

L'errància de l'actor després d'Antoine Doinel: sobre una tendència melancòlica en el cinema francès contemporani

*The actor's errancy after Antonie Doinel:
on the melancholic tendency
in contemporary French cinema*

Arnau Vilaró i Moncasí

Llicenciat en comunicació audiovisual
per la Universitat Autònoma de Barcelona.

Doctorand en comunicació social
de la Universitat Pompeu Fabra.

L'errància de l'actor després d'Antoine Doinel: sobre una tendència melancòlica en el cinema francès contemporani

The actor's errancy after Antonie Doinel: on the melancholic tendency in contemporary French cinema

RESUM:

L'obra i la crítica actual sobre l'estat del cinema a França fa al·lusió a una projecció melancòlica cap al passat de la Nouvelle Vague. L'article següent planteja la qüestió de la malenconia des de la relació que estableix el cineasta amb el seu actor, fent d'aquest el desig mateix del cineasta per arribar a una forma d'essencialitat de la imatge i renovar la imatge precedent. El recorregut pretén traçar aquesta trajectòria remuntant-se al gest últim de François Truffaut sobre Jean-Pierre Léaud a *Les 400 coups* (1959), passant per la relació que Jean Eustache, Léos Carax i Arnaud Desplechin van establir a través d'un moviment que inevitablement porta al que inaugurava Truffaut.

PARAULES CLAU:

malenconia, història, traveling, errància, Nouvelle Vague, Antoine Doinel.



The actor's errancy after Antonie Doinel: on the melancholic tendency in contemporary French cinema

L'errància de l'actor després d'Antoine Doinel: sobre una tendència melancòlica en el cinema francès contemporani

ABSTRACT:

The current work and criticism on the state of French cinema refers to a melancholic projection towards the Nouvelle Vague era. The following article studies the notion of melancholy from the relationship that the filmmaker establishes with the actor, making the actor the object of his own desire so as to achieve an essentiality of the image that renews the preceding one. The paper intends to trace this progression beginning with François Truffaut's last gesture with Jean-Pierre Léaud in *Les 400 coups* (1959), going on to the relationship that Jean Eustache, Léos Carax and Arnaud Desplechin established via a movement that unavoidably led to what Truffaut began.

KEY WORDS:

melancholy, history, travelling, errancy, Nouvelle Vague, Antoine Doinel.

1. La malenconia a la història del cinema francès i el cinema oriental contemporani com a punt de partida

A *Irma Vep* (Olivier Assayas, 1996) i a *Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001) Jean-Pierre Léaud interpreta el cineasta envellit que viu en la contemplació d'un cinema precedent i en la impossibilitat de retornar avui a l'efectivitat original del mitjà —a l'afecció del cinema primitiu o a l'ús del cinema com una eina de revolta social respectivament. Són, ambdós, films clau sobre l'estat melancòlic del cinema en relació amb la seva història i, en concret, amb la Nouvelle Vague, una època, un moviment o una manera de fer cinema que, segons David Vasse, s'hauria convertit pels cineastes contemporanis en «un horitzó sempre lluminós i molest a la vegada» (Vasse, 2008: 27).

Carlos Losilla, a la recent tesi doctoral *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine* manifesta la transcendència del cinema francès en la lectura melancòlica de la història del cinema. Losilla apunta que des de França es va inaugurar el gest melancòlic en la mirada que els «joves turcs» van posar sobre el cinema clàssic nord-americà —coincidint, aquest gest, amb la *invenció* de la modernitat— i tornant a ser avui el cinema generador de malenconia en relació amb la Nouvelle Vague. Ferit d'un temps i un espai irrecuperables, el moviment inaugurat pels *cahieristes* als anys cinquanta troba avui el seu ressò en el cinema oriental, cinema que des de fa anys contempla Europa com a objecte de desig,¹ però sobre el qual es dirigeix ensem la mirada del cinema europeu, la qual cosa delata com «l'absència del cinema europeu a Occident es contempla com una ferida oberta que cal curar en algun altre lloc» (Losilla, 2010: 326). Les idees de Losilla entronquen amb les que Àngel Quintana posava sobre la taula a principis d'aquest segle en el recorregut sobre els canvis soferts en el discurs de la realitat al cinema. Segons ell, en l'anomenada «era de la sospita» actual, des de Hollywood la ficció cinematogràfica proclama la mort de la realitat, la irrupció de la tecnologia digital porta a un cinema que ja no mostra els rastres dels fenòmens del món físic i la manipulació de la imatge, a una crisi de la indicialitat; consegüentment, el cinema d'autor contemporani es fa ressò del canvi de paradigma i són la mort i els fantasmes els que conquereixen la pantalla. Quintana clou apuntant que avui el realisme ressorgeix, però que aquest es dona des dels marges de la cultura occidental, fent especial èmfasi al cinema iranià i, en concret, al cas d'Abbas Kiarostami, que hauria descentrat l'espectador occidental, apel·lant a la seva consciència activa des de la fissura i les el·lipsis que foraden el relat i la repetició que retorna l'espectador a espais ja explorats (Quintana, 2003). L'últim film de Kiarostami, *Copie conforme* (2010) palesa la persistència en aquestes idees; Kiarostami retorna a *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954) des d'una Juliette Binoche que no abandona l'histriionisme amb què Hou Hsiao-Hsien —un altre revisitador d'Occident— li feia interpretar *Le voyage du ballon rouge* (2007), i proposa una presa de consciència de la impossibilitat de l'artista d'escapar del que és fals a través d'un joc de miralls que interpel·len directament l'espectador.

Reprement l'horitzó francès que ocupa l'estudi següent observem que, mentre que aquest mostra avui les runes —o fantasmes— del cinema precedent, apareixen en el cinema oriental films com *What time is it there?* (Tsai Ming-liang, 2001) i *Wakaranai: Where are you?* (Masahiro Kobayashi, 2009) que fan palès el desplaçament d'aquesta mirada entre els dos continents i, com l'exercici de Kiarostami, apel·len a la consciència directa de l'espectador occidental. En ambdós casos, des del títol ja s'al·ludeix a les coordenades d'aquest espai-temps irrecuperable i hi apareix la referència a Léaud. La presència de l'actor, però, no pren tanta rellevància pel transport a aquest espai-temps com per la necessitat de substituir la seva pèrdua.

Aquestes observacions ens porten a formular les primeres qüestions al voltant de la història del cinema (o d'un cert cinema) i de com pensar aquesta història. Podem abocar-nos incansablement a una lectura basada en la tradició, a un model referencial? És només des d'una altra coordenada geogràfica (i temporal) des d'on podem desembrollar el problema d'aquesta tradició? Suposaria servir-se d'aquest «altre lloc» una manera de rompre la malenconia o, pel contrari, de remetre's de nou a ella? Seria, d'altra banda, aquesta la possibilitat de mostrar l'origen del cinema precedent o del seu final? El debat que s'obre aquí no es troba gaire allunyat d'aquell que la historiografia ha assentat al llarg dels últims anys en altres disciplines. Un dels pares del pensament de la postmodernitat, Jean Baudrillard, a finals del segle xx considerava la mateixa ambivalència vers els esdeveniments i signes de la història del seu segle —les revolucions ideològiques i polítiques, la Guerra Freda o la Segona Guerra Mundial. Segons ell, hi hauria la necessitat d'un «altre lloc» —«L'únic mitjà per escapar, per tallar amb aquesta recessió i aquesta obsessió, consistiria a situar-se d'entrada a una altra òrbita temporal, a saltar per sobre de l'ombra del segle, a prendre una drecera el·líptica, i a passar més enllà del final, no deixant-li temps de produir-se» (Baudrillard, 2004: 26)— com la possibilitat d'una lectura que pogués escapar a la necessitat historiogràfica de l'home sotmès a la malenconia retrospectiva de reviu, corregir o dilucidar el seu precedent. Llegim la malenconia en Baudrillard a través de la paradoxa sobre el discurs de la fi; segons apunta, parlem al mateix temps del més enllà del final i de la impossibilitat d'acabar per fi —el que el sociòleg anomena la convivència de la *inestabilitat exponencial* i *l'estabilitat exponencial* respectivament— mentre que, d'altra banda, el problema és sempre el mateix: la incapacitat de l'ésser humà d'arribar als límits de les seves possibilitats. Coetani a Baudrillard, Georges Didi-Huberman situa la història de l'art sota la mateixa òrbita perquè té en compte la disciplina com un model que es pregunta no només sobre l'estatut dels seus procediments sinó també en quina mesura l'anàlisi de l'obra organitza la manera de relacionar-se amb la tradició. A *Devant le temps*, Didi-Huberman dona veu a la *imatge-síntoma*, aquella que irromp en el curs normal de la representació però és alhora la que sustenta el seu sentit, com la imatge emergent i que cal llegir com una «vella malaltia que torna a amoïnar el nostre present» (Didi-Huberman, 2008: 64). És des de l'anacronisme que l'historiador francès vindica obrir una nova via per afrontar el problema del continuisme

