

**KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN**

**FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN  
OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN**

# **De politieke aspecten in de cinema van Jean-Luc Godard**

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING

**VERHANDELING**

aangeboden tot het verkrijgen van  
de graad van Licentiaat in de  
Communicatiewetenschappen  
door

**Kris VAN KERKHOVEN**

academiejaar 2007-2008

**KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN**

**FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN  
OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN**

# **De politieke aspecten in de cinema van Jean-Luc Godard**

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING

**VERHANDELING**

aangeboden tot het verkrijgen van  
de graad van Licentiaat in de  
Communicatiewetenschappen  
door

**Kris VAN KERKHOVEN**

academiejaar 2007-2008

## DANKWOORD

Dank aan al diegenen die mij gesteund hebben tijdens mijn tocht doorheen de wonderlijke en complexe wereld van Jean-Luc Godard.

**‘Oui, je procède comme un archéologue. J’essaie de grater pour découvrir ce qui est caché.’  
(Jean-Luc Godard)**

# INHOUDSTAFEL

## INLEIDING

---

### HOOFDSTUK 1: DE FIGUUR GODARD

---

#### 1.1. Biografie

---

#### 1.2. Godard en de filmkritiek

---

##### 1.2.1 Algemene kenmerken

---

##### 1.2.2 Cahiers Du Cinéma

---

##### 1.2.3 Politieke strekking van Cahiers du Cinéma

---

##### 1.2.4 Auteurspolitiek

---

##### 1.2.5 Genretheorie

---

##### 1.2.6 Gevolgen van de auteurspolitiek en de genretheorie

---

##### 1.2.7 Enkele belangrijke artikels

---

##### 1.2.7.1 Pour un cinéma politique

---

##### 1.2.7.2 Défense et illustration du découpage classique

---

##### 1.2.7.3 Qu'est-ce que le cinéma?

---

##### 1.2.7.4 Montage, mon beau souci

---

#### 1.3. Godard en de Nouvelle Vague

---

#### 1.4. Fasering van Godards cinema

---

### HOOFDSTUK 2: TAAL

---

#### 2.1. Inleiding

---

#### 2.2. Letterlijke taal

---

##### 2.2.1 Inleiding

---

##### 2.2.2 Transtekstualiteit en palimpsest

---

##### 2.2.3 Een overzicht van het taalaspect in de cinema van Jean-Luc Godard

---

##### 2.2.3.1 Filmkritiek

---

##### 2.2.3.2 Narratieve fase: existentiële twijfel

---

##### 2.2.3.3 Taal als problematisch en ideologisch element

---

##### 2.2.3.4 Taal als vijand en als wapen

---

##### 2.2.3.5 Taal in de late cinema van Godard

---

##### 2.2.4 Het gebruik van het geschreven woord in de film

---

##### 2.2.4.1 Tussentitels

---

##### 2.2.4.2 Muuropschriften

---

##### 2.2.4.3 Het gebruik van citaten

---

#### 2.3. Filmgrammatica

---

##### 2.3.1 Inleiding

---

##### 2.3.2 Enkele theoretische aspecten omtrent filmtaal

---

2.3.2.1	The Classic Hollywood Style
2.3.2.2	Toward a non-bourgeois camera style
2.3.2.3	Orthodox cinema en counter cinema
2.3.2.4	Bertolt Brecht
2.3.2.5	Moderne en postmoderne teksten
2.3.3	De vertelling in de cinema van Godard
2.3.3.1	Toegenomen politiek bewustzijn en de gevolgen op cinematografisch vlak
2.3.3.2	Twijfel en het in vraag stellen van de conventionele filmtaal
2.3.3.3	Retour à Zéro
2.3.3.4	Dziga Vertov Groep en de zoektocht naar een nieuwe, revolutionaire esthetiek
2.3.4	De klankband
2.3.4.1	De klankband binnen de orthodoxe cinema
2.3.4.2	Godard en de klankband

### **HOOFDSTUK 3: SEKSUALITEIT**

3.1.	Inleiding
3.2.	Voorstelling van seksualiteit: een evolutie
3.3.	Een woordelijke benadering van seksualiteit
3.4.	Godard en vermeende misogynie
3.5.	Seksualiteit als uitbuiting
3.5.1	Prostitutie
3.5.2	Film als prostitutie
3.5.3	De relatie tussen seksualiteit en de maatschappij
3.6.	Voorstelling van de vrouw in de cinema van Godard
3.6.1	Narratieve fase
3.6.2	Radicale fase
3.6.3	Feministische fase
3.6.4	Late cinema

### **HOOFDSTUK 4: POLITIEKE IDEOLOGIE**

4.1.	Inleiding
4.2.	Godard voor 1968
4.3.	Het scharnierjaar 1968
4.4.	De context van de gebeurtenissen van mei 68
4.5.	Le Mai du cinéma
4.5.1	De Langlois-affaire
4.5.2	Etats Généraux du Cinéma Français
4.5.3	Cinétracts
4.5.4	De militante filmgroepen
4.5.5	Cannes 1968

- 4.6. Godard versus de situationisten
  - 4.6.1 Situationisme
  - 4.6.2 Gelijknissen tussen Godard en de situationisten
  - 4.6.3 Onenigheid tussen de situationisten en Godard
  
- 4.7. De Dziga Vertov Groep
  - 4.7.1 Dziga Vertov: Marxistisch militante filmmaker
  - 4.7.2 Dziga Vertov Groep: voorgeschiedenis
  - 4.7.3 Dziga Vertov Groep: leden
  - 4.7.4 Dziga Vertov Groep: methodologie
  - 4.7.5 Dziga Vertov Groep: karakteristieken
  - 4.7.6 Dziga Vertov Groep: receptie en distributie
  - 4.7.7 De films van de Dziga Vertov Groep
    - 4.7.7.1 British Sounds
    - 4.7.7.2 Pravda
    - 4.7.7.3 Le Vent D'Est
    - 4.7.7.4 Lotte In Italia
    - 4.7.7.5 Vladimir Et Rosa
  - 4.7.8 De ontbinding van de Dziga Vertov Groep
  
- 4.8. Politieke ideologie in de late cinema van Godard

## **HOOFDSTUK 5: CULTUUR**

- 5.1. Inleiding
  
- 5.2. Modernisme en postmodernisme
  
- 5.3. Godard als modern of postmodern filmmaker?
  
- 5.4. De notie van de artiest
  
- 5.5. Cultuur
  - 5.5.1 Narratieve fase: het cultureel verleden als veilige haven
  - 5.5.2 Radicale fase
  - 5.5.3 Late cinema: het einde van de kunst
  
- 5.6. Kunst in de cinema van Godard
  
- 5.7. Muziek en ideologie
  
- 5.8. Het motief van het boek
  - 5.8.1 Het boek in de cinema van Godard: een overzicht
  
- 5.9. Godard en de mediakritiek
  - 5.9.1 Televisie
  - 5.9.2 Video

**BESLUIT**

---

**BIJLAGE: AFBEELDINGEN**

---

**REFERENTIELIJST**

---

# 1 INLEIDING

Mussman haalt aan dat Godard erkent dat de wereld en de kunst in termen van dualiteit dient te worden bekeken. Het is volgens hem daarom dat ‘he [Godard] continually sets up his films in contradictory, paradoxical, and ambivalent terms.’ creëert hij een ambiguïteit en schijnbare wanorde die de kijker doet wankelen. Hij wijst er daarbij nog op dat ‘often during the first viewing of a Godard film we find ourselves wondering just where the central story is.’<sup>1</sup>

Sterritt wijst dan weer op de bruikbaarheid van de term ambivalentie wanneer men zich over Jean-Luc Godards oeuvre buigt. Hij doelt hiermee op de tegengestelde richtingen die Godard in zijn films uitwijkt en de mate waarmee hij er zich verzet tegen een overzichtelijke categorisering.<sup>2</sup> Deze twee voorbeelden haal ik aan om erop te wijzen dat Godard een uiterst complex en ambivalent filmmaker is, een interessant maar tegenspartelend onderzoeksobject.

Om mezelf de taak van een analyse van de politieke aspecten in Godards cinema te vergemakkelijken, heb ik vier overkoepelende domeinen geselecteerd. Deze vier domeinen vormen de pijlers van dit werk en zijn de sleutelthema’s langs welke weg ik het oeuvre van Godard zal verkennen.

De domeinen in kwestie zijn: taal, seksualiteit, politieke ideologie en cultuur. De selectie van deze vier domeinen is deels gebeurd op basis van een persoonlijke interesse, deels op basis van een uitvoerige literatuurstudie omtrent de cinema van Jean-Luc Godard. Deze vier domeinen vormen, behalve de pijlers van dit werk, ook de pijlers van de cinema van Godard. De door deze domeinen afgebakende thema’s zijn een steeds terugkerend element binnen diens cinema, hetgeen echter niet wil zeggen dat deze steeds in eenzelfde mate van zich laten horen. Op sommige momenten kan een welbepaald thema prominent op de voorgrond aanwezig zijn, om dan weer te sluimeren op de achtergrond en uiteindelijk opnieuw als een centraal element terug te keren. Dit is bijvoorbeeld het geval met de aanwezigheid van kunst en cultuur binnen de cinema van Jean-Luc Godard

Ik ben me ervan bewust dat deze onderverdeling kunstmatig en subjectief is. Door mijn keuze voor een dergelijke indeling loop ik het risico een aantal thema’s, die eveneens een belangrijke rol spelen in Godards cinema, door de mazen van het net te laten glippen. Zo kan men zich de vraag stellen waarom het opvoedingsbegrip binnen deze onderverdeling geen plaats vindt. Vooral aan het eind van de jaren zestig zou dit begrip immers een essentiële rol innemen in de politieke analyse van Godards werk. Ik heb dit opvoedingsbegrip echter niet afzonderlijk in deze studie verwerkt, omdat dit thema volgens mij gekaderd kan worden binnen een kritiek op het kapitalistisch systeem. De noties van ideologie en opvoeding sluiten daarbij zeer nauw bij elkaar aan: het is met name via de opvoeding dat ideologie wordt doorgegeven en langs welke weg er zich een mogelijkheid aanbiedt om een nieuwe mens te vormen binnen een marxistische samenleving. Ter illustratie verwijs ik hierbij naar *Le Gai Savoir*, dat een pleidooi is voor een visuele en auditieve heropvoeding in een poging om op die manier tot een groter bewustzijn omtrent de werking van het kapitalistische systeem te komen.

---

<sup>1</sup> T. MUSSMAN, ‘Duality, Repetition, Chance, the Unknown, Infinity’ in T. MUSSMAN (Red.), *Jean-Luc Godard: a critical anthology*, New York, Dutton, 1968, 301.

<sup>2</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 14.



De gemaakte onderverdeling wil eveneens niet zeggen dat de verschillende domeinen los van elkaar staan. In de praktijk zullen we immers regelmatig merken dat de verschillende thema's parallellen vertonen en in relatie staan tot elkaar. Zo gebruikt Godard in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* de thematiek van prostitutie om kritiek te geven op de kapitalistisch ingerichte samenleving. In het discours van *Le Gai Savoir* en de latere films die gemaakt worden binnen de Dziga Vertov Groep speelt de relatie tussen taal en cultuur dan weer een belangrijke rol. Taal is binnen deze visie het middel waarmee de bourgeoisiecultuur verspreid wordt. Het is daarom dat de zoektocht naar een nieuwe beeldtaal de militante films van de Dziga Vertov Groep zal overheersen.

In het hoofdstuk over het taaldomein wordt zowel de letterlijke taal als de filmgrammatica behandeld. Binnen het onderdeel over de letterlijke taal wordt aan de hand van begrippen als transtekstualiteit en palimpseste narratie, gewezen op de specifieke wijze waarop Godard dit taalaspect binnen zijn cinema invult. Hierbij zal aandacht zijn voor de evoluerende houding ten aanzien van taal. Tenslotte zal er hier ook aandacht zijn voor Godards citatendrang en diens gebruik van het geschreven woord binnen films. Vooral het gebruik van tussentitels en muuropchriften zal hierbij aan bod komen.

In het onderdeel over de filmgrammatica zal worden ingegaan op de vormelijke cinematografische aspecten in Godards werk: cameravoering, mise-en-scène, montage en het gebruik van geluid. Er wordt hierbij eerst een overzicht van een aantal theoretische aspecten omtrent filmtaal gegeven, met onder meer aandacht voor de ideeën van Bertolt Brecht, David Bordwell, Brian Henderson en Peter Wollen. Deze teksten geven een interessante aanzet voor een filmgrammaticale analyse van de films van Godard.

Daarna zal er worden ingegaan op de evolutie die terug te vinden is in de filmtaal van Godard. Hierbij zal blijken dat Godards werk doorheen de jaren geëvolueerd is naar een hoogstpersoonlijke stijl die door Bordwell zal worden aangeduid als palimpseste narratie. Speciale aandacht is er hierbij ook voor het esthetische experiment van de Dziga Vertov Groep, waarin getracht wordt een nieuwe beeldtaal te creëren en tot een nieuwe verhouding tussen de beeld- en klankband in de film te komen. In dit onderdeel is het dus de bedoeling de vormelijke aspecten van Godards cinema aan bod te laten komen. De inhoudelijke aspecten zullen worden behandeld in het domein omtrent politieke ideologie.

Een tweede domein dat in dit werk zal worden behandeld, is dit van de seksualiteit. Deze thematiek wordt vanuit een brede hoek benaderd: behalve aandacht voor Godards voorstelling van seksualiteit, zal er in dit onderdeel aandacht zijn voor de ambivalente wijze waarop Godard de vrouw in zijn films representeert. Er zal hierbij worden gewezen op het feit dat Godard door feministische filmtheoretici enerzijds in de armen wordt gesloten, maar door anderen tegelijkertijd als misogyn wordt aanzien. Andere deelaspecten die in dit domein aan bod zullen komen, zijn de vaak gebruikte metafoer van de fysieke en symbolische prostitutie en de relatie tussen seksualiteit en de maatschappij in de cinema van Godard.

Het hoofdstuk over de politieke ideologie handelt voor een groot deel over de radicale fase van Jean-Luc Godard en met name over het project van de Dziga Vertov Groep. Zoals zonet werd aangehaald, zal er binnen dit hoofdstuk de nodige aandacht worden geschonken aan de inhoudelijke elementen van de cinema van Godard. Daarnaast zal er ook aandacht zijn voor de inhoudelijke politieke elementen in de cinema van Godard voor het cruciale jaar 1968. Hierbij zullen we zien dat Godard, ook voordat hij in de Dziga Vertov Groep actief werd, reeds politieke elementen in zijn cinema en filmkritiek integreerde, zij het dat deze bijlange niet zo'n prominente rol innemen dan dat dit enkele jaren later wel het geval zal zijn. Tenslotte zal er ook de nodige aandacht besteed worden aan het onderbelichte element van de politieke aspecten in de late cinema van Godard.

Een laatste domein dat aan een analyse zal worden onderworpen is het culturele domein. Hierbij is er aandacht voor de discussie omtrent het feit dat Godard als een moderne dan wel een postmoderne filmmaker dient beschouwd te worden. Deze discussie zal duidelijk maken dat Godard, naargelang de periode en de invalshoek die men gebruikt om zijn ideeën te staven, zowel als een modernistisch dan een postmodern filmmaker wordt beschouwd door filmtheoretici. Uit deze discussie zal blijken dat er goede argumenten zijn om Godard zowel als een modernistisch als een postmodern filmmaker te beschouwen, waarmee deze discussie meteen ook exemplarisch zal blijken voor de complexiteit van en de nuance binnen de filmmaker Jean-Luc Godard.

Daarnaast zal er binnen dit domein ook aandacht zijn voor de evolutie van de notie van cultuur binnen de cinema van Godard. Hierbij blijkt hoe cultuur in Godards narratieve fase als een soort veilige haven zal worden beschouwd. Onder invloed van een toenemende politieke radicalisering zou Godard cultuur echter als een te bestrijden bourgeoisuiting gaan beschouwen. Binnen de late cinema van Godard zou cultuur echter zijn prominente rol opnieuw volop opnemen: een weemoedige en nostalgische houding ten opzichte van cultuur zal hierbij centraal staan.

Verder zullen er binnen dit domein nog een aantal specifieke cultuurproducten aan bod komen: er wordt een overzicht gegeven van de evolutie van het gebruik van het boek binnen de cinema van Godard en er is aandacht voor de relatie tussen muziek en ideologie. Tenslotte komen ook nog de verscheidene televisie- en videoprojecten van Godard aan bod en diens houding ten opzichte van deze twee media.

# **1 HOOFDSTUK 1: DE FIGUUR GODARD**

## 1.1. Biografie

Op 3 december 1930 werd Jean-Luc Godard te Parijs geboren in een welstellend gezin van Protestantse en Zwitserse afkomst. Dankzij deze afstamming kon de tienjarige Godard bij het losbarsten van de Tweede Wereldoorlog de Zwitserse nationaliteit verkrijgen. Hierdoor kon de familie Godard Frankrijk tijdens de oorlog ontvluchten en zich in Zwitserland vestigen. Godard kwam dus nooit rechtstreeks in aanraking met de Tweede Wereldoorlog. Dit heeft er volgens John Kreidl voor gezorgd dat Godard met dergelijke belangrijke historische gebeurtenissen op een erg abstracte wijze kon omgaan.<sup>3</sup>

Na de oorlog keerde de familie Godard terug naar Parijs. Wanneer de scheiding van Jean-Lucs ouders werd uitgesproken, verhuisde zijn moeder echter opnieuw naar Zwitserland, terwijl hij met zijn vader achterbleef in Parijs.<sup>4</sup> De jonge Godard vervolmaakte zijn middelbare studies aan het prestigieuze Lycée Bouffon, waar hij een klassieke opleiding kreeg en waar zijn voorliefde voor wiskunde, literatuur en filosofie zich ontwikkelde.

De focus in deze opleiding lag bij de zogenaamde klassieke denkers en dan vooral deze uit de 17de eeuw met René Descartes, Jean Racine en Pierre Corneille als voornaamste exponenten. Het is hieruit dat Godard zijn brede cultuurkennis opdeed, een invloed die een onmiskenbare weerslag zou hebben op zijn latere films waarin hij deze kennis onophoudelijk verwerkte. Niet alleen ging hij rechtstreeks refereren naar de zonet aangehaalde auteurs, hun ideeën beïnvloedden ook op onrechtstreekse wijze de films van Godard.<sup>5</sup>

In 1949 ging Godard van start met de opleiding etnologie aan de prestigieuze Sorbonne-universiteit in Parijs. Tijdens deze studies frequenteerde Godard een aantal van de ontelbare Parijse filmclubs die na de Tweede Wereldoorlog het levenslicht zagen, zoals Travail et Culture, waar vooral oude filmklassiekers geprojecteerd werden, de Ciné-Club du Quartier Latin en vooral de Cinémathèque Française.<sup>6</sup> Het is in de Cinémathèque dat Godard uiteindelijk in contact zou komen met onder meer François Truffaut, Eric Rohmer en Jacques Rivette, die later de ruggengraat zouden gaan uitmaken van Cahiers du Cinéma en de Nouvelle Vague-beweging.

Uit de Ciné-Club du Quartier Latin ontstond in 1950 het filmtijdschrift Gazette du Cinéma. Het was in dit kortstondig bestaande tijdschrift, dat onder meer door Eric Rohmer en Claude Chabrol werd opgericht, dat Godard onder het pseudoniem 'Hans Lucas' zijn eerste artikels zou schrijven. In september 1950 verscheen er het artikel Pour un cinéma politique, waarin Godard tekeerging tegen de traditionele Franse 'cinéma à papa' en hij lof betuigde aan de politieke geladen Russische cinema.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 25.

<sup>4</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University Of New York Press, 1997, 10.

<sup>5</sup> J.-L. GODARD en D. STERRITT, *Jean-Luc Godard: Interviews*, University Press of Mississippi, 1998, xv.

<sup>6</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 31.

<sup>7</sup> M. CERISUELO, *Jean-Luc Godard*, Paris, Lherminier, 1989, 12.

In 1951 maakte Godard een rondreis doorheen Noord- en Zuid-Amerika. Wanneer hij terugkeerde naar Frankrijk schreef Godard enige tijd voor twee andere kleinschalige filmtijdschriften: Arts en Les Amis Du Cinéma. Vanaf 1952 begon Godard ook artikels te schrijven voor het toen net opgerichte Cahiers du Cinéma. Lang zou dit echter niet duren: het volgende jaar trok Godard naar Zwitserland om daar als arbeider te gaan helpen bij de bouw van een dam. Het was trouwens ook daar zijn dat Godard aan zijn eerste filmproductie begon: *Opération Beton* werd een korte documentaire over de constructie van deze dam. Godard slaagde erin *Opération Beton* te verkopen aan de bouwfirma en zodanig bleek deze film zijn eerste kleine, succesvolle stap als filmmaker.<sup>8</sup>

In hetzelfde jaar van de productie van *Opération Beton* vond er een tragische gebeurtenis plaats, die het leven van de jonge Godard grondig door mekaar schudde: in april van dat jaar werd de moeder van Godard het slachtoffer van een verkeersongeluk. Dit ongeval overleefde ze niet. Dit voorval liet een diepe indruk achter bij Godard en leverde een regelmatig in zijn films terugkerende obsessie voor auto's op.<sup>9</sup>

In 1956 keerde Godard terug naar Parijs. Daar schreef hij opnieuw artikels voor Cahiers du Cinéma. Vanaf 1957 combineerde Godard de geschreven filmkritiek met het op poten zetten van eigen filmproducties. Naast het maken van een aantal eigen kortfilms, zoals *Une Femme Coquette* en *Une Histoire D'Eau*, schreef hij ook een aantal filmscenario's voor anderen. Ook acteerde hij in een aantal films van regisseurs uit de Nouvelle Vague-beweging, zoals Jacques Rivette (*Le Coup De Berger*) en Eric Rohmer (*Le Signe Du Lion*).

Vooraf de invloed van Eric Rohmer bleek tijdens deze laatste jaren voor Godard zijn eerste langspeelfilm inblikte, van belang. Rohmers bekommernis omtrent het morele aspect in diens films zou later ook opduiken in Godards films. Ook Rohmers diepgaande cinefilie en diens voorliefde voor citaten vonden later hun weerslag in de cinema van Godard.<sup>10</sup> Daarnaast is ook het scenario van *Tous Les Garçons s'appellent Patrick*, een kortfilm die Godard enkele maanden voor hij aan de productie van zijn definitieve doorbraak *A Bout De Souffle* begon, van de hand van deze Eric Rohmer.<sup>11</sup>

## 1.2. Godard en de filmkritiek

### 1.2.1 Algemene kenmerken

In zijn filmkritiek heeft Godard lovende commentaren voor regisseurs Frank Tashlin en Nicholas Ray, omwille van hun innoverende en moderne cinematografische technieken in hun films. Hij erkent deze als echte 'auteurs', dit in tegenstelling tot een aantal Franse regisseurs, zoals Jean Delannoy, aan wie hij de benaming 'metteur en scène' meegeeft. Godard maakt dus wel gebruik van de auteurspolitiek maar verbindt dit ook aan andere concepten. De tegenstelling tussen politique des auteurs en politique de metteur en scène linkt hij als dusdanig aan de tegenstelling tussen spontaniteit en planning. Een auteur wordt dan gekenmerkt door een spontane en creatieve aanpak, een metteur en scène door een rigoureuze geplande aanpak.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> R.S. BROWN, *Focus On Godard*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, 20.

<sup>10</sup> D. WILLS, *Jean-Luc Godard's Pierrot Le Fou*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 47.

<sup>11</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 88.

<sup>12</sup> R. ARMES, *French cinema since 1946*, London, Zwemmer, 1970, 70.

Een ander idee dat in de kritiek van Godard aan bod komt is de relatie tussen fictie en documentaire. Centraal hierbij zijn de films van Jean Rouch waarin elementen van beide stromingen zijn terug te vinden. Bedenkingen omtrent de relatie tussen fictie en documentaire komen dan ook aan bod in Godards filmbespreking van *Moi, Un Noir*, maar eveneens in de filmbespreking van Rosselinis *India 58*.<sup>13</sup> Meer bepaald zal Godard in deze besprekingen de veronderstelling poneren dat de kennis die de auteur heeft en de relatie tussen de auteur en het medium waarlangs deze kennis wordt verspreid – in dit geval via een film- sociaal en vormelijk bepaald is en dat het belangrijk is dit dan ook daadwerkelijk te tonen.<sup>14</sup>

In diens filmkritiek is volgens Henderson bovendien reeds een ontluikend concept van de metafilm terug te vinden.<sup>15</sup> Met de term metafilm wordt bedoeld op de cinema die op een bewuste wijze omspringt met de filmgeschiedenis of die vertelt over film als medium. Deze term wordt in een aantal essays belicht, zo bijvoorbeeld in Godards filmbespreking van Anthony Manns western *Man Of The West* uit 1959. Godard noemt deze film een superwestern. Hij vindt dat Mann de western in *Man Of The West* opnieuw uitvindt in een beweging waarin hij niet enkel kopieert en becommentarieert, maar eveneens creëert: 'He [Anthony Mann] does reinvent. I repeat, reinvent; in other words, he both shows and demonstrates, innovates and copies, criticizes and creates. *Man in the West* is both course and discourse, or both beautiful landscapes and the explanation of this beauty, both the mystery of firearms and the secret of this mystery, both art and theory of art...'.<sup>16</sup> Het concept van de metafilm staat volgens Godard gelijk aan een cinema die een zekere intelligentie, een bewustzijn in zich draagt omtrent zijn rol in de filmgeschiedenis.

De houding die Godard in zijn teksten aanneemt ten aanzien van metacinema is ambivalent. Enerzijds klinkt er een optimistische toon zoals in de besprekingen van *Man Of The West* en *Moi, Un Noir*. Hij verwelkomt deze films als de nieuwe cinema. Anderzijds merkt hij op dat door deze nieuwe beweging de cinema niet langer iets vanzelfsprekend is, maar een problematisch iets. Hij beseft dat dit een moeilijke opdracht is: men filmt niet langer een onderwerp, maar een schaduw van dit onderwerp.<sup>17</sup>

Zowel het concept van de metafilm als Godards bekommernis omtrent de relatie tussen fictie en documentaire zullen hun sporen achterlaten op het moment dat Godard zelf films zou maken.

## 1.2.2 Cahiers Du Cinéma

---

<sup>13</sup> J. NARBONI en T. MILNE, *Godard On Godard: Critical Readings*, New York, A Da Capo, 1986, 132.

<sup>14</sup> A. ROSENTHAL, *New challenges for documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, 29.

<sup>15</sup> B. HENDERSON, 'Godard On Godard. Notes for a Reading' in *Film Quarterly*, 27, (1974), 4, p. 44.

<sup>16</sup> J. NARBONI en T. MILNE, *Godard On Godard: Critical Readings*, New York, A Da Capo, 1986, 133.

<sup>17</sup> B. HENDERSON, 'Godard On Godard. Notes for a Reading' in *Film Quarterly*, 27, (1974), 4, p. 45.

Het filmtijdschrift Cahiers du Cinéma werd in 1951 opgericht door André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph Marie Do-Luca en Léonide Keigel. Binnen Cahiers stond vanaf het begin de notie centraal dat cinema diende gezien te worden als een dynamisch iets. In tegenstelling tot de nostalgische visie op de cinema die op dat moment bij de meeste Franse filmcritici in zwang was, ging men er bij Cahiers vanuit dat de cinema steeds in beweging was.<sup>18</sup> Het is vanuit dit perspectief dat omarming van de Hollywood-cinema en het zogenaamde Hitchcock-Hawksiaanse karakter van Cahiers dient gezien te worden. Door het afzweren van een nostalgisch perspectief op de cinema, stond men meer dan anderen open voor bepaalde filmstromingen die eerder verwaarloosd werden.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup>

D. KEHR, 'Cahiers back in the day' in *Film Comment*, 37, (2001), 5, p. 31.

<sup>19</sup>

J. HILLIER, *Cahiers du Cinéma: the 1950s: neorealism, Hollywood, new wave*, London, Routledge, 1985, 5.



Vanaf maart 1951 schrijft Godard bijdragen voor dit tijdschrift. Dit zou oorspronkelijk slechts een jaar duren aangezien Godard in 1952 naar Zwitserland vertrekt om er als arbeider mee te werken aan de bouw van een waterdam. Wanneer Godard terugkeert, gaat hij opnieuw schrijven voor Cahiers du Cinéma, dat in deze tussentijd echter een heuse metamorfose heeft ondergaan.<sup>20</sup> Een aantal jonge medewerkers hebben er namelijk de leiding van de oorspronkelijke hoofdredacteurs overgenomen en het blad hierbij een nieuwe richting meegegeven. Met name de genretheorie en de auteurspolitiek zullen vanaf dan de centrale spil worden van de filmkritiek in Cahiers.<sup>21</sup>

Tot de nieuwe garde die Cahiers deze nieuwe richting zouden uitsturen behoorden François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol en Eric Rohmer, allemaal figuren die enkele jaren later zouden uitgroeien tot de belangrijkste pijlers van de Nouvelle Vague-beweging. Cahiers werd onder de impuls van deze schrijvers en diens innoverende, polemiserende en provocerende wijze van filmkritiek al gauw een begrip in de filmwereld.

Een belangrijke rol hierin is weggelegd voor *Une certaine tendance dans le cinéma français*, het artikel dat François Truffaut in 1954 in Cahiers zou publiceren. Hierin doet Truffaut enkele accurate vaststellingen over de contemporaine Franse cinema en hij stelt een tweedeling voor tussen een *Tradition de la qualité* en een auteurscinema. Bovendien houdt Truffaut in dit artikel een pleidooi voor een auteurscinema, waarin de filmmaker zijn persoonlijke overtuigingen tot uitdrukking brengt.<sup>22</sup>

Dit artikel vormt het startpunt voor de auteurspolitiek en de genretheorie en is exemplarisch voor de esthetische standpunten die de latere Nouvelle Vague-beweging zouden kenmerken. James Monaco meent dat het gebruik van de auteurspolitiek en de genretheorie de verwantschap aantoont met de contemporaine filosofische cultuur. Volgens hem bestaat er een dialectische relatie tussen deze twee concepten. Monaco haalt hierbij de door Roland Barthes geponeerde termen van 'style' en 'langage' aan.<sup>23</sup> In wat volgt zal ik ingaan op de auteurspolitiek en de genretheorie, twee concepten die een belangrijke rol hebben gespeeld binnen de filmkritiek van Jean-Luc Godard.

