

 Locarno Festival
Official selection

JEAN-PIERRE
LÉAUD
MARIE
VALERA
JEAN-PIERRE
MOCKY

UNA PELÍCULA INÉDITA DE
**JEAN-LUC
GODARD**

GRANDEZA Y DECADENCIA DE UN PEQUEÑO COMERCIO DE CINE

con **JEAN-PIERRE LÉAUD, JEAN-PIERRE MOCKY, MARIE VALERA, CAROLINE CHAMPETIER**

Fotografía **CAROLINE CHAMPETIER, SERGE LEFRANÇOIS (SFP)** Sonidos **FRANÇOIS MUSY, ALAIN BESSE**

Una película dirigida y producida por **JEAN-LUC GODARD**

Una coproducción **TF1 – HAMSTER PRODUCTIONS – TÉLÉVISION SUISSE ROMANDE – JLG FILMS – RTL**

Copia restaurada bajo la supervisión de **CAROLINE CHAMPETIER** y de **FRANÇOIS MUSY** con la colaboración de **FABRICE ARAGNO**

Distribución **CAPRICCI CINE**

capricci

EN CINES 1 DE DICIEMBRE 2017



Capricci cine presenta

GRANDEZA Y DECADENCIA DE UN PEQUEÑO COMERCIO DE CINE

una película producida y realizada por

JEAN-LUC GODARD

inédita en salas de cine

una coproducción TF1 – Hamster Productions

Télévision Suisse Romande – JLG Films – RTL

copia restaurada bajo la supervisión

de Caroline Champetier y de François Musy

con la colaboración de Fabrice Aragno

FRANCIA / SUIZA – 1986 – 92 MN – DCP 2K – 1.33 – MONO

EN CINES 1 DE DICIEMBRE 2017

Capricci Cine

Ronda Universitat 15 1r -la 08007 Barcelona

Programacion y prensa

Diana Santamaria

615 16 45 66 – diana.santamaria@capriccicine.es

CON

Jean-Pierre LEAUD .. Gaspard BAZIN

Marie VALERA Eurydice

Jean-Pierre MOCKY Jean ALMEREYDA

Caroline CHAMPETIER Carol

Y LOS PARADOS DE LA A.N.P.E.

IMÁGENES

Caroline CHAMPETIER

Serge LEFRANCOIS (SFP)