historiogràfic. Didi-Huberman recupera el concepte d'aura de Walter Benjamin i, en concret, la noció de l'*origen*, de l'esdeveniment que retorna, un *origen* entès en allò «que és a punt de néixer, en l'esdevenir i en la decadència», *origen* que no és passat caduc, encara que en sigui fundador, sinó al contrari, «ritme panteixant, fràgil, el doble règim dinàmic d'una historicitat, que, sense repòs fins al propi present demana ser reconegut com una restauració, una restitució, i com quelcom que, per si mateix, és inacabat, sempre obert» (Didi-Huberman, 2008: 347).

Wakaranai: Where are you? i *What time is it there?* pretendrien mostrar aquest *origen* en la mesura en què l'objecte no apareix sobre la pantalla ni des de la proximitat ni des de la llunyania. Dit d'una altra manera, Tsai i Kobayashi no esbossen ni la mort ni el renaixement del cinema precedent, car això seria sotmetre's —com anota Didi-Huberman— a un ordre de *fets* consecutius ignorant, així, la indestructibilitat, la transformabilitat i l'anacronisme dels *esdeveniments* de la memòria. Des del decalatge de l'espai-temps, des de l'interès per la representació de l'interval entre els dos territoris, ambdós cineastes pretenen arribar a una forma d'expressió propera al límit impossible al qual Baudrillard feia referència, o a una aproximació a la manifestació de l'aura benjaminiana. En els dos casos l'objecte cercat és Léaud identificat a través del pare del protagonista —«Pare, creuarem el túnel. Només has de seguir-nos, d'acord?», diu la veu de Hsiao-Kang (Lee Kang-sheng) al principi del film de Tsai, mentre que Kobayashi, sobre un fons fosc, obre i clou el film amb els mateixos cants del pare a l'infant que al·ludeixen a l'esperança de poder seguir un camí cap a la llum.

Ambdós films fan patent com, més enllà de la necessitat de posar Jean-Pierre Léaud avui davant la càmera per trobar en l'actor el símbol de la Nouvelle Vague i un retorn al passat, hi ha la necessitat d'una correspondència «física» amb l'actor, la cerca d'un vincle carnal. Serge Daney va anar més lluny que ningú en relació amb el vincle que el cinema podia suposar respecte al cinèfil —el que Daney anomenava *ciné-fils* (fill del cinema)—: «sé molt bé per què vaig adoptar el cinema: perquè, a canvi, m'adoptés. Perquè m'ensenyés a tocar incansablement amb la mirada a quina distància de mi començava l'altre» (Daney, 1998: 44), i el lligam concret amb Léaud no manifesta altra cosa que un origen a aquesta adopció: «No va ser amb Jean-Pierre Léaud amb qui m'identificava; tampoc no era amb Truffaut, sinó el que lligava Léaud a Truffaut. Aleshores començava a ser cinèfil» (Daney, 1993: 14). Si, seguint amb els termes de Losilla, el gest del cineasta melancòlic es manifesta invocant el *monument* i provocant-ne la seva *dissolució*,² llançem la hipòtesi que en la història del cinema francès contemporani i els seus ressons, el que manté l'interès de la lluita entre aquests dos gestos que formen el *partes extra partes* d'un mateix gest prové del vincle entre Truffaut i Léaud o, més concretament, del moviment a través del qual el cineasta vol sostenir el vincle. És així que en l'interès per sostenir una errància fugissera i permanent hi ressonen la dissolució i el monument respectivament.

L'estudi següent consistirà, doncs, a veure com la figura del mateix Léaud, i en concret el gest últim de François Truffaut a *Les 400 coups* (1959), és revisitat i re-

format per autors de diferents generacions del mateix horitzó francès. Centrem la mirada sobre aquest retorn —sobre la restitució necessària a la qual al·ludia Didi-Huberman— que suposa alhora el retrobament amb el vincle «físic» esmentat a partir de com el cineasta se serveix del dispositiu per abordar-lo.

2. «*Moi, Antoine Doinel*»

A l'última seqüència de *Les 400 coups* François Truffaut feia homenatge a la trajectòria d'Edmond del final de *Germania anno zero* (Rossellini, 1948). Sobre Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), però, la mort no es revelava només des de la realitat. Doinel mirava enrere, i allí l'esperava una última mirada, la naturalesa de la qual es manifestava des del mateix dispositiu que havia acompanyat el personatge fins a aquell punt a través d'un llarg *tràveling*. Des de la prolongació del *tràveling*, Doinel rebia el seu últim cop de la realitat, però des del que és artificial, el cop sotmetia Doinel a les coordenades del no-temps d'una imatge congelada. Atrapat a la pantalla, inanimat, pulsí de mort. Truffaut s'apropiava així del cos de l'actor. Abans però que Doinel esdevingués imatge fixa, un reenquadrament sobre l'últim pla era el responsable de trobar una correspondència entre les dues mirades: Doinel veu la càmera i la mirada de la càmera es pronuncia com el *Je* (Truffaut) que s'aproxima a Léaud (actor) per fer-lo *Moi*, Antoine Doinel.³ Descartes, Montaigne, Robinson, Rousseau... tots ells s'havien vist obligats a aturar-se —a aturar-se davant la imatge— per concedir l'escriptura plenament al *Jo* i pronunciar el seu nom davant la seva pròpia escriptura. Truffaut feia el mateix i pronunciava el seu nom a l'interior dels ulls de Léaud.

Des de la imatge congelada, Léaud/Truffaut donava veu a la pantalla als qüestionaments amb què Rousseau obria *Els somieigs*: «Aquí estic, doncs, sol damunt la terra, ara que ja no tinc cap més germà, proïsme, amic, ni societat que jo mateix. [...] Però jo, deslligat d'ells i de tot, què sóc jo mateix? Això és el que em queda per buscar» (Rousseau, 1996: 17). Si l'últim cop sobre el jove era la mort en el pla real, el seu rapté des de la pantalla és qui li hauria de concedir aquesta cerca, possibilitat que verbalitzaria més endavant Truffaut quan a *La nuit américaine* (1973) Ferrand (Truffaut) li deia a Alphonse⁴ (Léaud): «les pel·lícules són més harmonioses que la vida; al cinema no hi ha embotellaments, ni temps morts; les pel·lícules avancen com trens en la nit». I la imatge última de *Les 400 coups* parla per si mateixa: mentre el rostre d'Antoine roman fix, la música i el so de les vastes aigües del mar segueixen el seu curs com la prolongació del moviment del córrer de l'actor en el pla seqüència anterior. Junt amb el lliurament de Truffaut als ulls del seu fill, el cineasta traçava un tall des de les onades del sonor que faria possible l'entrada d'Antoine a un fora de camp —entenent aquest, és clar, com el terreny fora de la realitat. En aquest *altre* espai reneix Doinel, quan, als disset anys —a *L'amour à vingt ans* (1962)—, deixa de ser *l'infant salvatge* per obrir els porticons de les finestres del



Imatges 1 i 2. Des de la prolongació del tràveling, Doinel rebia el seu últim cop de la realitat, però des del que és artificial, el cop sotmetia Doinel a les coordenades del no-temps d'una imatge congelada. (*Les 400 coups*, F. Truffaut, 1959)

seu nou h  bitat i veure's sol i feliç davant el món: «Antoine realitza el seu somni: viu sol, treballa i no depèn ja de ningú més que d'ell mateix», apunta la veu en *off* del narrador.