### 1.2.3 Politieke strekking van Cahiers du Cinéma

Bij de oprichting van Cahiers du Cinéma had André Bazin zich het doel gesteld van Cahiers een filmtijdschrift te maken dat zich in het centrum van het ideologisch spectrum kon positioneren. Volgens Bazin dienden in het nieuwe tijdschrift alle politieke strekkingen, links en rechts, zich in Cahiers terug te kunnen vinden.

Deze hoop zou echter tevergeefs blijken. Zowel vanuit linkse als uit conservatieve hoek werd Cahiers al gauw bekritiseerd en kwamen er laatdunkende reacties over de manier waarop in dit tijdschrift over film werd geschreven. Met name een antilinkse positie en een stilzwijgen omtrent relevante politieke thema's werden Cahiers verweten. Het openlijk links-politieke tijdschrift *Positif* groeide hierbij uit tot de grote rivaal van Cahiers. Veel linkse sympathisanten meenden dat Cahiers du Cinéma een rechtse en fascistische stempel droeg. Jean-Paul Sartre, één van de grote figuren uit de linksideologische hoek, weigerde zelfs pertinent elk interview met Cahiers du Cinéma.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> G. NOWELL-SMITH, Godard and Cahiers in *Sight and Sound*, 11, (2001), 6, pp. 18-21.

<sup>21</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 61.

<sup>22</sup> J. WOLFREYS, *Modern european criticism and theory: a critical guide*, Edingburgh, Edingburgh University Press, 2006, 398.

<sup>23</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 19-20.

<sup>24</sup> J. WOLFREYS, *Modern european criticism and theory: a critical guide*, Edingburgh, Edingburgh University Press, 2006, 398.

Ondanks het feit dat Cahiers zijn rol van verzoener tussen links en rechts niet heeft kunnen waarmaken, weerspiegelde de redactie van Cahiers wel deze uiteenlopende ideologische stromingen. Enerzijds was er een linkse stroming, waartoe onder meer de ex-verzetsstrijder Pierre Kast behoorde. Anderzijds was er evenzeer een stroming die zich eerder aan de rechterkant van het politieke spectrum bevond en waartoe onder meer André Bazin en Eric Rohmer behoorden.<sup>25</sup>

In ieder geval kunnen we stellen dat Bazins visie op Cahiers als genuanceerd en centrumgericht filmblad een invloed heeft gehad op de jonge Godard. Zijn artikels behouden een enigszins neutrale toon. In de filmkritiek van Godard spreekt een duidelijke keuze voor een bepaalde soort van cinema en een even duidelijk afwijzen van een andere soort van cinema. Meer bepaald de toenmalige Franse literaire kwaliteitsfilm, de zogenaamde *cinéma du papa*, dient het hierbij te ontgelden. De artikels van Godard wisten daarbij ook polemiek op te wekken, zij het eerder op het filmische vlak dan wel op het politieke vlak. In tegenstelling tot François Truffaut, vermijdt de schrijfstijl van Godard echter een te grove belediging van welbepaalde regisseurs en films. Zijn commentaar op de *cinéma du papa* tracht hij door middel van logische argumenten, dus op intellectuele wijze, te onderbouwen.

#### 1.2.4 Auteurspolitiek

Binnen Cahiers du Cinéma had men een opvallende voorkeur voor bepaalde regisseurs uit de Hollywood-cinema en een minstens even opvallende afkeer voor de zogenaamde *Cinéma de la qualité française* die in hun ogen oubollig en irrelevant was. Behalve de films van Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray en andere regisseurs, die volgens de Cahiers-critici binnen het Hollywood-systeem als auteur actief waren, wist ook de Italiaanse neo-realistische filmstroming en de films van regisseurs als Jean Renoir en Ingmar Bergman op de goedkeuring van de Cahiers-critici rekenen. Dergelijke goedkeuring en afkeer voor bepaalde filmstromingen vindt zijn theoretische oorsprong in de zogenaamde *politique des auteurs* of auteurspolitiek. De term *politique des auteurs* werd voor het eerst gebruikt door François Truffaut in zijn artikel *Une certaine tendance du cinéma français*.<sup>26</sup>

Het is een voortvloeisel van het *Caméra stylo*-concept, een term geponoerd door Alexander Astruc, die stelde dat een filmregisseur niet krampachtig dient vast te houden aan de traditionele vertelstijl, maar integendeel de camera als een pen -*comme un stylo*- dient te gebruiken. Volgens Astruc leidt een dergelijke werkwijze in de cinema tot een even grote flexibiliteit en subtiliteit als in de geschreven taal. Pas indien de filmmaker zich hieraan houdt, zal hij bovendien pas de volledige kracht van de filmkunst weten te verwezenlijken.<sup>27</sup>

Volgens deze auteurspolitiek is de regisseur de sturende kracht van de film. Het is dan ook het subjectieve en creatieve wereldbeeld van deze regisseur dat in de uiteindelijke film terug te vinden zal zijn. Dit betekent niet dat men hiermee ontkent dat de cinema in de eerste plaats beheerst wordt door de economische wetten die eigen zijn aan de filmindustrie. Eerder is dit een ideaalbeeld dat volgens de volgelingen van de auteurspolitiek dient nagestreefd te worden. Hierbij is men er zich dus bewust van dat de meeste films in de eerste plaats een amusementsfunctie hebben: zeker binnen de Hollywood-cinema ligt de primaire drijfveer daarom in het behalen van commercieel succes boven het tot uitdrukking brengen van een persoonlijke visie. Dit neemt volgens hen echter niet weg dat een aantal van deze films de louter industriële wetmatigheden van de cinema weten te overstijgen en als kunstwerk, als een persoonlijke uitdrukking van een artistiek individu, kunnen worden beschouwd.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> M. MARIE, *The New Wave: an Artistic School*, Malden, Blackwell, 2003, 41.

<sup>27</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 5.

<sup>28</sup> G. AUSTIN, *Contemporary French cinema*, Manchester, Manchester University Press, 1996, 13-14.

Aangezien regisseurs binnen de filmproductie vaak in de beste positie verkeren om hun subjectieve visie op te leggen, zijn de meeste auteurs regisseurs. In bepaalde gevallen kan dergelijke sturende kracht ook door iemand anders worden uitgeoefend, zoals een filmproducer of performer. Een voorbeeld hiervan is Irving Thalberg, één van de meest bekende producers binnen het Hollywood-systeem van de jaren twintig en dertig, die door de Cahiers-critici ook als een auteur werd beschouwd.<sup>29</sup>

Het is aan de hand van deze auteurspolitiek dat door de Cahiers-critici een onderscheid zal gemaakt worden tussen zogenaamde goede en slechte regisseurs. Dit zal resulteren in een ophemelen van regisseurs die als auteurs worden aanzien, zoals Hitchcock, Ford, Ray en Hawks, en het bekritisieren van de aanhangers van de cinéma du papa, de grote Franse naoorlogse producties die vaak getrouwe adaptaties waren van literaire klassiekers.

Hierbij dient wel te worden opgemerkt dat een film die niet onder de noemer van auteursfilm kon worden geklasseerd, niet meteen als slecht werd beschouwd. Bepaalde films konden immers gemaakt zijn met een onmiskenbaar technisch vakmanschap dat dan ook als dusdanig door de Cahiers-critici werd erkend. Deze films van regisseurs als Jean Aurenche en Pierre Bost, die omschreven werden als de Tradition de la qualité, konden niet zoals de auteursfilm beschouwd worden als kunstwerken en werden vooral inhoudelijk erg kritisch benaderd.<sup>30</sup>

Deze auteurspolitiek wordt ter verantwoording gebruikt voor de hoogst persoonlijke en idiosyncratische stijl op het moment dat de filmcritici van Cahiers aan de productie van hun eigen films beginnen. Ook draagt de auteurspolitiek bij tot de ontwikkeling van een filmhistorisch bewustzijn. Vooral Godard zou hier in de latere jaren van zijn carrière obsessief bezeten door raken en uiteindelijk zou dit uitmonden in het enorme project van *Histoire(s) Du Cinéma*.

### 1.2.5 Genretheorie

De genretheorie duidt op de context waarbinnen de auteur werkt. Deze theorie plaatst de hierboven aangehaalde auteurspolitiek binnen een grotere structuur en ontdoet de auteurspolitiek van de romantische notie dat de auteur in een sociaal en economische vacuüm zou functioneren.<sup>31</sup> Meer bepaald implementeert deze theorie de notie van filmgenre. Met filmgenre wordt een reeks van conventies en verwachtingen bedoeld die een aantal films met elkaar delen.<sup>32</sup>

James Monaco merkt in verband hiermee op dat er een gelijkenis bestaat tussen een dergelijke interesse in filmgenres en het structuralistisch gedachtegoed van onder meer Jean-Paul Sartre, in die zin dat net zoals de structuralisten ook de critici van Cahiers via de genretheorie op zoek gingen naar een diepere structuur die een aantal films met mekaar konden verenigen.<sup>33</sup>

### 1.2.6 Gevolgen van de auteurspolitiek en de genretheorie

De auteurspolitiek en de genretheorie zijn de twee assen op basis waarvan men film binnen Cahiers wordt in kaart gebracht. Deze twee concepten zouden, op het ogenblik dat Godard zich inlaat met de productie van zijn eigen films, hierbij een belangrijke rol spelen. Eén van de gevolgen van deze concepten is namelijk dat het filmproces in hoofdzaak gezien wordt als een dialectisch iets. Een film wordt hierbij bepaald door een reeks van tegenstellingen zoals auteur en genre, theorie en praktijk of, in de woorden van Godard, tussen methode en sentiment.

---

<sup>30</sup> J. CAUGHIE, *Theories of authorship*, London, Routledge, 1981, 35.

<sup>31</sup> S. HAYWARD, *Cinema studies. The key concepts*, London, Routledge, 2006, 36.

<sup>32</sup> S. HAYWARD, *Cinema studies. The key concepts*, London, Routledge, 2006, 185.

<sup>33</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 49.

Een ander voortvloeisel van deze twee concepten is dat de praktijk van het kijken naar films niet langer wordt beschouwd als een passieve activiteit, maar als een daad die engagement van de kijker vraagt. Volgens de auteurspolitiek is er bij het aanschouwen van een film immers sprake van een persoonlijke relatie tussen filmmaker en filmkijker.<sup>34</sup>

Binnen de auteurspolitiek zit bovendien een historische dimensie vervat die zich in Cahiers du Cinéma vertaalt in een interesse voor historische films en binnen de Nouvelle Vague-beweging in een refereren aan dergelijke films. Uit de auteurspolitiek volgt met andere woorden een historisch bewustzijn ten aanzien van de filmgeschiedenis. Een historisch bewustzijn dat later terug te vinden is in de films van Godard, niet enkel in de vorm van citaten en eerbetuigingen maar ook in de vorm van commentaar.<sup>35</sup>

## 1.2.7 Enkele belangrijke artikels

### 1.2.7.1 Pour un cinéma politique

Godard schrijft dit manifest voor het slechts enkele maanden verschenen tijdschrift Gazette du cinéma in september 1950. In dit artikel heeft hij het over de politieke geladenheid van de Russische cinema. Godard prijst de politieke belevenis die in deze cinema terug te vinden is en stelt dat het esthetische en het politieke aspect in deze films aan elkaar verbonden zijn. In de Russische cinema dient een moment van emotie in een film geïnterpreteerd te worden als zowel een uitdrukking van het politieke en het persoonlijke.<sup>36</sup>

Uit dit artikel spreekt op dit prille moment in Godards carrière dus al een welbepaalde interesse in de noodzaak van sociale relevantie binnen de cinema. Een sociale relevantie die hij illustreert met voorbeelden uit de Sovjet-cinema, waarmee hij dit artikel een politieke geladenheid meegeeft.

Godard koppelt deze politieke bekommernis in de Sovjet-cinema aan een waarachtigheid die zich in deze films zou bevinden. Godard blijkt zich op dit moment nog aan te sluiten bij een baziniaanse, realistische visie op de cinema, hetgeen zich veruiterlijkt in volgend citaat: ‘Comme l'éthicien de Kierkegaard, un cinéma politique se place toujours sur le terrain de la répétition: la création artistique ne fait que répéter la création cosmogonique, elle n'est que le double de l'histoire’.<sup>37</sup> Dergelijke politieke cinema blijkt echter zeldzaam en buiten de Sovjet-Unie zelden voor te komen: ‘En dehors du cinéma soviétique il est peu de films ayant une expérience aussi profonde de la politique.’<sup>38</sup>

Na deze lofzang op de Sovjet-cinema richt Godard zijn pijlen naar de Franse traditionele cinema die, in tegenstelling tot de Sovjetfilms, zijn inspiratie niet zoekt in thema's uit de echte wereld, maar zich, bij gebrek aan scenario's, bekommert om het verfilmen van literaire klassiekers. Godard beëindigt dit artikel met een pleidooi om sociaal relevante thema's in hun films te verwerken: ‘Cinéastes français qui manquez de scénarios, malheureux, comment n'avez-vous pas encore filmé la répartition des impôts, la mort de Philippe Henriot, la vie merveilleuse de Danielle Casanova?’<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Ibid., 19.

<sup>36</sup> J.-L. GODARD, *Godard Par Godard: les Années Cahiers 1950-1959*, Paris, Flammarion, 1989, 9.

<sup>37</sup> J.-L. GODARD, *Godard Par Godard: les années Cahiers 1950-1959*, Paris, Flammarion, 1989, 9.

<sup>38</sup> Ibid., 9.

<sup>39</sup> Ibid., 49.

Uit dit artikel blijkt ook de beïnvloeding door de linguïstiek en semiotiek in de figuur van Brice Parain die in dit artikel wordt aangehaald. De idee dat cinema in de eerste plaats een kwestie van betekenis is, een samenspel van signifiants en signifiés, zal op het moment dat Godard zelf films begint te maken, prominent naar voor komen. Binnen de films van Godard zal hierbij een bewustzijn aanwezig zijn van het realiteitsvervormend aspect van de cinema. Via een spelen met de taal van het filmmedium, in de vorm van allerlei citaten en het doorbreken van filmconventies, zal Godard met name op zoek gaan naar de wijze waarin betekenis wordt overgebracht bij de kijkervaring.<sup>40</sup>



### 1.2.7.2 Défense et illustration du découpage classique

In dit artikel beschrijft Godard zijn kritiek op een baziniaanse visie op mise-en-scène in het specifiek en op cinema in het algemeen. Meer bepaald neemt hij diens stelling onder vuur dat mise-en-scène en montage diametraal tegenover elkaar zouden staan. Montage zou hierbij volgens Bazin vooral gebruikt worden door regisseurs die geïnteresseerd waren in de creatie van een beeld van een gebeurtenis. Mise-en-scène daarentegen zou dan weer worden aangewend door regisseurs die een gebeurtenis louter willen vastleggen.

Deze tegenstelling mondt uit in een baziniaans realiteitsconcept, waarbij ethiek een belangrijke rol speelt en het vervormen van de realiteit door middel van montagetechnieken veroordeeld wordt. Uit deze stelling komt het geloof van Bazin voort dat er sinds 1939 binnen de cinema sprake zou zijn van een esthetische wijziging, waarbij er een einde zou zijn gekomen aan de klassieke constructie van de film. De klassieke decoupage zou hierbij vervangen zijn geweest door de long shot en long take.<sup>41</sup>

Godard neemt deze tegenstelling tussen mise-en-scène en montage in dit artikel onder vuur en stelt in dit artikel voor een synthese te maken van deze twee elementen. Volgens Godard is deze synthese terug te vinden in de klassieke decoupage of de *découpage classique*.

Daarnaast heeft Godard in dit artikel ook aandacht voor de relatie tussen deze klassieke decoupage en de realiteit. Godard tracht hierbij aan te tonen dat binnen de klassieke decoupage een versmelting tussen een plastische realiteit en een psychologische realiteit plaatsvindt.<sup>42</sup>

### 1.2.7.3 Qu'est-ce que le cinéma?

Godard schrijft dit artikel in 1952 voor het eerste nummer van het kortstondig gepubliceerde filmtijdschrift *Amis du Cinéma*. In dit artikel gaat Godard op zoek naar het dieper wezen, de ontologie van de cinema. Verscheidene auteurs zoals Julia Lesage<sup>43</sup> en John Kreidl<sup>44</sup> zien in de vraag die in de titel van het artikel wordt gesteld een aankondiging van datgene dat later ook de cinema van Godard zou beheersen.

Godard maakt in dit artikel gewag van een parallel tussen de cinema en de schilderkunst, een parallel die later in de cinema van Godard ook veelvuldig opduikt. Zo zal Godard de titel van dit artikel later hergebruiken in de aflevering *La Monnaie de l'Absolu* van *Histoire(s) du Cinéma*. De relatie tussen schilderkunst en cinema wordt in het laatste hoofdstuk van dit werk verder behandeld. Godard schrijft in verband hiermee: 'Ici la création artistique n'est pas de peindre son âme dans les choses, elle est de peindre l'âme des choses'.<sup>45</sup>

Hij besluit dit artikel met het geven van een antwoord op de vraag wat de cinema volgens hem is: 'Aussi, à la question Qu'est-ce que le cinéma?, je répondrai d'abord: l'expression des beaux sentiments'.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 114.

<sup>42</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 114.

<sup>43</sup> J. LESAGE, Jean-Luc Godard: A Guide to References and Sources, Boston, G.K. Hall, 1979, 167.

<sup>44</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 247.

<sup>45</sup> H. LUCAS, 'Qu'est-ce que le Cinéma' in: J.-L. GODARD, *Godard par Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, 85.

<sup>46</sup> Ibid., 86.

#### 1.2.7.4 Montage, mon beau souci

Dit artikel uit 1956 is een verderdenken van de thematiek die ook reeds aan bod kwam in het artikel *Défense Et illustration du découpage classique*. Hierin wordt de idee verder uitgewerkt dat montage en mise-en-scène van elkaar afhankelijk zijn. Godard schrijft: 'le montage est avant tout le fin mot de la mise en scène. On ne sépare pas l'un de l'autre sans danger. Autant vouloir séparer le rythme de la mélodie.'<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup>

J.-L. GODARD, *Godard Par Godard: les Années Cahiers 1950-1959*, Paris, Flammarion, 1989, 78.

Godard had dergelijke stelling al in een aantal artikels aangehaald, maar in *Montage, Mon Beau Souci* werkt hij dit bewuster en helderder uit dan ooit voorheen. Met de stelling dat montage en mise-en-scène niet onafhankelijk van elkaar kunnen bestaan, weigert hij zich in te schrijven in een relatie van ondergeschiktheid tussen deze twee. Hiermee neemt Godard verder afstand van de houding van Bazin, die in de naam van een ethisch realisme, de voorkeur aan de mise-en-scène had gegeven. Volgens Godard maakt de montage hierbij een integraal deel uit van de mise-en-scène: ‘Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur’, zo stelt hij.<sup>48</sup>

Godard illustreert zijn stelling door te wijzen op de films van Alfred Hitchcock. Hij ziet deze meer bepaald als een voorbeeld voor de ondeelbaarheid van montage en mise-en-scène. Volgens Godard houdt Hitchcock binnen zijn cinema de filmstijl afhankelijk van het onderwerp en is hij het ultieme voorbeeld van een filmregisseur die de synthese tussen montage en mise-en-scène binnen het systeem van de klassieke decoupage weet te bewerkstelligen.<sup>49</sup>

Dit artikel kan worden ingebed in het ontologische debat omtrent de representatieproblematiek binnen de cinema, die Godards filmkritiek zo lang heeft overheerst: niet enkel het debat tussen mise-en-scène en montage maar ook de discussie omtrent documentaire en fictie kan in het licht van dit ontologisch debat geïnterpreteerd worden.

Dit artikel en de andere artikels die ik hier net behandelde, wijzen op de overtuiging van Godard dat de praktijk van het filmmaken en de theorie hieromtrent volgens hem nooit volledig van elkaar kunnen worden gescheiden. Verscheidene auteurs, zoals John Kreidl<sup>50</sup> en James Monaco<sup>51</sup>, wijzen erop dat Godard in zijn filmkritiek reeds volop bezig is met de conceptualisering van hetgeen enkele jaren later zou uitmonden in films als *A Bout De Souffle* en *Le Petit Soldat*.

Wanneer Godard uiteindelijk effectief films gaat maken, kunnen deze volgens deze zelfde auteurs bovendien ook worden aanzien als een vorm van essays. Er is dus geen tegenstelling tussen de filmkritiek van Godard en de films die hij later maakt. Eerder kan men stellen dat de filmkritiek van Godard zowat organisch uitmondt in de productie van de eigen films en kunnen deze films tegelijkertijd aanzien worden als een voortborduren op de thema's die hij eerder reeds in zijn filmkritiek had aangesneden.

Een voorbeeld hiervan situeert zich in de representatieproblematiek die Godard niet loslaat tijdens zijn carrière als filmregisseur. In zekere zin zou men hierbij kunnen stellen dat in dit artikel reeds een kiem vervat zat van de ideeën die Godard in diens radicale periode binnen het kader van de Dziga Vertov Groep verder zal uitwerken.

### 1.3. Godard en de Nouvelle Vague

---

<sup>48</sup> Ibid., 79.

<sup>49</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 114.

<sup>50</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 36.

<sup>51</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 108.

Godard wordt steevast geassocieerd met de Nouvelle Vague-beweging. Dit is begrijpelijk: net als de andere regisseurs die tot deze beweging worden gerekend, maakte ook Godard deel uit van de redactie van Cahiers du Cinéma dat dan ook gerust omschreven mag worden als de wieg van de Nouvelle Vague. Bovendien was er, zeker in de jaren waarin Godard zijn eerste stappen zet als regisseur, sprake van een wederzijdse beïnvloeding tussen de verschillende regisseurs. Zo stond Godard op dat moment erg dicht bij Eric Rohmer. Tenslotte dient er ook nog aangestipt dat er sprake was van een samenwerking tussen deze verschillende regisseurs: zo is het scenario van *A Bout De Souffle* van de hand van François Truffaut en heeft Godard meegewerkt –en meegespeeld– aan en in verscheidene films van andere regisseurs uit de Nouvelle Vague-beweging.

In zijn boek, *The French New Wave: an artistic school*, somt Michel Marié een aantal vormelijke en inhoudelijke kenmerken van de Nouvelle Vague-beweging op. Zo vermeldt Marié wat de technische aspecten van de cinema betreft het gebruiken van natuurlijke locaties en het vermijden van het gebruik van studiodecors, het vermijden van post-synchronisatie. In plaats hiervan kiest men voor een rechtstreekse geluidsopname op de filmset. Daarnaast is er ook sprake van een voorkeur voor non-professionele acteurs en nieuwe, onbekende acteurs en het vermijden van een veelvoudig gebruik van artificiële belichting.<sup>52</sup>

Op verhalend vlak haalt hij het opbreken van bepaalde narratieve conventies, de voorliefde voor genrevermenging en pastiche en het frequente verfilmen van eigen scenario's of van boeken die zich eerder in de lage literatuur bevinden aan.<sup>53</sup>

Ondanks het feit dat deze kenmerken inderdaad zeer herkenbaar zijn voor de films die Godard gemaakt heeft in diens narratieve fase, valt in te brengen dat heel wat films niet aan deze kenmerken voldoen. Dit is zeker het geval voor heel wat films van Godard in de periode tussen 1960 en 1968, maar ook voor films van andere regisseurs uit deze beweging.

Het lijkt daarom bedachtzaam om de noemer van de Nouvelle Vague-beweging niet als een te strak keurslijf te hanteren. Men zou deze beweging in navolging van Michel Marié dan ook een school kunnen noemen, waarin elke regisseur aan de beweging gebonden worden door een aantal geloofspunten en attitudes, maar daarnaast ook de mogelijkheid krijgt om vrijelijk een invulling te geven aan deze algemene opvattingen. De aanwezigheid van een filmisch historisch bewustzijn is hierbij wellicht de belangrijkste gemeenschappelijke noemer van deze beweging.<sup>54</sup>

De relatie van Jean-Luc Godard met de Nouvelle Vague-beweging is dus niet zo eenvoudig als men op het eerste zicht zou vermoeden. Dit heeft deels te maken met de hierboven aangehaalde redenen, maar vindt wellicht ook een oorzaak in het eigenzinnige en hoogst persoonlijk karakter van deze regisseur.

#### 1.4. Fasering van Godards cinema

Bij de ontelbare auteurs die het werk van Godard aan een analyse hebben onderworpen, loopt de onderverdeling van het werk van Godard in een aantal fases in grote lijnen gelijk: er is een algemene overeenstemming dat de cinema van Godard kan worden afgebakend in een narratieve, een radicale en een late fase.

---

<sup>52</sup> M. MARIE, *The New Wave: an Artistic School*, Malden, Blackwell, 2003, 81.

<sup>53</sup> Ibid., 72.

<sup>54</sup> Ibid., 28.

Deze overeenstemming neemt echter niet weg dat er bij de benoeming van deze fases, de start- en eindpunten van deze fases en een meer gedetailleerde indeling van de cinema van Godard, sprake is van afwijkingen tussen verschillende auteurs. De complexe en contradictorische sprongen die in de evolutie van de films van Godard zijn op te merken, zijn in belangrijke mate verantwoordelijk voor deze afwijkingen.

Ook David Sterritt is deze mening toegedaan. Volgens hem is het vooral de auteur Jean-Luc Godard die voor innerlijke consistentie zorgt in diens oeuvre.<sup>55</sup> De cinema van Godard kan volgens hem daarom misschien nog het best omschreven worden als een 'subjunctive cinema', waarbij elk onderdeel van diens films –beeld, geluid, montagekeuze, etc.- eerder suggereren dan onthullen en constant onderhevig is aan herziening en bevraging vanwege de auteur en de film in kwestie.<sup>56</sup>

Rosenbaum wijst hierbij op het feit dat de films van Godard in een onophoudelijke ontwikkeling verkeren, waarbij diens oeuvre kan gezien worden als een constant proces van een evolutie van ideeën die het ene moment op de voorgrond treden om vervolgens andere ideeën voort te brengen en uiteindelijk in getransformeerde vorm opnieuw op te duiken.<sup>57</sup>

John Kreidl stelt dat men de filmografie van Godard in drie fases kan indelen: in een eerste fase staat dan het spektakel centraal, in de tweede de politiek en in de derde de heropvoeding. We dienen hierbij wel op te merken dat dit boek uitkwam in 1980 en dat het dus allesbehalve een compleet beeld geeft van de figuur Godard tot op de dag van vandaag.<sup>58</sup>

John Kreidl plaatst daarnaast een cesuur tussen de periode voor en na 1968.<sup>59</sup> Er bestaat een grote eensgezindheid over het feit dat dit jaar als startpunt geldt van een nieuwe periode in het oeuvre van Godard. De benoemingen voor deze nieuwe periode variëren echter naargelang de auteur: Loshitzky<sup>60</sup> heeft het over het begin van zijn utopische jaren, Winston-Dixon<sup>61</sup> over de start van de ultrapolitieke periode en Westerbeck<sup>62</sup> over een antinarratieve fase.

Het naast elkaar leggen van de verscheidene faseringen levert wellicht het meest interessante resultaat op omdat dit de mogelijkheid geeft het werk van Godard in verschillende dimensies te beschouwen. Het is dan ook hierom dat ik een thematische opdeling heb gemaakt van dit werk en besloten heb te werken rond de thema's taal, seksualiteit, politieke ideologie en cultuur.

---

<sup>55</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 13.  
<sup>56</sup> Ibid., 35.  
<sup>57</sup> J. ROSENBAUM, 'Theory and practice: the criticism of Jean-Luc Godard' in J. ROSENBAUM (Red.), *Placing movies: the practice of film criticism*, Berkeley, University of California Press, 1995, 20.  
<sup>58</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 11.  
<sup>59</sup> Ibid., 12.  
<sup>60</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 27.  
<sup>61</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University Of New York Press, 1997, 89.  
<sup>62</sup> C. WESTERBECK, 'A terrible duty is born' in: *Sight and Sound*, 40, (1971), , p. 81.

## 2. HOOFDSTUK 2: TAAL

### 2.1. Inleiding

Of het nu is in de vorm van filosofische discussies over taal, absurde semantische conversaties of de zoektocht naar nieuwe woordenschat, de gesproken taal zal Godard steeds weten te boeien en zal hij in zijn films verwerken. Vanaf het midden van de jaren zestig tot het begin van de jaren zeventig zal de gesproken taal echter binnen een ideologisch kader plaatsnemen.

Taal in zijn verschillende uitdrukkingvormen wordt hierbij gezien als de drager bij uitstek van de kapitalistische bourgeoisie-ideologie die door Godard in deze periode zo fel bestreden zal worden. Vanuit dit bewustzijn dat men met het spreken van een taal ook een ideologie spreekt, zal Godard op zoek gaan naar een nieuwe beeldtaal en de kijker trachten bewust de maken van deze problematiek. Godard zal tijdens deze periode hameren op het feit dat zowel een beeld als een tekst steeds in gemedieerde vorm wordt overgebracht en daarom nooit onschuldig kan zijn.

Verstraeten kenmerkt de cinema van Godard als een intermediale tenniswedstrijd, waarin woord en beeld tegen elkaar worden uitgespeeld.<sup>63</sup>

Taal speelt een belangrijke rol in de cinema van Godard en staat niet los van de politieke aspecten in diens werk. Er bestaat dus een samenhang tussen de taaltheorie in zijn films en het politieke aspect. In dit opzicht verwijs ik naar Kreidl die Godard beschrijft als een linguïstische marxist.<sup>64</sup> Volgens hem heeft Godard zichzelf steeds in de eerste plaats als een artiest gezien die ten dienste staat van de sociale revolutie. Nog volgens Kreidl komt de politieke radicalisering van Godard aan het eind van de jaren zestig, vooral tot uiting op het vlak van taal en meer bepaald in de wijze waarop Godard de kijker aanspreekt. Zo stelt John Kreidl dat 'from 1968 to the present, the Godard film, whatever its form and topic, is under very tight control.(...)The Godard-Miéville films, *Numéro Deux*, *Comment ça Va* and *6 x 2*, all feature video or TV images within the big screen image, and we can correctly speak of a new film strategy and way to address the viewer'.<sup>65</sup>

### 2.2. Letterlijke taal

#### 2.2.1 Inleiding

---

<sup>63</sup> P. VERSTRAETEN, 'Een modernistische 'poging tot cinema': de 'onzuiverheid' van Godards *Pierrot Le Fou*' in: J. BAETENS, S. HOUPPERMANS, A. LANGEVELD en P. LIEBREGTS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 118.

<sup>64</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 210.

<sup>65</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 215.

