrova qui una leggerezza commossa nel mostrare la sua città: « Losanna, è tre inquadrature: un'inquadratura verde, un'inquadratura blu e come si passa dal verde al blu ».

(Jean-Luc Godard, *Lettre a Freddy Buache*).

1983

Petites notes à propos du film "Je vous salue, Marie" [Noterelle a proposito del film *Je vous salue, Marie*].

Fotografia: (video, col); interpreti: Jean-Luc Godard, Myriem Roussel, Thierry Rode, A.-M. Miéville; origine: Francia; d' 25'.

Sto scrivendo i dialoghi del mio ultimo film, e immagino il prossimo. Adesso mi si crede quando dico che faccio del cinema, infine mi credono perché abbiamo messo una macchina da presa, e poi c'è un'immagine... Si pensa che tutto venga dalla macchina da presa, ma ci sono altre cose per fare un film...

Questo piccolo film, non una dimostrazione, solo qualche piccolo appunto, poi dei toni, poi ancora un film. Il bambino Gesù dovrà fare davvero un miracolo, sarà più difficile fare dei miracoli, e il film è un piccolo miracolo cui vi si chiede di partecipare, di coprodurlo con noi. Abbiamo bisogno del vostro aiuto, e vi chiediamo né più né meno quel che ci serve, 300.000 franchi svizzeri per un film al 60%, a maggioranza svizzera.

Se dicessi "svizzero", dunque "neutro", forse pensereste che sto scherzando, ma il neutro è il punto caldo. Ci vuole un negativo e un positivo, e lo schermo è neutro. Poi, può arrivare la luce.

(Jean-Luc Godard, *Petites notes à propos du film "Je vous salue, Marie"*).

1986

Grandeur et décadence. Un petit commerce de cinéma [Fasto e decadenza. Una piccola impresa cinematografica]

Produzione: Renald Calcagni, Richard Debusne, Christine Barrière, per TF I (« Série Noire »); distribuzione: Hamster Productions; assistenti alla regia: Anne Carrel, Françoise Desporte, Jean-Pierre Delamour, Jacques Pena, Jean Grecault, Jean Brisa; sceneggiatura adattamento dialoghi: JLG; fotografia: (video, col) Caroline Champetier, Serge Lefrançois; tecnici video: Pierre Binggeli, Trans Vidéo (Genève); musica: Artvo Part, Béla Bartok, Leonard Cohen, Bob Dylan, Janis Joplin, Joni Mitchell; suono: François Musy, Alain Besse; interpreti: Jean-Pierre Léaud (Gaspard Bazin), Jean-Pierre Mocky (Jean Almereyda alias Jean Vigo), Marie Valera (Eurydice), JLG e gli scioperanti dell'A.N.P.E.; origine: Francia; d' 52'.

Questo film è dedicato a Jack Lang.

Girato al presente, *Grandeur et décadence...* è volto interamente verso il passato. Godard realizza la sua *Camera verde*. Meno di due anni dopo la morte di Truffaut. Quella morte, che pure qui si evita assolutamente di nominare, e mentre nella colonna sonora sfilava la lunga lista dei cineasti e dei produttori « morti sul campo dell'onore », resta tuttavia onnipresente attraverso il personaggio di Jean-Pierre Léaud, che ha come patronimico quello, simbolico, di « Bazin ». Con Truffaut, secondo questo film, è scomparso un certo cinema francese, artigianale ancor prima che artistico, ed è parimenti scomparsa una certa coscienza morale, condivisa da tutti i cineasti della Nouvelle Vague, ma enunciata esplicitamente e vigorosamente da Truffaut, giovane critico di « Arts ».

Il punto centrale d'interesse di questo telefilm, che sceglie per sé il compito di « proteggere i morti dai vivi », è quello di integrare la tecnica video nel medium cinematografico o, più esattamente, di subordinarla, ricordando che la produzione di immagini risponde ai principi morali ed estetici del cinema. Il film ci ricorda che cos'è il cinema, con scene, immagini e definizioni folgoranti: « Il vero mistero della vita è che un gesto è bello solo quando è giusto ». Dopo aver errato tanto a lungo nei sotterranei della comunicazione, Godard ci ricorda (si ricorda?) che la dignità del cinema è quella di essere un'arte. Così, la morte di Almereyda, l'esclusione di Gaspard Bazin da parte dei « videasti » che occupano l'ufficio del produttore Rassam, finisce per assomigliare all'esecuzione dei devianti in *Alphaville*: dopo il cinema, ciò che resta, soprattutto, è un campo vuoto e una griglia di programmazione.