La mirada que Truffaut sotmetia al seu personatge al final de *Les 400 coups* ressona en el cinema posterior de Jean Eustache. El seu personatge diferia tan sols en una lletra de l'  lter ego de Truffaut;⁵ l'anomenaria Daniel, i portaria una vida similar a la de Doinel: restant a l'espera d'una nova oferta de feina, anant al bordell, observant la gent passejar o aprofitant les passejades per perseguir les noies esperant un primerencontre. Però cal mirar l'obra d'Eustache anacrònicament, car els primers passos de Daniel, els equivalents a l'*opera prima* de Truffaut, no arribaven fins al film de títol rimbaudi   *Mes petites amoureuses* (1974). A la seq  ncia anterior a l'epíleg d'aquest film Daniel acaba de conèixer Françoise i els rostres de la parella resten immòbils en el sentir del petó; Daniel i Françoise tanquen els ulls per imaginar, «tancava els ulls per esborrar la presència dels altres», diu la veu en *off* de Daniel, i segueix amb l'anhel de voler restar en l'imaginari: «si m'hagués



Imatge 3. La càmera es mou en *tràveling* semicircular mentre els personatges volen ser atrapats en la imatge congelada. (*Mes petites amoureuses*, J. Eustache, 1974)

pogut tapar les orelles...». Eustache no és qui atrapa els rostres, sinó que són aquests els que volen ser atrapats en la imatge congelada, transportats al fora de camp. La càmera es mou en un *tràveling* semicircular que abraça els cossos que romanen immòbils. El moviment que Eustache mostra a través de la càmera correspon al moviment que Truffaut conservava del pla real, el moviment que seguia Doinel corrent i que es traduïa en la música i el so de les onades; així, si el de Truffaut era moviment que penetrava a la pantalla de l'imaginari, el d'Eustache és de la càmera que segueix un pla real que vol ser imaginari. L'última panoràmica correspon a aquest segon moviment: quan els petits amants s'estiren a terra per mirar-se, la càmera s'enlaira i mira el fora de camp on els cossos volen habitar.

Un segon ressò de l'última seqüència de *Les 400 coups* apareix de la mà de Léos Carax a *Boy meets girl* (1984). Carax posa la mirada sobre Alex —nom format per la primera i l'última síl·laba del cineasta— (Denis Lavant) des d'un *tràveling* que no es presenta com la prolongació del moviment del personatge ni tampoc del seu seguiment; sinó com el moviment del pla artificial al qual penetra l'actor com un objecte obligat a ser partícip de la falsedat i el poder del moviment de la càmera. En la seqüència en qüestió, Alex baixa del seu estudi, engega el casset i es col·loca els cascs; sona David Bowie i la cançó de lletra d'un amor retrògada *When I live my dream*. El *tràveling* segueix el pont i s'atura per contemplar l'encontre de dos amants; Alex entra en quadre i la càmera li assenyala que és en *tràveling* circular com ha de veure el petó entre els amants. Alex segueix caminant, tanca els ulls estenent els braços en una postura a cavall entre el zombi i l'autòmat on es projecta la imatge superposada dels peus de Mireille (Mireille Perrier) ballant sobre un terra estrellat. «Sobre el pont» —apuntava Chérvie— «Léos busca Léaud. Espero que es retrobin» (Chérvie, 1984: 73).



Imatge 4. Alex penetra al moviment de la càmera com un objecte obligat a ser partícip de la seva falsedat i del seu poder. (*Boy meets girl*, L. Carax, 1984)

3. Erràncies

3.1. Doinel en el flux i reflux del pla imaginari i del real

A partir de la primera mirada sobre l'actor, és des de l'errància i del seguiment del seu seguiment des d'on s'obre un segon punt en comú entre els tres cineastes que precedeix la naturalesa de la mirada sobre el primer *travèling*. Després de *L'amour à vingt ans*, la sèrie de Truffaut es presenta com un contínuum d'espais on el personatge fa de París aquell que Baudelaire havia definit com un paisatge que lligava el cos a la seva ociositat, el que Cortázar mostrava com un laberint inexplorable des de fórmules pragmàtiques, un *collage* on Antoine no té residència fixa ni estabilitat laboral i es lliura, des de l'actitud del *flâneur*, a la cerca de sensacions arreu. En l'estat canviant de l'errància de Doinel, els espais i les situacions són superposats pels mateixos canvis que llegim en la massa del contínuum. És així que el personatge arriba a una forma de sentir similar a la forma alienada amb què Rousseau descrivia el seu estat a *Els somieigs*:

Damunt la terra tot és flux continu; res no hi guarda una forma constant i ferma i les nostres afeccions, que es lliguen a les coses exteriors, passen i canvien necessàriament com elles. Sempre més endavant o més endarrere de nosaltres, recorden el passat que ja no és o prevenen l'avenir que sovint de cap manera no ha de ser; no hi ha res allí de sòlid a què el cor es pugui lligar. (Rousseau, 1996: 102-103)

La continuïtat del moviment de Doinel es manifesta també en el temps, confonent-se, a través del metratge (*footage*) de films anteriors, les imatges del present amb les imatges-record.⁶ És així que l'errància del personatge pren la noció de flux amb què el pare putatiu de Truffaut, André Bazin, concebia el cinema: «la pantalla reproduïx el flux i reflux de la nostra imaginació que s'alimenta de la realitat, substituïnt-la, la faula naix de l'experiència que la imaginació transcendeix. Però recíprocament, cal que el pla imaginari tingui sobre la pantalla la densitat espacial del real» (Bazin, 2008: 74), noció que apareixia els mateixos anys cinquanta als apunts sobre teoria del cinema de Sigfried Kracauer: «el flux de la vida comprèn tot el corrent de situacions materials i esdeveniments, amb tot el que aquests suposen en matèria d'emocions, valors i idees» (Kracauer, 1989: 103), entenent el flux com un continuïum predominantment material —moviment de vida, el del *flâneur*— i alhora provocador d'encanteri i de significats intangibles.

A l'últim film de la sèrie de Doinel, *L'amour en fuite* (1979), el pla real i l'imaginari es confonen fins al punt de ser-ne impossible la distinció. A tall d'exemple, a la seva autobiografia Doinel es reinventa la història del seu primer amor, Colette, i en el seu reencontre, li fa veure la seva capacitat per crear noves històries explicant-li l'episodi de la trobada de la fotografia de Sabine a la cabina telefònica; la fotografia, però, li caurà en abandonar el compartiment de tren de Colette i el protagonista revela novament la seva mentida, fent passar per imaginari un relat propi de la realitat. Des de la paraula (la de l'escriptura, de les cartes o la pronunciada en les trucades) vira el rumb de la realitat; i, inversament, les imatges de la realitat fan canviar el valor imaginari de la paraula. Fidel a les notes de Bazin, Truffaut materialitzava així l'afirmació que segons Jean-Luc Nancy forma part de l'essència mateixa cinematogràfica, «el cinema [...] dóna lloc a una lluita delicada entre una presència textual (el sentit comprès) i una absència (el sentit amagat al fons de la imatge). Només la veritat dels dos, segons el ritme de l'espectacle, fa pròpiament la veritat de la cosa: la veritat del sentit» (Nancy, 2003: 131), mostrant en conjunció l'absència i el que és visible però essent conscient que es tracta de dos espais separats, tal com mostra a l'última seqüència de *L'amour en fuite*, quan, per dir adéu al seu personatge, trenca el vincle amb el seu fill i torna al Doinel de *Les 400 coups* que ocupa l'atracció de fira. Volent mostrar els dos espais, l'ull de Truffaut es perd en el vaivé entre els dos espais i el flux i reflux esdevé inidentificable mostrant, d'una forma similar a la naturalesa del flux definida per Kracauer, «complexos visuals fragmentaris que s'anul·len entre si impedit que l'espectador es deixi portar per qualsevol dels seus innumbrables suggeriments» (Kracauer, 1989: 103).