In heel wat films van Godard is een reflectie over taal aanwezig. Van bepaalde van zijn films maakt deze thematiek zelfs een centraal onderdeel zoals het geval is in *Vivre Sa Vie*, *2 Ou 3 Chose Que Je Sais D'Elle* en vooral *Le Gai Savoir*. Deze bekommernis omtrent taal is terug te brengen op een stelling van Godard dat het onmogelijk is de objectieve werkelijkheid te begrijpen zonder kennis te hebben van het linguïstisch taalsysteem. Wanneer Godard aan het einde van de jaren zestig politiek zal radicaliseren, zal diens marxistische maatschappijkritiek zich in de eerste plaats richten op de taal als onderdrukingsmiddel van de heersende klasse. Wanneer Godard enkele jaren later onder invloed van zijn nieuwe vriendin Anne-Marie Miéville, sterk beïnvloed zal raken door het feminisme, zal diens taalkritiek eveneens een belangrijke rol vervullen binnen diens commentaar op een door mannen beheerste maatschappij.

Godards interesse voor taal stamt al uit zijn jeugdijaren. Zo is het bekend dat hij tijdens zijn academische loopbaan lessen in de semiotiek heeft gevolgd bij de bekende taalfilosoof Brice Parain.<sup>66</sup> Reeds in zijn filmkritiek zal Godard dan ook verwijzen naar de terminologie van Parain. Daarnaast komt op verscheidene momenten de invloed van andere filosofen die zich om taal bekommerden, zoals Sartre en Chomsky, om de hoek loeren.

Verstraeten schrijft hoe schrift en taal in de cinema van Godard ook een visuele dimensie hebben: woorden worden er in een enorme variëteit visueel weergegeven. In verband met *Pierrot Le Fou* haalt hij het gebruik van de dagboekfragmenten van Pierrot aan die attenderen op het materiële karakter van taal en schrift.<sup>67</sup>

Dat deze bekommernis omtrent het taalaspect voor Godard niet los staat van een politieke bekommernis blijkt onder meer wanneer deze stelt dat 'poetry has to rise from social practice'<sup>68</sup>, een uitspraak die aanleunt bij de slogan 'la poésie est dans la rue' die tijdens de studentenopstand van 1968 veelvuldig gebruikt werd.<sup>69</sup>

Afhankelijk van de periode, situeert Godards taalreflectie zich in een filosofisch, marxistisch of feministisch denkkader. In de films die Godard heeft gerealiseerd sinds de jaren negentig, kan de reflectie rond taal als een synthese gezien worden van de verscheidene denkkaders die binnen diens vorige periodes centraal hebben gestaan. In hetgeen volgt, zal ik dieper ingaan op deze verschillende fases aan de hand van de zonet aangehaalde onderverdeling. Daarnaast zal ik ook aandacht hebben voor de verschuivende gevoeligheden op dit vlak.

## 2.2.2 Transtekstualiteit en palimpsest

Een belangrijk onderdeel van het taalgebruik binnen de cinema van Godard bestaat uit diens gebruik van verwijzingen. Het is hierbij praktisch Genettes noties van palimpsest en transtekstualiteit aan te halen. Genette gebruikt in zijn werk *Palimpsestes* de term transtekstualiteit om alles wat een tekst in relatie brengt met andere teksten aan te duiden. In dit werk stelt hij daarnaast ook een typologie op van de verschillende wijzen waarop een tekst in relatie kan staan met een andere tekst: in dit verband haalt Genette de intertekstualiteit, paratekstualiteit, metatekstualiteit, architekstualiteit en hypertekstualiteit aan.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 32.

<sup>67</sup> P. VERSTRAETEN, 'Een modernistische 'poging tot cinema': de 'onzuiverheid' van Godards *Pierrot Le Fou*' in: J. BAETENS, S. HOUPPERMANS, A. LANGEVELD en P. LIEBREGTS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 117.

<sup>68</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 201.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 202.

<sup>70</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 pg.

De twee types van transtekstualiteit die met het oog op een uitbreiding naar het filmmedium en een aanwending op het oeuvre van Godard het meeste van toepassing zijn, zijn de intertekstualiteit en metatekstualiteit. Bij intertekstualiteit is er sprake van een effectieve aanwezigheid van twee teksten in de vorm van citaten, allusies, plagiaat, waar bij metatekstualiteit sprake is van een kritische relatie tussen twee teksten, waarbij er sprake is van een tekst die een andere tekst becommentarieert.

David Bordwell merkt op dat in de films van Godard veel elementen van wat Genette onder transtekstualiteit verstaat, is terug te vinden.<sup>71</sup> Zo liggen in diens films, zeker in de narratieve en de late fase, de voorbeelden van intertekstualiteit voor het grijpen: personages die citeren uit andere films en boeken en alluderen aan andere acteurs, scènes die vormelijk duidelijk een eerbetoon zijn aan andere films, etc.

Ook wat hypertextualiteit betreft, waarmee bedoeld wordt op een tekst (en bij uitbreiding ook een film) die getransformeerd of gewijzigd wordt, zijn ettelijke voorbeelden in de cinema van Godard terug te vinden. Zowel *A Bout De Souffle* als *Alphaville* kunnen gezien worden als een parodie én een commentaar op het film noir-genre. In *Masculin, Féminin* zit dan weer een film-in-een-film verweven die duidelijk de films van Ingmar Bergman parodieert.

Deze verschillende vormen van transtekstualiteit gaan gepaard met wat Bordwell superscriptie noemt. Met de notie van superscriptie wordt bedoeld dat het eindresultaat van een film tijdens verschillende momenten van het productieproces en dus uit verschillende lagen bestaat. Godard zegt hieromtrent het volgende: 'For me, to make a films is to seize in one gesture a whole through fragments. Each shot is not organized with respect to the dramatic function. A film is not a series of shots but an ensemble of shots.'<sup>72</sup>

Volgens David Bordwell is deze superscriptie één van de kenmerken die de cinema van Godard zo eigenzinnig maakt: verschillende, oorspronkelijk soms volledig los van mekaar staande stukken worden in zijn films samengeplakt tot een filmische constructie. Een overzetting van dit begrip naar de wereld van de cinema doet ons terecht komen bij het door - Bordwell voorgestelde begrip van de palimpseste narratie. (Zie bijlage: afbeelding 1)

Historisch gezien duidt een palimpsest op een stuk perkament waarbij de bovenste laag werd afgeschraapt om dit perkament te kunnen hergebruiken. Bij dit proces blijft de oorspronkelijke tekst echter gedeeltelijk zichtbaar. Hierdoor kan men dus als het ware de sporen van het verleden in het heden present maken. Eigen aan het palimpsest is met andere woorden dat het heden en het verleden tegelijkertijd aanwezig zijn.<sup>73</sup>

Bordwell gebruikt het concept van de palimpseste narratie in zijn boek *Narration And The Fiction Film* om de cinema van Godard te typeren. Hij doelt hier meer bepaald op de herkenbare en onherkenbare gelaagdheid van de cinema van Godard, een vertelwijze waarbij de transtekstualiteit een cruciale rol inneemt<sup>74</sup>. Een dergelijk begrip doet denken aan de ideeën van onder meer Jacques Derrida, Julia Kristeva en Maurice Blanchot. Via het transtekstualiteitsbegrip is eveneens een link te leggen naar het postmoderne gedachtegoed.

---

<sup>71</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 312.

<sup>72</sup> P. MAILLAT, 'Une Femme Mariée' in: *Télé-Ciné*, no. 123, 23.

<sup>73</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 322.

<sup>74</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 326.



Bordwell heeft het in het licht van de palimpseste narratie ook nog over de ‘spatialization of the narration’ waarmee hij doelt op het de aanwezigheid van verspreide beelden en geluiden binnen de vertelling die door hun onderlinge gelijkenissen en de relatieve onafhankelijk tot de plot, samenklitten tot een ‘paradigmatic set’.<sup>75</sup> Een belangrijk gevolg van deze ‘spatialization of the narration’ is het feit dat een beeld of geluid binnen een dergelijk systeem opgeroepen kan worden door middel van een benadrukte afwezigheid.

De link tussen de palimpseste narratie en het transtekstualiteitsbegrip bestaat er hem in dat binnen een dergelijke vertelwijze een beeld niet geïsoleerd wordt geplaatst, maar net in relatie wordt gesteld met andere beelden en geluiden.

### 2.2.3 Een overzicht van het taalaspect in de cinema van Jean-Luc Godard

#### 2.2.3.1 Filmkritiek

Godards interesse in het taalaspect komt reeds naar voor in diens filmkritiek. Zo haalt hij in het artikel *Pour Un Cinéma Politique* de Franse taalfilosoof Brice Parain aan: ‘Le signe nous oblige à nous figurer un objet de sa signification’. Via deze uitdrukking wijst Godard op de noodzakelijk omweg of détour die ons zintuiglijk vermogen dient te maken bij de perceptie van de objectieve realiteit. Het is via het tekensysteem dat we in staat zijn deze realiteit te percipiëren. Langs de andere kant zullen tekensystemen, in de vorm van verbale en non-verbale talen, deze perceptie eveneens beïnvloeden. Deze gedachte van dialectiek tussen taal en perceptie van de realiteit zal een belangrijke rol gaan spelen binnen het discours van de cinema van Godard en later opnieuw opduiken in zijn films.<sup>76</sup>

Volgens James Monaco zou deze uitdrukking van Parain bovendien het centrale motto worden van de filmmaker Godard: ‘(...) it urgently wants to state a basic axiom: that there is no way we can sense the objective world without first understanding how our systems of signs - our languages, both verbal and non-verbal - signify, what they mean, and how they thereby change our perceptions. Godard's career can be seen as a long struggle to work out the multiple possible meanings of Parain's deceptively simple sentence. He began this work in his criticism’.<sup>77</sup>

In diens filmkritiek ontleent Godard niet enkel van Brice Parain. Ook één van die andere bekende Franse semiotici, Ferdinand De Saussure, zal in Godards filmkritiek worden aangehaald.<sup>78</sup> Tenslotte wijst Henderson er nog op dat Godard de ideeën van Metz in zekere zin anticipeert.<sup>79</sup>

#### 2.2.3.2 Narratieve fase: existentiële twijfel

---

<sup>75</sup> Ibid., 317.

<sup>76</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 105.

<sup>77</sup> Ibid., 106.

<sup>78</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 23.

<sup>79</sup> B. HENDERSON, ‘Godard On Godard. Notes for a Reading’ in *Film Quarterly*, 27, (1974), 4, 38.

Michel Marié noemt *A Bout De Souffle* een tragedie omtrent taal en de onmogelijkheid tot communicatie.<sup>80</sup> David Wills merkt in verband met deze film ook nog op dat hierin geen enkele vorm van pure taal aanwezig is omdat het taalgebruik steeds gemedieerd wordt door verscheidene vormen van vertaling.<sup>81</sup> Niet enkel is er het feit dat Patricia Amerikaanse is en daarom op verscheidene momenten in de film achter de betekenis van een Frans woord vraagt, ook is er sprake van een verschillend taalgebruik wat Michel en Patricia betreft. Aan het eind van *A Bout De Souffle* vertelt Michel: ‘Quand on parlait, tu parlais de toi et moi de moi. Alors, tu aurais dû parler de moi, et moi de toi.’ Dit op een verschillende golfengte vertoeven tussen een mannelijk en een vrouwelijk personage zou ook in de latere films regelmatig voorkomen. onder meer in *Le Mépris* en *Masculin, Féminin* staat dit niet-begrijpen van de taal van de andere sekse centraal.

Reitz, Kluge en Reinke menen dat de vroege cinema van Godard door diens refereren aan andere bronnen en het gebruik van dialogen die wat de plot betreft niet-essentieel, misschien zelfs overbodig, een bevrijding van de dialoog inhouden en dat deze op die manier bijdragen tot de ontwikkeling van een specifieke cinematografische expressievorm. Ze verwijzen hierbij specifiek naar de scène in *Vivre Sa Vie* waarin prostituees de Franse filosoof de Montaigne aanhalen.<sup>82</sup>

Een ander element uit *Vivre Sa Vie* waarnaar kan worden verwezen is de aanwezigheid van de Franse filosoof Brice Parain. Parain vertolkt een kleine rol in deze film: hij duikt met name op in het segment ‘Nana philosophe’ waarin Nana en Parain met elkaar converseren over de moeilijkheid om het juiste woord te vinden om een welbepaalde gedachte tot uitdrukking te brengen en over de relatie tussen denken en leven.<sup>83</sup> Verder in het gesprek tussen hen twee vertelt Nana, het personage van Anna Karina, hoezeer ze verlangt naar een leven in stilte, een leven zonder woorden. Woorden bedriegen volgens haar immers en verliezen hun kracht door een continu gebruik. Parain repliceert hierop dat hij haar begrijpt, maar dat hij het niet met haar eens is. Volgens Parain kan men immers niet leven zonder te denken en om te denken is het noodzakelijk te spreken. Om in de mogelijkheid te verkeren om te kunnen denken, zijn woorden met andere woorden onontbeerlijk. Het is volgens Parain daarom dat de mens afhankelijk is van woorden: om Descartes’ lijfspreuk ‘Je pense, donc je suis’ als geldig te kunnen ervaren, is het gebruik van woorden immers noodzakelijk. Brice Parain concludeert door te stellen dat het daarom onmogelijk mens te zijn zonder woorden.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> M. MARIE, *A Bout De Souffle: Jean-Luc Godard*, Paris, Nathan, 1999, 211.

<sup>81</sup> D. WILLS, ‘The French Remark: Breathless and cinematic citationality’ in A. HORTON en S.Y. McDougal, *Play It Again Sam: Retakes On Remakes*, Berkeley, University Of California Press, 1998, 155.

<sup>82</sup> E. REITZ, A. KLUGE, W. REINKE en M. HANSEN, ‘Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories and an Interview’, in *October*, 46, (1988), 90.

<sup>83</sup> C. YOUNG, ‘Conventional-unconventional’ in *Film Quarterly*, 17, (1963), 1, p. 23.

<sup>84</sup> S. INKINEN, *Mediapolis: Aspects of texts, hypertexts, and multimedial communication*, Berlin, Walter de Gruyter, 1999,

Nog in *Vivre Sa Vie* haalt Godard Brice Parain ook rechtstreeks aan wanneer hij aan één van de personages in de film de uitspraak in de mond legt dat 'le signe nous oblige à nous figurer un objet de sa signification'. Uit dit dwingende karakter van het teken vloeit voor Godard een morele en ethische noodzaak voort met betrekking tot het gebruik van het beeld. Voor Godard als filmregisseur betekent dit onder andere de noodzaak om de kijker ervan bewust maken dat hij naar een film aan het kijken is van een welbepaalde regisseur, wiens signatuur daarom ook niet anders kan dan alomtegenwoordig te zijn. Op een ander moment in deze film laat Godard Nana de volgende woorden uitspreken: 'Plus on parle, plus les mots ne veulent rien dire'.

In *Le Mépris* staat de problematiek van de vertaling en de verwarring die hiermee gepaard gaat eveneens centraal. *Le Mépris* vertelt het verhaal van een groep mensen die betrokken zijn in de productie van een verfilming van de Odyssee: de producer Prokosch, de scenarist Paul, de vrouw van de scenarist Camille, de tolk Francesca en de regisseur Fritz Lang. Waar in *A Bout De Souffle* de verschillende personages nog eenzelfde taal spreken, is dit in *Le Mépris* niet langer het geval. Het personage van de vertaler speelt in deze film dan ook een belangrijke rol.<sup>85</sup> Ze toont aan hoeveel informatie er wel niet getransformeerd raakt bij de informatieoverdracht tussen twee talen. Bij elke act van vertaling vindt hierbij tegelijkertijd een distorsie plaats van het originele idee, als de creatie van nieuwe ideeën.<sup>86</sup> De verschillende personages van de film zitten elk op een verschillende golflengte. Dit heeft echter niet enkel te maken met het feit dat de personages verschillende talen spreken: er is eveneens sprake van een genderverschil (tussen Paul en Camille) en een verschillende visie ten opzichte van de cinema (tussen Prokosch, Paul en Fritz Lang). Er spreekt in *Le Mépris* een zekere nostalgie naar een antediluviaanse wereld, een wereld van voor de 'Babylonische spraakverwarring', waar taal onmiddellijk duidelijk was en er een perfecte één-op-één relatie bestond tussen de woorden en de dingen waarnaar ze verwijzen.<sup>87</sup>

Ook in *Alphaville* vormt taal een centraal element in de film. De dystopische stad *Alphaville* wordt geleid door de megacomputer Alpha 60. In deze maatschappij, waarin de modernistische efficiëntie- en rationaliseringsgedachte tot in het extreme wordt doorgetrokken, is het Alpha 60 die alle beslissingen maakt. Dat deze inmenging van Alpha 60 in het dagelijks leven van de inwoners van *Alphaville* erg ver gaat, toont zich in het feit dat de inwoners van *Alphaville* niet zelf de woorden mogen kiezen die ze willen gebruikt, maar dat deze door Alpha 60 voor hen worden gekozen. Tijdens de loop van de film duikt er enkele keren een nieuwe versie van het woordenboek op, waarin de woorden staan die de inwoners van *Alphaville* mogen gebruiken om zich uit te drukken. Telkens verdwijnen er een aantal gevoelsgebonden woorden uit het woordenboek. Deze zijn dan verbannen en mogen niet langer gebruikt worden. In *Alphaville* duikt aldus de notie op van hetgeen door Chris Darke wordt omschreven als een 'loss of language', een notie die in de latere films van Godard zich meer en meer zou manifesteren, zoals in de feestscène in *Pierrot Le Fou* die later nog aan bod zal komen.<sup>88</sup> *Alphaville* drukt kortom de idee uit van een wereld waarin mensen slaaf zijn geworden van de taal die ze gebruiken. Dit idee zou later in een marxistisch denkkader opnieuw opduiken: zo zal Godard in *Le Gai Savoir* stellen dat de mensen, net als in *Alphaville*, vervreemd zijn van de taal.

<sup>85</sup> M. MARIE, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard : étude critique, Paris, Nathan, 1995, 27.

<sup>86</sup> K. SILVERMAN en H. FAROCKI, *Speaking About Godard*, New York, New York University Press, 1998, 53.

<sup>87</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 18.

<sup>88</sup> C. DARKE, *Alphaville* : Jean-Luc Godard, 1965, Urbana Chicago : University of Illinois Press, 2005, 30.

Met de film *Pierrot Le Fou* bereikte Godard in zekere zin een eindpunt. Meer dan andere voorgaande films bestaat deze film uit citaten en ontlenen. Het hoofdpersonage Pierrot/Ferdinand (en bij uitbreiding diens schepper Godard) lijkt hierbij te willen wijzen op het feit dat ons leven bestaat uit een complex weefsel van verscheidene discoursen.<sup>89</sup> Men kan hierbij verwijzen naar de scène op het feest waarbij de dialogen van de verschillende gasten louter bestaat uit het declameren van advertentieslogans. Taal wordt hierbij meer en meer verbonden aan de maatschappelijke constellatie van het kapitalisme en zou daarmee ook als problematisch worden behandeld. Taal is niet langer onschuldig (als het dat ooit al is geweest) voor Godard, maar is een ideologisch element dat in deze hoedanigheid speciale aandacht verdient.

### 2.2.3.3 Taal als problematisch en ideologisch element

In het artikel *Godard's Revolution: Politics of metacinema* wijst Thomas Kavanagh erop dat de periode tussen 1966 en 1968 een cruciale periode was wat de evolutie van het taalaspect binnen de cinema van Godard betreft. Diens groeiende politieke bewustzijn zou met name een aantal belangrijke semantische implicaties op filmvlak krijgen.<sup>90</sup> In dit onderdeel zal ik aandacht hebben voor de films uit deze periode, films die doorgaans nog steeds tot diens *Nouvelle Vague* of narratieve fase wordt gerekend, maar waar reeds duidelijk een opstap te merken is naar de radicale breuk die Godard na de gebeurtenissen van mei '68 zou maken.

Godard's gewijzigde houding ten opzichte van taal kan gekaderd worden binnen diens toenemende politieke betrokkenheid. De aangehouden twijfel en onzekerheid die de films van Godard kenmerken in de periode tussen 1966 en 1968 zou na de gebeurtenissen van mei '68 verder evolueren in een doelbewuste deconstructie en de zoektocht naar een nieuwe taal.<sup>91</sup> Onder deze films reken ik *Made In USA*, *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*, *La Chinoise*, *Le Gai Savoir* en *Week-End*. In wat volgt zal ik deze films benoemen als de laatnarratieve films van Godard.

In de laatnarratieve films wordt taal op een meer problematische wijze voorgesteld dan in de vroege films van Godard. Deze onzekerheid omtrent taal, komt naar voor in de surrealistische caféscène uit *Made In USA*. Deze scène zet de relatie tussen taal en realiteit, signifiant en signifié, helemaal op zijn kop.

---

<sup>89</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 26.

<sup>90</sup> T.M. KAVANAGH, 'Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema' in *Diacritics*, 3, (1973), 2, pp.49-56.

<sup>91</sup> A. THIERER, 'Postmodern Dilemmas: Godard's Alphaville and Two or Three Things That I Know about Her' in *Boundary 2*, 4, (1976), 3, p. 948.

*2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* gaat verder in op de problematiek van vervreemding in de maatschappij. Taal is niet langer een vaststaand iets, een zekerheid: Onder de invloed van Ludwig Wittgenstein zal Godard de essentie van taal in vraag gaan stellen.<sup>92</sup> Dit verduidelijkt zich in volgend dialoogfragment waarin een winkelbediende zegt: ‘dans cette pièce, il y a du bleu, du rouge, du vert. Oui j'en suis sûr. Mon chandail est bleu (...) parce que je vois que c'est bleu. Si on s'était trompé au départ et qu'on ait appelé le bleu, le vert...Ce serait grave’. Het enige wat deze winkelbediende nog rest is een uitspraak als ‘je sais’ om haar stelling te staven. Hiermee sluit Godard aan bij de ideeën van Wittgenstein die wijst op de bereidvaardigheid om te geloven die vanuit een dergelijke uitspraak als ‘je sais’ zou spreken. Uit *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* spreekt de onmogelijkheid van de personages om zichzelf uit te drukken binnen een symbolisch systeem. Er is met andere woorden sprake van een taalcrisis.<sup>93</sup>

Taal zal in de narratieve cinema van Godard meer en meer geassocieerd worden met het ideologieconcept. De redenering hierbij van Godard is dat de huidige kapitalistisch ingerichte maatschappij, beheerst wordt door een bourgeoisideologie. Vermits taal een sociaal proces is waarvan de transmissie gebeurt via de opvoeding, het onderwijssysteem en tenslotte ook de media, bestaat er een koppeling tussen taal en ideologie. Het is hierbij cruciaal dat bij het aanleren van een taal eveneens een aantal maatschappelijke waarden worden aangeleerd.

Nu zorgt de huidige maatschappij-inrichting, en de daarbij horende ideologie, volgens Godard voor vervreemding en een identiteitscrisis. Net zoals Rimbaud schreef dat ‘Je est un autre’, zo betekent voor Godard het gebruik van de taal, ook een vervreemding van zichzelf. Taal is daarbij een beperking van het individu en een continue manifestatie van de kapitalistische maatschappij. Het is, zoals Juliette het verwoordt in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*, ‘la maison dans laquelle on habite’, een huis dat volgens Godard op dat moment echter meer weg heeft van een gevangenis.

Taal wordt door Godard in deze fase van zijn carrière dus gezien als een centraal element binnen een maatschappelijke problematiek, hetgeen zich verder zal doorzetten in *Le Gai Savoir*, maar daar ook al geëvolueerd zal zijn.

<sup>92</sup>

R. MACLEAN, ‘Opening the private eye. Wittgenstein and Godard's Alphaville’ in *Sight and Sound*, 47, (1978), 1, pg. 46-49.

<sup>93</sup>

T. M. KAVANAGH, ‘Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema’ in *Diacritics*, 3, (1973), 2, pp.49-56.

*Le Gai Savoir* is de eerste film waarin deze deconstructie zich compleet zal doorzetten. Er zijn twee redenen aan te stippen waarom Godard *Le Gai Savoir* net op dat moment maakte. Langs de ene kant waren er de tamelijk positieve commentaren die *Week-End*, de voorafgaande film van Godard, had gekregen van het filmpubliek, een publiek dat door Godard als bourgeois werden beschouwd. Dit zinde Godard hoegenaamd niet, aangezien een dergelijk publiek uit de bourgeoisie net het mikpunt van diens kritiek was in deze film. Godard leerde hieruit dat het binnen de kapitalistische samenleving mogelijk bleek kritische thema's te recupereren en de oorzaak hiervan lag volgens Godard in diens keuze voor een hoog spektakelgehalte. Het medium waarmee Godard werkte, bleek met andere woorden een sterke antirevolutionaire tendens te hebben die niet zo makkelijk zou kwijt te raken dan Godard aanvankelijk had gedacht. Hij raakte er hierdoor van overtuigd dat het onmogelijk was de bourgeoisie aan te vallen zonder de taal die deze bourgeoisie gebruikt, in vraag te stellen en aan te vechten. Godard was er met andere woorden door de reacties op diens film *Week-End* van overtuigd geraakt dat hij onvoldoende afstand had genomen van de bourgeoiscinema. Hij wenste deze fout dan ook niet meer te maken.<sup>94</sup>

Langs de andere kant waren er de gebeurtenissen van mei '68 die een rol speelden in die zin dat deze gebeurtenissen ideologisch gestimuleerd werden door de overtuiging dat het noodzakelijk was de revolutie op zoveel mogelijk domeinen te voeren. Godard, als filmmaker, besloot daarop dat hij het beste aan de revolutie kon bijdragen door zich op dat domein te richten waarin hij het meest gespecialiseerd was, namelijk de audiovisuele representatie in film en televisie.

De gehanteerde dialogen in *Le Gai Savoir* handelen over de manier waarop beelden en klanken worden gebruikt en misbruikt door een maatschappij waarin bourgeoiswaarden overheersen. Taal wordt door de heersende klasse gebruikt als een wapen en hebben als doel de gedomineerde massa te ketenen. Dit proces gebeurt op een onbewuste wijze: taal wordt immers als natuurlijk beschouwd, iets dat inherent is aan het mens-zijn, hetgeen ervoor zorgt dat men niet snel op zoek zal gaan naar de structuren die achter het talige liggen.

Het Oosten en meer bepaald de Chinese Volksrepubliek, wordt hierbij als antithesis van het Westen aanzien. Uit deze tegenstelling spreekt het geloof dat in het Oosten, in tegenstelling tot het Westen, taal wél bevrijd is. In het Westen, waar men met fonetische tekens werkt, zijn de betekenaar en het betekende van elkaar afgescheiden: er bestaat slechts een arbitraire relatie tussen het teken en zijn referent. In het Chinese taalsysteem daarentegen, maakt men gebruik van ideogrammen en bestaat er dus wel een directe analoge relatie tussen het teken en de realiteit.<sup>95</sup>

In *Le Gai Savoir* wordt dit als volgt uitgedrukt: 'A l'ouest les signes s'enracinent enaccumulant les signes, sans prise sur l'axe profond du dehors; signes renvoyant à l'intérieur minuscule des crânes à la tension nerveuse divisée sur fond de propriété à l'hallucination névrosée et neutralisée. A l'Est...l'écriture carrée...A l'Est, pendant, décrire d'un seul coup tout le passé effacé la simple force indestructible du trait'.

<sup>94</sup>

J.D. LEVITIN, *Jean-Luc Godard: aesthetics as revolution*, Ann Arbor, University microfilms international, 1976, 47.

<sup>95</sup>

D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 89.

In *Le Gai Savoir* wordt eveneens een analogie tussen geld en taal uitgewerkt. Volgende zin uit deze film maakt dit duidelijk: 'La représentation, plus précisément le sens, joue dans le langage le rôle de l'argent dans l'économie ou plus précisément dans la circulation des marchandises.' Dit is een metafoor, die later wordt doorgetrokken wanneer Emile volgende uitspraak doet: 'Les banques existent pour prêter des billets et le dictionnaire des mots, mais ce qui ne s'enprunte pas c'est la distinction entre tel et tel billets et tel et tel mots'. Godard stelt zich hiermee op één lijn met Marx' visie op de evolutie binnen de kapitalistische maatschappij, waarbij geld niet langer een weerspiegeling is van de daadwerkelijke arbeidstijd en tegelijkertijd meer en meer als commoditeit gaat fungeren. Dit manifesteert zich verder in het papieren geld dat binnen de kapitalistische samenleving circuleert en dat niet langer een weerspiegeling is van de natuurlijke wereld, een weerspiegeling die bij ruilhandel binnen de primitieve samenleving volgens Marx wel nog aanwezig was.

In *Le Gai Savoir* doet ook het détournement-begrip zijn intrede. Met dit begrip wordt het recupereren van vroegere artistieke producties bedoeld, zodanig dat een superieure constructie ontstaat die uit deze oude elementen een nieuwe, ééngemaakte betekenis vormt. Binnen een maatschappij waarin beelden een sacrale waarde hebben verworven, tracht men aldus de spektakelmaatschappij op eigen terrein, via negatie van objecten uit de door de spektakelmaatschappij gecanoniseerde cultuur, aan te vallen.<sup>96</sup>

Détournement is oorspronkelijk afkomstig uit de situationistische beweging, maar zou dus ook door Godard gebruikt worden. Waar dit détournement-begrip in het geval van *Le Gai Savoir* specifiek worden toegepast op de verbale taal, kunnen we stellen dat Godard dit concept bij uitbreiding eveneens heeft toegepast op de filmtaal. De idee achter dit détournement-begrip is om daarbij op zoek te gaan naar een nieuwe taal, waarbij de filmtaal die beheerst wordt door de bourgeoisie op de korrel wordt genomen, om op die wijze van het filmmedium een effectief revolutionair wapen te maken.<sup>97</sup>

#### 2.2.3.4 Taal als vijand en als wapen

Godards denken omtrent taal evolueert verder wanneer hij de taalproblematiek zal gaan bekijken vanuit een marxistische bril: taal is in deze periode een onderdrukingsmiddel van de heersende, burgerlijke klasse. Godard wil zich daarom toeleggen op het ontmaskeren van deze bourgeoisie en op zoek gaan naar een nieuw en revolutionair woordgebruik. Dit is een cruciale stap omdat dit voor Godard impliceert dat het onmogelijk is de maatschappij te bestrijden met een woordgebruik dat gelijk is aan dat van de onderdrukking.

<sup>96</sup>

B. PRICE, 'Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the situationists' in *Film Comment*, 33, (1997), p. 66.

<sup>97</sup>

J.D. LEVITIN, *Jean-Luc Godard: aesthetics as revolution*, Ann Arbor, University microfilms international, 1976, 48.