SONIDO

François MUSY

Pierre Alain BESSE

MÚSICA

Arvo PÄRT

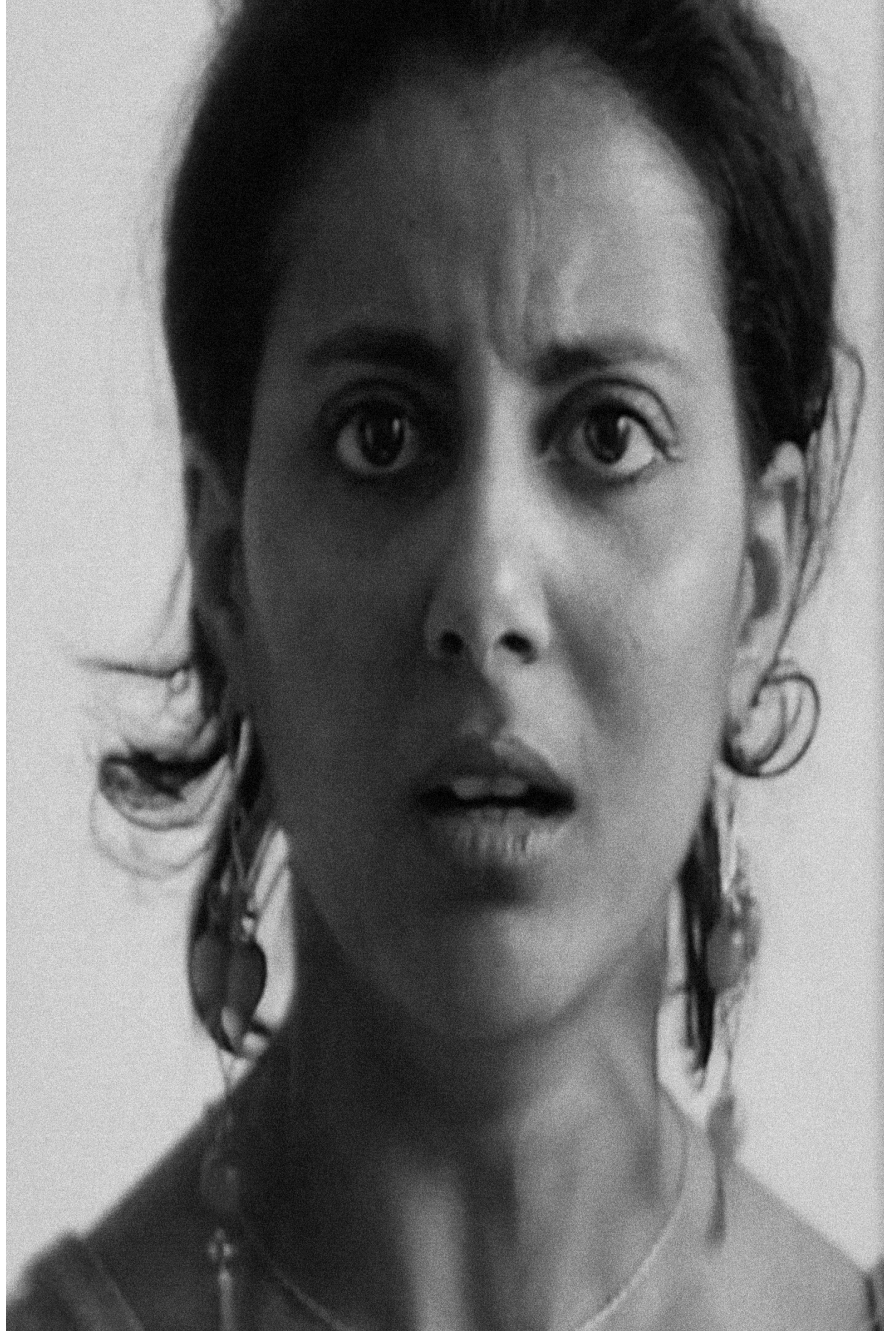
Bela BARTOK

Léonard COHEN

Bob DYLAN

Janis JOPLIN

Johnny MITCHELL





Sinopsis

Se dice del cine que es una fábrica de sueños... Por el lado de los sueños, se encuentra un cineasta: Gaspard Bazin, que prepara su próxima película y hace pruebas para elegir a los figurantes. Por el lado de la fábrica, se encuentra Jean Almereyda, un productor venido a menos y al que le cuesta cada vez más conseguir financiación para arrancar sus negocios. Entre los dos, la enigmática Eurydice, la mujer de Almereyda, que quiere ser actriz. Mientras Almereyda arriesga su vida para cerrar la financiación de la película, Gaspard elige a Eurydice como protagonista.

El cine es el arte tanto de fijar un bello rostro en el celuloide como de encontrar el dinero necesario para la compra de dicho celuloide. La historia de *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine* es de algún modo esa historia. Pero además es el retrato de figurantes y técnicos, de toda esa gente que trabaja en las sombras para las salas oscuras y también para la televisión.

De la *Serie Negra* a Jack Lang

En 1984, el productor, publicista, guionista, director y actor Pierre Grimblat -quien en los años 90 producirá series de éxito como *Inspecteur Navarro* o *L'institut*- propone a TF1, entonces la principal cadena de la televisión pública francesa, realizar un homenaje a la "Serie Negra", la colección de novelas policíacas que fundara Marcel Duhamel, en la editorial Gallimard, en 1945. Hamster Films, la productora de Grimblat, pondrá en marcha 37 películas que serán emitidas en horario de máxima audiencia en TF1, los sábados a las ocho y media de la noche, del 28 de enero de 1984 al 28 agosto de 1991. Entre los directores elegidos, se encuentran Joël Seria, Yves Boisset, Paul Vecchiali, Jacques Rouffio y... Jean-Luc Godard. Godard es elegido para adaptar *The Soft Centre*, una novela de James Hadley Chase.

De la novela, como cabía esperar, quedarán muy pocas cosas. Aun así, Godard conseguirá crear una atmósfera de cine negro alrededor del personaje interpretado por Jean-Pierre Mocky, un productor de cine endeudado que se ve inmerso en un turbio negocio con una banda de malhechores. *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine, reveladas por la búsqueda de los actores en una película para la televisión pública* (la cláusula solo aparece en el film) cuenta la historia de una película que está en la fase de *casting*. La sociedad Albatros Films produce la nueva película de Gaspard Bazin, que debe adaptar, muy a pesar suyo, la novela de un escritor bastante menos talentoso que Raymond Chandler: James Hadley Chase...

Es el momento de reclutar a los figurantes, ocasión para que desfilen, ante la cámara de Carol/Caroline Champetier, un sempiterno ballet de intermitentes del espectáculo. Porque *Grandeza y decadencia* es el retrato poco disimulado de Peripheria, la empresa de producción de Jean-Luc Godard, un retrato en el que el equipo técnico se encuentra, al mismo tiempo, detrás y delante de la cámara, donde "la vida le devuelve a las películas todo lo que les ha robado...".

La película, emitida el 24 de mayo de 1986 en TF1 (justo antes de ser privatizada), está dedicada a Jack Lang, por aquel entonces Ministro de cultura y comunicación. Esta dedicatoria se inscribe en el turbulento contexto del lanzamiento de las nuevas cadenas de televisión privadas, anunciado el 4 de enero de 1985 por François Mitterrand. Al acercarse las elecciones legislativas de 1986, la liberalización de la televisión por ondas hertzianas se acelera. Se otorgan las concesiones, antes incluso de que la ley que va a fijar el marco jurídico de las televisiones privadas sea promulgada: en noviembre de 1985, Silvio Berlusconi se asocia con Jérôme Seydoux y con Christophe Riboud para crear la cadena *La Cinq*. La decisión provoca un notable escándalo. Jack Lang hace pública su inquietud al demandar que se revisen las cláusulas del pliego de condiciones redactado por Georges Fillioud (secretario de Estado encargado de las técnicas de la comunicación) que incluía, entre otras cosas, la autorización de varias interrupciones publicitarias, durante la difusión de las películas, y una cuota de difusión de obras cinematográficas francesas, limitada tan solo al 25% (en lugar del 50% de las cadenas públicas), así como una reducción de la cronología de los medios de comunicación.

Entrevista con Jean-Luc Godard

Las protestas de los profesionales no tardan en llegar. El 9 de diciembre de 1985, representantes de la industria cinematográfica organizan, en la *Mutualité*, un mitin anti-*La Cinq* que reúne a 1.500 personas y amenazan con boicotear a la cadena no vendiéndole ninguna película. A pesar de las conclusiones de la Alta Autoridad, que critica defectos de forma en el procedimiento de atribución de la concesión a *La Cinq*, el gobierno acabará por adoptar un nuevo pliego de condiciones más o menos idéntico al original.

¿Fue usted quien quiso rodar una película para la *Série noire*?