3.2. Jean Eustache. El valor de la paraula de Léaud

En Eustache la *flânerie* comença en la càmera que segueix l'errància d'un cos abandonat en un espai que sent impropï. Lligat a l'estranyesa del cos, el personatge de Daniel a *Mes petites amoureuses* encarna l'actor brechtia que *informa* sobre un personatge sense ser-ho i, per extensió, es comporta com el model bressonià en la rigidesa, verticalitat del cos i lentitud del moviment, a què s'afegeix una veu inse-

gura i falsa. El moviment no es dóna per un lliurament al gaudi a la manera de Rousseau, sinó que és moviment de cerca d'aquest moviment primer, és lliurament, doncs, d'un cos que es disposa a l'encontre, des d'una actitud entre alerta i distreta, a la cerca i l'atzar.⁷ No hi ha res fet, l'actitud del personatge correspon a la *flânerie* més propera a l'accepció d'André Breton, que, d'una banda, es lliurava a l'errància per estar preparat per veure l'objecte de desig que pogués fer virar l'espai —«i les voreres es bifurcaven inexplicablement una després d'una altra, seguint un itinerari tan capritxós com possible. Contra tota evidència, em preguntava si no havia estat descobert per ser arrossegat així pel més llarg i meravellós dels camins» (Breton, 2008: 57), narrava seguint la dona que havia vist pels carrers de Montmartre—, i d'altra banda, feia atenció als objectes que, per analogia, podien identificar-se amb allò que és imaginari o inconscient. A *Mes petites amoureuses* Daniel aprenia l'actitud del passejant quan, en arribar a Narbona, coneixia un noi al bulevard del poble; sobre Daniel es creava la paradoxa que definiria les contradiccions del personatge més endavant: Daniel vol mirar les noies per guardar un rostre però per tancar els ulls i dirigir les paraules a ell mateix; amb tot, d'una banda, necessita el contacte amb un cos per sentir allò que imagina; d'altra banda, necessita parlar per arribar a abordar les noies i poder arribar al cos.

Als primers films —*Le père Noël a les yeux bleus* (1965) i *Du côté de Robinson* (1963)— ja es donaven els indicis d'un personatge que abandona la rigidesa i de qui Eustache filma el gest que es desprèn de la seva paraula, trobant en ell —i retrobant en certa manera Doinel— el flux i el reflux del cos passejant⁸ que tindria tant pes a *La maman et la putain* (1973). Léaud hi interpreta Alexandre⁹ i aquest, el Daniel crescut i que ja ha arribat a París. Alexandre es presenta fent al·lusió a Antoine Doinel, amagant-se darrere del diari recordant el paper que tenia de detectiu a *Baisers volés* —cita a la professió que també faria Jean-Luc Godard a *Détective* (1985)—, novament, el detectiu-observador que, en el sentit baudelairià, gaudeix del seu incògnit en el paisatge ociós de París. Eustache porta al límit en el seu personatge aquell Pierrot a qui Marianne li retreia que parlava amb paraules i no amb sentiments (Godard, *Pierrot le fou*, 1965): el protagonista fa com Bernados, que «se n'anava als cafès perquè necessitava veure rostres per escriure» i viu com «aquelles sectes herètiques a les quals feia referència Borges»; veure gent bella li recorda els films de Nicholas Ray i si se n'enamora potser és perquè són noies que han interpretat en un film de Bresson; veu el restaurant que més li agrada com els films de Murnau perquè a banda i banda dues finestres separen el camp i la ciutat, i els miratges li recorden els finals de Chaplin... Alexandre parla amb paraules que tenen consciència d'imatge, usant-les com un *analogon* d'una imatge pròpia d'un món aliè al real, el de la imaginació que fa que la monotonia del paisatge es transformi als seus ulls. Darrere aquesta paraula hi batega el silenci amb què volia quedar atrapat amb Françoise. Però la paraula, en el cinema d'Eustache, no abandona la paradoxa: substitueix el silenci desitjat però alhora l'embruta. La paraula és, doncs, una doble mirada que Maakaroun definia pròpia d'un «realisme no realista»:

Eustache navega entre la realitat, l'espontaneïtat viscuda, el «donat» brut (reivindica la impassivitat dels germans Lumière) i el «natural» forçosament interpretat i més o menys sotmès a l'ordre de les aparences, als estereotips i als arquetips del diàleg social, del teatre de la vida. Com si hi hagués en Jean Eustache una vocació al realisme menys impotent a assumir-se que a reconèixer-se i acceptar-se. (Amengual, 1986: 47-48)

Per Eustache l'exigència única que hauria de tenir el cineasta seria mostrar la doble textura de la paraula en la qual no hi ha més realitat que ficció, com va demostrar amb el díptic d'*Une sale histoire* (1977),¹⁰ i a *La maman et la putain* Eustache traça aquesta textura sobre l'estètica d'una massa que no mostra el blanc i negre en estat pur, sinó el gris, el paisatge propi dels *bistrots* on té lloc l'acció del film, i des d'aquest gris, Eustache voldria despullar el personatge creat per Truffaut. Marc Chévré definia Léaud entre l'*acteur* i el *comédien*, el *medium* i el mim.¹¹ Truffaut havia fet de Léaud el mim des del moment en què li concedia el moviment i la paraula lliures de la realitat i l'actor esdevenia un personatge singular del qual se serviren els coetanis a Truffaut. Eustache escriu *La maman et la putain* per a Léaud¹² i proposa el repte sobre el comediant aguantant la càmera davant del seu cos i limitant-se a fer visible el moviment de l'actor des de la seva paraula. La veu de Léaud encara presenta un traç de veu blanca, com la del primer Antoine Doinel, i l'identifica inevitablement al moviment del fill de Truffaut; però en ella hi ha també paraula inexpressiva, passiva, plana, falsa en certa manera. Eustache s'interessa per aquesta càrrega dual, dissonància que Truffaut havia mostrat inesgotable en el moviment, però a la *quête* d'Eustache s'hi suma el fet de despullar el mim. El torrent de mots de Léaud s'uneix a l'estètica del gris, on els escassos paisatges recorreguts es confonen, les paraules s'abracen a l'informe de la massa, esgotant-se, i prenen la fisicitat del mateix continuïum, desapareixent el valor de la paraula *silenciosa* que tenien quan provenien d'un defora aliè al real. Eustache fa nu el «natural» interpretat (Léaud, mim, *comédien*) per mostrar el silenci d'un «natural» real (Daniel, *medium*, *acteur*). I no és casual que el silenci —desitjat i insuportable alhora— coincideixi amb el moment en què Alexandre acaba portant Veronika, de propietats fantasmàtiques, al terreny que ocupa el cos, Marie (Bernadette Lafont).¹³ Havent fet l'amor per primer cop, el primer silenci recau sobre Alexandre quan aquest canta i xiula *embrutant* una cançó gravada i la veu dolça de Veronika el talla cantant una cançó tradicional. L'aparició del silenci sobre la veu d'Alexandre esdevé el tall que dona entrada a l'apropiació d'Eustache del rostre de Léaud, apropiació que es presenta en el moment concret en què Alexandre es posa les ulleres del cineasta per veure, així, el mateix gris. Veronika i Marie maquillen Léaud revelant novament la seva condició de mim. Alexandre queda nu de paraula, en el silenci, però no en el silenci desitjat, sinó com el silenci que obre una esquerda en la qual la paraula ja no penetra;¹⁴ des de Veronika, cos en el qual Alexandre voldria trobar-hi el silenci anhelat de Daniel, posa paraules al rostre de Joana d'Arc que Dreyer havia mostrat en el sofriment (*La passion de Jeanne D'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928). El silenci es revela insuportable i l'esquerda esdevé la ferida que s'obre

des de la nàusea. Les paraules d'Alexandre són vomitades: primer, des del cos de Marie, quan Veronika és penetrada per Alexandre esdevenint el cos que li era propi a Marie; després, des de Veronika, les paraules de la qual clouen el film dient: «em casaré amb tu però abans passa'm el cubell».

3.3. Alex. Combatre la imatge malaltissa

L'errància del personatge de Carax naix de l'acceptació d'un cinema en edat adulta —la veu amb què obre *Boy meets girl* remet a la veu d'un adult feta pels esforços de la parla d'un nen i pel llanguiment de la veu d'un avi— que ja ha assumit la consciència lingüística dels «joves turcs» i que naix, en concret, de les llums de Godard —Carax hi fa al·lusió explícita a la seqüència de la festa on veu per primer cop Mireille.¹⁵ El nou passejant ja no dependria d'ell mateix, sinó que, com mostrava el *tràveling* que l'atrapava, dependria del cinema.