(Joël Magny, *Cahiers du Cinéma. Spécial Godard*, supplemento al n. 457, novembre 1990).

Soft and Hard (Soft Conversation On Hard Subjects Between Two Friends) [Morbido e duro (Chiacchiere disinvolute su argomenti ponderosi tra due amici)]

Produzione: Tony Kirkhope, JLG Films, Channel Four; copyright: Deptford Beach Prd; co-regia: A.-M. Miéville; operatore video: Pierre Binggeli; interpreti: Jean-Luc Godard, A.-M. Miéville, Colin McCabe; d' 52'.

Cercavamo ancora il cammino verso la nostra parola, era ancora l'epoca dei massacri di Beyrouth, l'epoca dei voli radiosi verso Marte e Venere, del trionfo delle televisioni private e dell'incredibile ascesa del dollaro. L'epoca dell'incendio degli alberi della Foresta Nera e delle prime sconfitte di McEnroe. L'epoca dei calcolatori della quinta generazione e della fame in Africa. Più che mai, era l'epoca in cui tutta l'acqua del mare non sarebbe bastata a cancellare una macchia di sangue intellettuale. Era, forse, anche il tempo delle penultime sedute d'analisi e degli ultimi spettacoli di cinema. In effetti, non cercavamo più davvero la strada della nostra parola, perché parlavamo meno e più dolcemente. I soggetti di conversazione non mancavano. O forse sì. Quello che non mancava erano gli oggetti. Masse di oggetti, ognuno col suo nome. Quantità inverosimili di nomi. Ma i soggetti, veri o falsi, erano scomparsi.

(Jean-Luc Godard, *Soft and Hard*, in *op. cit.*).

In *Soft and Hard* la vera novità è l'Altro, cioè la Donna (Anne-Marie Miéville). Per una volta Godard non fa un soliloquio, ma si incammina verso una parola doppia. Verso l'analisi reciproca. Qualcosa che ruota attorno a una coppia, sul lavoro ed in casa. Non c'è dunque da stupirsi se la frase che mantiene la risonanza più forte sia: « Visto che faccio immagini invece di fare bambini, forse che questo impedisce che io sia un essere umano? »

Thierry Jousse

In *Cahiers du cinéma. Spécial Godard*, supplemento al n. 457, novembre 1990.

1987

Meeting Woody Allen (Meeting the Press) [Incontro con Woody Allen (Incontro con la stampa)]

Produzione: Woody Allen, JLG Films; fotografia: (video, col); interpreti: Jean-Luc Godard, Woody Allen; *d* 20'.

Meeting Woody Allen, l'incontro tra Godard, ovvero « il merlo di campagna », ovvero « Lucky Jean-Luc », e Woody Allen, « il merlo di città », è il tentativo di convincere Woody Allen a partecipare alle riprese di *King Lear*. In quella che avrebbe dovuto essere un'intervista filmata, Godard lascia all'interlocutore appena il tempo di abbozzare una risposta, subito interrotta da un contrappunto visivo e sonoro (Gershwin, brani di free-jazz, immagini dei film realizzati dal regista americano, ricorrenti immagini dei quadri di Hopper). Ed il dialogo si scinde fin da subito in due monologhi paralleli sulla cattiva influenza esercitata dalla televisione nei confronti del cinema.

1988

Closed

Produzione: François et Marithé Girbaud; fotografia: (video, col) Caroline Champetier; suono: François Musy; *d* 3 serie di spot pubblicitari × 6'.

« Ci vuole un altro modo di vedere la moda ». « Ma cos'è la moda? » « Nulla ». « Cos'è la moda? » « Tutto ». « Cos'è la moda? » « Qualche cosa. E se si pensasse a un altro modo di mostrare le cose ». « Credi che la moda debba passare per il cinema ». « Come un'associazione di idee e di persone ». « Se si provasse a condividere il risultato con qualcuno. Finire qualcosa e rinascere altrove ». « Meraviglia! che si possa fare omaggio di ciò che non si ha ». « Oh, dolce miracolo delle nostre mani vuote ».

Fin dall'eternità/ la moda lotta/ contro l'eternità./ *On s'est tous défilé.*

(Jean-Luc Godard, *Closed*, in *op. cit.*).

Nelle tre serie di spot pubblicitari sui jeans *Closed* realizzati per Marithé e François Girbaud, Godard tenta di liberare l'immagine dal vincolo della comunicazione pubblicitaria. Si tratta, ancora una volta, di cercare un'immagine "giusta", ma nel villaggio globale della comunicazione, la "giustezza" di un'immagine, significa forse la sua ritrovata capacità di "dire" e non soltanto di "significare".