Fue una idea que surgió hablando con la gente de Hamster, la empresa que produjo esa serie. Yo dije: "por qué no". Había que partir de una novela, así que elegí a un autor que me gusta, al que respeto, Chase. Y la novela fue quedando atrás, acabamos llegando a otro lugar...

¿Es cierto que había prometido realizar un film policíaco clásico?

Yo no sé lo que es un film policíaco clásico. Las grandes novelas negras son aquellas en las que alguien que tiene problemas intenta escapar de ellos, todo rodeado por un ambiente particular. Si esa es la premisa del cine policíaco clásico, yo la respeté por completo.

¿Los productores no le impusieron nada?

Sí, un presupuesto global que fue aceptado. Hicimos la película (en video) por un tercio menos de lo que costaron las otras.

¿Por qué eligió a Jean-Pierre Mocky?

Porque nuestra historia se parece un poco: hemos vivido y seguimos viviendo la grandeza y decadencia del cine en la época de la televisión.

¿La televisión en su conjunto? Al final del guión, da más bien la sensación de que se trata de la televisión privada...

Las teles privadas están un poco privadas de imaginación. Por lo que veo, son todas iguales. Es la omnipotencia, como la Realeza, como la Iglesia en la Edad media. El cine proyecta algo. Por esta razón, todavía tiene poder en el corazón de la gente y las películas tienen mucho éxito en televisión. La televisión difunde, transmite, pero le cuesta mucho crear. Lo que no quiere decir que no haya cosas interesantes, buena gente...

¿Y creará cada vez menos?

Eso pienso. Y es por ello que todos los lugares de creación tienen un poder muy grande en la televisión, ya sean las películas, los programas de variedades y la información, es decir, aquello que transmite elementos creadores. Pueden ser Chirac o Mitterrand quienes crean. Platini creando un gol o yo mismo, cuando tengo el honor de ser emitido, o Zidi... Aparte de eso, en televisión no se crea nada. *Cifras y letras* no crea nada. Dicho esto, hay un consentimiento por parte del ciudadano que es el que tiene la TV en casa.

Volviendo al símil policiaco, ¿vamos hacia un secuestro de la creación por parte del dinero?

El telespectador es rehén porque así lo quiere. De hecho, a los canales de televisión se les llama cadenas. En mi película se ven muchas rejillas, se dice que estamos en una rejilla de programas.

¿Cine y televisión no podrían un día salvarse el uno al otro? Se podría citar el ejemplo de Jacques Doillon con *La vie de famille*, producida por TF1, rodada en 35mm y distribuida en salas antes de ser emitida en televisión.

Deberían poder hacerlo pero es un poco como el oso y la mosca. Yo desearía que algunas de mis películas, que serían hechas de otra manera, pudiesen ser emitidas en televisión antes de llegar a los cines. Porque incluso una audiencia de 300.000 espectadores a las dos de la mañana es algo enorme. Nunca pondrán una película de Bresson a las dos de la mañana, pues dirán que tiene poca audiencia, y preferirán poner una película porno.

Hay una gran diferencia entre el director de una cadena y yo: si yo hago tres películas al año acabo completamente asfixiado; es como si una madre tuviera

Él hace 365 veces 10 horas de programas al año. ¿Cómo quiere que se pueda concebir todo eso?

En cualquier caso, a TF1 le pareció que era importante encargarle una película al director de cine que usted es...

Quizás lo hicieron por cambiar, por disponer de otra mirada. Debería de ser algo más frecuente, no necesariamente conmigo. Les estoy muy agradecido, estoy muy contento y espero que emitan el film correcta y normalmente. Este proyecto me permite tener acceso a otro público, aunque yo no desease necesariamente el del sábado por la noche.

¿No le gusta el sábado por la noche a las ocho y media?

¡Es demasiado! Si le das un enorme banquete a alguien que sale de prisión o no puede con él o se pone enfermo. Las cadenas y programas no se multiplican para poder ver más cosas, sino para poder cambiar de cadena. Los telespectadores ya no soportan ver un programa entero, los directores de las cadenas son conscientes de ello. Son como niños que están cansados de sus juguetes.

Si vela por su calidad, ¿podrá el servicio público salir bien parado ante el surgimiento de las televisiones privadas?

Yo creo que sí. Hace tiempo que existe, tiene una cierta tradición y, sea en el país que sea, las teles privadas que se crean no fabrican ni una sola hora de programación así. Todo lo que pueden hacer es comprar lo que ya existe y volver a emitirlo. Una cosa de la que se podría hablar con humor son los créditos: son más largos que los de *Lo que el viento se llevó*, que tenía las estrellas más grandes de la época.

Es un bueno negocio por 800.000 francos la hora facturada y ¡no sale caro hacerlos!

Usted no rodó con un equipo de la SFP...

Rodamos con un chófer de la SFP, un limpiacristales y un ingeniero de vídeo que estaba muy contento de hacer algo diferente. Le llevó tiempo...eso es todo. Técnicamente, no podemos. Es como si, para usar el imperfecto en una frase de una novela, hubiese que ir al parque de Buttes-Chaumont y, luego, a Cognacq-Jay para usar el futuro anterior. Entonces, o no haces tu frase o la haces de otra manera.

En 1983 usted dijo a propósito de la marginalidad: "dentro de 20 años no podré ni siquiera aspirar a un puesto de barrendero en la RAI. Hasta eso me negarán." Así que uno se adapta a lo pre-ensado o se va...