«Ajuda'm», li demanava Mireille a Alex abans de morir. «Ajuda'm a trobar l'enigma», li aclariria Anna (Juliette Binoche) a *Mauvais sang* (1986). Dos anys després de *Boy meets girl* Carax revisita el *thriller* per fer del seu àlter ego una eina de mediació entre el cinema, Marc, interpretat per Michel Piccoli,¹⁶ i Anna, que encarna la imatge.¹⁷ Alex era conduït a ella pel seu prec. La seva aparició hauria d'ajudar a trobar la solució als símptomes de la malaltia transmesa per la carícia, pel contacte entre cossos, dels amants que fan l'amor sense sentiment. Carax posa en analogia aquest gest d'amor amb la cura de la imatge. Durant la nit de l'encontre d'Alex i Mireille a *Boy meets girl*, Carax hauria mostrat, des del manierisme i formulacions barroques, des del tall insistent i la construcció teatral a través del fons fosc entre discursos, formes de descontextualització i reconstrucció de fórmules abstractes, de gestos i posicions canviants, de roba, així com d'enquadrament. En la imatge amb què clou el discurs, Alex dirigeix les paraules als ulls de Mireille, i aquesta, la mirada a la boca des d'on surten els mots d'Alex. Alex clama veure la paraula, fer de la paraula una imatge; la càmera de Carax puja pel rostre d'Alex i Mireille tapa la boca del jove quan aquest demana escapar del monòleg, de la paraula, per poder només veure. La fissura sobre la imatge —des del fons fosc i des de la foscor que cobreix els cossos, les esquerdes que formen, els desenfocaments...— és fissura provocada per la mateixa paraula com una venjança sobre una paraula que ha construït una imatge —o com la imatge que se li imposa— que fa que els cossos —la imatge, l'única que la pantalla mostra— siguin vistos malaltissos.

La mateixa noció de tall entre plans segueix a *Mauvais sang* per prevenir el contacte entre els cossos d'Alex i Anna, però es manifesta també en forma de ferida sobre la mà del protagonista, la mateixa mà amb què haurà d'agafar l'enigma del virus —de manera implícita Carax novament recorre a Godard i es remet a l'epígraf hegel·lià que apareix repetidament a *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), «la mà que escriu és la mà que esborra». Carax mostra la ferida de la mà per deixar que la càmera hi penetri i mostrar el seu estat malaltís; la càmera entra en un fons fosc, a l'interior del qual hi ha la cambra d'Anna i Marc. Anna, estirada, li demana ser fel·liç però que no la deixi d'estimar. Al seu costat, la imatge de Marc apareix

deformada en el mirall; la càmera es dirigeix a Marc mirant-se en un segon mirall rovellat; el colpeja: «va tard», diu. Un banc d'efímeres topa contra el mirall. El mirall és la càmera; les efímeres —els insectes més vells de la Terra— enganxades al mirall representen l'única imatge que resta en aquest espai. Alex morirà havent trobat l'enigma, però la ferida no arriba a cicatritzar-se. A l'última seqüència, després de la mort d'Alex, Anna arrenca a corre i es toca la galta, on Alex li ha deixat una marca de sang, estén els braços lentament cap al cel. El seu moviment s'accelera i apareix l'últim fons negre mentre sona la cançó que Alex havia posat a l'atzar i que Anna havia demanat per superar la malenconia. Un últim fons fosc omple la pantalla. És la mà d'Alex que la ve a buscar per retrobar-la al Pont Neuf.

4. Paul Dedalus: el germen *d'entre els morts*

Si Eustache condemna el seu personatge al mim, Carax evita la nàusea concedint al que és tangible (Alex) la possibilitat d'esborrar la ferida que Carax trasllada a *Les amants du Pont-Neuf* (1991) sobre l'ull de Michèle (Juliette Binoche). Amb tot, és quelcom tangible que prové novament d'un terreny del que és fals, d'un Pont Neuf construït.¹⁸ Carax abandonava els diàlegs sobre l'impossible (*Boy meets girl*) i la cerca d'una imatge inexistent (*Mauvais sang*) per llevar l'opacitat de la invisibilitat i revelar el misteri de la visibilitat fent que Michèle es lliurés al cos d'Alex, a la seva carn, com si aquesta fos l'intermediari de la seva vista, esdevenint un pegat que, sobre la ferida, no deixa veure el que hi ha a sota¹⁹ i, en recuperar la vista i veure Alex, Michèle li diu: «ets tal com t'havia imaginat». La imatge de l'interior dels seus ulls —la paraula que Doinel confonia amb la imatge real, la paraula silenciosa a la qual volia arribar el personatge d'Eustache— esdevé la imatge mateixa, una transformació infantil que entronca amb la concepció del cinema de Jacques Derrida i el moviment errant d'Alex en horitzontal desapareix quan, per mar, sobre un vaixell, la parella desapareix per l'horitzó tancant el film.

El que conservo gràcies al cinema és una relació privilegiada i original amb la imatge. Sé que existeix en mi un tipus d'emoció lligada a les imatges i que prové de molt lluny. No cal expressar-la a través d'una cultura erudita o filosòfica. Per mi, el cinema segueix sent un gran gaudi amagat, secret, àvid, llaminer, i per tant, infantil. És precís que segueixi sent així. (Derrida, 2002: 93)

L'abandonament del subjecte errant del personatge d'Alex suposa ensems l'abandonament de la lluita entre allò que és absent i el que és present de la naturalesa mateixa cinematogràfica. Tant Léos Carax com Jean Eustache —aquest, persistent en la idea de la cerca d'allò que és real, abandonaria el cinema amb el seu suïcidi sis anys després de *Mes petites amoureuses*— es devien preguntar com retornar la mirada sobre el personatge de Doinel des de la consciència lingüística del

mitjà, i d'un actor construït. Arnaud Desplechin retorna a Truffaut a *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* (1996) i, en concret, al primer Doinel insatisfet amb la seva vida familiar. El film obre amb Paul Dedalus (Mathieu Amalric) sobre la butaca del psicòleg on el protagonista se sotmet a la cerca dels orígens del seu estat. Les paraules dirigides al psicòleg són d'indiferència respecte al seu lligam familiar i passen, en continuïtat amb la seqüència següent, a una exposició sense pudor davant dels seus amics. Mostrar indiferència amb el passat és l'única manera que té Paul de no prendre consciència del pas del temps, però quan ho fa, el passat aixafa l'avenir i Paul entra en paràlisi. La paràlisi es manifesta al mateix film quan Paul arrenca a córrer i la càmera el segueix d'esquena; Paul s'atura al mig d'un camí per intentar seguir amb la mirada el que encara li falta per recórrer mentre Desplechin abraça l'actor en un tràveling semicircular, moviment al qual segueixen plans de vegetals que remetent a la impossibilitat de moure's. La paràlisi reapareix a *Rois et Reine* (2004) i a *Un conte de Noël* (2008), ambdós protagonitzats pel mateix Amalric, per pronunciar-se en forma d'impulsos violents i moviments d'alteració d'equilibri i coordinació; en aquest últim cas, la vorera actua com un abisme als peus de l'actor, obligant-lo a cloure els ulls i a estendre la mà; amb tot, el cos no aguanta la gravetat i cau plegant-se dels 90° als 0°.

Novament des d'aquest moviment, el subjecte se sotmet a la seva errància i el cineasta, al seguiment d'aquesta. Desplechin reitera sovint que el cos és el privilegi del seu cinema,²⁰ però el que li interessa del cos és aquesta idea de germen, de matèria física invariable i alhora efímera i voluble davant qualsevol fenomen extern. Des de la naturalesa ambivalent del que és orgànic, la paràlisi es presenta com una hipnosi necessària. A partir d'aquesta el cinema actua com l'expressió que ha de revelar la transparència del personatge, el cinema com el microscopi que s'aproxima als sobresalts invisibles a l'ull, el mateix microscopi amb què Mathieu (Emmanuel Salinger) a *La sentinelle* (1992) observa el crani desconegut per veure imatges com les que mostren anys més tard les anàlisis del càncer de Junon (Catherine



Imatge 5. Henri (Mathieu Amalric) en la caiguda després de la paràlisi a *Un conte de Noël*. (A. Desplechin, 2008)

Deneuve) a *Un conte de Noël*. En ambdós casos Desplechin s'alimenta de la metàfora del seu propi treball, ensenya el rol que han de prendre les operacions formals per sotmetre-hi les els cossos i el deure de trobar en la poètica la millor eina d'investigació de l'ésser.²¹ De manera similar al que Roberto Rossellini hauria fet amb Anna Magnani,²² Desplechin trasllada la hipnosi sobre el rostre d'Emmanuelle Devos, per fer-ne l'espai d'un encantament; aquest és present ja al primer film, *La vie des morts* (1991), quan Devos baixa del cotxe en arribar a la casa dels Mc Gillis amb la resta de cosins; moviment que retrobem al principi de *Rois et Reine*, i, com un fenomen de sorpresa, Devos apareix a la meitat del film a *La sentinelle*, *Esther Kahn* (2000) i *Un conte de Noël*; al primer, contemplada per Mathieu a través d'una porta de vidre que no filtra el so, però on la càmera manté el quadre de Devos; a *Esther Kahn* l'actriu apareix ballant després del seguiment del cineasta a la cerca del lloc d'on surt la música; a *Un conte de Noël*, com la imatge recuperada de Madeleine, la dona d'Henri (Amalric) morta en accident de cotxe.