On s'est tous défilé [Ce la siamo filata tutti]

Produzione: Marithé et François Girbaud; fotografia: (video, col) Caroline Champetier; suono: François Musy; musica: Honegger, Leonard Cohen, Mozart, Barbra Streisand, Rollins, Champetier, Murey; *d* 13'.

Sappiamo che Godard accetta spesso dei lavori su commissione. Questo non è il meno sorprendente. È per conto di Marithé e François Girbaud, creatori di moda, che Godard ha realizzato questo video intitolato *On s'est tous défilé*, oltre ad alcuni spot strettamente pubblicitari. Tutto il video di Godard ultima maniera è qui riassunto in circa tredici minuti. Corpo in *ralenti*, intermittenza d'immagini, miscuglio di voci, rumori di strada, musica, scomposizione, polverizzazione, accelerazione, lavoro sulla serie, sulla comunicazione, sapiente intreccio di immagini.

On s'est tous défilé è un condensato. Quindi e forse a causa stessa di questa condensazione, la macchina-Godard dà un po' la sensazione di girare a vuoto. Non si può proprio dire che il vestito, il drappeggio, il corpo velato, la moda interessino veramente Godard. Poca o nessuna sensualità e una voce un pò sentenziosa che ci propina un testo off di Baudelaire, ecco l'impressione che si sprigiona da *On s'est tous défilé*. E Godard, se lo sarà squagliata anche lui?

Thierry Jousse

In *Cahiers du Cinéma. Spécial Godard*, supplemento al n. 457, novembre 1990.

Puissance de la Parole [Potenza della parola]

Produzione: France Télécom; del. produzione: Hervé Duhamel, Marie-Christine Barrière, Philippe Malignon, JLG Films, Gaumont; fotografia: (video, col) Pierre Binngelli, Caroline Champetier; musica: J.S. Bach, Bob Dylan, Beethoven, John Cage, Richard Strauss, César Frank, Maurice Ravel, Léonard Cohen; suono: François Musy, Pierre Alain Besse, Marc Antoine Beldent; testi: Jean-Luc Godard, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, James Cain, Haroun Tazieff; interpreti: Jean Bouise, Laurence Cote, Lydia Andrei, Jean Michel Iribarren; *d* 25'.

Questo film video, della durata di una ventina di minuti, realizzato per Télécom ha permesso a Godard di porre, sempre cercando, ma questa volta in maniera definitiva, la domanda principale che anima tutta la sua opera recente: come unire insieme l'immagine e la parola? (Vedrei volentieri nella trilogia *Je vous salue Marie*, *Puissance de la Parole*, *Nouvelle Vague* una Difesa e Illustrazione dell'associazione delle immagini scomponendo l'associazione delle parole). In questo senso il titolo di questo film deve essere visto come uno schermo al mecenate: è "Impotenza della Parola" che bisogna leggere. Così come in *Nouvelle Vague*, la colonna sonora è in effetti letteralmente fatta a pezzi, pezzi di citazioni, di rumori, ricomponendo la discontinuità delle parole del mondo mediatico, colonna sonora in cui le associazioni sono di proposito prive di senso. Godard evira il segno linguistico: l'importanza delle parole scoppia in queste facce che gettano delle frasi magniloquenti al vento che se le porta via senza lasciarne traccia. Anche il telefono, emblema dello sponsor del film, come la parola infinitamente ripercossa ai quattro angoli del mondo, ma vuota di senso, è totalmente patetico, ridicolizzato, un apparecchio ante-guerra che giace su un tavolo, o buttato per terra. Le parole del film, che si scontrano l'una con l'altra, ibridi delle esperienze del collage di citazioni dette a loro spese, private del sacro appena vi aspirano, appartengono a un universo pre-apocalittico. Degenerate, sono sul punto di decadere. La bellezza è invece nelle immagini, girate con magnifici colori, quelli del mattino. La vera forza è qui, in questa acqua viva che Godard non smette di scrutare, di catturare nel suo slancio per sentirla meglio. Ancora una volta da quest'acqua il regista ha tratto la sua ispirazione stilistica, come in *Marie*, dove è l'umidità stagnante propria della fecondità, o in *Nouvelle Vague*, dove il lago nero e profondo raffigura la morte e il luogo in cui si ritorna (la Resurrezione). In *Puissance de la Parole*, l'acqua è viva, scorre velocemente: è essa che trasmette la vera forza della conformità, questa forza di analogie che Godard conferisce alle associazioni delle immagini. L'acqua rappresenta la transizione delle parole che non riescono ad essere. Ma così come l'aria (le bellissime inquadrature dall'aereo sopra le Alpi), questi due elementi non sono rappresentati dal telefono, fantoccio privo di senso, perché incapace di dare sostanza al mondo che lo circonda.