Todavía lo sigo pensando. Siempre he hecho una comparación, exagerada pero justa: una imagen es la ocupación. Ocupación de la mente, del espacio y del tiempo cultural, pero también ocupación física. Ya no se puede ver una imagen de tan pequeña que es, y, además, ahora se escribe encima de ella con ordenadores, volviéndola ilegible. Tal y como se fabrican los televisores no se pueden mirar sin cansarse la vista, pero creo que están hechos para eso. Hay un inconsciente colectivo que quiere que la vista se canse. Hoy en día, incluso en Francia, país mucho más alfabetizado que otros, ya no se sabe leer. Se nota en los actores, lo cual me molesta mucho. Como no saben leer, intentan enseguida, demasiado rápido, hacerse con el texto. En uno de cada diez mil, si tienen una gran personalidad, puede colar, pero no todo el mundo es James Dean.

¿No tenía ganas de atribuirse un pequeño personaje, el de Gaspard Bazin, por ejemplo?

No, no. En la película me cruzo con Mocky y hablamos cinco minutos. A Gaspard lo llamé Bazin. Venía de una idea para otra cosa pero conservé el apellido, por dar un nombre cinematográfico, por dar referencias. Yo no quería hacerlo ese rol, habría podido ser mal interpretado.

***Entrevista realizada por
Marie Rambert,
Télérama n° 1892, 16 de abril de 1986***



Reflexiones de Jean-Pierre Mocky

Para pequeños productores como nosotros, como Godard, Rohmer, Rivette o yo mismo, que trabajamos solos, la explotación cinematográfica se ha convertido en algo demencial. Ya no tenemos ningún tipo de garantía: las salas cogen las películas y hacen con ellas lo que quieren, ya no hay contrato. Hay responsables financieros que piensan: Mocky o Godard estrenan una película, vamos a gastar, pongamos, 100 millones en publicidad, es decir, lo mismo que con cualquier película que no sea de autor o, dicho de otra manera, una película aparentemente más accesible para el público. Pero te pueden quitar de la sala al cabo de una semana. Dependemos de la mera voluntad de los exhibidores y no nos podemos pelear con ellos, porque entonces no cogerán nuestra siguiente película. Estamos atados de pies y manos ante seis personas, tres del circuito cinematográfico y tres de la televisión, de quienes depende el futuro del cine. En poco tiempo, ya no podremos hacer más que televisión o vídeo.

La prensa, por desgracia, ya no tiene influencia. Serge Daney me decía recientemente que cuando defiende una película poco conocida en un periódico como *Libération*, con una gran tirada, solo le hacen caso entre 200 y 500 personas. En otro tiempo, Jean-Louis Bory decía que, cuando hacía la crítica de una película de autor en el *Nouvel Observateur*, podía atraer hasta a 10.000 personas. Y era cierto en los años 60-70.

Godard dice que somos los "primeros mohicanos". Yo digo que somos los últimos, porque somos muy pocos haciendo lo que hacemos y lamento que en Francia haya tan pocos autores-productores.

« Godard serie segra » por Serge Daney

Somos artesanos, cuando deberíamos ser una especie de laboratorio de pruebas de las grandes empresas de producción, de la misma manera que la industria tiene sus investigadores. Pero las grandes empresas nos rechazan y, en caso que acepten, a menudo lo hacen con falsos investigadores y solo por el dinero. Hay gente que consigue obtener, por no sé qué amañes, la etiqueta "arte y ensayo". Se trata o bien de inútiles o bien de personas que simulan estar investigando pero que, en realidad, hacen cine comercial. Los auténticos son fáciles de distinguir del resto: por su vida, por su trabajo y por el hecho de que la prensa ya los ha localizado. Los millares de artículos que han escrito sobre mí en el mundo entero no me han permitido obtener un puesto de investigador, como tampoco a Godard. Invertimos nuestro capital, nuestro trabajo y, a menudo, nuestros ahorros y, en general, ni se nos paga ni somos asalariados.

J.L.G. rueda en video para la televisión una película sobre el pequeño comercio de cine. Mocky interpreta a un productor "muerto en el campo de batalla" y Léaud a un director desconcertado. La nostalgia se ha perdido. Queda una extraña alegría. Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine en los tiempos de la omnipotencia de la televisión, reveladas por la búsqueda de actores en una película de la televisión pública según una vieja novela de J.H. Chase.

Es el título de la película, coproducida por Pierre Grimblat (Hasmter) y destinada a tener su lugar en la serie *Série noire*. De la novela de Chase (*The Soft Centre*), apostemos que no quedará gran cosa y, de ese título (que no deja lugar a ninguna duda), apostemos que quedarán al menos las tres primeras palabras: grandeza y decadencia. Por lo demás, esta película sentimental es también un juego en clave. Jean-Pierre Léaud interpreta el papel de Gaspard Bazin, director cinéfilo y exaltado, cuyo trabajo consiste en hacer *castings* en vídeo a figurantes con vistas a una película que se rodaría, si no fuera porque el cuerpo del productor es encontrando acribillado a balazos en su BMW, al cabo de una hora y diez minutos de película. Es Jean-Pierre Mocky quien interpreta el papel del productor Jean Almereyda (Almereyda era el verdadero nombre de Jean Vigo), dueño de Albatros Films (*L'Albatros* es una película de Mocky).

A su muerte, la compañía es puesta en venta y los empleados son vendidos junto con la empresa. Como en los melodramas americanos del tipo "auge y caída", Gaspard debe ponerse él también en la cola para conseguir un papel de figurante. Es en la secuencia 9 y promete ser patética.

Juzguen ustedes: "Los figurantes desfilan por el antiguo despacho de Albatros Films, decorado ahora al estilo disco. Una nueva secretaria con aires de revista. Un asistente de programa de variedades. Un técnico pretencioso. En el tercer plano, mientras desfilan los figurantes ante la cámara, entre tres pendones y dos tipos horteras, se ve a Gaspard, pálido y mal afeitado. Mientras los otros balbucean o sermonean, él responde pausado y con calma a las preguntas idiotas del asistente. "¡Pero si está respondiendo! ¡El muy gilipollas! grita el asistente, venga, puerta, ¡a Etiopia!" (extracto del guión).