En aquest darrer cas, no és casual que Desplechin invoqui *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).²³ Amb tot, Faunia (Devos) no es presenta com la revelació de l'aura amb què Hitchcock feia renèixer Kim Novak, sinó, com li diria Henri, «el contrari de Madeleine», i és així que en veure la imatge de la difunta, Faunia somriu tot i saber que ella mai no serà «aquest nom estrany» de Madeleine. *Vertigo* té la funció de revalorar la imatge; així ens ho ensenyava Godard al capítol 4A de les *Historie(s) du cinéma* (1988-1998), per «prendre el control de l'univers» i retornar a «la infantesa de l'art»; Devos pren la referència del rostre de Madeleine a les aigües que Godard alenteix en l'ascensió a la superfície, però no és l'espai de l'etern retorn sobre una mateixa imatge, sinó l'espai que suscita un fora de camp, allí on Sylvia (Marianne Denicourt) i Valérie (Jeanne Balibar) ocupen un amor-contemplació i un amor-passió respectivament, a *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*.²⁴ La projecció cap a aquest fora de camp és el que fa que les paraules i l'acció de Paul i Esther virin d'una seqüència a l'altra, entre escenes, entre gestos, passant del «t'estimo» al «t'odio» en una mateixa frase. Sylvia i Valérie intervenen en la paràlisi del protagonista, però a diferència de la soferta pels fantasmes del passat, són fantasmes que fan que la vida de Paul, del seu cos, del seu germen, entri en moviment i eviti, així, que caigui en la malenconia de l'estaticitat.

El fora de camp suscitats, l'espai on es dirigeixen les pulsions d'un actor nascut d'entre els morts —recordem que Amalric naix després de dos films dedicats a la mort, *La vie des morts* (1991) i *La sentinelle* i, posteriorment, la mort reapareix com l'impuls per tornar a reemprendre el relat, apareixent en forma d'epígraf a l'últim capítol de *Rois et Reine*—, és on Amalric troba el vincle físic que evita caure al fons negre amb què Nicolas Klotz condemnava l'errància del mateix Amalric al final de *La question humaine* (2007). Si Klotz mostrava el fons negre per definir l'espai on tenia lloc la descomposició de tots els cossos, de totes les formes, motius visuals i imatges davant la impossibilitat de recórrer a la memòria si no era per boca d'*altre*, Desplechin fa d'aquest *altre* el braç-guia del protagonista. En la crítica de *Comment je me suis disputé...* a *Libération* Lefort ja apuntava sobre com la veu en *off* partici-



**Imatges 6 i 7. Mirada sobre Emmanuelle Devos a *La sentinelle* i *Esther Kahn*.
(A. Desplechin, 1992 i 2000)**

pava de la fisicitat del film esdevenint quasi musical i, alhora, d'una psicologia expeditiva (Lefort, 1996). Desplechin fa de la veu en *off*, personatge absent i constructor del tot, la mirada que més aproxima a l'actor que es transposa en els dos últims films de ficció a través de l'exploració en la forma. La veu en *off* que obre l'estructura de conte que inaugura *Rois et Reine*, que segueix a *Un conte de Noël* i que dona pas a l'ús d'entrevistes/confessions, de fotografies i de construccions en multipantalla; *off* que entra en diàleg amb els intertítols, sobre personatges i situa-

cions, reformulant el cinema mut, revisió a la qual s'afegeix el joc amb l'iris que adopta, junt amb els falsos *raccords*, una lliure experimentació de reenquadrament que sovint respon al moviment dels personatges obrint-se i tancant-se segons la seva reacció. Des d'una forma que tendeix a la crispació i a l'exuberància que Desplechin troba al cinema americà i sobretot en Martin Scorsese,²⁵ porta a l'extrem allò que ja anticipava a *La sentinelle*, «que les coses quedin una mica mal fetes, que hi hagi una mica de joc, una mica d'imprevist» (Desplechin, 1992), despullant el valor contingut del Bergman de *Fanny och Alexander* (1982) —on a *Un conte de Noël* hi és més present que mai en la celebració d'un Nadal en família, el teatre, la mort, els fantasmes d'aquesta mort, el joc dels nens amb aquests fantasmes o l'ús dels mateixos fragments de Schumann— per escapar de la retenció des de la sinceritat però conservant la direcció centrífuga (pulsional) de la mateixa imatge-afecció que vol escapar del quadre. Només les pulsions del cos d'Henri / Paul Dedalus —nom que retorna sobre el fill de la germana odiada d'Amalric a *Un conte de Noël* i que presenta els mateixos brots que Amalric— que Desplechin inscriu en la forma poden concedir la medul·la que podrà salvar el càncer de Junon (Catherine Deneuve), musa de tot un cinema francès precedent.²⁶ És així que Desplechin traça un retorn a Truffaut, retrobant en ell el braç-guia des del seu encantament més fosc, aquell de *La chambre verte* (1978) de l'obsessió per conservar la mort al món dels vius o el de *Les deux anglaises et le continent* (1971), film que sovint cita per recordar la seqüència del vòmit de Muriel després de la confessió d'Ann del seu amor cap a Claude; segueix el camí que Truffaut hauria fet oblidar al primer Antoine Doinel, retornant a *l'infant salvatge*, aquell que reconeixia a la psicòloga que no havia estimat mai la seva mare i amb el qual Desplechin obriria *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*.

5. Conclusions

Una de les conclusions a les quals arriba Giorgio Agamben a *Estancias* al voltant de la reflexió freudiana sobre el dol i la malenconia en l'objecte de desig és que la malenconia aconsegueix apropiat-se de l'objecte només en la mesura en què n'afirma la seva pèrdua (Agamben, 2004). La mirada que Jean Eustache, Léos Carax i Arnaud Desplechin tracen sobre el seu protagonista obeeix a la necessitat d'aquesta afirmació, ja que el seu objecte de desig és un Antoine Doinel irrecuperable, creat en l'encreuament entre la mirada del cineasta i el seu actor. Per als cineastes posteriors, la revisitació d'aquest moment obre les portes a una nova *dialèctica del desig* entre l'objecte observat i aquell que l'observa; així ho definia Walter Benjamin, que considerava aquesta dialèctica com el principi de retorn de *l'origen*, com una relació de xoc basada no entre un passat i un present, sinó entre l'«Antany» que troba l'«Ara» per formar una constel·lació.

El trajecte recorregut fins aquí evidencia com cada xoc dista de l'anterior segons —i recuperant termes que han sortit al principi— la manera d'invocar el *monument*

i provocar-ne la seva *dissolució*; és a dir, segons com en cada cas el cineasta se serveix del dispositiu per trobar i reformular l'encontre i el seguiment que Truffaut hauria creat amb Léaud. Hem partit de la premissa que el director de *Les 400 coups*, junt amb els qüestionaments sobre el realisme de Bazin i Kracauer, feia de l'errància del protagonista el continuïm a través del qual el camp i el fora de camp, la imatge de la realitat i la imatge construïda en la imaginació entraven en contacte. Doinel feia de l'amor l'activitat de la seva errància, el motor de cerca i l'espai d'encontre entre ambdós camps, i Jean Eustache i Léos Carax s'haurien agafat a la mateixa dialèctica entre la realitat i la ficció per reformular la noció de flux que construïa Truffaut per seguir, entre ells, camins antagònics: si el primer imposava el silenci a la paraula constructora d'imatges de l'actor, el segon acabaria fent d'aquesta paraula la força constructora de la imatge. Amb tot, en ambdós casos es manifesta un ressò físic —sigui vingut de la nàusea o per una confiança en el que és tangible—, ressò que al·ludeix a la necessitat d'un vincle entre l'actor i el seu moviment o, més concretament, entre l'actor i el seu braç-guia. Els exemples de cinema oriental amb què obríem es remeten a aquesta manca, mostrant Léaud en un cementiri (Tsai Ming-liang) o eclipsat per un fons negre (Masahiro Kobayashi) condemnant l'errància del personatge al buit. Arnaud Desplechin parteix de l'acceptació d'aquest silenci per trencar l'errància del protagonista i reprendre-la concedint a la veu de l'*altre* que manca el seu vincle.