Per fare vedere la comunicazione, Godard non ha dipinto la modernità tecnologica, ma ha riempito la sua camera di acqua e aria, un modo di essere fedele, come il Fritz Lang di *Mépris*, alla parola di Omero.

Antoine de Baecque

Le dernier mot [L'ultima parola]

Episodio di *Les français vus par...*, 5 episodi di Jean-Luc Godard, Werner Herzog, Luigi Comencini, David Lynch, Andrzej Wajda; produzione: A.-M. Miéville, Hervé Duhamel, Marie-Christine Barrière / Erato Films, Socpresse, Le Figaro; produttore delegato: Daniel Toscan du Plantier; produttore esecutivo: Pierre-Olivier Barde; fotografia: (video col, b/n) Pierre Binggeli; musica: Bach (Partita in re); suono: Pierre Camus, Raoul Fruhaut, François Musy; interpreti: André Marcon, Hans Zichter, Catherine Aymerie, Pierre Amoyal, Michel Radio, Luc Briffoch, Laurent Rohrbach, Gilles Laeser, Laurence Nanzer, Damien Nanzer; *d* 13'.

Per questa trasmissione-anniversario dei dieci anni del *Figaro-Magazine*, Godard ha a disposizione dodici minuti per "vedere" i francesi a modo suo. Egli sceglie di tenersi fuori dal gioco e di fare lo Svizzero per intrappolare il gusto smodato dei francesi per la battuta che fa centro: farà l'inventario dei francesi celebri che hanno consacrato il loro ultimo soffio di energia per dire l'estremo *bon mot* prima di trapassare. Ma il progetto satirico passa ben presto in secondo piano, il film sarà grave e bello.

La fine della guerra in Alta-Savoia. Una casa circondata da alberi con il lago sul fondo (Godard, che all'epoca aveva dodici anni, non doveva essere molto lontano, in un luogo identico, come quello che presto ritroveremo al centro di *Nouvelle Vague*). Un ufficiale tedesco e la sua compagna francese lasciano velocemente questa proprietà, ma con rimpianto, forse sono stati felici malgrado la guerra. Nel parco, prima di andarsene, i soldati si impadroniscono di cinque civili, senza dubbio dei partigiani (la guerra, per Godard, è sempre stata legata al sottobosco). Poiché mancano di munizioni, tirano a sorte per quello che sarà fucilato: toccherà a Valentin Feldman, giovane filosofo, del quale si conosce l'ultima parola diretta ai suoi boia: « Imbecilli, è per voi che muoio ». Ma Godard ha bisogno di un presente per filmare questo passato: quarant'anni dopo il figlio dell'ufficiale tedesco visita questi luoghi di cui suo padre gli ha parlato. È accompagnato — nel senso proprio e nel senso figurato — da un violinista muto che non è altri che il figlio del prigioniero fucilato.

Per passare da questo presente a quel passato, una voce off "durassiana" recita il testo della sceneggiatura che stiamo vedendo. Godard, visibilmente, gira intorno a un film che forse non farà mai ma del quale ci offre in questo caso qualche bel frammento, un film sui cui temi anche Pialat sogna di lavorare: la collaborazione piuttosto che la resistenza, la fine della guerra e la fine dell'infanzia. In un'inquadratura *tableau-vivant* ricopiata da un affresco di Fra Angelico a San Marco, Godard filma il viso del condannato a morte circondato da quattro mani, immobili, che gli offrono l'ultima sigaretta e l'ultimo fiammifero, moderna imitazione degli "oltraggi al Cristo", che trae senza dubbio ispirazione dai trentatré anni di Valentin Feldman nel momento del suo martirio.

Alain Bergala

In *Cahiers du Cinéma. Spécial Godard*, supplemento al n. 457, novembre 1990

1989

Le rapport Darty [Il rapporto Darty]

Produzione: Gaumont, JLG Films; realizzazione: A.-M. Miéville, Hervé Duhamel, Pierre Camus, Pierre-Alain Besse, François Musy, Jean-Luc Godard; fotografia: (video, col); *d* 50'.

Ci si crederebbe ritornati ai bei vecchi anni Settanta, all'epoca di *Tout va bien*. Godard e Miéville filmano un grande magazzino. In questo caso, Darty. Sapete, il numero uno nel campo dell'hi-fi ed elettrodomestici! Si chiama *Le rapport Darty*. Un rapporto deve ben servire a qualcosa. Un rapporto di polizia. Mantenere un buon rapporto. Un po' dell'uno e un po' dell'altro, senza alcun dubbio.