Het gebruik van spektakel en shockeffecten in *Week-End*, en meer bepaald de positieve reacties die het gebruik hiervan wisten te ontvangen, hadden Godard duidelijk gemaakt dat het onmogelijk was een nieuwe cinema te creëren door de taal van de oude te gebruiken. Er was met andere woorden noodzaak aan een semioclastische beweging.<sup>98</sup> Roland Barthes gebruikte deze term in zijn boek *Le Degré Zéro De L'écriture* en doelde hiermee op de noodzaak van het afbreken van taaltekens die als vanzelfsprekend ervaren worden om deze vervolgens op sterkere funderingen opnieuw op te bouwen.<sup>99</sup>

De interesse van Godard in de talige communicatie zal in diens radicaal-politieke periode vooral komen te liggen in de ideologische elementen die deze communicatie onzichtbaar structureren. Godard tracht in zijn films dit onzichtbare ideologische element zichtbaar te maken.

Dergelijke vijandige instelling ten opzichte van een door de bourgeoisieideologie beheerste taal zal in deze fase verder een actieve en producerende component krijgen. Godards houding ten aanzien van taal is in dit opzicht hoopvol te noemen. Vanuit de Dziga Vertov Groep spreekt een groot geloof in de mogelijkheid om tot een nieuwe taal te komen. Binnen deze groep richtte men zich in de eerste plaats tot de vorming van een nieuwe cinematografische taal, echter ook de letterlijke taal wordt in deze films behandeld. Reeds in *Le Gai Savoir* en de *Cinétracts* zou Godard erkennen dat taal een product is van de kapitalistische ideologie en op die manier in handen is van de bourgeoisie. Uit deze films spreekt echter ook het geloof dat taal in een tegenbeweging tegen de bourgeoisie gebruikt kon worden. Tijdens de jaren dat Godard in de Dziga Vertov Groep actief is, zal dit geloof systematisch en op wetenschappelijke wijze verder uitgewerkt komen. Het project van de Dziga Vertov Groep bestaat er daarbij in tot een radicale breuk te komen, niet enkel op filmisch vlak, maar ook op andere vlakken zoals seksualiteit, cultuur en taal.

De studentenopstand van 1968 en de nieuwe expressiemethoden, zoals graffiti en stencils, die tijdens deze opstand werden gebruikt, overtuigden Godard ervan dat het gevestigde en door bourgeoiswaarden beheerste taalsysteem, niet het enig mogelijke systeem. Godard raakte ervan overtuigd dat het mogelijk was alternatieven te vinden. Het zou hierbij mogelijk zijn een revolutionaire taal te creëren, een taal die een beroep zou doen op het -binnen de kapitalistische samenleving onderdrukte- onderbewustzijn en die de sociale realiteit zou weten in vraag te stellen.<sup>100</sup>

Een cruciale rol is hierbij weggelegd voor het gebruik woordspelingen. In de eerste films van Godard zouden deze woordspelingen vaak nog een speels karakter hebben. Naarmate Godards politieke betrokkenheid toeneemt zou deze techniek meer en meer een ontmaskerende functie toegemeten krijgen. Volgend citaat van Godard illustreert diens geloof in de woordspeling als een methode om taal te ontmaskeren: 'Les jeux de mots sont interdits de séjour. On ne les accepte que dans les trucs mondains, pour dire que c'est pas sérieux. Et pourtant, ça glisse, ça indique des courts-circuits, des interférences, on s'en sert parfois pour guérir de malades...donc c'est sérieux'.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Deze term is ontleend aan Roland Barthes en wordt voor het eerst gebruikt in diens *Mythologies*.

<sup>99</sup> R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1972,

<sup>100</sup> R. PERLMUTTER, 'Le Gai Savoir. Godard and Eisenstein – notions of intellectual cinema' in *Jumpcut*, (1975), 7, pp. 17-19.

<sup>101</sup> J.-L. DOUIN, *Jean-Luc Godard*, Paris, Rivages, 1989, 95.



Een andere vaakbeproeft methode is de opsplitsing van woorden in een aantal kleinere eenheden. Dit creëert een desoriënterend effect bij de kijker en doet hem nadenken over de boodschap die hem wordt voorgehouden.<sup>102</sup> In verband met deze methode is het historisch significant erop te wijzen dat deze eerder reeds werd toegepast binnen de futuristische beweging en door de Russische filmmaker Dziga Vertov.<sup>103</sup> Godard mag zich dus binnen het project van de Dziga Vertov Groep dan dus wel tot doel hebben gesteld een volkomen nieuwe taal te creëren, het blijkt daarbij desondanks noodzakelijk terug te grijpen naar reeds eerder gebruikte methoden.

Godard gebruikt in de films die hij heeft gemaakt onder de noemer van de Dziga Vertov Groep taal, nota bene het wapen dat binnen het kapitalistisch systeem wordt gebruikt om een status-quo na te streven, om ditzelfde systeem te bestrijden. Door middel van heropvoeding en de noodzakelijke 'retour à zéro' wil hij er de kijker in deze films bewust maken van het feit dat taal wel degelijk ideologisch bepaald is en dus geen neutraliteit in zich houdt.

### 2.2.3.5 Taal in de late cinema van Godard

Het samengaan van taal en ideologie zal vanaf dit moment steeds in het denken van Godard aanwezig blijven. Op het moment dat de Dziga Vertov Groep in 1972 uit mekaar valt en Godard zich terugtrekt in Grenoble om er samen met Anne-Marie Miéville te werken aan de SonImage Workshop, zal het taalelement een belangrijke rol spelen om de onderdrukking van de vrouw in de maatschappij aan te tonen.

In het kader van Godards radicale fase werd daarnet reeds aangehaald dat woordspelingen en woordopsplitsingen hierbij een belangrijke rol vervullen. Bij de late cinema van Godard is dit niet anders, hoewel er sprake is van een verschuiving wat hun bedoeling betreft. Waar deze in de radicale fase vooral de bedoeling lijken te hebben om onthullende antwoorden te geven, lijken de woordspelingen en opsplitsingen hier vooral vragen op te roepen. Stephen Forcer verwijst in dit verband naar de begingeneriek van *Numéro Deux*.<sup>104</sup> In deze begingeneriek is de volgende woordcombinatie te zien:

MON

TON

SON

IMAGE

---

<sup>102</sup> R. ROUD, *Jean-Luc Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 143.

<sup>103</sup> B. BREWSTER, 'Documents from Lef' in *Screen*, 12, (1971), 2, p. 25.

<sup>104</sup> S. FORCER, 'Word games and space invaders: form, play and philosophy in Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's *Numéro Deux*' in *Studies in French cinema*, 5, (2005), 2, pp. 88-89.

Forcer haalt hierbij een veelheid van mogelijke betekenissen aan voor deze begingeneriek. Hij gaat hierbij uit van een fonetische eenheid, waarbij hij ‘montons son image’ bekomt, hetgeen zowel vertaald kan worden als ‘laten we zijn/haar beeld monteren’ en ‘laten we in zijn/haar beeld stappen’. Forcer wijst erop dat deze tekst echter ook geïnterpreteerd kan worden als een soort autobiografische verwijzing: SonImage was immers de naam van het productiebedrijf waarmee Godard en Miéville op dat moment betrokken was en die onder meer in stond voor de productie van deze film. Hiermee kan ‘Montons SonImage’ dus plots een heel andere betekenis krijgen.

Forcer wijst tenslotte ook nog op de mogelijkheid dat Godard hiermee wil wijzen op de leugen die in de filmische representatie van beelden en geluiden vervat zit. Indien men deze woorden gaat lezen als een quasi-homoniem ‘mentons son image’ komt men hiermee meteen uit op een filosofische uitspraak in verband met het representatiedebat van film. Deze verschillende noties kunnen vergezocht lijken. Op het beeld dat het zonet besproken deel van de begingeneriek voorafgaat, valt echter ‘essai titres’ af te lezen, hetgeen men vrijelijk kan vertalen als ‘titelproeven’.<sup>105</sup> Dit is inderdaad wat Godard in deze scène doet: hij probeert op een speelse wijze taal vanaf een dieper niveau te analyseren.

In de films die Godard in de loop van de jaren zeventig en tachtig maakt, zou Godard deze zelfde methode blijven gebruiken om de taal te ontmaskeren. Waar deze ontmaskering in Godards radicale fase echter gekoppeld wordt aan de marxistische ideologie, is dit nu niet langer het geval. Godards spelen met en analyseren van taal heeft in de late cinema van Godard veeleer de bedoeling te wijzen op de kracht en het potentieel van de taal zelf. Dit komt onder meer naar voor in een aantal kortfilms die Godard aan het eind van de jaren tachtig zou maken, zoals *Le Dernier Mot*, *Puissance De La Parole* en *On S'Est Tout Defilé*. In deze films is er met namen specifieke aandacht voor de relatie tussen taal en het filmische beeld en geluid.<sup>106</sup>

Taal wordt hierbij niet gezien als een individuele, maar wel als een collectieve uiting. Dit komt duidelijk naar voor in *The Old Place* waarin Godard op een bepaald moment laat optekenen dat ‘Lorse que je me parle à moi-même, je parle la parole d’un autre, que je me parle à moi-même’.

Ook uit *Histoire(s) du Cinéma* blijkt Godards blijvende interesse voor taal. Een deel van de reeks heet *Les Signes Parmi Nous*, waarmee Godard refereert aan een scène uit *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* waarin de commentaarstem zich afvraagt: ‘Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par me faire douter du langage et qui me submergent de signification, en noyant le réel au lieu de le dégager de l’imaginaire?’

## 2.2.4 Het gebruik van het geschreven woord in de film

### 2.2.4.1 Tussentitels

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 89.

<sup>106</sup> J.-L. LEUTRAT, ‘The Power Of Language: Notes On Puissance De La Parole, Le Dernier Mot and On S'Est Tout Defilé’ in M. TEMPLE en J.S. WILLIAMS (Reds.), *The Cinema Alone*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, 179.

Ook het eigenzinnige gebruik van tussentitels is een eigenschap van de cinema van Godard. Dit getuigt meer bepaald van een literaire visie op het filmmedium. Tussentitels vinden hun oorsprong binnen de stille cinema. Het is hierbij significant op te merken dat Elshaw vermeldt dat dit gebruik van tussentitels bijzonder veel aanwezig is in de films die Godard in de nasleep van 1968 zou maken en herkent hierin een primitivistische neiging om terug te keren naar de begindagen van de cinema.<sup>107</sup>

Waar de tussentitel in de stille film echter voornamelijk een narratieve functie had, in de zin dat ze uitlegden hetgeen louter door middel van beelden niet uit te drukken was, blijkt dit bij Godard heel wat complexer.

Lesage kenmerkt deze tussentitels als brechtiaanse voetnoten.<sup>108</sup> Bij Godard zijn deze tussentitels een brechtiaans element: ze hebben een vervreemdend karakter. Dit komt omdat ze in hoofdzaak non-diegetisch zijn: ze zijn van buiten het verhaal ingebracht. De karakters van de film zijn niet op de hoogte van het bestaan van de tussentitels. Waar deze in andere films echter nog zijn ingebed in het globale element van de film, en meer bepaald het verhaal, is dit bij Godard meestal niet het geval.

Een specifieke vorm van het gebruik van tussentitels is het gebruik van boekomslagen. Hayes wijst op een significante wijziging in het gebruik van de visuele referenties aan andere boeken in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*. Waar deze voordien nog deel uitmaakten van de mise-en-scène en de diegesis van de film, zijn deze in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* vooral extradiegetisch. Dit extradiegetisch gebruik van boekomslagen was toen zeker niet nieuw: reeds in *Pierrot Le Fou* zijn hiervan een aantal voorbeelden op te merken, maar het zou pas in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* zijn dat dit systematisch gebruikt zal worden.<sup>109</sup>

Hayes wijst er daarbij op dat het gebruik van boektitels in zekere zin gelijkenissen vertoont met de tussentitels van de stille film, met dit belangrijke verschil dat deze tussentitels specifiek voor een welbepaalde film werden gemaakt, waar het gebruik van boektitels in de cinema van Godard reeds in een bestaand cultureel kader functioneren.<sup>110</sup>

Boektitels brengen informatie over. Dit gebeurt zowel in *Une Femme Est Une Femme*, als in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*, met dit verschilpunt dat waar dit in *Une Femme Est Une Femme* deel uitmaakt van de diegesis, dit in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* niet het geval is.<sup>111</sup> Dergelijke tussentitels zijn een auctoriële ingreep van Godard, net zoals dit het geval is in *Vivre Sa Vie*, waar de tussentitels de verschillende segmenten van de film afbakenen.<sup>112</sup>

Er is sprake van een opmerkelijk verschil tussen het gebruik van de boektitels in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* en *Le Gai Savoir*: waar Godard in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* het geloof erkent dat het gebruik van boektitels in zijn films de mogelijkheid levert om kritiek te leveren op de consumptiemaatschappij, heeft deze hoop in *Le Gai Savoir* plaats moeten maken voor wantrouwen.<sup>113</sup>

107 G. ELSHAW, *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*, Wellington, s.e., 2000, 5.

108 J. LESAGE, *Jean-Luc Godard: a Guide to references and resources*, Boston, G.K. Hall & Co., 1979, 78.

109 K. HAYES, 'Bookcover as intertitle in the cinema of Jean-Luc Godard' in *Visible Language*, 34, (2000), 1, p.15.

110 Ibid., p.16.

111 Ibid., p. 20.

112 K. HAYES, 'Bookcover as intertitle in the cinema of Jean-Luc Godard' in *Visible Language*, 34, (2000), 1, p.20.

113 IBID., p.31.

Deze evolutie houdt verband met een verandering wat de typografie van de tussentitels betreft. Zo wordt er volgens Lesage vooral tijdens de politieke actieve periode van Godard erg vaak gebruik gemaakt van handgeschreven tussentitels.<sup>114</sup> Deze manier van werken sluit aan bij het groter vertrouwen dat Godard in deze periode had in handgeschreven dan gedrukte teksten. Het is daarom dat Godard in *Le Gai Savoir*, de *Cinétracts*, *One Plus One* en de films die gemaakt zijn geweest onder de noemer van de Dziga Vertov Groep zoveel gebruik zou maken handgeschreven tussentitels.

Wanneer Godard zich enkele jaren later zou richten op het videomedium, zou dit trouwens opnieuw een esthetische weerslag hebben op het vlak van de typografie van de tussentitels: Godard zou in deze periode voornamelijk gebruik maken van door video gecreëerde tussentitels.

#### 2.2.4.2 Muuropschriften

Een aparte plek wordt in dit hoofdstuk voorbehouden voor het gebruik van muuropschriften in de cinema van Godard. Hiermee bedoel ik in de eerste plaats de graffiti-slogans die vooral in Godards radicale fase een belangrijke rol zullen innemen. Dit gebruik van muuropschriften in deze fase van Godards carrière kan worden verklaard door het wantrouwen dat in deze periode was gegroeid ten opzichte van geschreven taal. Godard zag in het gebruik van muuropschriften een bevrijdend potentieel op eenzelfde wijze als Godard dit zag in het zonet aangehaalde gebruik van handgeschreven tussentitels.<sup>115</sup>

Ook in *Vivre Sa Vie* komt reeds een muuropschrift voor en wel op het moment dat Nana op de boulevards wandelt op het moment dat ze zich voor de eerste keer zal prostitueren. De graffiti die op deze muur is aangebracht is echter onleesbaar, hetgeen Farocki ertoe aanzet te stellen dat deze muur niet echt iets beduidt afgezien dan van het feit dat het hier een muur en graffiti betreft.<sup>116</sup>

Godard gebruikte lovende woorden naar aanleiding van de slogans die tijdens de studentenopstand van 1968 doorheen Parijs op allerlei muren verschenen: ‘They [graffiti] present a new language, a lost language. I mean, too, a normal language. When people were writing on the walls last May they wrote much more spontaneously than they usually do. They’d always been kept from writing on walls. So they said to themselves, ‘but why can’t I write here, too?’. That’s why the police, the social order, the political culture came down on it as hard as they did. The laws today force you to write publicity on the walls. They prohibit poetry’.<sup>117</sup>

#### 2.2.4.3 Het gebruik van citaten

*Everything is a quotation. If I shoot a scene of the Arc de Triomphe it’s a quotation. If I’m in the street I thumb through a book. In a film I continue to do it.*<sup>118</sup>

<sup>114</sup> J. LESAGE, *Jean-Luc Godard: a Guide to references and resources*, Boston, G.K. Hall & Co., 1979, 93-94.

<sup>115</sup> IBID., p. 95.

<sup>116</sup> K. SILVERMAN en H. FAROCKI, *Speaking About Godard*, New York, New York University Press, 1998, 41.

<sup>117</sup> Fragment is afkomstig uit een interview in *Kinopraxis* No. 0 en is een Engelse vertaling van het (onvindbare) origineel. [Berkeley, California, 1970]

<sup>118</sup> H.R. LOTTMAN, ‘Cinéma-Vérité: Jean-Luc Godard’ in *Columbia University Forum*, 11, (0), 1, p.28.

Godard refereert in zijn cinema continu aan andere filmregisseurs, schrijvers, schilders, denkers en componisten. Zo haalt Wood aan dat er enkel in *A Bout De Souffle* al gerefereerd wordt aan onder meer Bach, Brahms, Chopin en Mozart; Renoir, Picasso en Klee; Shakespeare, Cocteau, William Faulkner, Rilke; de Arc de Triomphe, de Eiffeltoren en de Notre Dame de Paris; Humphrey Bogart, Robert Aldrich, Budd Boetticher, Cahiers du Cinéma ‘and doubtless several more I’ve overlooked’.<sup>119</sup>

Door dit continu aanhalen van anderen krijgt men bij het bekijken van een film van Godard het gevoel niet langer enkel met een product van de auteur Godard te maken te hebben. Eerder lijkt zo'n film een in mekaar weven van een hele resem auteurs. Deze quotatiedrang maakt de notie van het auteurschap bij Godard met andere woorden complex. Hoewel hij door filmtheoretici steevast wordt aangeduid als een auteur pur sang, zou men hierbij kunnen opmerken dat diens niet-aflatende gebruik van citaten van hem een anti-auteur maakt. Door deze constante verwijzingen stelt Godard immers de notie het individueel genie in vraag die zou nauw verweven zit met deze van het auteurschap. Hiermee sluit Godard aan bij de poststructuralistische notie dat elke vorm van expressie uiteindelijk een vorm van citatie is.

Godard op één lijn plaatsen met het poststructuralisme is echter gevaarlijk en simplistisch. Carringer wijst er op dat het poststructuralisme en de Nouvelle Vague-beweging, waaronder Godard, fundamenteel tegengestelden zijn op zowat alle vlakken en dat er hier geen sprake is van een gelijkaardige visie op het auteurschap.<sup>120</sup>

Godard zal in deze periode niet enkel verwijzingen naar andere cultuurproducten gebruiken maar eveneens naar actuele gebeurtenissen met een politieke bijklank, zoals de Vietnamoorlog in *Pierrot Le Fou* of de Frans-Algerijnse Oorlog in *Le Petit Soldat*.

Dit refereren aan andere elementen heeft in de narratieve fase van Godards carrière nog geen duidelijk omschreven politieke reden. Weliswaar becommentarieert Godard door een dergelijke methode zowel de kunstwerken waaraan ze refereren als de maatschappij waarin ze ontstaan zijn, maar dit gebeurt nog niet binnen een consistent uitgewerkt politiek denkkader. Godards politieke positie is, zeker in de beginjaren van zijn carrière, ambigu te noemen en het zal pas vanaf 1966-1967 zijn dat we de kiem zullen terugvinden van wat later zal ontbloeien in de radicaal-politieke fase van Godard. Het lijkt erop dat hij zich in deze fase tevreden stelt met de loutere vermelding van deze politiek relevante gebeurtenissen en lijkt zich in de periode 1960-1967 vooral te blijven focussen op het domein van film en cultuur.

Er is in de loop van de carrière van Godard echter wel een opvallende verandering waar te nemen wat de bronnen betreft waaraan hij refereert. Wollen merkt daarbij op dat waar Godard in de narratieve fase vooral terugrijpt naar Romantische auteurs zoals Poe, Dostojevsky en Lorca, deze op het moment dat Godard zijn links-radicalen fase ingaat, vervangen worden door onder meer Lenin en Mao Zedong.<sup>121</sup> Ook Lesage maakt een gelijkaardige opmerking. Meer bepaald wijst ze op de hoogdravende en didactisch retoriek die men gebruikt in *Le Vent D'Est* en andere films van de Dziga Vertov Groep bij het aanhalen van onder meer Mao Zedong, Lenin en Althusser.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> R. WOOD, ‘Society and Tradition: An Approach to Jean-Luc Godard’ in T. MUSSMAN (Red.), *Jean-Luc Godard: a critical anthology*, New York, Dutton, 1968, 179.

<sup>120</sup> R. L. CARRINGER, ‘Collaboration and Concepts of Authorship’ in *PMLA*, vol. 116, nr. 2, p. 370.

<sup>121</sup> P. WOLLEN, *Paris Hollywood: Writing On Films*, London/New York, Verso, 2002.

<sup>122</sup> J. LESAGE, ‘Godard-Gorin’s Wind From The East. Looking at film politically’ in *Jumpcut*, (1974), 4, p. 21.

Bovendien is er niet enkel sprake van een inhoudelijke verandering op het vlak van aangehaalde bronnen, maar ook van een belangrijke kwantitatieve wijziging. In de eerste films van Godard zijn de citaten nog enigszins beperkt. In de films die Godard vanaf de jaren negentig maakt, zien we echter dat de citaten tot de essentie van de film gaan behoren en desgevolg alom aanwezig zullen zijn. Uitstekende voorbeelden hiervan zijn *Nouvelle Vague* en *Histoire(s) Du Cinéma*, beide werken die zowat louter uit citaten bestaan. *Nouvelle Vague* zit werkelijk boordevol met referenties aan andere culturele werken. Morrey haalt er met *To Have And Have Not*, *Dames Du Bois de Boulogne*, *The Long Goodbye*, Friedrich Schiller slechts enkele aan.<sup>123</sup> Opvallend is hierbij dat Godard op de eindgeneriek van deze film zijn naam niet vermeld als regisseur van de film. Godard zegt hierover het volgende: ‘Ce n'est pas moi qui ai fait le film. Je n'en suis que l'organisateur conscient’.<sup>124</sup>

Ook Sterritt merkt een dergelijke verandering op: volgens hem zijn de latere films van Godard vrijwel volledig rond de ontlening van andermans woorden, beelden en muziek gebouwd. Waar men volgens hem in een film als *A Bout De Souffle* de bron van de gebruikte citaten kan achterhalen, is dit in de late cinema van Godard onmogelijk. De citaten worden met andere woorden getransformeerd door de auteur Godard en tot iets nieuws gemaakt.<sup>125</sup>

Persoonlijk zou ik hierbij nog willen toevoegen dat, waar in diens vroege cinema het uiteindelijk steeds de personages blijven die de deze citaten uitspreken, dit in de late cinema verschuift zodanig dat elk dialoogfragment, en dus ook elke quotatie, op het conto van Godard komt te staan. Hiermee bedoel ik dat waar in *A Bout De Souffle* een citaat van Faulkner door Michel Poiccard in consistentie is met diens personage, de late Godard zijn personages lijkt te kannibaliseren: hun citaten zijn duidelijk afkomstig van de poppenmeester Godard in plaats van de personages zelf.

Morrey sluit hierbij aan door te stellen dat bepaalde citaten in de late cinema van Godard loskomen van hun oorspronkelijke bron en een eigen betekenis krijgen binnen de cinema van Godard.<sup>126</sup> Pavsek heeft het in dit opzicht over niet-toegewezen citaten die gekenmerkt worden door een hoge mate van subjectiviteit. Pavsek haalt hierbij het voorbeeld aan van Godard die niet kan uitmaken of de finale zinnen uit *JLG/JLG* nu al dan niet van hem of van iemand anders afkomstig zijn: ‘I think it's a quote, but now to me quotes and myself are almost the same. I don't know who they are from; sometimes I'm using it without knowing’.<sup>127</sup>

Op deze manier komen we terecht bij het eigendomsrecht in verband met deze citaten. Morrey verwijst hierbij naar een proces dat de uitgeverij Seuil aanspande naar aanleiding van een onrechtmatig citeren uit een publicatie van Viviane Forrester. In verband met het citeren van zijn eigen werk, zegt Godard trouwens het volgende: ‘Non seulement vous avez le droit mais vous avez le devoir de le faire’.<sup>128</sup>

Pavsek herkent in Godards frequente gebruik van citaten het gebruik van een pre-existerende taalsysteem. Als Godard in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* diens personage Juliette laat verklaren dat taal het huis is waarin we leven, dan kunnen we daarbij zeggen dat bij de cinema van Godard dit een huis waarin reeds tevoren is geleefd door anderen.<sup>129</sup>

123 D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 174.

124 J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984-1998*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 201.

125 D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 30.

126 D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 175.

127 J.-L. GODARD en D. STERRITT, *Jean-Luc Godard: Interviews*, University Press of Mississippi, 1998, 184.

128 J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984-1998*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 373-374.

129 C. PAVSEK, ‘What Has Come To Pass For Cinema In Late Godard’ in *Discourse*, 28, (2006), 1, p. 169.

Serritt maakt een onderscheid tussen het citeren uit andere films, die vaak een speels karakter hebben maar tegelijkertijd een soort filmisch universum creëren waarin alle dingen refereren aan de cinema en die daarom ook in cinematografische termen kunnen worden uitgedrukt.<sup>130</sup> Een andere vorm van citeren bestaat er volgens Serritt in om de personages uitspraken te doen uitspreken die ze ontleen aan bronnen van buiten de filmwereld.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup>

D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 30.

<sup>131</sup>

IBID., p. 31.

## 2.3. Filmgrammatica

### 2.3.1 Inleiding

Doorheen de loop van Godards filmcarrière zijn een aantal opvallende verschuivingen in diens filmgrammatica op te merken. Deze situeren zich grofweg in twee bewegingen. Zo is er enerzijds de abrupte cesuur van 1968, waarin Godard een grondige uitpuring van zijn filmgrammatica nastreeft in een poging om het juk van de door de bourgeoisideologie beheerste Hollywood-cinema van zich af te gooien. Anderzijds is er na deze uitpuring opnieuw een langzame evolutie naar een complexere en meer gelaagde filmgrammatica waar te nemen, hetgeen uiteindelijk zou resulteren in wat David Bordwell een palimpseste narratie noemt.<sup>132</sup> Deze twee bewegingen hebben allebei tot een grondige wijziging van de vormelijke kenmerken van de cinema van Godard geleid.

Een constante hierbij is dat Godard steeds getracht heeft de klassieke structuur van de traditionele of orthodoxe cinema te ondermijnen.<sup>133</sup> Een weigering om de cinema uitsluitend in termen van het visuele te denken, staat hierbij centraal. Cinema is volgens Godard immers een hybride medium waarin behalve beeld ook allerhande geschreven teksten, gesproken woord, geluid en dans kunnen gebruikt worden om de bestaande representatievormen open te rekken.<sup>134</sup> Hiermee gaat Godard in tegen de visie van Bazin die stelde dat de cinema als onzuiver medium -een medium dat zijn vertel- en uitdrukkingstechnieken uit andere media als theater en literatuur haalde- ingebed was in een strikt realistische bestemming.<sup>135</sup>

Bij Godard gaat deze autonomisering van de cinema gepaard met een modernistische beweging naar een grotere mate van bewustzijn en reflectie omtrent het filmmedium. Lapsley en Westlake spreken in dit verband van een 'cinema of abstraction' waarin narratieve elementen en verbale taal vervangen worden door een toegenomen zelfreflectie.<sup>136</sup> Hiermee sluiten ze aan bij de visie van Clement Greenberg die eenzelfde notie van zelfreflectie als basis van het modernisme erkende.<sup>137</sup> Uit het veelvuldig spelen met en het gebruiken van het filmmedium, onder andere door het gebruik van visuele, auditieve en letterlijke citaties, is hierbij echter eveneens een postmodern karakter aanwezig. Op deze discussie omtrent het modernistisch en postmodern karakter van de cinema van Godard wordt verder ingegaan in het laatste hoofdstuk van dit werk.

---

<sup>132</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 279.

<sup>133</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 19.

<sup>134</sup> P. VERSTRAETEN, 'Een modernistische 'poging tot cinema': de 'onzuiverheid' van Godards *Pierrot Le Fou*' in J. BAETENS, S. HOUPPERMANS, A. LANGEVELD en P. LIEBREGTS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde : een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 116.

<sup>135</sup> IBID., 117.

<sup>136</sup> R. LAPSLEY en M. WESTLAKE, *Film theory : an introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1988, 190.

<sup>137</sup> C. GREENBERG, *Homemade esthetics: observations on art and taste*, New York, Oxford University Press, 1999, xvi.



## 2.3.2 Enkele theoretische aspecten omtrent filmtaal

### 2.3.2.1 The Classic Hollywood Style

In zijn boek *Narration in the Fiction Film* beschrijft David Bordwell een geheel van gemeenschappelijke kenmerken voor een verzameling -veelal Amerikaanse -filmproducties vanaf de jaren twintig tot de jaren vijftig, die men kan classificeren onder de noemer van de Klassieke Hollywood-stijl of Classic Hollywood Style. In een opsomming van de belangrijkste conventies wat de filmgrammatica betreft geeft David Sterritt de volgende opsomming<sup>138</sup>:

- Een onzichtbare montage die de bedoeling heeft zo weinig mogelijk de aandacht te trekken
- Het gebruik van shot- en tegenshot en de zogenaamde eyeline match
- Gebruik van de driepuntsbelichting
- Gebruik van gesynchroniseerd geluid die in hoofdzaak een ondersteunde functie heeft voor de beeldband
- Afwisselende dialogen met een hoge mate van begrijpelijkheid
- Het gebruik van een gestandaardiseerde verhalende grammatica

Sterritt wijst er hierbij op dat deze conventies als belangrijkste doel hebben het bewustzijn van de kijker omtrent het filmproductieproces tot een minimum te herleiden en hem de illusie te geven dat hetgeen zich op het scherm afspeelt als realistisch kan worden ervaren. Deze conventies spelen een belangrijke rol binnen de cinema van Godard: hij zal deze bespelen in zijn narratieve fase, radicaal afwijzen in de radicale fase en becommentariëren in zijn late fase. Op welke manier hij dit concreet doet komt verder aan bod in dit werk.