Aquest document hauria d'assentar una reflexió de cara a futurs estudis perquè tinguessin en compte que la relació melancòlica no s'estableix únicament amb un moviment, ni amb un temps, una tècnica o una forma de producció —per citar accepcions amb què va definir-se la Nouvelle Vague després de la seva consolidació—, sinó que probablement pot néixer i esdevenir des d'un gest com el que ha centrat l'atenció al llarg d'aquestes pàgines i que batega latent al llarg de la geografia francesa contemporània. En aquest cas, d'una banda, una mirada a càmera portaria a replantejar la posició que el dispositiu ha de tenir davant l'actor; d'altra banda, des d'un *tràveling* i el posterior seguiment de l'actor que qüestiona una preocupació pel diàleg entre la matèria del món i la imaginació i que, per extensió, qüestiona la naturalesa del cinema. ■

Notes

- 1** Sobre una síntesi d'aquesta transferència entre Àsia i Europa vegeu R. CUETO (2009), «Asia, Europa... sus fantasmas», *Cahiers du cinéma. España* (Madrid), núm. 22 (abril), p. 6-9.
- 2** Vegeu també C. LOSILLA (2009), «De la disolució al monument», *Cahiers du cinéma. España* (Madrid), núm. 6 (maig): *Especial Pedro Costa*, p. 22-23.
- 3** L'atracció on puja Antoine anticipa en aquest sentit la imposició del cinema sobre la realitat: «la forma recorda el praxinoscop i evoca la distorsió que el cinema imposa a la realitat» (C. GARSON (2004), «Truffaut birotor», *Cahiers du cinéma* (París) (juliol-agost), p. 26).
- 4** No casualment es diu Alphonse, el mateix nom que tindria el fill de Doinel nascut a *Domicile conjugal* (François Truffaut, 1970).
- 5** A *Domicile conjugal* (1970), després que Antoine s'assabenti que és pare d'un nen, entra en una cabina. Aquest cop no és per parlar amb una de les seves amants, sinó amb el seu amic Jean; a l'altre costat de fil hi ha la veu de la senyora Eustache que no s'oblidarà de donar-li la notícia. (La senyora Eustache seria a la vida real la dona de Jean Eustache, secretària a *Cahiers du cinéma*.) De manera simbòlica, aquest moment representaria un primer contacte que anticipa la continuïtat entre ambdós cineastes.
- 6** Entenem la imatge-record en el sentit deleuzià, d'herència de Bergson, com la imatge d'un «record pur» convocada i actualitzada en una imatge-percepció (vegeu G. DELEUZE (2004), *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, p. 82).
- 7** En Truffaut els encontres ja vénen fets —Christine existeix des del principi de *Baisers volés*; Sabine, des del principi de *L'amour en fuite*— o són reencontres —els de Colette, els del pidolaire—, i quan podria haver-hi un buit s'imposa la veu en *off* d'Antoine, una imatge-record o una acció.
- 8** A tall d'exemple, al primer film citat hi apareix una seqüència d'encontre en el qual Daniel veu dues noies passejant; la càmera segueix el flirteig en un pla seqüència de tretze panoràmiques que participen del balanceig suau esmentat. A *Du côté de Robinson*, hi ha tot un diàleg construït des de preguntes indiscretes sobre la noia que la càmera segueix a temps real i, amb ella, la melodia d'un acordió, a ritme ternari, que participa del mateix balanceig.
- 9** L'etimologia del nom no escapa a la càrrega dual de Léaud: del grec, *aléxein*, 'apartar, allunyar' però també 'defensar, protegir'.
- 10** Títol que no casualment fa al·lusió a un doble fons —dividit en dues parts, una explica la història de forma real i l'altra és de ficció— però també al brut: és el referent, el que és brut? El viscut? O bé l'expressió, la narració, la paraula? La brutícia és la paraula mateixa amb la qual —segons Pascal Bonitzer— Eustache fa l'encant de les seves històries (vegeu P. BONITZER (1978), «Une sale histoire de Jean Eustache», *Cahiers du cinéma* (París), núm. 285 (febrer)).
- 11** Vegeu l'anàlisi de l'actor per M. CHEVRIE (1983), «Jean-Pierre Léaud: mim et medium», *Cahiers du cinéma* (París), núm. 351 (setembre), p. 31-33.
- 12** «Durant deu anys vaig veure totes les seves pel·lícules, el vaig seguir, examinava amb interès les transformacions del personatge amb l'esperança de tornar a rodar amb ell. Aleshores vaig escriure *La maman et la putain* directament per a ell» (S. LEVY-KLEIN (1974), «Entretien avec Jean Eustache», *Positif* (París), núm. 157 (març), p. 22).
- 13** En Bernadette Lafont hi ressona també la diferència entre els registres d'ambdós cineastes. Per Eustache, un cos; per Truffaut, aquella que els nens de *Les mistons* veien com l'encantament d'una imatge projectada sobre la pantalla.
- 14** Alain Philippou feia referència al fenomen d'aquesta esquerra: «regna com una por al silenci i el discurs apareix com el tancament d'una esquerra» (A. PHILIPPON (1982), «La maman et la putain», *Cahiers du cinéma* (París), núm. 336 (maig), p. 30).
- 15** A *Boy meets girl* Carax reconstrueix la segona seqüència de *Pierrot le fou* on apareixia Samuel Fuller definit el cinema com «Amor, odi, acció, violència, mort... en una paraula... emoció», però no se serveix d'un intèrpret de l'anglès, sinó de sordmuts per donar la paraula a un maquinista que havia treballat en cinema mut; d'entre la multitud, una veu diu: «al principi era el verb; no, era l'emoció».
- 16** No casualment Carax se serveix de Michel Piccoli, actor que en el context francès ha estat l'àlter ego de Godard a *Le mépris* (1962), l'Ulisses que no aconseguia arribar a Ítaca més que des d'una mirada llunyana, la mà del qual busca en Jacques Rivette (a *La belle noiseuse*, 1991) l'essencialitat del cos d'Emmanuelle Béart i que Agnès Varda pren per fer d'ell el *papa cinéma* a *Les cent et une nuits* (1997).
- 17** Anna apareix de la condició d'un fantasma als ulls d'Alex, essent perseguida entre les diferents superfícies reflectores que envolten l'autobús i, posteriorment, havent abandonat Lise, com l'ombra d'una hipnosi que fa que

el persegueixi pels carrers de París. I ella mateixa reconeixia a Alex la seva condició d'imatge creada per Marc: «Em va mirar amb els seus ulls d'inventor, d'investigador, com un descobriment preciós com si jo fos la solució d'alguna cosa, a una cosa secreta i misteriosa. Que era allà, al fons seu. Que segueix allí al que, de vegades, m'aproximo tant però del que, sovint, m'allunyo anys llum. És esgotador. No tinc ni un segon per a mi».

I18 «El pont! Era fals, sentiem bé que ressonava quan caminàvem, era com una escena de teatre i a la vegada, quan interpretàvem a fora, sobretot a la nit, hi havia moments de total il·lusió. [...] va ser realment un lloc d'experimentació, un taller de treball». Paraulas de Denis Lavant (V. OSTRIA (1991), «Entertien avec Denis Lavant», *Cahiers du cinéma* [París], núm. 448 (octubre): 'Les Amants du Pont-Neuf', p. 19).

I19 Ens referim aquí al discurs d'Aristòtil sobre els sentits; segons ell, «l'aire i l'aigua [intermediaris] són per a la vista, l'oïda i l'olfacte [sentits], el que la carn i la llengua són per al tacte» (vegeu ARISTÒTIL (2004), *Acerca del alma*, Buenos Aires, Losada, p. 138). Sota el que definiríem com un pegat hi haurien les aigües amb què Aristòtil concebia l'intermediari de la vista i que al film es presentaria amb la mateixa metàfora del Pont Neuf fals, construït sobre el Sena.