El anuncio de la muerte de Almereyda está deliberadamente calcado del de la muerte real de Gérard Lebovici. Esto no debería sorprendernos. Ya hace tiempo que Godard prefiere los productores (poco queridos, en vías de desaparición) a los "autores" (demasiado encumbrados, en vías de banalización). Hay en ello una lógica comprensible: cuando el cine iba bien, era útil (y romántico) el tomar partido por los autores-que-tenían-lo-que-había-que-tener contra los malvados productores. Pero si nos encontramos "en el tiempo de la omnipotencia de la televisión", es al productor de cine, ese animal sospechoso y conmovedor, al que hay que defender -con el mismo romanticismo- ante las rejillas de la programación televisiva. Lo esencial es ser siempre minoritario. En una escena de *Grandeza y decadencia*, Léaud (con su voz leáudiana) grita en tropel los nombres de Graets, Levy, Loureau, Deutschmeister, Braunberger, Paulvé, Lépiciér, Hakim, Tenoudji y Rassam. Con una voz cada vez menos *off*, Mocky, que acaba de entrar en el café donde transcurre la escena, grita en cada ocasión: "¡Muertos en combate!", hasta sentarse frente a Léaud cuando este menciona su nombre.

Exactamente como los "¡Muerte al enemigo!" de Le Vigan, al final de *La Bandera*.

"Empezamos a comprender hoy en día que lo local exacto es uno de los primeros elementos de la realidad". (Victor Hugo). Esta frase fue escrita en 1827 (en el *Prefacio a Cromwell*), pero quien me la lee entre risas está encantado de habérsela encontrado en 1986. Puesto que la película es, en cierto modo, una película sobre el cine (pero desde el punto de vista del empresario), Godard rueda una parte en su hogar, en los despachos de J.L.G. Films, en Neuilly. Economía, lógica y fidelidad. Fidelidad al espíritu de la *Nouvelle Vague* ("Rodábamos allí donde estábamos y nos quejábamos del cine francés porque rodaba allí donde no estaba") que consistió en abandonar el estudio en favor de la calle o de ese lugar intermedio, entre todo y entre todos, que es el café.

En lo que respecta a lo "local exacto", cuando pasado el tiempo se vean las películas de Godard, se notará que, desde *À bout de souffle*, no habrá cesado de "pintar" cafés, acompañándolos en sus diferentes estilos de decoración. Esta vez, le toca al Carnot, al pie de la avenida del mismo nombre, que ha albergado durante unas noches al pequeño equipo y su material de video. Había allí, como falsos clientes, una veintena de personas, entre ellas Léaud, Mocky, dos chicas, una mujer y un camarero parlanchín. El café es quizás el único lugar, más o menos teatral, que haya interesado jamás a Godard y su escenografía es la única que forma demasiado parte de su vida como para que nunca se haya cansado de ella. A lo largo de un cuarto de siglo, hemos tenido tiempo para ir reconociendo todas sus riquezas.

El ruido de la máquina de café que cubre el de las conversaciones, un vaso de agua con menta a la luz del día, las cervezas sin terminar, las mesas con las que inevitablemente nos chocaremos, el jaleo de los cubiertos, un *juke-box* siempre posible, plantas verdes injustificadas, espaldas que deseáramos que se volvieran hacia nosotros, mil maneras inadecuadas de estar sentado, cabezas, nuca y hombros que se desincronizan, secretos murmurados, tipos colgados que se amarran a sus mesas ante libros demasiado nuevos que acaban de comprar y ante la mirada caída de las chicas, pasando de la timidez a la audacia, de la complicitad al anonimato: he aquí lo que se refiere a lo "local exacto" y a su cortejo de apoltronados.

"Lo que está inmerso en la luz es la resonancia de lo que la noche sumerge." Esta frase (¿de dónde vendrá ésta?) es Gaspard quien la dice (de mil maneras diferentes, se harán ocho tomas) a las dos chicas, dos estudiantes, que se preguntan si las pruebas de vídeo que les propone no son de tipo pornográfico. Tenso, Léaud pega unos gritos espantosos que sirven de claqueta. Le ofrece a Godard un surtido de versiones posibles (como si repetirse le resultase intolerable) y disloca la frase acentuando diversamente los retazos, pasando con una velocidad *leviganesca* del grito al susurro, del énfasis al suspiro. Quizás intenta, solo con una frase, anticipar lo que sabe del aspecto entrecortado, atropellado, del estilo reciente de Godard. La voz de Léaud ha cambiado y cuando pide unos "¡huevos fritos con salchichas!" tiene una nueva forma de decir la i de salchichas, con una voz fuerte pero sin el brillo de antaño. Con la luz sucede lo mismo que con las palabras. Va por contrastes. El Carnot no está envuelto en la luz blanca del día sino que está rendido ante el juego marcado de las luces nocturnas.