### 2.3.2.2 Toward a non-bourgeois camera style

In dit artikel uit 1970 analyseert Brian Henderson een aantal elementen van de camerastijl uit de radicale fase van Jean-Luc Godard. Volgens Henderson wordt de cinema van Godard in deze periode gekenmerkt door een visuele vlakheid die doet denken aan de tweedimensionaliteit van de schilderkunst, een vlakheid die Henderson als planimetrisch omschrijft. (Zie bijlage: afbeelding 2)

Hij wijst erop dat camerabewegingen in deze films eerder de uitzondering dan de regel zijn en dat de enkele camerabewegingen die alsnog in deze films aanwezig zijn deze visuele vlakheid nog versterken. Hij wijst hierbij op de aanwezigheid van horizontale tracking shots, die de uitgebeelde ruimte van links naar rechts of van rechts naar links verkennen.<sup>139</sup>

In diens prominente voorkeur voor dit type van shot herkent Henderson een prominente weigering van Godard om zich in te schrijven in een conventionele cinema die er alles aan zal doen om een zo'n realistisch mogelijk eindresultaat te bekomen en hierdoor zal opteren voor een forward tracking shot waarbij de diepte in de ruimte wordt opgezocht. De kijker wordt deze camerabeweging niet in het beeld getrokken, maar moet net omwille van deze camerabeweging het beeld gaan analyseren. Door de tracking shots, die vaak erg traag zijn, wordt de volledige aandacht op deze beweging gevestigd, waardoor de kijker zich niet in dit beeld kan verliezen, maar dit zelf dient te beoordelen. Hierdoor schrijft Godard zich volgens Henderson ook niet in een baziniaanse visie op de cinema, maar zet hij hier zich net van af.<sup>140</sup>

<sup>139</sup>

B. HENDERSON, 'Towards A Non-Bourgeois Camera Style' in *Film Quarterly*, 24, (1970), 2, p. 2.

<sup>140</sup>

B. HENDERSON, 'Towards A Non-Bourgeois Camera Style' in *Film Quarterly*, 24, (1970), 2, p. 4.

Zoals daarnet aangehaald zijn dergelijke camerabewegingen dus eerder uitzonderlijk. Henderson wijst hierbij op het frequent voorkomen van statische long shots. Bepaalde scènes bestaan bovendien uit slechts één van deze statische shots. Deze techniek zorgt ervoor dat de perceptie van de kijker fundamenteel anders zal zijn dan binnen de conventionele cinema en dat de aandacht veel meer op het beeld zelf zal komen te liggen, i.e. op het beeld-als-beeld en niet louter op het beeld als drager van inhoud.<sup>141</sup>

Henderson wijst er ook op dat deze visuele vlakheid van het beeld ook is terug te vinden op het globale niveau door middel van een montageaanpak die gebaseerd is op een collagelogica. Hierbij worden de afzonderlijke elementen -of shots- blijvend aanzien als fragmenten, waar deze binnen de conventionele cinema worden ingebed binnen de narratieve logica.<sup>142</sup>

### 2.3.2.3 Orthodox cinema en counter cinema

In zijn artikel *Godard and Counter Cinema* stelt Peter Wollen, aan de hand van een aantal waarden, een vergelijking op tussen de orthodoxe cinema en de counter cinema. De films uit de radicale fase van Godard plaatst Wollen hierbij in de categorie van de counter cinema.

Bij dit schema dient wel een kanttekening te worden gemaakt: het is zeker en vast niet de bedoeling om aan de hand van de binnen dit schema geponeerde waarden tot een polarisering te komen tussen de orthodoxe cinema -waartoe de Hollywood-cinema wordt gerekend- enerzijds en de counter cinema -waartoe de cinema van Godard, vooral tussen 1968 en 1972 wordt gerekend- anderzijds. De aangehaalde waarden zijn immers erg abstract. Daarom dienen ze eerder aanzien te worden als twee uiterste richtingen binnen een as. Wollen stelt in dit artikel het volgende schema voor.<sup>143</sup>

#### **Orthodox Cinema**

Narrative transitivity

Identification

Transparency

Single Diegesis

Closure

Pleasure

#### **Counter Cinema**

Narrative intransitivity

Estrangement

Foregrounding

Multiple Diegesis

Aperture

Un-pleasure

<sup>141</sup> IBID., p. 5.

<sup>142</sup> IBID., p. 6.

<sup>143</sup> P. WOLLEN, 'Godard and Counter Cinema: Le Vent d'Est' in B. NICHOLS (Red.), *Movies and Methods. Vol. 2, An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1982, 79-91.

Fiction

Reality

Narratieve transitiviteit duidt op het op mekaar volgen van elementen van de plot volgens een oorzakelijke ketting. De opeenvolging van de elementen van de plot gebeurt volgens een coherente motivatie die op het einde culmineert in een nieuw evenwicht. Meer bepaald bedoelt hij hier de klassieke vertelvorm mee die binnen de Hollywood-cinema wordt gehanteerd. De counter cinema daarentegen wordt gekenmerkt door een intransitiviteit op verhalend vlak. Hier is er sprake van een episodische plotconstructie waarin leemtes en onderbrekingen voorkomen.

Met het identificatiebegrip wordt de mogelijkheid van de kijker binnen de orthodoxe cinema bedoeld om zich in de personages en de film in te leven. Er is sprake van empathie en een zekere vorm van identificatie. Binnen de counter cinema tracht men deze belevingsvorm net te doorbreken door het toepassen van allerlei vervreemdingstechnieken zoals het rechtstreeks aanspreken van de kijker. Deze vervreemdingstechnieken hebben tot doel de zogenaamde vierde muur, die eigen is aan het aristotelieans theater, ongedaan te maken en de kijker ervan bewust te maken dat de film waarnaar hij kijkt een constructie is.

Binnen zijn uiteenzetting over de transparantie binnen de orthodoxe cinema vertelt Wollen over de erfenis van de Renaissance die volgens hem hierin is terug te vinden. Hij trekt een parallel tussen de ontdekking van het perspectief bij de Renaissanceschilderkunst en de uitvinding van allerlei camera- en montagetechnieken binnen de cinema. Beide technieken dienden het volgens hem mogelijk te maken om een zo realistisch mogelijke blik op de wereld te bieden.

Men zou inderdaad kunnen stellen dat binnen de orthodoxe cinema de cinematografische taal meestal niet de intentie heeft de aandacht naar zich toe te trekken. Dit is wel het geval in de counter cinema waar men van de explicitering en zichtbaar maken van de filmmechaniek een deugd maakt. Dit zichtbaar maken kan op verschillende niveaus gebeuren, gaande van de zogenaamde metafilm zoals in *Le Mépris* tot het systematisch benadrukken van de productiewijze van de film.

Binnen de orthodoxe cinema is er volgens Wollen bovendien sprake van een enkelvoudige diegesis. Hiermee bedoelt Wollen dat het verhaal van de film zich binnen een homogene wereld afspeelt waarbij er sprake is van een ruimtelijke en temporele eenheid. Tevens is het volgens hem zo dat binnen deze enkelvoudige diegesis er een eenheid bestaat tussen de verschillende codes en kanalen die in de film worden gebruikt.

Bij de counter cinema is er echter sprake van een veelvoudige diegesis. De wereld waarbinnen de plot van de film zich afspeelt is heterogeen: de cinematografische wetten van tijd en ruimte worden niet langer gerespecteerd, zoals dit binnen de orthodoxe cinema wel gebeurt. Wollen haalt hierbij het voorbeeld aan van *Week-End* waarin verscheidene fictieve personages, zoals Saint-Just en Emily Brontë die uit verschillende periodes en ruimtes afkomstig zijn, binnen dezelfde cinematografische ruimte fungeren.

Een volgende onderscheid dat gemaakt wordt is dit tussen 'closure' en 'aperture'. Volgens Wollen is er bij de orthodoxe cinema hierbij sprake van 'closure'. Niet enkel is er sprake van een mooi afgerond verhaal op het eind van de film, er is eveneens sprake van een werk dat binnen zijn eigen grenzen blijft, bijvoorbeeld wat genre betreft. Dit is volgens Wollen niet het geval bij de counter cinema waar open eindes, intertekstuele referenties en een vermenging van genres legio zijn.

Het voorlaatste onderscheid is er één waarbij binnen de orthodoxe cinema sprake is van 'pleasure', terwijl binnen de counter cinema eerder 'unpleasure' als norm geldt. Met dit onderscheid doelt Wollen grotendeels op het uiteindelijke doel van de film. Binnen de orthodoxe cinema is dit plezier: het entertainen en afleiden van mensen. Binnen de counter cinema daarentegen is het uiteindelijke doel van de film de kijker te veranderen. Hierbij is het niet de bedoeling de kijker in een droomwereld te doen belanden die hem afleidt van de echte problemen van zijn bestaan, maar integendeel hem net bewust te maken van zijn redenen tot mishagen.

De tegenstelling tussen fictie en realiteit tenslotte duidt op de manier waarop met acteurs wordt omgegaan (of gewoonweg dat er met acteurs wordt omgegaan) en de manier waarop deze het verhaal omzetten. Wollen wijst er daarnaast ook nog op dat er in de films die Godard vanaf 1968 zal maken sprake is van een extremisering en de koppeling tussen de verschillende waarden.<sup>144</sup>

In een reactie op dit artikel wijst Sanchez er echter op dat de counter cinema nooit volledig met de traditie kan breken waartegen het wil ingaan. Hij wijst er daarbij op dat de counter cinema in de eerste plaats het onzichtbare wil onthullen. Door het gebruik van een excessief didactische vorm tracht men het model van 'receptive spectatorship' van binnenuit te doen exploderen.<sup>145</sup>

### 2.3.2.4 Bertolt Brecht

#### 4.1) De invloed van Bertolt Brecht op de cinema van Godard

De invloed die de theorieën van Bertolt Brecht op de cinema van Godard heeft gehad, wordt door heel wat filmwetenschappers aangehaald. Publicaties van Lesage<sup>146</sup>, MacBean<sup>147</sup> en Sterritt<sup>148</sup> waarin deze de brechtiaanse invloed van de films uit de radicale periode van Godard aanhalen, zijn hier slechts enkele voorbeelden van. Verstraeten noemt Godard, omwille van diens continue pogingen om de identificatie met de personages te verstoren, eveneens één van de meest brechtiaanse filmmakers.<sup>149</sup>

We hoeven niet louter naar secundaire bronnen te verwijzen om deze invloed duidelijk te maken. In *La Chinoise* laat Godard het personage van Jean-Pierre Léaud, Guillaume, een passage van Louis Althusser over één van de toneelstukken van Bertolt Brecht citeren. Op een ander moment in deze film staat deze zelfde Guillaume voor een schoolbord waarop een aantal namen van bekende schrijvers zijn af te lezen. In het daaropvolgende moment vaagt Guillaume één voor één deze namen uit totdat de naam van Bertolt Brecht als enige overblijft.<sup>150</sup>

<sup>144</sup> P. WOLLEN, *Readings and writings: Semiotic Counter-Strategies*, London, NLB, 1982, 90.

<sup>145</sup> M. SANCHEZ, 'Outside Of Ideology?: on Althusser, Baudry and counter-cinema' in *Cinematic*, (2004), pp. 54-55.

<sup>146</sup> J. LESAGE, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Sources*, Boston, G.K. Hall, 1979, 330.

<sup>147</sup> J.R. MACBEAN, *Politics, Painting, and the Language of Signs in Godard's Made in USA* in *Film Quarterly*, 22, (1969), 3, p.

18.

<sup>148</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 65.

<sup>149</sup> P. VERSTRAETEN, 'Een modernistische 'poging tot cinema': de 'onzuiverheid' van Godards *Pierrot Le Fou*' in J. BAETENS, S. HOUPPERMANS, A. LANGEVELD en P. LIEBREGTS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde : een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 114.

<sup>150</sup> J. AUMONT, 'This is not a textual analysis (Godard's *La Chinoise*)' in *Camera Obscura*, (1982), 8-10, p. 130-161.

De invloed van Brecht beperkt zich echter niet tot een louter citeren van Brecht. Zo maakt Godard in diens films ook gebruik van brechtiaanse vervreemdingstechnieken. Reeds in *Vivre Sa Vie* is de invloed van Brecht duidelijk herkenbaar. Zo verklaart Godard dat hij in diens keuze om de film onder te verdelen in twaalf tableaux 'le côté théâtre, le côté Brecht' heeft willen accentueren.<sup>151</sup> In verband met deze film wijzen Morrey<sup>152</sup> en Silverman<sup>153</sup> ook nog op de eerste scène hieruit waarin Nana en haar echtgenoot Paul aan de bar van een café zitten en er een gesprek hebben. Beide personages zitten in deze scène met hun rug naar de kijker gericht hetgeen de kijker enigszins hindert in diens identificatie met deze personages.

Nog in verband met *Vivre Sa Vie* wijst Zachary Gooch op het feit dat de publiciteitsposter van deze film van volgende slogan was voorzien: 'Nana donne son corps, mais tient son âme'. Volgens Gooch heeft een dergelijke zin een dubbel niveau: men doelt hiermee niet enkel op Nana, op het niveau van de plot dus, maar ook op Anna Karina, de actrice die dit personage in deze film vertolkte.<sup>154</sup> Men kan hierbij ook nog verwijzen naar Perez die stelt dat prostitutie en acteren allebei beroepen zijn die handelen in het lichaam.<sup>155</sup>

Ook in *Pierrot Le Fou*, een belangrijke overgangsfilm tussen de narratieve en de radicale fase van Godard, maakt deze gretig gebruik van vervreemdingsmethoden. Zo spreekt Marianne, het personage van Anna Karina, op een gegeven ogenblik de kijker rechtstreeks aan. Dit is een confronterende en ongewone methode binnen de cinema waar de personages zich doorgaans niet bewust zijn van de kijker. Deze confrontatie wordt nog versterkt door de camerapositie die Marianne frontaal in beeld brengt en haar gezicht ondertussen in close-up houdt.<sup>156</sup> (Zie bijlage: afbeelding 3)

Toch is dit nog niet een echte typische brechtiaanse vervreemdingstechniek. Hoewel deze manier van omgang met het publiek voor de kijker wel verwarrend is, rukt het deze hem niet compleet uit diens narratieve illusie. Meer nog: deze scène is narratief ingebed, aangezien het aan de kijker bepaalde informatie geeft over de oprechtheid van Mariannes gevoelens, een factor die later op de film van cruciaal belang zal blijken. Wanneer Marianne in de camera kijkt, vertelt ze dat ze 'évidemment' van Ferdinand houdt. Ze doet dit echter op een zodanige wijze dat het lijkt alsof ze de kijker in vertrouwen neemt en heel even, zonder dat Ferdinand het merkt, haar ware gelaat toont.

Godard maakt in zijn films gebruik van Brecht om een demystificatie tot stand te brengen. Hij mikt hierbij niet enkel op een demystificatie van het filmmedium maar eveneens van de heersende burgerlijke ideologie. James Monaco stelt hierbij dat, tegenstelling tot Brecht, Godard omtrent deze demystificatie zich vooral heeft bezig gehouden met de praktische gevolgen van de theorieën van Bertolt Brecht.<sup>157</sup>

Men kan echter wel inbrengen dat Godard binnen het experiment van de Dziga Vertov Groep de nodige aandacht heeft gehad voor de ontwikkeling van theoretische concepten omtrent deze demystificatie. Het hele gedachtegoed achter deze films is immers gestoeld op de noodzaak om tot een onthulling te komen, het zichtbaar maken van het onzichtbare en dus een demystificatie van de burgerlijke samenleving in al zijn facetten.

<sup>151</sup> J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1: 1950-1984*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 221.

<sup>152</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 39.

<sup>153</sup> K. SILVERMAN en H. FAROCKI, *Speaking About Godard*, New York, New York University Press, 1998, 4.

<sup>154</sup> Z. GOOCH, Objectification as a device in the films of Godard and Breillat: Alphaville and Romance, Ohio, Ohio State University, 2005 (Diss. Lic.), 9.

<sup>155</sup> G. PEREZ, 'Godard's Tenderness' in *Raritan*, 6, (1986), 1, pg. 63-83.

<sup>156</sup> D. WILLS, *Jean-Luc Godard's Pierrot Le Fou*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 58.

<sup>157</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 130.

## 4.2) Bertolt Brecht: enkele theoretische aspecten

Bertolt Brecht wordt algemeen aanzien als de grondlegger van het episch theater. Binnen deze theaterbeweging die ontstaan is aan het begin en het midden van de 20e eeuw wil men de kijker aan het denken doen brengen en stelt men niet langer emotie maar wel de ratio centraal. Een ander belangrijk element aan het episch -of dialectisch- theater is de belangstelling voor de formele structuur van de tekst en het receptiemoment binnen de communicatieoverdracht.

Volgens Bertolt Brecht dient men te vermijden dat het publiek te hard opgaat in de emoties van een toneelstuk. Hij tracht de kijker daarom actief te benaderen en diens kritisch vermogen aan te spreken. Hierdoor kan de kijker een zeker bewustzijn behouden ten opzichte van het medium waarin hij participeert en is het mogelijk om afstand te houden ten opzichte van het toneelstuk. Hierdoor kunnen de gevoelens van identificatie en betrokkenheid, die centraal staan binnen het aristoteliaans theater, verhinderd worden.<sup>158</sup>

Om dit te verwezenlijken ontwikkelt Brecht de theorie van de zogenaamde Verfremdungseffekten. Volgens Brecht is het bereiken van dergelijke vervreemdingseffecten mogelijk door de toepassing van een aantal vervreemdingstechnieken binnen de theaterstukken. Hij doet dit onder meer door de logische opeenvolging van scènes overboord te gooien en decorwissels voor de ogen van de toeschouwers te laten plaatsgrijpen.

Volgens Brecht dient er sprake te zijn van een dubbele distantiëring: een distantiëring van de acteur ten aanzien van zijn rol en een distantiëring van het personage ten aanzien van het publiek. Brecht wil vermijden dat binnen de perceptie van de toeschouwer de acteur en het personage dat deze acteur vertolkt, zouden samenvallen, wat in de burgerlijke opvatting van het theater en film wel het geval is. Dergelijk onderscheid tracht Brecht eveneens waarneembaar te maken op het niveau van de klankband: muziek en dialoog dienen in gespannen toestand met mekaar te staan en mogen niet in functie staan van de narratieve en dramatische eenheid.

Brecht gaat eveneens binnen zijn ideeën omtrent het episch theater ook tekeer tegen de zogenaamde Fourth Wall Convention. Deze conventie, die teruggaat op het aristoteliaans theater, stelt dat het open podium door de acteur dient aanzien te worden als een vierde muur en deze daarom geen bewustzijn mag uiten over het feit dat hij geobserveerd wordt door de toeschouwer.<sup>159</sup> Deze visie op het theater getuigt volgens Brecht van een burgerlijke interpretatie waarbij men de toeschouwer illusies wil voorhouden, zodanig dat hij deze als gegeven feiten gaat beschouwen. Theaterstukken die functioneren met een dergelijke Fourth Wall Convention maken het volgens Brecht de kijker mogelijk zich in de positie van de voyeur te stellen.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> 41. R. STAM, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, UMI research press, 1985,  
<sup>159</sup> IBID., 40.  
<sup>160</sup> P. DEMETZ, *Brecht: a Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice Hall, 1962, 82.



De weigering van Brecht om mee te gaan in deze conventie van de vierde muur en diens gebruik van vervreemdingseffecten, hebben welbepaalde maatschappijkritische en politieke doeleinden. Brecht wil de kijker er met name van bewust maken van het feit dat een toneelstuk, net als de sociale realiteit, dient beschouwd te worden als een creatie. Brecht zegt hierover: ‘The object of this effect is to allow the spectator to criticize constructively from a social point of view.’<sup>161</sup>

Vermits het toneelstuk een menselijke creatie is en dus geen goddelijk gegeven, brengt Brecht door middel van zijn vervreemdingseffecten de maakbaarheid van het toneelstuk en bijgevolg het sociale leven tot uiting. Het gebruik van vervreemdingseffecten dient voor Brecht te leiden tot een demystificatie waaruit bevrijding en kennis dienen uit voort te vloeien.<sup>162</sup> Hij gaat hiermee in tegen de valse dichotomie van schoonheid en nut waar men binnen bepaalde marxistische stromingen vanuit gaat en waarin men stelt dat kunst nutteloos is en louter de creatie van een vals bewustzijn tot doel heeft. Brecht stelt hiertegenover dat kunst de mogelijkheid biedt in te gaan tegen de normaliteit van ideologie door een vervreemding na te streven. Brecht verwoordt dit als volgt in *Die Ausnahme und die Regel*: ‘Behind the familiar, discover the surprising and behind the everyday, reveal the inexplicable’.<sup>163</sup>

### 2.3.2.5 Moderne en postmoderne teksten

Volgens Jean-François Lyotard is één van de typische eigenschappen van moderne en postmoderne teksten dat ze fragmentatie van de realiteit hoog in het vaandel dragen. Het verschil tussen moderne en postmoderne teksten bestaat er volgens hem echter in dat waar de moderne tekst deze realiteit vervolgens opnieuw zal trachten samen te stellen in een nieuw, synthetisch patroon, doet een postmoderne tekst dit niet. Hier worden de aan mekaar geplakte fragmenten in hun fragmentarische staat gelaten. Nog volgens Lyotard is deze notie verbonden aan deze van de intertekstualiteit.<sup>164</sup>

In verband met intertekstualiteit bij moderne teksten stelt Jean-François Lyotard dat een moderne tekst intertekstuele referenties maakt aan andere teksten om ze als een onafhankelijk geheel te kunnen harmoniseren. Bij een postmoderne tekst gebeurt dit echter om deze teksten te vermengen en met mekaar te laten botsen. Venturi stelt hierbij dat een postmoderne tekst een samenstelling van complexiteit en contradictie is.<sup>165</sup>

Het zelfbewustzijn dat zo eigen is aan de modernistische tekst is alvast ook bij Godard terug te vinden. Bordwell vertelt: ‘In a Godard film, from the credit sequence on, we recognize a narration signalling its presence ( ... ). And that presence is continuous: far from the occasional interventions of the art film narration, Godard’s self-consciousness is pervasive’.<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 136.  
<sup>162</sup> D.B. POLAN, ‘Brecht and the politics of self-reflexive cinema’ in *Jumpcut*, (1974), 1, p. 12.  
<sup>163</sup> R. STAM, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Umi research press, 211.  
<sup>164</sup> S.-L. CHAO, (Post)Modern Godard: *Vivre Sa Vie*, 2005, 5. (13.09.2007, [http://articles.synoptique.ca/leon\\_godard/](http://articles.synoptique.ca/leon_godard/)).  
<sup>165</sup> R. VENTURI, *Complexity and contradiction in architecture*, New York, MoMA, 1966.  
<sup>166</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 322.

### 2.3.3 De vertelling in de cinema van Godard

#### 2.3.3.1 Toegenomen politiek bewustzijn en de gevolgen op cinematografisch vlak

De jaren tussen 1966 en 1968 zijn een cruciale periode wat het toenemende politieke bewustzijn betreft. Dit toegenomen politieke bewustzijn had ook vormelijke implicaties op cinematografisch vlak. Morrey zegt over deze films: 'they present the difficulty of knowing or approaching anything in isolation'.<sup>167</sup> Dixon heeft het in dit verband ook nog over 'the exhaustion of the narrative' in deze fase van Godards carrière.<sup>168</sup>

In *Made In USA* vertelt het personage van Anna Karina: 'Déjà la fiction l'emporte sur le réel. Déjà du sang et du mystère. Déjà j'ai l'impression je me naviguais dans un film de Disney, mais joué par Humphrey Bogart. Donc, dans un film politique'. In deze film zullen de fictieve wereld van de film en de harde realiteit van de cinemazaal meer en meer met elkaar in botsing komen, hetgeen ook gevolgen zal hebben voor de cinematografische taal die Godard zal hanteren.

Wat het kleurgebruik betreft, valt in deze film trouwens ook het beperkte kleurschema van primaire kleuren -rood, geel en blauw- in combinatie met het wit en zwart op. (Zie bijlage: afbeelding 4) Een dergelijk beperkt kleurenpalet zou men in zekere zin kunnen interpreteren als een abstrahering van het concept van de kleurenfilm.<sup>169</sup>

Er is hierbij trouwens sprake van een opmerkelijke evolutie tegenover pakweg *Le Mépris*. Godard maakt in deze film weliswaar ook gebruik van een kleurenpalet dat in hoofdzaak bestaat uit de primaire kleuren. De symbolische betekenis in deze film is echter veel rijker dan dit in *Made In USA* het geval zou zijn. Zo wijst Paul Coates op het symbolisch gebruik van de blauwe kleur in *Le Mépris*. Deze heeft volgens hem in deze film een tragische en destructieve connotatie. Hij merkt hierbij op dat Pierrot/Ferdinand aan het eind van *Pierrot Le Fou* op het moment dat zijn zelfdestructieve daad voorafgaat, zijn gezicht eveneens met blauwe verf zal bekladden.<sup>170</sup> (Zie bijlage: afbeelding 5)

Met *Made In USA* zou deze symboliek echter verdwijnen. Het schreeuwerig en opvallend kleurgebruik in deze film lijkt enkel de boodschap naar zichzelf te willen toe trekken. Bovendien bereikt de beperktheid van het kleurenpalet hierin een nieuw niveau: de kleurcontrasten in *Made In USA* zijn feller dan ooit en doen denken aan het kleurgebruik van Pop Art-kunstenaar Roy Lichtenstein. Godard hanteert een dergelijk beperkt kleurenpalet als een vervreemdingseffect en heeft met name als doen om in te gaan tegen de illusionistische traditie die er ook op vlak van kleurgebruik binnen de orthodoxe cinema heerst.<sup>171</sup>

#### 2.3.3.2 Twijfel en het in vraag stellen van de conventionele filmtaal

<sup>167</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 71.

<sup>168</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University Of New York Press, 1997, 41.

<sup>169</sup> P. COOK, *The Cinema Book*, London, BFI, 1985, 135.

<sup>170</sup> P. COATES, 'Le Mépris: women, statues, gods' in *Film Criticism*, 22, (1998), 3, p. 42-44.

<sup>171</sup> J.R. MACBEAN, 'Politics, Painting, and the Language of Signs in Godard's Made in USA' in *Film Quarterly*, 22, (1969), 3,

Op het moment dat Godard *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* maakt, is er bij Godard sprake van een existentiële crisis in verband met het gebruik van de traditionele vormen.<sup>172</sup> In deze fase zou hij echter nog niet voor een radicale breuk kiezen met de orthodoxe cinema.

De taalproblematiek bestaat in deze film niet uit het feit dat taal een onbewuste geleider voor ideologie zou zijn, maar dat de specifieke combinatie van beeld en geluid, zoals deze bestaat in de Hollywood-cinema, non-communicatief is. Godard gelooft dat het zijn taak als regisseur is om binnen de cinema op zoek te gaan naar methodes om op een efficiëntere wijze te communiceren. Deze film is erg hoopvol.

Hetgeen het meest in het oog springt in deze film is de twijfel bij Godard, hetgeen zich uit in een grote variatie aan camerastandpunten en –bewegingen. Deze film is een zoektocht naar een ‘waar’ en onthullende blik waarmee men de realiteit kan beschouwen.

Er bestaat trouwens een verband tussen de filmtaal en de werkelijkheid. Godard gelooft, in navolging van Heidegger en Sartre dat taal kan gelijkgesteld worden aan het zijn/wezen. Taal krijgt hierbij vooral een erg persoonlijke en innerlijke impact, waar dit later sociaal en uiterlijk zal worden. *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* draait rond Juliette, die weliswaar als inwisselbaar individu kan worden beschouwd binnen de samenleving waarin de film zich afspeelt. Het personage van Juliette is een pars pro toto, een metonymie. Via het concrete en specifieke situatie van Juliette tracht Godard ons te wijzen op de overeenkomsten en algemeenheden die er in zijn discours te vinden zijn.

Deze insteek zal later veranderen: het pad van een psychologische en persoonlijke focus zal dan worden verlaten en worden ingeruild voor het pad van de sociale waarheid. In tegenstelling tot zijn vroegere films, zal Godard zijn maatschappijkritiek dan niet langer verwoorden doorheen zijn personages, maar zal hij dit rechtstreeks doen, hierbij de omweg van de narratieve illusie uitschakelend.<sup>173</sup>

Indien Godard erin slaagt om de cinematografische taal te herformuleren en een bewustzijn te creëren dan heeft dit, volgens hem, ook een weerslag in de realiteit en leidt dit naar een nieuwe wereld. Godard ziet zichzelf in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* als een dichter die door middel van zijn verwezenlijking een impact kan hebben in de alledaagse realiteit en op die manier zijn werk een politieke dimensie kan geven.

Het is wellicht in deze context dat we de referenties aan Jean Cocteau's film *Orpheus* in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* moeten plaatsen, de dichter/muzikant, die door middel van zijn muzikale spel erin slaagde Hades, de god van de Onderwereld, te hypnotiseren.

### 2.3.3.3 Retour à Zéro

*On va repartir à zero. Non, avant de repartir, il faut y aller. On va tourner au zero. Et une fois, qu'on y*

<sup>172</sup>

J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 187.

<sup>173</sup>

J.D. LEVITIN, *Jean-Luc Godard: aesthetics as revolution*, Ann Arbor, University microfilms international, 1976, 139.

*sera? Ben, on regardera autour, on voit s'il y a des traces.*<sup>174</sup>

Het concept van het terugkeren naar een utopisch nulpunt duikt een eerste maal op in *Made in USA*. In deze film komt op een welbepaald ogenblik het boek *Gauche, Année Zéro* van Marc Paillet in beeld. Tegelijkertijd weerklinkt op de klankband een fragment van Robert Schumanns Vierde Symfonie. Over dit filmfragment vertelt Godard in een interview: 'Unless you're blind and deaf, it's impossible not to see that this shot, this mixture of image and sound, represents a movement of hope'.<sup>175</sup> De desbetreffende slogan wordt op een ander moment in de film herhaald via een muurschildering.

Het nulpunt zal in *Made In USA* echter nog niet zo radicaal benaderd worden als dit in latere films zou gebeuren. Men kan stellen dat men deze twee voorbeelden kan koppelen aan de laatste scène uit deze film waarin een collega van Paul vertelt dat 'Fascism will pass away. It's just a fad, like miniskirts. But the struggle for a real viable Left will be long and difficult'. Het nulpunt of nuljaar dat in *Made In USA* wordt aangekaart, heeft met andere woorden een louter politieke betekenis. Dit zal in de volgende films echter veranderen: het verlangen naar een nulpunt zal hier uitgebreid worden naar de maatschappij en de filmwereld.