In breve, *Le rapport Darty* è un lavoro su commissione del padrone di Darty France, eseguito, non senza umorismo, subito prima di *Nouvelle Vague*: le immagini del negozio, il suono in presa diretta e poi il commento più che off della signorina Cléo, alias Anne-Marie Miéville e del suo robot, vecchio di 2000 anni, Nathanael alias Jean-Luc Godard, che ne approfitta per fare il buffone con la voce. Alcune citazioni di Jean-Jacques Rousseau, di Marcel Mauss, Georges Bataille, Pierre Clastres. Il risultato è una storia in-

stantanea sulla proprietà, sul lavoro, sul commercio. E un po' didattico ma molto rivelatore. Soprattutto la colonna sonora che, come al solito, è magnifica, punteggiata dalla voce di Léo Ferré.

Rottura. Seconda parte. Darty non è contento. Si direbbe che i termini del lavoro non vengano rispettati. Segue uno scambio di lettere tra le due parti. Il modo di produzione si riflette nel film. Non sono più la fata e il robot che parlano, bensì Anne-Marie e Jean-Luc. Ci saranno delle altre parti ma sempre più corte. Brani di cinema. *Perceval le Gallois* e la fine di *Tempi moderni*.

Le Rapport Darty ha un qualcosa di situazionistico, nella logica del détournement e della ripresa individuale. I clienti del film sono i Darty, ma i clienti di Darty sono JLG e AMN. In conclusione, *Le rapport Darty* assomiglia più alla corrispondenza dei Marx Brothers con la Warner Bros, che non a un trattato di antropologia.

Thierry Jousse

In *Cahiers du Cinéma. Spécial Godard*, supplemento al n. 457, novembre 1990.

1988-89 *Histoire(s) du cinéma* [Storia(e) del cinema]

Produzione: JLG Films (Losanna), Canal Plus (Parigi); fotografia: (video, col); *d* 4 × 25'.

« *Histoire du cinéma, histoires, avec un 's'...* Storia del cinema o storie di cinema. Tutte le storie che ci sarebbero? O tutte le storie che ci saranno? Tutte le storie che ci sono state ». Nella riaffermazione della pluralità come non vedere fin da subito, tra le mille citazioni esplicite che punteggiano quest'opera, un rinvio, più implicito, ad Erodoto, il "primo" storico. Rinvio che sembra quasi collocare anche il cinema alle origini della cultura occidentale: se infatti sembra oggi possibile pensare, con la televisione, ad un futuro prossimo in cui il cinema che abbiamo conosciuto non ci sarà più, come riuscire davvero a concepire un'epoca, per quanto remota, senza che ci fosse il cinema?

Come ogni studioso che si rispetti, Godard inizia le sue "storie" con una definizione del campo: il cinema è quella "cosa" che permette di sostituire alla realtà un mondo che meglio si accorda ai nostri desideri. Punto di mediazione tra la realtà e il desiderio, il cinema è un "medio" che partecipa delle componenti dei suoi estremi. Dagli archivi della memoria, escono così tracce di storia, simboli del desiderio, elementi di realtà, con Godard che, come narratore e protagonista di mille e una storia vissute davanti agli schermi o dietro la macchina da presa, costruisce il suo Museo Immaginario.

Come spesso in Godard, sono le parole che danno il tempo alle immagini: lette dai resti di una biblioteca ideale, battute a macchina, scritte sullo schermo, le parole funzionano come segnali in codice che liberano le suggestioni della memoria. Il ritmo veloce del film, scandito dal ticchettio di una macchina da scrivere, da dissolvenze incrociate multiple e da un montaggio che tende al « mixaggio », cioè a considerare e trattare le immagini come fossero « suoni », si apre a tratti, improvvisamente, in ampi squarci che lasciano uscire l'altro elemento costitutivo di *Histoire(s) du cinéma* (e di tutto l'ultimo Godard): la musica. E dunque: immagini, parole dette e scritte, musica diventano gli elementi di una « ricerca del tempo perduto », una storia della luce e dell'ombra, del suono e del silenzio, che attraversa la storia del nostro secolo, trascinandosi dietro una moderna nostalgia del classicismo.

1990 *Metamorphojeans*

Produzione: Marithé e François Girbaud; *d* 15 × 30'.

Quindici spot pubblicitari della nuova serie di jeans realizzati per Marithé e François Girbaud.

Le schede di *On s'est tous défilé*, *Puissance de la Parole*, *Le dernier mot* e *Le rapport Darty* sono state tradotte dal francese da Dominique Smerzu e da Ermanno Ghisio-Erba.