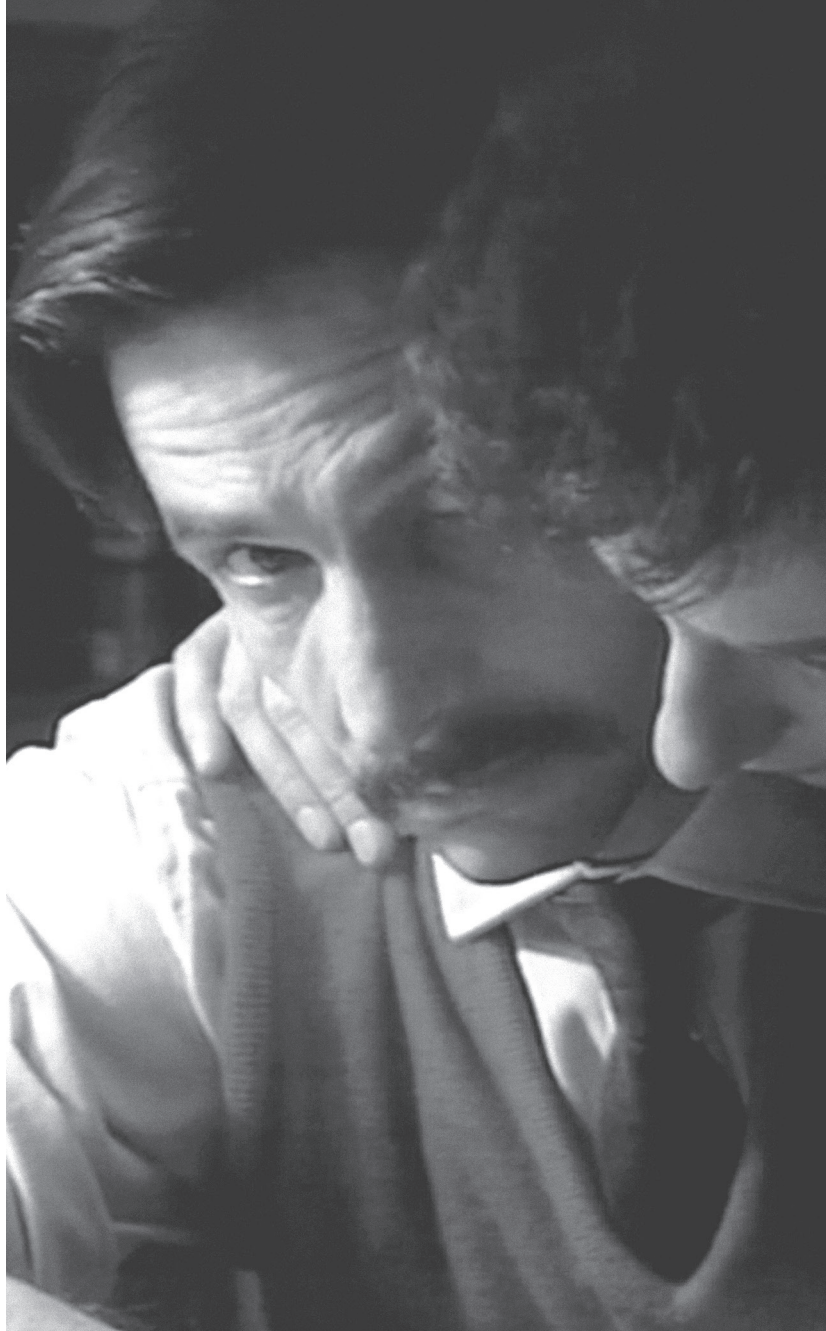
Rostros cuya mitad permanece en la oscuridad, parejas de las cuales solo uno de los dos está de cara (el otro en escorzo), frases que solo dicen la mitad de lo que se piensa, etc. "La oscuridad, dice dialéctico Gaspard, permite descubrir el día." Debe de ser cierto, puesto que un día que no se rodaba pude ver, en el gran televisor Sony del despacho de Neuilly, algunas imágenes de la película: las escenas del Carnot y otras en las que se asiste a la frenética fuga de Almereyda disfrazado de mujer (¡conmovedor Mocky, con un pañuelo en la cabeza y chaqueta a cuadros, con un cigarrillo apagado entre los labios, la mirada perdida, con un asesino a cada lado y el sonido del *Concierto para orquesta de Bartok*!). Sorprendido por la belleza de esas imágenes, me pareció de pronto que Godard era uno de los pocos que no piensan que el vídeo nos dispense para siempre de los juegos entre la luz y la sombra. De ahí, la belleza (antigua) de esas imágenes a la Lang. De ahí, también esta hipótesis: ¿y si la "omnipotencia de la televisión" fuese eso, la pesadilla de un mundo sin sombras? Entonces habría que hacer el elogio de la sombra (y releer a Tanizaki). "¡No os mováis todos! ¡Todos, no os mováis! ¡Nos os mováis por todas partes!" Las "buenas contradicciones", Godard quisiera quizás que llegasen antes, con un verdadero productor, por ejemplo. Pero en lo "local exacto" del rodaje su paciencia tiene un límite. El equipo, pequeño, intenta no pesar más que lo justo. Los monitores de vídeo dicen cómo va la imagen (Godard, con un ojo cada vez más preciso, "hace" el encuadre: los otros enmarcan, él encuadra) y un bonito osciloscopio verde dice cómo va la luz. Entre el "motor pedido" y el "muchas gracias" de Godard se percibe sobre todo el deseo de preservar el encadenamiento de gestos útiles y proscribir los otros, como si se tratase de una operación delicada,

un poco quirúrgica, en las antípodas del folclore de un rodaje. Pequeño empresario, Godard hace tiempo que tiene su equipo (Caroline Champetier, Renald Calcani, Richard Bebuisne, Marie-Christine Barrière, François Hamel, Jean-François Musy y, por supuesto, Anne-Marie Miéville) y se nota que *Grandeza y decadencia*, aunque va a emitirse en televisión, se beneficia todavía del cuidado que las gentes del cine tienen por la película que hacen.