Ook in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* is een aanloop terug te vinden naar een dergelijk project wanneer Godard door middel van een voice-over stelt dat: 'La naissance au monde humaine des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme. Un monde nouveau ou les hommes et les choses connaîtront des rapports harmonieux. Voilà mon bût'. Hij zegt hier verder nog over: 'Il est finalement autant politique et poetique'. Vooral dit laatste element geldt als uiterst belangrijk. De combinatie van esthetiek en politiek zou in het project van de Dziga Vertov Groep immers erg moeilijk realiseerbaar blijken. Met name zouden de films van de Groep bekritiseerd worden omwille van het feit dat ze hun poëtische -en dus auctoriële- notie nooit volledig overboord hebben gegooid.<sup>176</sup>

Uit dit citaat spreekt eveneens een idealistisch geloof in de mogelijkheid om een nieuwe taal te creëren, een taal die het mogelijk moet maken om een nieuwe maatschappelijke situatie te creëren. In *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* verwoordt Juliet Berto het als volgt: 'Un nouveau langage devra être construit'. Het zou echter tot *Le Gai Savoir* duren vooraleer Godard met dit ambitieuze project echt aanvang zou nemen.

Deze noodzaak om terug te keren naar een nulpunt en opnieuw te starten wordt door Godard in de laatste minuten van deze film, door middel van een voice-over die hij zelf inspreekt nog eens op volgende manier duidelijk: 'j'ai tout oublié sauf que, puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir'.

Het is echter pas in *Le Gai Savoir* deze terugkeer naar een nulpunt centraal zal staan. Deze retour à zéro dient echter in bredere context gezien te worden dan in een louter cinematografische context. Godard doelt met dit concept ook op de gesproken en geschreven taal, of zoals een personage het in *Le Gai Savoir* zegt: 'Moi....moi apprendre...leur apprendre...et à moi à retourner contre l'ennemi l'arme avec laquelle dans le fond des choses il nous attaque: le langage'.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> J.R. MACBEAN, Politics, Painting, and the Language of Signs in Godard's *Made in USA* in *Film Quarterly*, 22, (1969), 3, p. 25.

<sup>176</sup> S. CANBY, 'Vladimir And Rosa' in *New York Times*, 30 april 1971, (12.12.2007, Archief van The New York Times, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A02E7DD1E3BE73ABC4850DFB266838A669EDE>).

<sup>177</sup> J.-L. GODARD, *Le Gai Savoir*, Frankrijk, Anouchka Films, 1969 (Film).

Sterritt haalt nog aan dat deze vijandigheid ten aanzien van voorbeschikte talen bekeken kan worden vanuit het licht van de ideeën van de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan. Lacan voert aan dat een onderwerping aan de symbolische orde van het taaldomein een manier is waarop kinderen van het mannelijk geslacht hun Oedipus-crisis weten op te lossen. Taal wordt hierbij aan primitieve en basale menselijke noties verbonden. Meer bepaald wordt taal binnen deze denkplaatse een methode om een welbepaalde sociale orde te installeren en het vrouwelijk geslacht te domineren. Hierbij heeft het gebruik van voorbeschikte talen ook gevolgen op het maatschappelijke vlak en kan het onttrekken aan taal geïnterpreteerd worden als een terugkeer naar een presociale toestand van ongebondenheid en vrijheid.<sup>178</sup>

De taalproblematiek wordt in *Le Gai Savoir* gekoppeld aan deze van de representatie van de vrouw, wanneer Patricia op een gegeven ogenblik verklaart dat 'les dessous d'une femme révolutionnaire on doit pouvoir photographier autrement que dans la presse réactionnaire'. Hiermee stelt Godard dat ideologie eerst en vooral een kwestie is van compositie en dan pas van inhoud. Het is in dit opzicht niet zozeer het in beeld brengen van vrouwen in lingerie dat men bezwaarlijk en burgerlijk beschouwt, wel de wijze waarop dit gebeurt.

Deze problematiek wordt in *Le Gai Savoir* in een dialectisch kader verder uitgewerkt: 'une image n'est jamais une image, mais une contradiction d'image et idem pour un son'. Beelden staan volgens Godard hierbij niet enkel in relatie tot hun hypothetische tegenbeeld, maar eveneens tot andere beelden: 'Il faut étudier les rapports, les relations, les différences'. Dit idee wordt vervolgens geïllustreerd aan de hand van een aantal afbeeldingen, zoals deze van een vrouw waarop de handgeschreven inscriptie 'être libre' is aangebracht. Door de toepassing van dergelijke technieken, die verwantschap vertonen met het situationistische détournement-concept, tracht Godard de burgerlijke ideologie te ontmaskeren.

#### 2.3.3.4 Dziga Vertov Groep en de zoektocht naar een nieuwe, revolutionaire esthetiek

Het utopisch concept van een terugkeer naar een nulpunt komt ook aan bod in het project van de Dziga Vertov Groep, waar een zoektocht naar een nieuw visueel alfabet binnen de cinema, als één van de belangrijke opdrachten wordt aanzien. Specifiek op film toegepast kan men deze 'retour à zéro' aanzien als een nostalgische wil om terug te keren naar de periode waarin de cinematografische conventies nog niet vastlagen. Daarnaast heeft deze notie echter ook een nadrukkelijke revolutionaire bijklank. Men kan hierbij de vergelijking maken met de gelijkaardig projecten van de Russische filmpioniers Sergej Eisenstein, Lev Kuleshov en Dziga Vertov.<sup>179</sup>

Binnen het project van de Dziga Vertov Groep dient deze terugkeer naar het utopisch nulpunt geïnterpreteerd te worden vanuit de angst om geabsorbeerd te worden door een bourgeoisgedachtegoed. Deze retour à zéro dient met andere woorden als een poging om het visuele element te herdefiniëren. Dit element wordt hierdoor een politieke en instructieve kracht.<sup>180</sup>

<sup>178</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 262.

<sup>179</sup> R.P. KOLKER, 'Angle and Reality: Godard and Gorin in America' in J.-L. GODARD en D. STERRITT (Reds.), *Jean-Luc Godard: Interviews*, University Press of Mississippi, 1998, 62.

Vormelijk gezien kunnen we stellen dat deze nieuwe beeldsthetiek terugkeert naar de begindagen van de cinema. Dit zou kunnen geïnterpreteerd worden als een nostalgische terugblik naar dit nulmoment. Concreet vertaalt een dergelijke terugkeer zich in een frequent gebruik van de long shot, een camera die nauwelijks beweegt en een vlakke belichting. Dergelijke vlakke belichting ontnemt aan het beeld de illusie van diepte die nagestreefd wordt binnen de representatiewijze die men binnen de orthodoxe cinema. (Zie bijlage: afbeelding 6)

Dit wil niet zeggen dat de camera steeds statisch blijft. In verscheidene films van de Dziga Vertov Groep zijn wel degelijk tracking shots of andere camerabewegingen aanwezig. Dergelijke camerabewegingen komen echter slecht uitzonderlijk voor, waardoor deze binnen de doorgaans statische beeldsthetiek des te harder opvallen. De opzettelijke, esthetische keuze om zo vaak mogelijk voor een statische camera te opteren, leidt dus tot een bewustzijnswording wat de filmgrammatica. Men slaagt er op deze wijze in hetgeen binnen de orthodoxe cinema impliciet en onzichtbaar blijft, onder de aandacht te brengen.

Bij de bespreking van Peter Wollens artikel over de orthodoxe en de counter cinema hebben we zonet gezien hoe men binnen de orthodoxe cinema tracht om de mechanische gelijkens met de realiteit te laten doorgaan voor een reflectie van deze realiteit. Binnen een dergelijke idéologie du vécu wordt er hierbij getracht een zo goed mogelijke imitatie te maken van de realiteit en wil men de kijker doen geloven dat het voorgestelde geen illusie maar realiteit is.<sup>181</sup>

Binnen het project van de Dziga Vertov Groep tracht men deze idéologie du vécu te ontmaskeren en de valse notie van representatie die er binnen de orthodoxe cinema zou heersen, te vervangen door een correcte notie. Centraal hierbij staat het idee dat Godard reeds oppert in *Le Gai Savoir* met name dat een film in de eerste plaats een kwestie van presentatie in plaats van representatie is.

Deze representatieproblematiek, die een politieke grond heeft maar in wezen van esthetische aard is, zou echter pas ten volle aan bod komen binnen de Dziga Vertov Groep. Binnen de Dziga Vertov Groep tracht men, door zich te bekommeren om deze esthetische problematiek, het groepscredo van 'la lutte sur deux fronts' te kunnen realiseren.

Levitin stelt dat de films die Godard vanaf *Le Gai Savoir* tot *Tout Va Bien* heeft gemaakt, uit een reeks los van mekaar staande blokken -independent blocks- bestaan. Dergelijke onafhankelijke blokken geven deze films een erg fragmentair en complex voorkomen. Levitin stelt tevens dat Godards interesse eerder ligt in een paradigma dan in een syntagma, waarmee hij bedoelt dat Godards focus in deze periode niet lag in de tijdsas, maar in de as van het beeld zelf. Zijn strijd voor de bevrijding van de beelden en geluiden leiden er dan toe dat hij, volgens Levitin, vooral oog zal hebben voor een analyse van de beelden en geluiden en zich veel minder bekommert om de combinatie – of synthese- van deze beelden en geluiden tot cinematografische zinnen, ofte scènes en sequenties.<sup>182</sup>

Nog volgens Levitin tracht Godard zich op deze wijze tegen een burgerlijke interpretatie van het filmmedium te keren. Hierbij heerst er het geloof dat film kan bijdragen aan de marxistische revolutie, met name door de onderdrukte beelden en geluiden te bevrijden van een burgerlijk wereldbeeld.

---

<sup>180</sup> 26. G. ELSHAW, *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*, Wellington, s.e., 2000, 26.  
<sup>181</sup> J.D. LEVITIN, *Jean-Luc Godard: aesthetics as revolution*, Ann Arbor, University microfilms international, 1976, 60.  
<sup>182</sup> IBID., 67.

Binnen het esthetische project van de Dziga Vertov Groep staan hierbij twee kwesties centraal. Een eerste is deze van de beeldconstructie. Er heerst binnen de Dziga Vertov Groep een geloof in de noodzaak van een nieuwe beeldsthetiek binnen de militante cinema. De keuze van de Dziga Vertov Groep in hun streven naar een nieuwe beeldvorm wordt gesymboliseerd in een scène uit *Le Vent D'Est* waarin een jonge vrouw op een kruispunt de Braziliaanse filmregisseur Glauber Rocha ontmoet. De vrouw blijkt op zoek te zijn naar de juiste weg richting politieke cinema en vraagt Rocha of hij soms raad weet. Hierop repliceert Rocha door te stellen dat er twee wegen kunnen gevolgd worden. Enerzijds is er de weg van het experiment en het esthetisch avontuur, anderzijds deze van de Derde Wereld cinema. Deze laatste optie kenmerkt hij als gevaarlijk, maar goddelijk en wonderlijk. De vrouw vervolgt hierop haar weg en lijkt aanvankelijk in de richting van de Derde Wereld cinema te stappen. Ze bedenkt zich echter en kiest uiteindelijk voor de cinema van het esthetisch experiment, ofwel de weg van de Dziga Vertov Groep.<sup>183</sup>

Er is hierbij een merkbare evolutie aan te wijzen waarbij de eerste films van de Groep worden gekenmerkt door een zoektocht naar zogenaamde juiste beelden. Dit vertaalt zich in *Le Vent D'Est* bijvoorbeeld in de stelling dat er niet zoiets bestaat als 'une image juste', maar dat men slecht op zoek kan gaan naar 'juste une image'. Centraal in deze film staat met andere woorden de zoektocht naar de realiteit binnen het filmmedium.<sup>184</sup>

Men tracht hierbij een antwoord te vinden op de vraag op welke wijze men correcte beelden kan tonen. Binnen deze film stapt men definitief af van een baziniaanse visie op de cinema als raam op de wereld en men gaat cinema zien als eigen realiteit, die niets te zien heeft met de wereldlijke realiteit. In de latere films van de Dziga Vertov Groep zou een dergelijk streven naar correcte beelden als onhaalbaar worden aanzien en zou men dit dan ook laten varen.<sup>185</sup>

De tweede esthetische kwestie dat binnen dit project van de Dziga Vertov Groep centraal staat is de zogenaamde tirannie van het beeld ten opzichte van het geluid. Op deze problematiek zal in de volgende paragrafen verder worden ingegaan.

### 2.3.4 De klankband

*There is a technical difference. But other than that I see no difference. Both are the same, more or less.*<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> J. LESAGE, 'Wind from the East. Looking at a film politically' in *Jumpcut*, (1974), 4, pp. 19-23.

<sup>184</sup> R. CHIESI, *Jean-Luc Godard*, Rome, Gremese, 2004, 53.

<sup>185</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University Of New York Press, 1997, 114.

<sup>186</sup> G. YOUNGBLOOD, *Expanded cinema*. New York, Dutton, 1970, 36.



Edgar Reitz, Alexander Kluge en Wilfried Renke wijzen in hun artikel *Wort und Film* op het feit dat de transitie naar de klankfilm vormelijk een radicale breuk heeft bewerkstelligd. In samenspraak met Bordwell wijzen er hierbij op dat deze overgang cinematografische gevolgen heeft had wat de montage en de cameravoering betreft: waar in de jaren twintig onder de noemer van het Duits Expressionisme, het Franse Impressionisme en het Russisch Formalisme volop zou geëxperimenteerd worden met de filmvorm, zou de opkomst van de klankfilm de cinema meer dan ooit een naturalistisch karakter kunnen geven. Van dan af aan zou de cinema volgens hen meer en meer beheerst worden door een streven naar levensechtheid.<sup>187</sup>

In verband hiermee wijzen deze auteurs in dit artikel wel op het bestaan van een contemporaine recente Europese cinema (waarmee ze onder anderen doelden op de *Nouvelle Vague*-stroming)<sup>188</sup> die volgens hen een emancipatie van de klankband binnen de cinema bewerkstelligden. Ondanks hun op het eerste zicht teleologische ideeën blijken deze auteurs dus wel degelijk aandacht te hebben voor de mogelijkheid tot afwijken van het conventionele gebruik van de klankband.<sup>189</sup>

### 2.3.4.1 De klankband binnen de orthodoxe cinema

#### 1.1) De verhouding tussen klank- en beeldband binnen de orthodoxe cinema

Binnen de klassieke cinema is er sprake van een hiërarchie tussen de beeld- en klankband. Het is de beeldband die hierbij de dominerende factor is en waarvan de klankband dikwijls de aanvulling is. Bordwell haalt hierbij aan hoe de terminologie die men gebruikt om de filmervaring aan te duiden, zoals ‘naar een film kijken’ of ‘de kijker’, suggereren dat de klankband binnen de cinema een secundaire factor is.<sup>190</sup>

Volgens MacCabe is er binnen de orthodoxe cinema sprake van een vastgelegde afhankelijkheid tussen de beeld- en de klankband. Bij fictiefilms bevestigt volgens hem de klankband hierbij louter wat het beeld toont, een situatie die wordt omgekeerd bij documentairefilms. Hier is het immers de beeldband die als bevestiging dient van hetgeen op de klankband wordt verteld.<sup>191</sup> Men zou inderdaad de stelling kunnen verdedigen dat binnen de documentairefilm het geluid wel prioriteit heeft op het beeld. Toch dient men hierbij de nuance te maken dat hier binnen een aantal gevallen ook van wordt afgeweken.

---

<sup>187</sup> E. REITZ, A. KLUGE, W. REINKE en M. HANSEN, ‘Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories and an Interview’ in *October*, 46, (1988), p. 84.

<sup>188</sup> Dit artikel verscheen oorspronkelijk in 1965

<sup>189</sup> E. REITZ, A. KLUGE, W. REINKE en M. HANSEN, ‘Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories and an Interview’ in *October*, 46, (1988), p. 84.

<sup>190</sup> D. BORDWELL, *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 2001, 347.

<sup>191</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 18.

Ook Bordwell onderscheidt een aantal gelijkaardige principes binnen de klassieke Hollywood-stijl. Op het vlak van de klankband wijst hij erop dat binnen een dergelijke cinema de klankband synchroon is en deze het beeldmateriaal aanvult. De dialogen zijn verstaanbaar en het is steeds duidelijk welk personage voor deze dialoog verantwoordelijk is.<sup>192</sup>

De dominantie van het beeld op de klankband binnen de orthodoxe cinema kan hierbij verklaard worden door een navolging van een idéologie du vécu, een zo waarheidsgetrouwe nabootsing van de werkelijkheid, binnen deze cinema waarbij de klankband een beeldbevestigende, -versterkende en -herhalende functie krijgt. Deze toepassing van de idéologie du vécu past binnen het uiteindelijke doel van de orthodoxe cinema om de kijker in de eerste plaats een escapistische ervaring te bieden. De kijker dient te kunnen wegluchten in de fantasiewereld van de film. Binnen een dergelijke representatiewijze waarvan we kunnen stellen dat deze geïnstitutionaliseerd is geraakt binnen de Hollywood-cinema, is er sprake van een hiërarchie waarbij de beeldband de dominante functie en de klankband een secundaire en ondersteunende functie vervult.<sup>193</sup>

## 1.2) Hiërarchie binnen de klankband binnen de orthodoxe cinema

Altman<sup>194</sup> en Carroll<sup>195</sup> wijzen erop dat de structurering van de klankband binnen de Hollywood-cinema in hoofdzaak gebaseerd is op duidelijkheid en verstaanbaarheid. Carroll duidt hierbij op het feit dat gebeurtenissen in de klassieke cinema op een meer heldere wijze worden voorgesteld dan in het echte leven en dat dit gedeeltelijk te maken heeft met de specifieke structuur van de klankband in deze cinema.<sup>196</sup> Wanneer de films van Godard gekenmerkt worden door een hogere mate van wanorde dan de orthodoxe cinema, dan heeft dit dan ook deels te maken met een weigering van Godard om zich in te schrijven in deze levensechte aanpak van de klankband.

Bordwell stelt dat de klankband van de orthodoxe cinema gekenmerkt wordt door een combinatie van sonisch realisme en een schematische helderheid. Dit heeft tot gevolg dat het speech-element (de dialogen) zich gewoonlijk op de voorgrond en het noise-element (achtergrondgeluiden) zich op de achtergrond van de klankband bevindt.<sup>197</sup>

Wat de functie van muziek in de klassieke Hollywood-cinema betreft wijst Smith erop dat deze hierin vooral een achtergrondfunctie heeft: muziek dient met name het gevoel van continuïteit te versterken, een bepaalde atmosfeer te creëren en gevoelens te onderlijnen.<sup>198</sup> Claudia Gorbman bevestigt deze stelling en stelt dat in haar boek *Unheard Melodies* dat het gebruik van muziek in de orthodoxe cinema vooral onzichtbaar en onhoorbaar dient te zijn en dat de mate van effectiviteit van filmmuziek vooral afhankelijk is van de narratieve context.<sup>199</sup>

---

<sup>192</sup> D. BORDWELL, *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 2001, 336.

<sup>193</sup> J.D. LEVITIN, *Jean-Luc Godard: aesthetics as revolution*, Ann Arbor, University microfilms international, 1976, 71.

<sup>194</sup> R. ALTMAN, *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992, 111-126.

<sup>195</sup> N. CARROLL, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies of Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988, 180.

<sup>196</sup> IBID., 182.

<sup>197</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 119.

<sup>198</sup> J. SMITH, *The sounds of commerce : marketing popular film music*, New York, Columbia University Press, 1998, 6.

<sup>199</sup> C. GORBMAN, *Unheard melodies: narrative film music*, London, BFI, 1987, 73.

### 2.3.4.2 Godard en de klankband

Binnen de orthodoxe cinema is er dus sprake van een hiërarchiering tussen de beeld- en klankband binnen de orthodoxe cinema. Dit is eveneens het geval binnen de klankband zelf. Er is hierbij sprake van een hiërarchie waarbij dialoog boven omgevingsgeluid en muziek staat.

Net als bij de andere elementen die deel uitmaken van de filmtaal, wordt de cinema van Godard ook op dit vlak gekenmerkt door een niet-conventionele aanpak. Hierdoor zal de klankband in zijn films steeds een ontmaskerend karakter hebben. Ook met een dergelijke hiërarchie breekt Godard echter radicaal binnen zijn cinema, zoals zo meteen zal verduidelijkt worden.

Godards kritiek op het gebruik van de klankband binnen de orthodoxe cinema situeert zich dus op twee niveaus. Zowel het ondersteunend en illustratief gebruik van de klankband, als de hiërarchiering binnen de klankband zelf komt hierbij aan bod. In de onderstaande paragrafen zal ik, aan de hand van een indeling van de klankband in een aantal subdomeinen, Godards eigenzinnige aanpak hierop toelichten.

MacCabe linkt Godards kritische houding ten opzichte van de klankband aan de maoïstische invloed waaraan deze tijdens de periode 1968-1972 onderhevig was. MacCabe legt de focus binnen de contesterende functie van Godard dus vooral op diens radicaal-politieke periode. Echter, ook in de films die Godard voor 1968 en na 1972 maakte, houdt Godard zich niet aan de traditionele regels wat de klankband betreft. Er zijn wel een aantal evoluties waar te nemen, verschuivingen in de manier waarop Godard de problematiek van de klankband zal benaderen.<sup>200</sup>

Tijdens de narratieve fase van Godard valt diens benadering te kaderen binnen een filmkritische houding. Tijdens diens radicale fase is er een evolutie waar te nemen: de tweederangsrol van de klankband zou in deze periode vanuit een marxistisch perspectief bekeken worden. Na deze periode verschuift de focus naar een feministisch denkkader maar zullen een filmkritisch en marxistisch perspectief in zijn werk verweven blijven. De late Godard behandelt de klankband als een palimpsest. In deze fase bevinden zich op de klankband ook een hoge mate aan citaten uit andere culturele werken.

### 2.1) Godard en de verhouding tussen klank- en beeldband

---

<sup>200</sup>

C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 22.

Godard staat kritisch ten aanzien van de wijze waarop de klankband binnen de orthodoxe cinema wordt gebruikt. Hij zal zich dan ook niet houden aan de traditionele regels die binnen de orthodoxe cinema gelden. Dit wordt reeds duidelijk in *A Bout De Souffle*, de debuutfilm van Godard. Hoewel de klankband in deze film nog enigszins conventioneel te noemen is in vergelijking met de films die Godard enkele jaren later zou maken, is er een duidelijk verschil aanwezig met de klankband zoals we deze in de orthodoxe cinema kennen.

Als voorbeeld hiervan haal ik de talrijke cafécènes aan die terug te vinden zijn in zowel *A Bout De Souffle* als andere films van Godard uit deze periode. In deze scènes geeft Godard geen voorrang aan de dialogen, zoals binnen de orthodoxe cinema het geval is, maar houdt hij het omgevingsgeluid op een zodanig niveau dat het de concurrentie met de dialoog aangaat.<sup>201</sup> De klankweergave van Godard is in dit geval dus niet uni-directioneel maar omni-directioneel. Volgens Williams is deze aanpak meer democratisch en hanteert Godard op deze manier een ‘defamiliarization’ met de dominante conventie die de perceptuele fantasie doorbreekt.<sup>202</sup>

Naarmate de films van Godard een duidelijker politiek profiel krijgen, zal dit ook zijn weerslag hebben in de behandeling van de klankband. Meer en meer zal lawaai een organiserend principe worden in de films van Godard. Morrey bedoelt hiermee dat deze factor een rol speelt en niet wordt onderdrukt zoals in de orthodoxe cinema. Het lawaai/ruis wordt hierbij gelinkt aan een onzekerheid. Deze link is expliciet terug te vinden in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* waar de invloed van de taalfilosoof Ludwig Wittgenstein duidelijk aanwezig is.<sup>203</sup> Dit organiserend principe van het lawaai uit zich bijvoorbeeld in de dialogen die overstemd worden door storende omgevingsgeluiden, muziekfragmenten die plotsklaps aanzwengelen en weer wegebben.

Godard lijkt op dit moment meer in het beeld dan in het woord te vertrouwen. De slogan die op een muur van het appartement is geschilderd waar *La Chinoise* zich afspeelt, maakt dit duidelijk: ‘Il faut confronter des idées justes avec des images claires’.

In *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* wordt ook meer en meer duidelijk dat het doorprikken van de illusie filmfantasie bij Godard gekoppeld dient te worden aan de marxistische ideologie. De relatie tussen de klank- en beeldband zal daarbij één van de centrale concepten worden en dan ook uitvoerig aan bod komen in de films die Godard tijdens deze periode maakt.

---

<sup>201</sup> A. WILLIAMS, ‘Is Sound Recording like a language?’ in *Yale French Studies*, (1980), 60, p. 53.

<sup>202</sup> IBID., p. 56.

<sup>203</sup> D. MORREY, ‘The Noise Of Thoughts: The turbulent (sound-)worlds of Jean-Luc Godard’ in *Culture, Theory & Critique*, 46, (2005), 1, p. 63.

Binnen deze links-radicalen denkkaders, wordt gesteld dat de klankband binnen de bourgeoisiecinema ondergeschikt is aan de beeldband en dat deze niet ten volle gebruikt wordt. Het is daarbij de opdracht van deze links-radicalen filmmakers om op zoek te gaan naar een nieuwe relatie tussen deze twee elementen waarbij aan de klankband evenveel validiteit wordt gegeven dan aan de beeldband. De strijd tussen beeld en klank en de hierbij horende fundamentele herziening van de rol van de klankband zal daarom één van de essentiële strijdpunten worden in de zoektocht van de Dziga Vertov Groep naar een volledig nieuw – en klassevrij- cinematografisch alfabet.<sup>204</sup>

Binnen de Dziga Vertov Groep bestaat er grote scepsis in verband met de juistheid van het beeld, maar is er wel geloof dat het mogelijk is een correcte klank te vinden. Dit komt onder meer tot uitdrukking via de volgende uitspraak: ‘The films persistently pose the existence of a correct sound and a new relation between sound and image which would produce the correct image to accompany it’.<sup>205</sup> Binnen de Dziga Vertov Groep gaat men de klankband dus zien als een middel om de beeldband te corrigeren. Tussen de klank- en de beeldband dient er een strijd te worden gevoerd. Dit uit zich in het bestaan van een discrepantie tussen de beeldband en de klankband zoals dit onder meer het geval is in *Le Vent D’Est*.

Na het uiteenvallen van de Dziga Vertov Groep zal Godard verdergaan met zijn experimenteren met de klankband in de SonImage-workshop. Binnen deze samenwerking met Anne-Marie Miéville wordt de klankband gezien als het te verdedigen bastion in het licht van de strijd tegen de tirannie van de beeldband die de commerciële cinema overheerst. De strijd tegen de commerciële cinema zal echter uit het spoor van het links-radicalen denken worden gehaald en meer en meer binnen het spoor van het feminisme en uiteindelijk binnen de thematiek van de culturele teloorgang en de alomvattendheid van de geschiedenis vallen.<sup>206</sup>

Een ander belangrijk element hierbij is dat de elementen van de klankband die in de films van Godard zullen opduiken steeds vaker zullen bestaan uit citaten afkomstig uit andere culturele werken. Vaak gaat het hierbij om teksten van auteurs uit de culturele canon of filmfragmenten.

Concluderend kunnen we stellen dat de houding van Godard ten opzichte van de relatie tussen de klank- en beeldband in de loop van diens carrière de nodige verschuivingen ondergaat. Vooral tijdens de jaren dat hij actief is in de Dziga Vertov Groep zal de klankband vanuit een politiek en ideologisch perspectief worden benaderd. Toch is er een constante terug te vinden in de weigering van Godard om zich in te schrijven in de conventionele aanpak van de klankband.

---

<sup>204</sup> G. YOUNGBLOOD, *Expanded cinema*. New York, Dutton, 1970, 14.

<sup>205</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, Macmillan, 1980, 59.

<sup>206</sup> A. HUGHES, J.S. WILLIAMS, *Gender and French cinema*, Oxford, Berg, 2001, 173-177.

Binnen de films van Godard is er steeds de erkenning dat de profilmische gebeurtenis steeds een manipulatie van de vertelling inhoudt. De syuzhet maakt duidelijk dat de verteller het profilmische op eender welke wijze kan vormgeven.<sup>207</sup> De verteller in de film maakt op verscheidene momenten duidelijk dat hij de macht over de mixage van het geluid in handen heeft. Bijvoorbeeld tijdens de danssequentie in *Bande A Part* waar de verteller zijn bemerkings omtrent de gebeurtenissen doet en ondertussen de ritmische voetstappen van de dansende personages in de klankband houdt maar hier wel de muziek afhaalt. Een ander voorbeeld is de begingeneriek van *Le Mépris*.

## 2.2) Hiërarchie binnen de klankband bij de cinema van Godard

Adrian Martin beschrijft de klankband bij Godard als 'polyphonic' en 'multi-channel'.<sup>208</sup> In diens bespreking over *Vivre Sa Vie* stelt O'Rawe dat Godard de cinema bevrijdt van diens gevangenis van narratieve coherentie en de dwingende illusie van synchroniciteit tussen beeld en klank.<sup>209</sup> Volgende uitspraak van Godard illustreert dit: 'People never attach any importance to sound but that's what interests me most.'<sup>210</sup>

Bij het bespreken van het gebruik van de klankband bij Godard maak ik onderscheid tussen muziek, dialoog en geluid. Een aparte sectie wordt voorbehouden voor Godards gebruik van de stilte. Deze misschien wat vreemde keuze voor een bespreking van de klankband, hou ik over aan David Bordwell die wijst op de belangrijke rol die de stilte inneemt in de klankfilm, voornamelijk omwille van zijn dramatische functie. Bij Godard blijkt de stilte echter eveneens een aantal andere functies te hebben, zoals we later zullen zien.

### Muziek

*Music is a living element just like a street or cars. It is something I can describe, something pre-existent to the film.*<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> D. BORDWELL, *Narration In The Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 326.

<sup>208</sup> J. WILLIAMS en M. TEMPLE, *Forever Godard*, London, Black Dog, 2004, 268.

<sup>209</sup> D. O' RAWE, 'The Great Secret: silence, cinema and modernism' in *Screen*, 47, (2006), 4, p. 405.

<sup>210</sup> J. WILLIAMS en M. TEMPLE, *Forever Godard*, London, Black Dog, 2004, 268.

<sup>211</sup> J. NARBONI en T. MILNE, *Godard On Godard: critical writings*, New York, A Da Capo Paperback, 1986, 234.

Uit bovenstaand citaat blijkt dat Godard muziek niet louter beschouwt als een louter ondersteunend iets. Muziek heeft volgens hem eigen wetmatigheden, biedt de mogelijkheid om specifieke emoties en reacties bij de kijker los te weken en dient daarom ook op een emanciperende wijze binnen de cinema te worden gebruikt. Een dergelijke specifieke benadering van muziek is al merkbaar in *A Bout De Souffle*, de debuutfilm van Godard, waarin de muziek behalve een interpunctuerende functie, een brug tussen bepaalde scènes of de invulling van bepaalde dode momenten, ook een belangrijke rol speelt bij het vormgeven van de zorgeloze, *laisser-faire*-atmosfeer die deze film in de persoon van hoofdpersonage Michel beheerst.