I20 «Els personatges són l'únic important. Sé que si ho sacrifico tot és per fer-los interessants, a canvi el film al final trobarà la seva forma» (B. SALVA (2008), «La família és un camp de batalla», *Avui* [Barcelona] (5 juny)) o bé «l'escritura ve tota sola. La il·luminació, el quadre... tot ve del treball amb l'actor» (*Cahiers du cinéma / Deux Films. Supplément: Jean Douchet et Arnaud Desplechin, une conversation* (DVD), gener (2003)).

I21 En el primer cas, Mathieu mostra el crani com l'objecte d'una escultura que, amb l'abstracció del material pel microscopi, sembla passar pel laboratori primer i després per un taller de dibuix quan arriba a *recompondre'n* el rostre mentre, paral·lelament, sentim els cants de l'audició de la germana; a *Un conte de Noël*, els càlculs de probabilitats sobre una pissarra evocuen un quadre d'expressionisme abstracte; les operacions que s'hi duen a terme demostren que Junon només està potencialment malalta o que estadísticament ha de morir dues vegades, exercicis sotmesos a una interpretació anàloga a la que Abel fa llegint les partitures de la música jazz amb què es dota la textura musical del film. «Tot està en joc, cal anar de la discreció al continuu», diu el matemàtic. Desplechin concep el cinema com el mateix llenguatge científic i musical, com formes de llenguatge que parteixen del que és discret, de les limitacions i trencaments, del que és elemental, per, sense deixar d'observar aquest, arribar al continuu que pugui resoldre l'enigma.

I22 En Rossellini trobem una correspondència en el paral·lelisme entre el microscopi i la capacitat de detall de la càmera: «El cinema també és sens dubte un microscopi. El cinema pot agafar-nos de la mà i fer-nos descobrir coses que l'ull no pot percebre (com els primers plans, els detalls, etc.). En aquest sentit és un microscopi. Més que cap altre tema, *Una voce umana* m'oferia l'oportunitat d'usar la càmera microscopi, i sobretot quan el fenomen a examinar s'anomenava Anna Magnani» (R. ROSSELLINI i A. BERGALA (2000), *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, p. 46).

I23 La cita a *Vertigo* ja apareixia a *L'Aimée* (2007), dedicant llargues panoràmiques al trajecte en cotxe que condueix fins a la casa de Roubaix amb una banda sonora similar a la del film de Hitchcock i on, a través d'un quadre de l'àvia morta del cineasta, el seu pare explicava que l'avi després de la mort es va casar amb una dona que se li assemblava molt.

I24 Les aproximacions a Sylvia i Valérie es mostren en la llunyania; sobre Valérie l'apropament manifesta la por i sobre Sylvia recau la necessitat d'amagar-se. Sempre que Paul parla d'una noia s'aparta de la realitat per col·locar-se, com ho fa a l'apartament de Jean-Jacques, darrere les cortines a la manera d'un espectador de teatre, fent especulacions infantils en dibuix sobre l'anell de Valérie i mostrant, només des dels somnis, des del record o des d'una trucada telefònica, l'única aproximació física possible a Sylvia.

I25 Tavernier i Coursodon definien els personatges de Scorsese com «la projecció de pulsions i fantasmes, l'afirmació d'un desig "gratuit" —però que és la seva pròpia justificació— d'anar fins al final alliberant les forces més primitives», mentre que Jean-Philippe Domecq al·ludeix a la pulsio de la forma i a la fusió entre el realisme i un cinema que n'escapa: «el ritme pulsional que li és tan particular [a Scorsese], tant al *décapage* de les escenes com a l'ús de la càmera, reproduceix el ritme d'una joventut sempre a l'encalç de la interioritat i contribueix a desterrar la sospita de trobar-nos davant un cineasta "realista"» (B. TAVERNIER i J. COURSDON (1997), *50 años de cine americano*, Madrid, Akal, p. 836; J. DOMEQ (1986), *Martin Scorsese: Un rêve italo-américain*, Renens i París, 5 Continents i Hatier, p. 23).

I26 Desplechin revisita novament *Vertigo* en l'encontre entre Faunia (Devos), intrusa a la família i nova actriu francesa, i Junon (Deneuve), mare de la família i musa de la Nouvelle Vague, quan Faunia entra al museu on Junon observa un quadre; Desplechin trenca la relació harmònica que Hitchcock establia entre la imatge de Carlota Valdés i Madeleine, accepta que aquesta imatge és irrecuperable i posa novament en el rebuig entre les actrius una nova forma d'aproximació harmònica, aproximació que té lloc sobre el detall de la creu jueva que penja del coll de Devos, l'estrella de David, l'origen de la qual es remunta a una harmonia entre contraris entre l'ascensió al cel i el descens a la Terra, des d'on Desplechin planteja la convivència del que és orgànic i el lirisme.

Bibliografia

- AGAMBen, G. (2004). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. València: Pre-Textos.
- AMENGUAL, B.; MAAKAROUN, E.; PRÉDAL, R.; TIGOULET, M. (1986). *Jean Eustache*. París: Minard. (Études Cinématographiques; 153-155)
- ARISTÓTEL (2004). *Acerca del alma*. Buenos Aires: Losada.
- BAUDRILLARD, J. (2004). *La ilusión del fin: La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.
- BAZIN, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BONITZER, P. (1978). «Une sale histoire de Jean Eustache». *Cahiers du cinéma* (París), núm. 285 (febrer).
- BRETÓN, A. (2008). *El amor loco*. Madrid: Alianza.
- CHÉVRIE, M. (1983). «Jean-Pierre Léaud: mim et medium». *Cahiers du cinéma* (París), núm. 351 (setembre), p. 31-33.
- (1984). «Boy Meets Girl, de Léos Carax». *Cahiers du cinéma* (París), núm. 360 (juliol-agost): *Cannes*, p. 73.
- CUETO, R. (2009). «Asia, Europa... sus fantasmas». *Cahiers du cinéma. España* (Madrid), núm. 22 (abril), p. 6-9.
- DANEY, S. (1993). *L'exercice a été profitable, Monsieur*. París: P. O. L., 1993.
- (1998). *Perseverancia*. Buenos Aires: El Amante.
- DELEUZE, G. (2004). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (2002). «El cine y sus fantasmas. Conversación con Jacques Derrida». *Desobra. Pensamiento, Arte, Política* (Madrid), núm. 1 (primavera-estiu), p. 90-102.
- DIDI-HUBERMANN, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOMECQ, J. (1986). *Martin Scorsese: Un rêve italo-américain*. Renens: París: 5 Continents; Hatier.
- GARSON, C. (2004). «Truffaut biotor». *Cahiers du cinéma* (París) (juliol-agost), p. 26.
- JONES, K. (1997). *André Téchiné: La estrategia de la tensión*. Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine.
- KRACAUER, S. (1989). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- LEFORT, G. (1996). «La nouvelle bande à part de Desplechin». *Libération* (13 maig).
- LÉVY-KLEIN, S. (1974). «Entretien avec Jean Eustache». *Positif* (París), núm. 157 (març), p. 22.
- LOSILLA, C. (2009). «De la disolución al monumento». *Cahiers du cinéma. España* (Madrid), núm. 6 (maig): *Especial Pedro Costa*, p. 22-23.
- (2010). *La invención de la modernidad: Historia y melancolía en el relato del cine* (en línia). Tesi de doctorat. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, <<http://www.tdx.cat/TDX-0610110-090031>>, p. 326.
- NANCY, J. (2003). *Au fond des images*. París: Gallée.
- OSTRIA, V. (1991). «Entretien avec Denis Lavant». *Cahiers du cinéma* (París), núm. 448 (octubre): *Les Amants du Pont-Neuf*.
- PHILIPPON, A. (1982). «La maman et la putain». *Cahiers du cinéma* (París), núm. 336 (maig), p. 30.
- QUINTANA, A. (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- ROSSELLINI, R.; BERGALA, A. (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- ROUSSEAU, J. (1996). *Els someigs del passejant solitari*. Barcelona: Proa.
- SALVÀ, B. (2008). «La família és un camp de batalla». *Avui* (Barcelona) (5 juny).
- TAVERNIER, B.; COURSDON, J. (1997). *50 años de cine americano*. Madrid: Akal.
- VASSE, D. (2008). *Le nouvel âge du cinéma français*. París: Klincksieck.