"Puesto que vuestras grandes películas no funcionan, dadle también a mi pequeña película la oportunidad de no funcionar tampoco". Esa podría ser la declaración de guerra de Mocky a los distribuidores que se empeñan (los muy perros) en otorgarle a su última película un número muy reducido de salas. Se trata de la excelente (y completamente pirada) *Machine à découdre*, y a Mocky no se le pasa el enfado. También resulta lógica la alianza Mocky-Godard. Tienen en común el principio de quejarse permanentemente, aunque no paren de trabajar. Pero más que una pose, su reacción quizás sea el verdadero reflejo de los pequeños (empresarios, jefes, comerciantes, tenderos, etc) que tratan de exorcizar el miedo a la ausencia prohibiéndose cantar nunca victoria. Y además, la interpretación del Mocky actor está tan en las antípodas del mundo godardiano que acaba por funcionar también en favor de la película. Mocky actúa como los actores franceses de entre guerras, aquellos que trabajaban para todos esos productores "muertos en el campo de batalla". El círculo se cierra, pues.

(...)

Libération, 2 de abril de 1986





A todos ellos, que recortarían sus siluetas entre el verde exuberante del estío y el fulgor regio del otoño y la ruina del invierno antes de que la primavera volviera de nuevo a florecer ya maculados, y algo oscurecidos por el tiempo, y el clima y la entereza pero aún serenos, impenetrables, remotos, con la mirada en nada, no como centinelas, no defendiendo a los vivos de los muertos mediante sus toneladas de peso y su vasta masa, sino antes bien a los muertos de los vivos; protegiendo a los huesos consumidos y vacíos, a las inocuas e inermes cenizas, de la angustia y la congoja y la inhumanidad del género humano.



WILLIAM FAULKNER, *SEPULTURA EN EL SUR: LUZ DE GAS* (1954)

Entrevista con Caroline Champetier

¿Cómo empezó su colaboración con Godard?

Me crucé con Jean-Luc por primera vez cuando visitaba a William Lubtchansky en el rodaje de *France/tour/détour/deux/enfants* (1977), en París. Luego, en 1984, Alain Bergala me envió como foto fija para los *Cahiers du cinéma* al rodaje de *Détective*, que se desarrollaba en el Hotel Concorde Saint Lazare. Descubrí que Jean-Luc era muy táctil en el rodaje: hace muchos gestos para expresarse, lo toca todo, modifica el espacio con sus manos. De ello resultó una serie de fotografías de sus gestos que le entregué diciéndole: "Ves, se dice que eres un director intelectual, pero también eres manual". Más tarde, en septiembre de 1985, cuando mi tiempo como ayudante de Lubtchansky llegaba a su fin, me llamó. Pensé que era una broma. Godard buscaba a "alguien que supiese un poco pero no demasiado" para unirse a su equipo en *Peripheria*, su productora francesa. Así es como fui contratada para un año.

¿Cómo le presentó el proyecto de *Grandeza y decadencia*...?

Jean-Luc no es un cineasta al que le guste dar una visión de conjunto a sus técnicos. Cuando nos contrató, precisó: "habrá varios rodajes a lo largo del año, hará falta material, ocuparse de él y saber pasar fácilmente de un proyecto a otro". Empezamos por rodar la parte de los Rita Mitsouko, en *Soigne ta droite*. Luego interrumpimos y rodamos sin transición *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine*. Yo preparaba el material eléctrico y la cámara y luego con Jean-Luc hacíamos el encuadre y ajustábamos la luz. Por la noche, recogía. Había un guión escrito, yo conocía a los personajes y los diálogos, pero el subtexto - es decir, lo que en el teatro se llaman las didascalias- no lo tenía.

¿En aquella época, para un rodaje en vídeo, el 1 pulgada era el no va más?

El 1 pulgada era un formato competente (625 líneas) pero limitado en cuanto a definición. Durante la restauración, Frédéric Savoir (Amazing Digital Studios) y yo estábamos deslumbrados por la calidad de restitución de los colores, en particular en las pieles. Evidentemente, es espeso, hay una materia. Pero para la época era ya algo muy bueno. Mucho mejor que las primeras cámaras digitales con grandes sensores aparecidas hace diez años, que ofrecen una gama de colores menor que aquellas de tres tubos. Ya eran de Sony. No había maquillaje en el plató y, sin embargo, los primeros planos son magníficos, es como la gran pintura. De hecho, en *Peripheria*, tenía un poco la sensación de estar en una escuela de pintura. Cada uno probaba cosas, nos quedábamos con lo que nos gustaba. Era artesanal.

¿Cómo sintió la heterogeneidad de los elementos de la película en el rodaje? Por ejemplo, el rodar con Mocky y Léaud y luego con los intermitentes del espectáculo y luego con una desconocida (Marie Valéra)?

Conocía bien el cine de Godard y ya había entendido que sus últimas películas, como *Salve quien puede (la vida)*, eran también autorretratos. Para mí, el personaje de Mocky era él y Marie Valéra era una figura de Anne-Marie Miéville. Hoy en día, es ese desdoblamiento del personaje lo que me emociona. Por un lado, Jean Almereyda/Mocky representa los tráficos de *Peripheria*. Su esposa, Eurydice, es la mujer que se acerca al cine por su cuenta y riesgo pero que no debe mirar hacia atrás. Por otra parte, Gaspard Bazin /Léaud es un ayudante muy astuto, muy lógico... como Jean-Luc. Pocos cineastas hablan de lógica. Godard la necesita, su metodología de rodaje

es muy lógica. Evidentemente, Bazin es él también. Y el personaje de Carol, la novia de Gaspard, que interpreto yo, quizás sea de nuevo Anne-Marie.

¿Puede hablarnos de la construcción del plano en Godard? Un plano de Godard parece siempre tener un centro de gravedad, algo que está fijo, alrededor de lo cual se agita todo lo demás.