Voor bepaalde films uit de narratieve periode, zoals *Le Mépris*, zou Godard een originele filmmuziek laten schrijven. De meeste films uit deze periode zoude op muzikaal vlak echter beheerst worden door een eigenzinnige combinatie van jazz-, klassieke en populaire muziek, waarbij de gebruikte muziek niet zelden een belangrijke becommentariërende functie krijgt.

Een vaak gebruikte werkwijze van Godard hierbij is de abrupte beëindiging van de muziekfragmenten binnen deze films. Dit is bijvoorbeeld het geval in *Made In USA* waar Marianne Faithfulls nummer *As Tears Go By* plots wordt afgebroken. Het lijkt hierbij de bedoeling van Godard om de kijker uit een affectieve roes te halen en hem erop te wijzen dat een ontvluchting uit de harde realiteit -zowel binnen de film zelf als in de cinema in het algemeen- slechts een tijdelijk karakter kan hebben en dat een hernieuwde confrontatie met de dagdagelijkse wereld onvermijdelijk is.

Exemplarisch is in dit opzicht emotionele impact die de zachte, klassieke muziek in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* weet op te wekken. Deze intieme en nostalgische muziek contrasteert hier bij de harde en realistische uitspraken die Juliette doet omtrent haar bestaan. Het geeft de kijker de mogelijkheid te ontsnappen aan de dialoogfragmenten en zijn gehoor te concentreren op de gebruikte muziek. Wanneer deze echter plotsklaps wordt beëindigd, kan de kijker/luisteraar in dit geval niets anders dan te luisteren naar wat Juliette te vertellen heeft. Via deze strategie wijst Godard op expliciete wijze op de functie die filmmuziek binnen de orthodoxe cinema vaak inneemt.<sup>212</sup>

Een opvallende constatering is het feit dat muziek in de films van de Dziga Vertov Groep pertinent afwezig is. Dergelijke weigering vloeit niet enkel voort uit de net aangehaalde idee dat muziek binnen de cinema maar al te vaak een ontvluchtende, en dus verhullende, functie heeft, maar eveneens uit het geloof dat muziek elitair zou zijn en typisch bourgeoisfenomeen. In verband met het gebruik van muziek binnen de radicale fase van Godards cinema verwijs ik naar het laatste hoofdstuk van dit werk, waarin ik het gebruik van muziek in *One Plus One* bespreek, een film waarin reeds een fel geradicaliseerde Godard spreekt, maar die geen deel uitmaakt van de vijf films die binnen de Dziga Vertov Groep tot stand zijn gekomen.

<sup>212</sup>

D. MORREY, 'The Noise Of Thoughts: The turbulent (sound-)worlds of Jean-Luc Godard' in *Culture, Theory & Critique*, 46, (2005), 1, p. 63.

In het latere werk van Godard neemt muziek een belangrijke rol in binnen het totaal audiovisuele werk. Het gebruik van muziek is hier complex en een combinatie van een interpunctuerende en becommentariërende functie. Daarnaast heeft de gebruikte muziek vooral sinds de films uit de jaren negentig een emotioneel karakter.

Wat de late cinema van Godard betreft wijst Jacques Aumont erop dat het gebruik van muziek gepaard gaat met de notie van stilte. Aumont doelt hiermee op de plotse wijze waarop Godard de muziek in deze films afbreekt. Volgens Aumont zorgt een dergelijke ingreep ervoor dat de gebruikte muziek meer wordt dan louter een achtergrond die onopgemerkt binnen de film aanwezig is.<sup>213</sup>

Ondanks het feit dat Godard deze strategie van het abrupt afbreken van muziekfragmenten binnen zijn films verder toepast, lijkt het er volgens Williams en Temple toch op Godard in de late fase van diens carrière meer respect heeft voor de muzikale integriteit.<sup>214</sup> Volgens hen wordt de muziek in deze films namelijk nog wel onderbroken, maar krijgt deze desondanks wel de tijd om zichzelf op te leggen, zich in het oor te nestelen en zijn emotionele functie volledig uit te spelen. Zo heeft de mengeling van wereldse klassieke en sacrale muziek in *Passion* volgens Williams een troostende functie en helpt het de tegengestelde werelden van werk en liefde, bazen en arbeiders te verzachten.<sup>215</sup>

In de late cinema van Godard lijkt een emancipatie van muziek in de film zich dan ook het sterkst te manifesteren. In verband met *Prénom Carmen* stelt David Wills hierbij dat Godard in deze film poogt om de muziek, die doorgaans het meest afhankelijke en verdrukte element van het filmproces is, op het voorplan te brengen. Dit gebeurt volgens hem met name in de herhaaldelijke scènes van een repetitie van een strijkkwartet, die over de hele film verspreid zijn en op herhaaldelijke moment in het narratieve deel van de film binnenbreken.<sup>216</sup>

Godard maakt tijdens diens late periode meestal gebruik van muziekstukken die zich binnen de canon van de klassieke muziek situeren. Hij kiest daarbij bewust voor fragmenten die bij de kijker een emotionele impact weten los te weken. Zo maakt Godard in *Les Enfants Jouent à la Russie* gebruik van dramatische pianoakkoorden en orgelmuziek. Hij plaatst deze muziek hierbij veelal over historische beelden en prenten, zodanig dat deze muziek helpt bij het oproepen van het gerepresenteerde verleden en het verlenen van dramatiek aan de uit hun context gehaalde beelden en filmfragmenten.

## **Dialogo en voice-over**

---

<sup>213</sup> J. AUMONT, 'Lumière de la Musique' in *Cahiers du Cinéma*, 1990, Spécial Godard, p. 46.

<sup>214</sup> J. WILLIAMS en M. TEMPLE, *Forever Godard*, London, Black Dog, 2004, 292.

<sup>215</sup> IBID., 294.

<sup>216</sup> D. WILLS, 'Carmen: Sound/Effect' in *Cinema Journal*, 25, (1986), 4, p. 41.



In tegenstelling tot hoe dit binnen de orthodoxe cinema in zwang is, komen dialoogfragmenten in de cinema van Godard niet altijd verstaanbaar over.<sup>217</sup> De oorzaak is op sommige momenten te vinden in storende omgevingsgeluiden: de onverstaaanbaarheid situeert zich op deze momenten op een diegetisch niveau. Ter illustratie kan men hierbij verwijzen naar de veelvuldige scènes binnen Godards narratieve fase waarbij hij sociale ontmoetingen tussen een aantal van zijn personages laat afspelen in een café. In dit geval is het geluid van voorbijrijdende auto's of flipperkasten die voor interferentie in de klankband zorgen.

Op andere momenten is de oorzaak van de onverstaaanbaarheid van de dialogen echter te wijten aan de gehanteerde spreekwijze van personages of voice-over. Een typisch voorbeeld hierbij is het gebruik van een fluistertoon bij de voice-over die Godard inspreekt in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* en *Le Gai Savoir*.

Een andere wijze waarop Godard een goede captatie van de klankband belemmert, is door het gebruik van technologische apparatuur om een distorsie te veroorzaken. Dit is het geval in *Made In USA* waarin een nauwelijks verstaanbare opname van een toespraak gebruikt wordt. Behalve de belabberde kwaliteit van deze opname versterkt een te luid afspelen van deze opname deze onverstaaanbaarheid nog verder. Het vervormde geluid zorgt ervoor dat de kijker nauwelijks nog iets begrijpt van de inhoud van de opgenomen toespraak. Godard levert via deze werkwijze niet louter commentaar op het gebruik van dialogen binnen de orthodoxe cinema<sup>218</sup>, hier zit eveneens een politieke toespeling in vervat. De gebruikte toespraak is, volgens de plot in *Made In USA*, met name een opname van een toespraak tijdens de conventie van de Franse Communistische Partij (PCF). Het zou hierbij plausibel zijn dat deze werkwijze daarom een refereren is aan de toenmalige Franse staatstelevisie ORTF, waarbij bepaalde politieke stromingen (zoals deze van de PCF) niet of vervormd aan bod kwamen.

Deze weigering om mee te gaan met de conventie van de orthodoxe cinema dat dialogen een hoge mate van begrijpbaarheid dienen te hebben, bereikt zijn hoogtepunt in de radicale fase. Zo laat Godard, zowel in *Un Film Comme Les Autres*, *One Plus One* als *British Sounds*, de dialogen in de film op regelmatige tijdstippen overstijgen door omgevingsgeluiden zoals vliegtuigen, vogels of kinderen.<sup>219</sup>

De zonet aangehaalde onvolkomenheden op het niveau van de klankband zijn dus allesbehalve technische fouten. Godards gebruik van dialoog en voice-over druist moedwillig in tegen een klassieke regel die stelt dat dialogen en voice-overs die plotmatig enig belang hebben, duidelijk verstaanbaar dienen te zijn. Godard wijst hierbij de mogelijkheid aan van een niet uitgepuurde klankband waarin dialogen van protagonisten overstemd worden door andere auditieve tekens zoals muziek of ruis.

---

<sup>217</sup> P. POWRIE, *French cinema: a students guide*, London, Arnold, 2002, 108.

<sup>218</sup> Het gebruik van een opname van dergelijke slechte kwaliteit doet de kijker de vergelijking maken met een gelijkaardige situatie in een film die werkt volgens de conventionele normen en waarbij deze opname perfect verstaanbaar zou zijn.

<sup>219</sup> G. ELSHAW, *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*, Wellington, s.e., 2000, 43.

Alan Williams vat Godards benadering van de dialogen wellicht goed samen wanneer deze stelt dat de cinema van Godard weliswaar gesproken taal privilegieert, maar dat dit niet het geval is wat de dialogen betreft. Godard aanziet de dialogen in zijn films slechts als één mogelijk type taal. Andere vaak gebruikte types van gesproken taal zijn hierbij nog volgens Williams het luidop voorlezen, het interviewen, het vertalen, het geven van een toespraak of lezen en de vrije associatie.<sup>220</sup>

Tenslotte dient men er nog op te wijzen dat er een evolutie merkbaar is in Godards hantering van dialoog- en voice-overfragmenten. In diens latere films is er van een opzettelijke interferentie van bepaalde onderdelen van de klankband nog nauwelijks sprake. Integendeel: samen met de muziek, de gebruikte geluiden en de stilte vormen de dialogen en voice-overs een harmonieus geheel in deze films eerder een harmonieus geheel.

## Dubbing

Volgens Markus Nornes kwam de praktijk van het dubben van langspeelfilms in zwang na de uitvinding van de klankfilm en meer bepaald na een experimentele periode die hij situeerde tussen 1926 en 1936. Hij haalt hierbij twee belangrijke argumenten aan oor het dubben van de film. Enerzijds is het vanwege de relatieve hoge productiekosten van een gedubde filmversie volgens Nornes noodzakelijk dat er voor deze gedubde versie een markt aanwezig is die groot genoeg is. Anderzijds dient de voorkeur voor het dubben boven het ondertitelen van een films deels ook gezocht te worden binnen de mate waarin er binnen een taalgebied een nationalistische strekking aanwezig is.<sup>221</sup>

Zowel in Frankrijk als in Italië is het dubben van films erg in zwang. Godard staat echter kritisch tegenover deze praktijk. In verscheidene van zijn films komt deze praktijk impliciet of expliciet aan bod. Zo kan de scène in *Vivre Sa Vie* waarin Nana in een bioscoop naar *La Passion De Jeanne D'Arc* kijkt, geïnterpreteerd worden als een impliciete commentaar op de relatie tussen de klankfilm en de praktijk van het dubben. Meer bepaald is deze allusie vooral nostalgisch en ter reflectie bedoeld en minder om kritiek te leveren op deze praktijk.

In *Le Mépris* zou er weliswaar wel impliciet kriteiek op de praktijk van het dubben aanwezig zijn. De essentiële rol in deze film van de tolk Francesca wijst hierbij tegelijkertijd op de moeilijkheden die gepaard gaan met de vertaling, als op een kritiek op de praktijk van het dubben die in Frankrijk en Italië toen erg frequent werd gebruikt.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> A. WILLIAMS, 'Godard's use of sound' in *Camera Obscura*, (1982), 8-10, p. 192.

<sup>221</sup> M. NORNES, *Cinema babel : translating global cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 189-190.

<sup>222</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 138.

Godards afwijzen van de praktijk van het dubben zou zich op een ander niveau plaatsen in *Le Gai Savoir*. Hierin deelt Emile op een bepaald moment aan Patricia mee dat hij een aanslag gaat plegen op een grote bioscoop in Rome om de Italiaanse toeschouwers te straffen. Wanneer Patricia hem hierop vraagt wat deze mensen gedaan zouden hebben, antwoordt Emile: *'Ils refusent qu'on montre le film dans V.O.[la version originale]. Depuis l'invention du [benadrukking] Parlant, ils ont encore jamais vu un film [benadrukking] parlé. C'est incroyable, ça! Préférer un son esclave à un son libre. Non, non, non, il faut les punir!'*

*In deze film wordt de combinatie van de opkomst van de klankfilm en de idéologie du vécu verantwoordelijk geacht voor de praktijk van het dubben. De navolging van deze idéologie du vécu binnen de orthodoxe cinema zou met name tot gevolg hebben gehad dat obstakels die een ideale filmervaring zouden kunnen belemmeren, vermeden moesten worden. Wat de praktijk van het dubben betreft werd met name een taalobstakel vermeden. Door de toepassing van deze methode slaagt de heersende politieke klasse er volgens Godard in, het bewustzijn van de kijker te controleren en te verhinderen dat de kijker zou nadenken.*

## **Geluid**

Binnen de orthodoxe cinema bestaat er een duidelijk hiërarchie waarbij dialoog boven omgevingsgeluid staat. In diens cinema daagt Godard deze conventies uit. In *Made In USA* bijvoorbeeld duikt er, telkens als iemand op het punt staat de familienaam van de ontvoerde Richard te vermelden, een storend element op de klankband die deze informatie onverstaaanbaar maakt.<sup>223</sup>

Binnen zijn vroegnarratieve films blijkt Godard een voorkeur te hebben voor direct en realistisch geluid. Dit komt duidelijk naar voor in *Vivre Sa Vie*, waarin door Godard gestreefd werd naar een echt en realistisch geluid. Zo wordt het achtergrondgeluid in deze film meegenomen en bij momenten ook gebruikt, zoals in de finale scène van *Vivre Sa Vie* waarin Nana wordt neergeschoten. Tijdens de opnames van deze scènes weerklonk er toevallig klokkengeluid van een naburig ziekenhuis. Aangezien dit geluid volgens Godard een toegevoegde waarde aan de scène meegaf, liet hij dit op deze manier in de klankband staan.<sup>224</sup>

<sup>223</sup>

Het enige wat we over deze familienaam te weten komen, is dat deze begint met de letter 'p'.  
R. ROUD, *Jean-Luc Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 80.

<sup>224</sup>

De laat-narratieve cinema van Godard wordt gekenmerkt door een toenemend gebruik van non-diegetische geluidseffecten. Met dergelijke geluidseffecten doel ik op de geluiden die duidelijk geen relatie hebben tot de ruimtelijke context waarin de scène plaatsvindt. Dit is bijvoorbeeld het geval in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* waar op een bepaald moment het geluid van een bombardement op de klankband weerklinkt. Dit geluid is echter niet aan het verhaal gelieerd: Parijs wordt op dat moment immers helemaal niet gebombardeerd. Wel hebben dergelijke geluidseffecten een symbolische functie of commentaarfunctie: ze kunnen de ruimtelijke context van de scène uitbreiden. In het aangehaalde voorbeeld wordt met het geluid van het bombardement gerefereerd aan de Vietnamoorlog. Ondanks het feit dat Godard met *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* een film maakt die zich in Parijs afspeelt, maakt Godard op deze manier duidelijk dat hij zich niet tot deze wereld wil beperken en de kijker bewust wil laten worden van het feit dat het schijnbaar vredig bestaan in Parijs niet overal geldt.

### Stilte

Des O'Rawe stelt: 'Silence is not simply the absence of sound any more than black is only the absence of color.'<sup>225</sup> Bij Susan Sontag wordt dit: 'silence never ceases to imply its opposite and to depend on its presence: just as there is no 'up' without 'down' or 'left' without 'right', so one must acknowledge a surrounding environment of sound or language in order to recognize silence.'<sup>226</sup>

Godard maakt heel bewust gebruik van stilte als een positief element binnen de klankband. In tegenstelling tot het klassiek gebruik van de klankband waarbij stilte meestal wordt aanzien als een ontbreken van geluid binnen de klankband en men derhalve een negatieve visie op stilte in de klankband heeft, speelt Godard dit element ten volle uit.

Een typisch voorbeeld hiervan is de scène in *Bande A Part* waar Franz, Arthur en Odile, de drie hoofdpersonages van deze film, beslissen om een minuut stilte in te lassen omdat ze eigenlijk toch niets te zeggen hebben. Vervolgens spreken deze personages gedurende een minuut inderdaad niets tegen mekaar. Opvallend in deze scène is echter vooral dat Godard, in plaats van het achtergrondgeluid tijdens deze scène verder te laten lopen, de volledige klankband tijdens deze minuut stilte abrupt mee afzet. Via deze methode maakt Godard de kijker er bewust van hoe lang een minuut complete stilte tijdens een film wel niet duurt en hoezeer de filmkijker wel niet gewend is geraakt aan de alomtegenwoordigheid van klank in eender welke vorm. Ondanks het feit dat deze scène een zeker humoristisch karakter heeft, is deze scène dus veel meer dan louter een grap.

<sup>225</sup>

D. O'RAWE, 'The Great Secret: silence, cinema and modernism' in *Screen*, 47, (2006), 4, 395.

<sup>226</sup>

S. SONTAG, *Styles Of Radical Will*, London, Secker and Warburg, 1969, 11.

Aan de hand van deze scène maakt Godard een impliciete vergelijking tussen de klankfilm en de stille film, een vergelijking die hij expliciet maakt in diens film *Vivre Sa Vie*. Hierin bezoekt het hoofdpersonage, Nana, op een gegeven ogenblik een bioscoop waar de film *La Passion de Jeanne D'Arc* van Carl Theodor Dreyer, gedraaid wordt. We zien als kijker een fragment uit deze film, afgewisseld met de reactie van Nana. Godard combineert hiermee de klankfilm met de stille film en tracht de kijker, door een afwisseling van het fragment uit *La Passion* met de reactie van Nana, zelf de vergelijking te laten maken. Vooral de totaal verschillende benaderingen van dialogen in beide films valt hierbij op: in de stille film werden de gesproken dialogen vervangen door tekstpassages.

Godard is van mening dat sinds de komst van de geluidsfilm, de filmindustrie deze nieuwe technische mogelijkheden niet ten volle gebruikt heeft. Meer nog: volgens hem heeft de cinema de vrijheid waarover het beschikte in de jaren voor de uitvinding van de geluidsfilm, net door deze uitvinding definitief verloren.

Godard vertelt zelf: 'Since the invention of talking pictures we are doing only 10 or 15 percent of what could be done in cinema. We are not using cinema fully. Every time I see a silent film I'm amazed at the diversity among filmmakers of those days. Murnau was so different from Griffith, for example. But talking pictures look and sound pretty much alike'.<sup>227</sup>

### 3. HOOFDSTUK 3: SEKSUALITEIT

#### 3.1. Inleiding

De contradicties die we bij de behandeling van de andere thema's zijn tegengekomen, zijn ook aanwezig in Godards benadering van seksualiteit of diens sexual politics zoals dit door Loshitzky wordt genoemd<sup>228</sup>. Loshitzky haalt aan dat wanneer men bij een fasering van Godards oeuvre gezien vanuit een feministische invalshoek, men het oeuvre van Godard kan indelen in een aantal fases waarbij elke fase telkens kan geassocieerd worden met een welbepaalde vrouw, actrice of collega.<sup>229</sup> In de cinefiele fase die loopt van 1960 tot 1968 was dit Anna Karina, in diens maoïstische fase was dit Anne Wiazemsky en in de periode van 1972 tot nu Anne-Marie Miéville.

Wanneer in een film naakt of een seksuele handeling wordt getoond, gebeurt dit op een niet-erotisch geladen manier. Seksualiteit heeft bij Godard alleszins niet de bedoeling gevoelens van opwinding bij de kijker op te wekken. Hetgeen Godard eerder beoogt bij het gebruik van seksueel geladen beeld, klanken en woorden is reflectie. Seksualiteit heeft bij Godard met andere woorden uitermate weinig spektakelgehalte. Het gebruik ervan in zijn films is eerder wetenschappelijk en analyserend.

Het is hierbij ook belangrijk te wijzen op de aanwezigheid van een zeker schaamtegevoel dat zich bij Godards seksuele beelden van de kijker meester maakt. De kijker kan hierbij niet onschuldig genieten van seksualiteit. Dit komt enerzijds omdat Godard het seksualiteitsconcept steevast verbindt met deze van de exploitatie in de samenleving in het algemeen en vrouw specifiek. Morrey schrijft dat wat hem betreft Godards poging om inter-persoonlijke relaties in het licht van economische relaties te zien die aan Godards films een politieke betekenis geven.<sup>230</sup>

Anderzijds confronteert Godards wijze van het tonen van seksualiteit, de kijker met zijn voyeuristische positie. Dit doet hij onder meer door een uitermate lange fixatie van de camera op een welbepaalde, seksueel getinte situatie.

Seksualiteit wordt in de cinema van Godard volgens Richard Roud dan ook vaak voorgesteld als een plek van uitbuiting. Het betreft hier dan zowel een fysieke uitbuiting, prostitutie dus, als een symbolische uitbuiting, zoals in het huwelijk of in de maatschappij. Men zou kunnen stellen dat de thematiek van de prostitutie in de vroege films vooral op persoonlijk vlak en erg letterlijk wordt ingevuld, en gaandeweg, naarmate Godards politieke betrokkenheid toeneemt, een meer sociale en symbolische invulling krijgt.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 135.

<sup>229</sup> IBID., 136.

<sup>230</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 54.

<sup>231</sup> R. ROUD, *Jean-Luc Godard*, London, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 28.

### 3.2. Voorstelling van seksualiteit: een evolutie

Er is duidelijk een evolutie waar te nemen in de uitbeelding van seksualiteit in Godards cinema. Seksuele handelingen worden in de cinema van Godard dikwijls op een niet-expliciete wijze weergegeven. Vaak is hierbij een grote rol weggelegd voor de symboliek. In *Pierrot Le Fou* bijvoorbeeld is er sprake van een liefdesscène tussen Ferdinand en Marianne, de twee hoofdrolspelers van deze film. Er wordt echter geen enkel beeld van deze seksuele betrekkingen getoond: deze worden slechts gesuggereerd door een knipperend rood licht.<sup>232</sup> Een gelijkaardige scène is trouwens eveneens terug te vinden in *Alphaville*.

---

<sup>232</sup>

R. STAM, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, UMI research press, 1986,

Naarmate Godards politieke bewustzijn groeit, is er ook een kentering merkbaar in diens benadering van seksualiteit. Seksualiteit zal hierbij meer en meer benaderd worden als metafoor en wordt in relatie gebracht met een aantal maatschappelijke elementen. Seksualiteit wordt hierbij vaak gebruikt om kritiek te leveren op het uitbuitend aspect van de kapitalistische maatschappij. Het is hierbij opvallend dat Godard in deze laatnarratieve fase een veel explicietere visuele voorstelling van seksualiteit zou geven.

Deze trend zou zich verder zetten in de radicale fase waarbij seksualiteit gebruikt wordt als instrument in de marxistische analyse van het kapitalisme. Als voorbeeld verwijs ik hierbij naar een scène uit *British Sounds*. In deze scène loopt een vrouw naakt een trap af en wordt de kijker vervolgens minutenlang geconfronteerd met een frontaal beeld van de erogene geslachtszone van de vrouw. Deze voorstelling gebeurt echter op een bijzonder asexuele wijze en heeft allerminst de bedoeling een erotische gebeurtenis te suggereren. Dit wordt nog versterkt door het feit dat op ditzelfde moment op de klankband een tekst van de Britse feministe wordt voorgedragen.<sup>233</sup> Het opzet van deze visuele en auditieve voorstelling is met andere woorden demystificerend en activerend en heeft als bedoeling bij de kijker een bewustzijnsvorming tot stand te brengen van het onderdrukkend aspect van het kapitalistisch systeem.

Della Vacche meent dat Godards gebruik van collage een methode is om 'the pain of sexual difference' te boven te komen.<sup>234</sup>

### 3.3. Een woordelijke benadering van seksualiteit

Seksualiteit wordt bij Godard vaak op woordelijke wijze benaderd. Dit uit zich onder meer in de herhaaldelijke scènes waarin de personages over seksualiteit en seksuele handelingen spreken, in plaats van deze daadwerkelijk te tonen. Dit gebeurt onder meer in *Week-End*, waar het vrouwelijk hoofdpersonage, Corine, aan haar echtgenoot een recent ervaren erotische droom uit de doeken doet. Ze vertelt dit echter op zo'n monotone wijze dat elk erotisch aspect van dit verhaal, compleet teniet wordt gedaan. De met tussenpozen aanwezige muziek en het straatlawaai werken dit distantiërend en analyserend effect bij de kijker nog verder in de hand.<sup>235</sup>

Een ander voorbeeld hiervan is terug te vinden in *Alphaville*. Hier speelt zich op een gegeven moment een liefdesscène af tussen de twee protagonisten van de film. Godard illustreert deze scène echter niet door het gebruik van beelden, maar louter en alleen door het gebruik van woorden: de twee personages zeggen met name versregels op uit Paul Eluard's *Capitale De La Douleur*.

---

<sup>233</sup> IBID., 58.

<sup>234</sup> A. DALLE VACCHE, *Cinema and painting : how art is used in film*, Austin, University of Texas Press, 1996, 107-134.

<sup>235</sup> S.H. BEH, 'Vivre Sa Vie' in B. NICHOLS, *Movies and methods: an anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976, 180.



De woordelijke benadering van de seksualiteit uit zich ook in de manier waarop personages in de cinema van Godard mekaar de liefde verklaren. Zowel in *Tout Va Bien*, *Le Mépris* als *A Bout De Souffle* verklaren de mannelijke hoofdpersonages hun liefde aan hun vrouwelijke tegenspeler door de totaliteit van de vrouw te deconstrueren tot haar aparte lichaamsdelen. Deze methode slaagt terug op de klassieke literaire stijlfiguur van de synecdoche. Behalve het feit dat het gebruik ervan deze scènes een poëtisch karakter meegeeft, is het gebruik van deze stijlfiguur ook exemplarisch voor Godards houding ten opzichte van de vrouw: door de vrouw uit mekaar te halen en te analyseren, tracht hij het onbegrijpbare mysterie dat de vrouw voor hem is, toch te begrijpen.

### 3.4. Godard en vermeende misogynie

Vanuit feministisch geïnspireerde filmtheoretici is de kritiek dat de films van Jean-Luc Godard een misogyn karakter zouden hebben meer dan occasioneel. De argumenten die men hierbij aanhaalt zijn heel verscheidend. Zo stelt men dat binnen de cinema van Godard sprake is van een objectificatie van de vrouw<sup>236</sup> en dat de vrouwen hierin vaak als verraadsters of femmes fatales worden geportretteerd. In verscheidene films van Godard verraadt het vrouwelijke hoofdpersonage inderdaad het mannelijke personage. Dit is bijvoorbeeld het geval in *A Bout De Souffle*, waar Patricia verantwoordelijk is voor de dood van Michel en in *Pierrot Le Fou*, waar Marianne Ferdinand verraadt.

Een ander vaak gehoord punt van kritiek is dat vrouwen in de films van Godard op een piëdestal worden geplaatst<sup>237</sup>. Hierbij wordt dan met name verwezen naar Godards relatie met de actrice Anna Karina tijdens diens narratieve fase en de manier waarop Karina in deze films visueel wordt voorgesteld. Richard Roud noemt de narratieve fase van Godard trouwens de Karina-periode.<sup>238</sup>

Een ander belangrijk punt van kritiek die Godard uit feministische hoek te verduren krijgt, is het feit dat hij bepaalde gendergerelateerde maatschappelijke problemen wel toont, maar dat hij dit eerder doet om haar te onderzoeken dan haar daadwerkelijk te begrijpen.<sup>239</sup> Het etnografisch en wetenschappelijk aspect lijkt hierbij te primeren op het emanciperende aspect. Dit zou bijvoorbeeld het geval zijn in *Vivre Sa Vie* waarin het hoofdpersonage Nana uit existentiële noodzaak in de prostitutie terechtkomt. In plaats van een feministisch geïnspireerd aanpak te hanteren en in te gaan op de verscheidene sociale aspecten die haar in de prostitutie hebben doen terechtkomen, lijkt Godard echter vooral aandacht te hebben in het bestuderen van haar uiterlijke zijn, hetgeen zijn culminatiepunt bereikt in het beruchte spiegelmoment met de vertoning van Carl Theodor Dreyers *La Passion De Jeanne D'Arc*.<sup>240</sup>

<sup>236</sup> Z. GOOCH, *Objectification as a device in the films of Godard and Breillat: Alphaville and Romance*, Ohio, Ohio State University, 2005 (Diss. Lic.), 9.

<sup>237</sup> B. LACKER, 'Godard's ironic erotics in *Une Femme est Une Femme*' in *Mercer Street*, (2005), p. 209-215.

<sup>238</sup> R. ROUD, *Jean-Luc Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 180.

<sup>239</sup> D. HOLMES en A. SMITH, *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology*, Manchester, Manchester University Press, 2000, 110.

<sup>240</sup> IBID., 117.

In *Masculin, Féminin* is er op een welbepaald ogenblik een gesprek tussen Robert en Paul. Hierin vertelt Robert dat in het woord 'masculin' de woorden 'masque' en 'cul' terug te vinden zijn. Wanneer Paul vervolgens vraagt wat er dan in het woord 'féminin' is terug te vinden, antwoordt deze 'niets'. Waarbij de mannelijke term geïdentificeerd wordt met het analyseren en uit mekaar halen van dingen, wordt de vrouwelijke term als een ondeelbaar en onanalyseerbaar iets aanzien.<sup>241</sup> Helemaal op het eind van de film herhaalt Godard deze denkoefening en herdenkt hij deze: deze keer blijkt hij uit het woord 'féminin' wel een woord te kunnen destilleren, met name het woord 'fin'.