¡Por supuesto! Como lo dice él mismo, encuadra, no enmarca. Godard trabaja con el fuera de campo, hace existir la vida alrededor del encuadre. No intenta organizar la vida tan solo dentro del encuadre. Elige un encuadre y las energías de alrededor atraviesan el plano, lo desbordan.

Es exactamente lo que dijo Bazin de Renoir a propósito de *La regla del juego*: el objetivo de la cámara no enmarca, oculta, la vida sigue agitándose a su alrededor...

Se puede decir como se quiera, pero esto viene evidentemente del neorrealismo. Nunca he visto a Godard intentar hacer entrar en plano algo por la fuerza, como con calzador.

¿Cómo se desarrolló el rodaje de la secuencia fascinante del ballet de los figurantes que reconstruyen la frase de Faulkner sobre la música de Arvo Pärt? La escena es muy larga, vuelve a empezar una y otra vez. ¿Cómo vivió esa duración?

Mientras rodábamos no notábamos esa duración. Creo que Godard se dejó llevar en el montaje por la coreografía del movimiento, por el ritmo de los *ralentís* y de los fundidos, todos ellos magníficos. Hoy en día los fundidos son digitales, es decir, la duración de un fundido es un parámetro que se introduce en la máquina y esta lo ejecuta. En el montaje, Godard hacía sus fundidos encadenados con

movimientos manuales. El resultado era muy musical: hay una sensualidad que quizás solo se encuentra de la misma manera en *Histoire(s) du cinéma*, donde todos los fundidos están también hechos a mano.

Lo que es bello en esa secuencia es que la construcción parece flotante y de pronto aparece la foto de James Dean que clausura la escena como si todo hubiese estado programado.

La foto de la estrella, James Dean, llega para medir la diferencia entre esos figurantes a los que filma y el ideal que tienen y al cual probablemente nunca llegarán, quizás sea el lado marxista de Godard.

Godard acaba de hecho por mostrar los retratos en blanco y negro de Marie Valéra como si se tratase de una heroína de cine negro de los años 40 o 50.

Jean-Luc eligió a Marie Valéra porque le emocionaba su rostro. Le hacía pensar en Dita Parlo. Danièle Huillet me había hecho notar esa nostalgia del cine que Godard lleva consigo desde el principio. En el rodaje, hablaba a menudo de actrices del cine mudo con Anne-Marie y con Jean-Pierre Mocky. Por suerte, Godard también tiene mucho humor y eso le ayuda a soportar toda esa nostalgia que había llegado a teorizar, sosteniendo que el cine llamaba a su propia desaparición...

¿Era una idea de que el cine se moría por sí mismo o bien que estaba amenazado de muerte por la televisión?

No, no creo que se tratase del antagonismo entre el cine y la televisión. Me parecía que su interrogación era más bien sobre la posibilidad de considerar todavía el cine como un lugar de libertad y de creación.

. Creo que tenía miedo de no lograr hacerlo ya. Me parece muy hermoso que en Francia *Grandeza y decadencia...* se estrene al mismo tiempo que *Mal genio*, que parodia el compromiso político de Godard. La verdad es que Jean-Luc es el único que ha continuado creyendo que las cosas podían cambiar tras el 68, que el cine todavía podía evolucionar, continuar la lucha por otros medios. Nunca ha transigido.

***Declaraciones recogidas por
Jean Narboni y Julien Rejl (2017)***

Carta dirigida al señor Arnaud Ténèze,

director artístico de TF1

Me permito transmitirle mis sentimientos respecto al deseo de TF1 de insertar una “ventana publicitaria” en el interior de la difusión de *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine*.

Desde un punto de vista artístico, lamento que TF1 no pueda insertar más ventanas publicitarias durante la difusión de esta obra que lo merece y con cuyo tema estarían perfectamente acorde.

Podemos indicarnos varios momentos en los cuales la inserción de una ventana publicitaria sería muy útil, ya sea escondiendo la sobreactuación del actor principal o una flaqueza de la planificación o de la iluminación.

Estas ventanas podrían ser, en su mayor parte, o mudas o sonoras, y sería para mí un verdadero placer el indicarle a su departamento los emplazamientos posibles.

Por supuesto, habría que elegir de común acuerdo las ventanas publicitarias destinadas a ser insertadas durante la difusión, tanto por el bien de ellas como por el de la “amarga portadora”.

Le ruego, estimado señor, que crea que le escribo de buena fe estas propuestas fuera de lo común. La publicidad, bajo todas sus formas, forma parte de la realidad cotidiana de nuestro mundo occidental y parecería extraño que el cine, que retransmite ciertos datos de ese mundo, no pudiese también acoger con afecto algunos “reclamos” y debiese excluirlos en nombre de no sé qué pureza artística.

Importa, por lo tanto, que el cineasta pueda elegir no solo el espacio y el tiempo del corte, sino también el estilo y el tono de la propia obra publicitaria, de acuerdo con el propietario, de tal manera que ese corte se convierta en un vínculo, por el bien común de ambas obras.

En el caso presente, con el interés de hacer participar al coproductor de la película, es decir, TF1, de los ingresos suplementarios, sugiero que se redistribuya un porcentaje a decidir entre los diferentes coproductores -Hamster, TF1 y nosotros- retenido del precio fijado por la cadena para esta inserción o inserciones diversas.

Creo que esta postura es infinitamente más sana que la defendida por la Sociedad de Autores y la Sociedad de Realizadores a quienes envío copia de esta carta, porque al igual que la producción y la difusión no deben pertenecer tan solo a unos pocos cuando se trata de películas, tampoco debería de ser así cuando se trata de películas publicitarias.

Jean Luc Godard, 12 de marzo de 1988.