Een ander punt van kritiek wordt ons aangereikt door Laura Mulvey. Volgens haar wordt de vrouw in de cinema van Godard steeds als een onbegrijpelijk en mysterieus 'Ander' (Other) voorgesteld.<sup>242</sup> In het verlengde hiervan kunnen we ook nog Loshitzky aanhalen die in een bespreking van *Pierrot Le Fou* stelt dat uit deze film een negatieve representatie van het vrouwelijk principe zou spreken. Meer bepaald heeft hij het hierbij over de voorkeur dat men in deze film laat blijken van actie over intellect.<sup>243</sup>

Dergelijke verdeling tussen mannelijke en vrouwelijke kenmerken trekt zich voort in de idee dat vrouwen van simpele en concrete dingen houden (zoals Marianne, die houdt van 'les fleurs, les animaux, le blue du ciel, le bruit de la musique') en dat mannen van abstracte dingen houden (zoals Ferdinand/Pierrot die houdt van 'l'ambition, l'espoir, le mouvement des choses, les accidents').<sup>244</sup>

De onoverbrugbare kloof tussen de mannelijke en de vrouwelijke sekse komt duidelijk naar voor in een uitspraak van Marianne (Anna Karina) in *Pierrot Le Fou*: 'Tu me parles avec des mots et je te regarde avec des sentiments'. Er is sprake van een onmogelijkheid om mekaar te verstaan. Mariannes taalgebruik is voor Ferdinand/Pierrot een ondoordringbaar mysterie.

### 3.5. Seksualiteit als uitbuiting

#### 3.5.1 Prostitutie

De thematiek van de prostitutie is een regelmatig, in steeds verschillende vormen, terugkerende thematiek binnen de cinema van Godard. Hij beperkt zich hierbij niet tot een fysieke vorm van prostitutie maar gebruikt dit eveneens als metafoor: de prostitutie wordt uit zijn enge seksuele keurslijf gehaald en toegepast op het maatschappelijk niveau. Vooral in de laatnarratieve cinema van Godard zal een dergelijke symbolische vorm van prostitutie, die gerelateerd is aan de kapitalistische maatschappij, thematisch centraal staan.

---

<sup>241</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 52.

<sup>242</sup> L. MULVEY, 'Some Thoughts on Theories of Fetishism' in *October*, 65, s.d., p.15.

<sup>243</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 142.

<sup>244</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 27.

De thematiek van de prostitutie is echter ook al vroeger in de cinema van Godard aanwezig. Zo documenteert *Vivre Sa Vie* in een cinéma-veritéstijl de afdaling van Nana in de wereld van de prostitutie. In deze film wordt de thematiek van de prostitutie heel letterlijk opgevat: het hoofdpersonage, Nana, dient uit financiële noodzaak en om te kunnen overleven in de prostitutie te gaan. Prostitutie wordt hier ook ingebed in een maatschappelijke context: de kernthematiek van de prostitueren van Nana kan eigenlijk worden uitgebreid naar de ethische vraag hoeveel van zichzelf men bereid is aan de andere, zij het dan een ander individu of de maatschappij. Het is in dit opzicht dat de maxime van Montaigne, die in het begin van de film wordt geponeerd dit geïnterpreteerd te worden: 'It is necessary to lend oneself to others and give oneself to one's self'.

In een film als *Le Mépris* is de thematiek van prostitutie ook aanwezig, zij het op minder letterlijke en meer subtiele en complexe wijze. Michel Piccoli speelt in deze film een scenarioschrijver, die door een producer uit Hollywood is ingehuurd voor een verfilming van het epische verhaal over de Odyssee. Hij krijgt hierbij echter geen artistieke vrijheid, maar dient te voldoen aan de normen zoals die door de producer worden opgelegd. Na enige aarzeling accepteert hij dit gegeven, voornamelijk omwille van de financiële recompensatie die aan deze opdracht verbonden is. Godard haalt hier met andere woorden het gebrek aan professionele vrijheid en de macht van het geld aan die in het creatieve vak geldt.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup>

P. COATES, 'Le Mépris: women, statues, gods' in *Film Criticism*, 22, (1998), 3, p. 47.

Godard zou de thematiek van de prostitutie gaandeweg op een meer symbolische wijze invullen. *Une Femme Mariée* toont 24 uur uit het leven van Charlotte een jonge en getrouwde vrouw die er een minnaar op nahoudt. In deze film wordt de getrouwde vrouw in de eerste plaats als een object wordt voorgesteld. Het huwelijk staat hier volgens Godard als metafoor voor een gelegaliseerde vorm van prostitutie. De vrouw dient zich binnen dit huwelijk nederig op te stellen ten opzichte van haar man, zowel wat het uitvoeren van huishoudelijke taken als seksuele gehoorzaamheid betreft. Daarnaast legt Godard in deze film ook de link met de reclamewereld, die volgens Godard de mensen oplegt wat hun behoeften zijn en hen zodanig dwingt zich symbolisch te prostitueren om mee te kunnen draaien in deze consumptiemaatschappij.

Het verband tussen de prostitutie- en de reclamewereld, zou verder worden uitgediept in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*. Deze film toont een dag in het leven van de huisvrouw Juliette. Juliette woont in een Parijse banlieue en prostitueert zichzelf om aan het einde van de maand de eindjes aan mekaar te kunnen knopen. Met deze film geeft Godard kritiek op het gaullistisch regime dat destijds in Frankrijk aan de macht was en het consumptiekapitalisme. Volgens hem tracht het gaullisme het kapitalisme te regulariseren en te standaardiseren door een dirigerende en centraliserende politiek te voeren, die dergelijke economische ontwikkeling stimuleert. Eigen aan het kapitalistisch systeem is daarbij dat het een niet-aflatende stroom van consumptiewaren produceert die het via reclame en advertenties aanprijst. Aangezien deze waren steeds de productiegraad van de consument overstijgen, en dat een dergelijk overaanbod bij de mens gecreëerde behoeften voortbrengt, gaat de mens proberen om alsnog voldoende geld te verdienen om aan deze valse behoefte te kunnen voldoen<sup>246</sup>.

De band tussen prostitutie en de kapitalistisch ingerichte maatschappij bestaat er volgens Godard in, dat binnen de consumptiedaad steeds een prostitutie-element vervat zit. Dit proces is uiteraard complexer en subtieler dan bij een fysieke vorm van prostitutie waarbij een prostituee haar lichaam voor welbepaalde tijd en seksuele doeleinden aan een klant geeft en daarvoor geld in ruil krijgt. De these dat het proces van verloning voor een vorm van arbeid in essentie op hetzelfde neerkomt dan prostitutie, kan men daarbij inderdaad verdedigen. Een belangrijk verschilpunt in deze vergelijking bestaat hem echter in de mogelijkheid om uit dit systeem te stappen: waar het theoretisch gezien tamelijk makkelijk is om uit prostitutie te stappen, ligt dit heel wat moeilijker dan het ontvluchten van het kapitalistische systeem.

Op het moment dat Godard aan *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* werkt, is hij er al van overtuigd dat binnen de huidige kapitalistische samenlevingsvorm er geen ontsnappen mogelijk is aan de zonet aangehaalde symbolische prostitutie. Dergelijke symbolische prostitutie maakt derhalve substantieel deel uit van ons functioneren in de maatschappij. Godard vertelt in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*: 'In order to live in Parisian society today, at whatever level or on whatever plane, one is forced to prostitute oneself in one way or another, or else to live according to conditions resembling those of prostitution'.<sup>247</sup>

Waar er in *Vivre Sa Vie* nog enigszins sprake is van een heroïsering en romantisering van de thematiek van de prostitutie, zou dit in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* niet langer het geval zijn. Deze evolutie is hierbij tekenend voor de evolutie die Godard op dat moment ook op andere vlakken zou meemaken.

<sup>246</sup>

D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 63.

<sup>247</sup>

J. NARBONI en T. MILNE, *Godard On Godard: Critical Readings*, New York, A Da Capo, 1986, 205.

### 3.5.2 Film als prostitutie

Godard heeft als filmcriticus en –regisseur steeds een bijzondere aandacht gehad voor de symboliek van het productieproces binnen de cinema. Binnen aantal van zijn films neemt deze thematiek dan ook een centrale rol in.

Het klassieke voorbeeld hiervan is *Le Mépris*. Deze film handelt over de verfilming van het epische dichtwerk De Odyssee van de Griekse dichter Homerus. Paul Javal, een scenarioschrijver, is voor deze productie ingehuurd door producer Jeremy Prokosch. Hun visies op de film staan echter diametraal tegenover mekaar. Terwijl Javal de focus wil leggen op de innerlijke twisten van het hoofdpersonage, zet Prokosch zijn zinnen vooral op het actie-element in de film. Ondanks de meningsverschillen die tussen hem en Prokosch bestaan, laat Paul Javal deze job echter niet varen. Meer nog, hij kan niet aan de lokroep van het geld weerstaan en bindt in. Dit levert hem het misprijzen van zijn vrouw Camille op. Deze knoopt hierop, in een tegenbeweging, een liefdesrelatie aan met de filmproducer Prokosch.

In deze film manifesteert zich een duidelijke visie op het filmproductieproces, een visie die in de loop van Godards verdere carrière in wezen niet meer zou veranderen. Weliswaar zou Godard vanaf het eind van de jaren zestig de filmproductie in marxistische termen analyseren, iets wat in *Le Mépris* nog niet bewust aanwezig is. De premisse achter dergelijke marxistische gedachtegang is echter wel al aanwezig: in de kapitalistische maatschappij fungeert de artiest in wezen als een handelaar op een verkoopmarkt. Hij dient hierbij zichzelf te verkopen, toegevingen te doen aan de macht van het geld, meer bepaald aan de verpersoonlijking ervan in de vorm van de producer, om zijn artistieke ideeën te realiseren.

Ook in *Tout Va Bien* legt Godard de relatie tussen film en prostitutie op expliciete wijze bloot. Dit gebeurt onder meer in de begingeneriek van deze film, waar op de klankband wordt opgesomd wat er allemaal nodig is om een film te kunnen maken. Tegelijkertijd wordt het beeld getoond van een schijnbaar onophoudelijke reeks cheques die ondertekend worden om al deze benodigdheden te kunnen betalen. Het onvermijdelijk ingebed zijn van de filmmaker binnen het kapitalistisch systeem staat trouwens centraal in deze film. Jacques (Yves Montand), de protagonist van *Tout Va Bien*, was in de jaren voor de opstand van 1968 namelijk actief als filmregisseur actief binnen de Nouvelle Vague-beweging en de tijdens 'les événements' van dat jaar raakte hij politiek geradicaliseerd. In de nasleep van deze gebeurtenissen trachtte hij om op een politiek bewuste manier met cinema om te gaan. Vier jaar later blijkt zijn politieke bewustzijn fel geminderd: hij is nu regisseur van reclamevideo's. Wanneer hij verslag dient uit te brengen van een wilde staking in een fabriek en hij daarbij samen met zijn vrouw, Suzanne, gegijzeld wordt, knoopt hij echter opnieuw aan met zijn politieke bewustzijn.<sup>248</sup>

### 3.5.3 De relatie tussen seksualiteit en de maatschappij

De relatie tussen seksualiteit en de maatschappij, meer bepaald tussen seksualiteit en consumptie, komt vooral naar voor in *Une Femme Mariée*, *Pierrot Le Fou*, *Masculin, Féminin*, *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* wat de films uit de narratieve fase betreft. Vrouw als consument en commoditeit.

<sup>248</sup>

G. KLEIN, 'Tout Va Bien' in *Film Quarterly*, 26, (1973), 4, p. 35-40.

In verband met *Vivre Sa Vie* haalt Cannon aan dat in deze film geïmpliceerd wordt dat prostitutie de basisconditie van arbeid in een kapitalistische samenleving representeert. Hij verwijst hier naar de gelijkenissen die er bestaan in de scène waarin Nana in een muziekwinkel werkt en deze later in de film waarin ze zichzelf prostitueert.<sup>249</sup>

In verband hiermee haal ik *Pierrot Le Fou* aan waarin Pierrot/Ferdinand verklaart: 'il y avait la civilization athénienne, puis la renaissance et maintenant on entre dans la civilization du cul'. In dezelfde scène die plaatsvindt op een feestje, bestaan de dialogen van de gasten louter uit het uitspreken van reclameslogans.

Hierbij is ook de aanwezigheid van de Amerikaanse filmregisseur Samuel Fuller van belang. Door Fuller binnen een dergelijke situatie te plaatsen, doet Godard uitschijnen dat de job van filmregisseur niet hoger dient te worden ingeschat dan eender welke andere job en dat de films die deze maakt op hetzelfde niveau te situeren zijn dan andere consumptieproducten. In deze scène devalueert Godard met andere woorden films -en bij uitbreiding alle vormen van kunst- tot het niveau van een consumptieproduct.

In *Masculin Féminin* wordt de thematiek van de prostitutie abstracter en algemener voorgesteld dan voorheen. Zo luidt de ondertitel van deze film *Les Enfants De Marx Et De Coca-Cola*. Eveneens worden in deze film een aantal vormelijke middelen gebruikt om de rol van vrouwen in de cinema en de samenleving uit te dagen: meer bepaald speelt het interviewformat een centrale rol bij de voorstelling van de vrouw als consumptieproduct. Zo vindt er in de achtste acte van deze film een interview plaats met een jonge vrouw, bijgenaamd Mademoiselle 19 ans. Dit interview wordt geïntroduceerd door een titelpancard met de inscriptie 'Dialogue avec un produit de consommation'.

De link tussen gender en klassenpolitiek wordt in *Masculin, Féminin* gelegd wanneer in een gesprek tussen Robert en Catherine deze eerste verklaart dat hij zich niet goed weet uit te drukken en dat dit in de eerste plaats de schuld is van de overheid. Volgens Robert belemmert deze immers de arbeiders om hogere studies aan te vatten en zichzelf te ontwikkelen.<sup>250</sup>

In *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* verschuift de prostitutie van de omgeving van het bordeel en de straat naar een huiselijke omgeving.<sup>251</sup> In deze film staat de symbolische en mentale prostitutie van de mens in de huidige consumptiemaatschappij centraal. De gedachtegang die er in deze film wordt op nagehouden, kondigt reeds het marxistisch denkspoor aan dat in Godards radicale fase verder zal worden bewandeld. Godard laat er geen twijfel over bestaan dat er sprake is van een onweerlegbare link tussen de symbolische prostitutie en de postkapitalistische samenleving. Deze link is volgens hem niet nieuw. Wat wel nieuw is, is het feit dat deze vorm van prostitutie als vanzelfsprekend wordt aanzien en hieromtrent nauwelijks enig bewustzijn lijkt te bestaan. Bovendien is de band tussen seksualiteit en consumptie in een kapitalistische samenleving volgens hem sterker dan voorheen.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> S. CANNON, 'Not a mere question of form: the hybrid realism of Godard's *Vivre Sa Vie*' in *French Cultural Studies*, 6, (1996), p. 289.

<sup>250</sup> B. HENDERSON, *Gender Politics and the Critical Gaze*.

<sup>251</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 145.

<sup>252</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 94.

In *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* is Godard weliswaar kritisch ten aanzien van de maatschappelijk inrichting, desondanks spreekt in deze film nog een hoopvol geloof in een nieuwe manier van leven. In *Numéro Deux*, een film die Godard goed acht jaar later zou maken en die de thematiek van *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* deels herneemt, is deze hoop verdwenen. De consumptieconjunctuur maakt in deze film deel uit van het dagelijks leven en van een hoop op de bevrijding van de vrouw is hierin niet langer sprake. Meer nog: de rigide onderverdeling tussen de binnen- en de buitenwereld, tussen een huiselijke omgeving en werkomgeving, tussen de wereld van de vrouw en deze van de man, is in deze film sterker dan ooit aanwezig.<sup>253</sup>

Op het moment dat Godards politieke bewustzijn zou toenemen, zou deze de thematiek van de prostitutie dus niet enkel gebruiken om de problematiek van de vrouw aan de kaak te stellen of commentaar te leveren op het filmmedium, maar ook om een politiek statement te maken. Prostitutie wordt op deze wijze verbonden met noties van exploitatie, aliënering en ontmenselijking.<sup>254</sup> Een personage in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* verwoordt dit als volgt: 'Ils sont bêtes et fous là-bas. Alors, un Vietcong mort, ça coûte un million de dollars au Trésor américain. Le Président Johnson pourrait se payer vingt mille filles comme ces deux-là pour le même prix'. In *Week-End*, de laatste film die Godard zou maken vooraleer hij volop voor het experiment en de politieke radicalisering zou kiezen, klinkt het: 'j'applique la loi que les grands compagnies de pétrol appliquent à l'Algérie. La loi du baiser et du coup du cul'.

### 3.6. Voorstelling van de vrouw in de cinema van Godard

De representatie van de vrouw is een onderwerp dat door feministen steeds beschouwd is geweest als een politiek thema. Laura Mulvey haalt hierbij aan dat er sprake is van een vreemde en complexe dualiteit als het over de voorstelling van vrouwen gaat in de cinema van Godard.<sup>255</sup> Vooral omtrent de vroege narratieve films bestaat er behoorlijk wat controverse, waarbij Godard door sommigen wordt verweten een misogyn te zijn, maar hij door anderen net wordt geprezen omwille van bepaalde feministische karakteristieken. Deze dualiteit is te verklaren door het feit dat Godard in essentie wel sympathiseert met de denkbeelden die het feminisme voorstaan, maar dat hij desondanks weigert om dit cinematografisch te vertalen in een als een eenduidig waarneembaar feministisch discours.

Dit dualisme leidt er toe dat diegenen die onderzoek hebben verricht naar de voorstelling van de vrouw in de cinema ambivalente houding aannemen ten aanzien van Godard. Zo vertelt Laura Mulvey: 'Godard combines an ancient, romantic mystique of the feminine (the femme fatale) with a Marxist, materialist interest in revealing the function of the commodity in modern life.'<sup>256</sup> Meteen is duidelijk dat Godards interesse in de genderproblematiek niet op zichzelf staat, maar is ingebed in een bredere maatschappelijke kritiek.

<sup>253</sup> L. MULVEY en C. MACCABE, 'Images of Women, images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard' in L. MULVEY (Red.), *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan, 1993, 57.

<sup>254</sup> M.J. GREEN, L. HIGGINS, M. HIRSCH, 'Rochefort and Godard: Two Or Three Things about Prostitution' in *The French Review*, 52, 1979, 3, p. 443.

<sup>255</sup> L. MULVEY en C. MACCABE, 'Images of Women, images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard' in L. MULVEY (Red.), *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan, 1993, 50.

<sup>256</sup> L. MULVEY, 'Some Thoughts on Theories of Fetishism' in *October*, 65, s.d., p.13.

Ondanks dit dualisme blijkt dat Godard heel wat feministische denkers heeft kunnen beïnvloeden. Hierbij speelt vooral de gelijklopende interesses tussen de feministen en Godard wat het voortdurende onderzoek naar de kracht van het beeld betreft. Wat de feministische filmkritiek in de orthodoxe cinema aanklaagt, is het scopofilistisch aspect dat er in centraal staat: de mannelijke blik van de filmindustrie die de vrouw als (lust)object beschouwt.<sup>257</sup> En laat Godard nu net een regisseur zijn wiens films de kijker elk voyeuristisch genot ontzeggen.

Claire Johnston haalt aan dat de mythe een belangrijke rol speelt in de totstandkoming van een seksistische voorstelling van de vrouw in de cinema. Het is volgens haar via de mythe dat de seksistische ideologie wordt doorgestuurd, getransformeerd en uiteindelijk ook onzichtbaar wordt gemaakt. Johnston wijst er daarbij echter ook op dat de iconografie die binnen een dergelijke mythe wordt gebruikt, ook op een ondervragende en uitdagende manier kan worden gebruikt, waarbij de natuurlijkheid van deze mythe in vraag wordt gesteld.<sup>258</sup>

Aanvankelijk uit Godard deze kritiek nog veeleer intuïtief, zoals in *Vivre Sa Vie*. Gaandeweg legt hij echter duidelijke verbanden tussen de gender- en de klassenproblematiek. In *Masculin, Féminin* bijvoorbeeld uit deze link zich wanneer in een gesprek tussen Robert en Catherine deze eerste vertelt dat hij niet goed is in het uitdrukken van zichzelf en dat dit in de eerste plaats de schuld is van de overheid. Deze belemmert, volgens Robert, immers de arbeiders om hogere studies te doen en zo zichzelf te ontwikkelen.

Godards geloof in dit verband zou zich vooral veruiterlijken in diens feministische fase. Met name in films als *Numéro Deux* en *Comment ça Va* zal Godard de rol van de vrouw binnen een kapitalistische maatschappij centraal stellen.

### 3.6.1 Narratieve fase

Binnen de films uit Godards narratieve fase is er sprake van heel wat controversie vanwege filmtheoretici omtrent de voorstelling van de vrouw. Men kan hierbij verwijzen naar een citaat van Jacques Rivette die bedenkt dat in de vroege cinema van Godard vrouwen steeds als kindvrouwen wordt voorgesteld: 'Have you ever noticed that he [Godard] never uses women over twenty-five?'<sup>259</sup>

De vrouw in de vroege cinema van Godard is niet echt kritisch over zichzelf en lijkt zich aan te sluiten bij de maatschappelijke perceptie die er van haar leeft: met name op het vlak van hun uiterlijk laten de vrouwen in de vroege cinema van Godard blijken dat ze zich niet erg ongemakkelijk voelen bij hun beeld als seksobject. Deze vrouwen hebben bovendien dikwijls een narcistische eigenschap: ze houden ervan zichzelf te bekijken, te vergelijken en te beoordelen.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> S. HAYWARD, *Cinema Studies the key concepts*, London, Routledge, 2006, 343-344

<sup>258</sup> C. JOHNSTON, 'Women's Cinema' in B. NICHOLS (Red.), *Movies and Methods: an Anthology*, Los Angeles, University of California Press, 1976, 208-217.

<sup>259</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 137.

<sup>260</sup> IBID., 160.



In verband met *A Bout De Souffle* is er enerzijds het standpunt van Serge Daney die naar aanleiding van de verschillende lange sequenties in deze film die het huiselijk leven van een koppel representeren, een beweging identificeert naar 'un cinéma qui laisserait apparaître les femmes'.<sup>261</sup> Anderzijds is er de stroming die wordt geleid door Colin MacCabe en Laura Mulvey die stellen dat de vrouwen in deze films in wezen worden voorgesteld 'in terms of their sexuality'.<sup>262</sup> Geneviève Sellier gaat hier verder op in door te stellen dat de vrouw in de vroege cinema van Godard, en meer bepaald in *A Bout De Souffle*, wordt voorgesteld als iemand die niet weet wat ze wil en dat hiermee de mannelijke visie op de vrouw als een onoplosbaar raadsel wordt bevestigd.<sup>263</sup>

In navolging van Serge Daney zou men kunnen stellen dat binnen de vroege cinema van Godard er zeer veel aandacht is voor de relatie tussen de huiselijke ruimte en het koppel. Dit bereikt zijn hoogtepunt in *Le Mépris*, waar Godard meer dan een half uur van de speeltijd van de film spendeert aan een huiselijke ruzie tussen Camille en Paul. Morrey wijst hierbij op een kring die zich in Godards cinema voordoet vanaf 1965 en meer bepaald vanaf de productie van *Pierrot Le Fou*.

Laura Mulvey haalt bovendien het gebruik aan van de kritische blik in de films van Godard. Zo is er bijvoorbeeld een scène in *Masculin, Féminin* waarin Paul Madeleine vraagt of ze met hem wil uitgaan. Ze aarzelt en stelt hem uiteindelijk de vraag of uitgaan voor hem ook betekent dat hij met haar naar bed wil. Paul weet hierop geen antwoord en probeert de vraag daarom af te schudden. Zowel Madeleine als de camera volharden echter, laten Paul niet los en krijgen op die manier een antwoord op de vraag zonder dat Paul hier met woorden een antwoord op geeft. Deze kritische camerablik daagt de genderconventies uit en stelt ze in vraag.<sup>264</sup>

Daarnaast kan er ook gewezen worden op de interviewtechniek die Godard niet alleen in *Masculin Féminin* maar ook in andere films gebruikt. Constance Penley stelt in verband hiermee dat de onorthodoxe aanpak die hierbij wordt gehanteerd de kijker in een ongemakkelijke situatie doet terechtkomen, waarbij deze min of meer wordt gedwongen om zich te identificeren met de interviewer. Deze identificatie kan de objectificatie versterken van de geïnterviewde persoon en maakt als zodanig de noties van macht en controle binnen de interviewvorm expliciet.<sup>265</sup>

De ambivalentie van Godard op dit vlak heeft te maken met het feit dat hij zich enerzijds inschrijft in de strategie van de voyeuristische blik zoals deze in de conventionele cinema aanwezig is, maar deze tegelijkertijd ook ondermijnt. Godard geeft het publiek enerzijds de mogelijkheid om te genieten van de 'male gaze' die erotisch is geladen, maar confronteert hen tegelijkertijd met de objectificatie die hier inherent aan is.<sup>266</sup>

---

<sup>261</sup> S. DANEY, *Persévérance: Entretien avec Serge Toubiane*, Paris, P.O.L., 1994, 114.

<sup>262</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 85.

<sup>263</sup> G. SELLIER, 'Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de Jean-Luc Godard' in G. DELAVAUD, J.-P. ESQUANAZI en M.-F. GRANGE (Reds.), *Godard et le Métier d'artiste: actes*, Paris, L'Harmattan, 2001, 282.

<sup>264</sup> J. MAYNE, *Cinema and spectatorship*, London, Routledge, 1993, 29-30.

<sup>265</sup> C. PENLEY, *The future of an illusion: film, feminism, and psychoanalysis*, London, Routledge, 1989, 109.

<sup>266</sup> L. MULVEY, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*, 16, (1975), 3, pp. 6-18.

Ook Godards woordelijke aanpak van seksualiteit komt hier aan bod. Via deze methode erkent en frustreert Godard de voyeuristische blik van de kijker die eigen is aan de cinema.<sup>267</sup> Godard ontzegt de kijker het genot dat met scopofilie gepaard gaat. Godard probeert om seksualiteit voor te stellen zonder het gebruik van beelden en test hierbij de mogelijkheden van het gesproken woord. Exemplarisch hiervoor is de scène waarin Mireille Darc aan het begin van *Week-End* vertelt over de orgie waarover ze heeft gedroomd. Andere voorbeelden zijn de verschillende momenten waarin de personages in de films van Godard hun liefde verklaren door middel van de stijlfiguur van de synecdoche, waarbij verschillende onderdelen van het lichaam van dat personage worden aangehaald om tot de slotsom te komen dat deze liefde 'totalement, tendrement, tragiquement' is.

Ondanks het feit dat vrouwen een erg belangrijke rol spelen in de vroege cinema van Godard en niet zelden de hoofdrol vertolken, blijken deze personages dikwijls erg mysterieus en onbegrijpbaar. Vreemd genoeg wijst John Kreidl hierbij op de 'external semioticization' van de personages in deze vroege films waarbij het personage, ontdaan van psychologische diepgang, wordt vernauwd tot een aantal betekenaars die de regisseur in staat stellen om dit personage te doen inpassen binnen een bepaalde ideologie.<sup>268</sup> Een dergelijk omzetten van een personage in een beperkt aantal betekenaars kan echter ook worden toegepast op de mannelijke personages in deze films.

Men zou op basis van deze beperkte uitwerking van de karakters kunnen verwachten dat deze personages net makkelijker te vatten zouden zijn, maar niets is minder waar. In tegenstelling tot wat we zouden verwachten leidt een beperkt aantal betekenaars bij Godard immers niet meteen tot een grotere mate van stereotypering van de personages. Eerder zorgen ze voor hiaten in hun persoonlijkheid: de personages krijgen als dusdanig een mysterieus en onbegrijpbaar karakter.

### 3.6.2 Radicale fase

Laura Mulvey wijst erop dat de problematiek van de vrouw tijdens Godards radicale fase opvallend afwezig blijft: 'In the more political films that followed, the privileging of sound over image went together with (...) a decreased interest in images of woman.'<sup>269</sup>

Toch dienen we dit beeld te nuanceren. In zijn uitvoerige bespreking van *British Sounds* wijst Colin MacCabe op een scène waarin een jonge vrouw naakt doorheen het huis loopt, terwijl op de klankband een fragment uit de tekst *Women's Liberation and the New Politics* van de Britse feministe Sheila Rowbotham<sup>270</sup> wordt voorgelezen.<sup>271</sup>

<sup>267</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 146.

<sup>268</sup> J. KREIDL, *Jean-Luc Godard*, Boston, Twayne, 1980, 102.

<sup>269</sup> L. MULVEY en C. MACCABE, 'Images of Women, images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard' in L. MULVEY (Red.), *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan, 1993, 57.

<sup>270</sup> In haar boek 'Promise of a Dream: Remembering the Sixties' van Rowbotham zou Godard eerst aan haar zelf hebben gevraagd om naakt in de film te figureren. Rowbotham stond hier echter weigerachtig over: volgens haar zouden feministische groeperingen haar naakte verschijning interpreteren als een complicititeit aan de objectificatie van de vrouw.

<sup>271</sup> C. MACCABE en S. SHAFTO, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003, 217.

Ook in *Ici Et Ailleurs* en *Vladimir And Rosa* is er volgens MacCabe aandacht voor de problematiek van de vrouw. In *Vladimir And Rosa* is dit in de vorm van een dialoog tussen een feministe en haar links-radical vriend, die desondanks zijn politieke betrokkenheid behoorlijk conservatief blijkt te zijn op het vlak van de vrouwenproblematiek.<sup>272</sup>

### 3.6.3 Feministische fase

Een volwaardige inschrijving binnen het feministische gedachtegoed zou er vooral in de vroege jaren zeventig komen. Volgens Laura Mulvey zou het tot 1975 duren vooraleer Godard zich opnieuw zou interesseren in de problematiek van de vrouw.<sup>273</sup> In dat jaar brengt Godard, samen met zijn nieuwe partner, Anne-Marie Miéville, *Numéro Deux* uit. Deze film zou een nieuwe start blijken voor Godard, zowel op vlak van thematiek als methodiek. In deze film heeft Godard met name aandacht voor de onderdrukking van de werkende klasse op het persoonlijk en emotionele niveau en onderzoekt het de effecten van het kapitalisme op vlak van de seksuele relaties.<sup>274</sup>

Ook in een aantal films die Godard gedurende de jaren tachtig zou maken speelt de genderproblematiek een belangrijke rol. Dit is met name het geval in *Je Vous Salue, Marie*. Op deze films zou echter veelvuldig kritiek worden geleverd door feministische filmcritici. Volgens Morrey situeert deze kritiek zich op een viertal punten. Vooreerst is er het feit dat seksuele relaties in deze films gebruikelijk worden voorgesteld als een situs van geweld. Hij verwijst hierbij naar *Prénom Carmen* en *Je Vous Salue, Marie* waarin mannen herhaaldelijk geweld plegen tegenover respectievelijk Carmen en Marie. Penley merkt hierbij ook nog op dat, ondanks het feit dat er in deze films veel aandacht is voor de representatie van de vrouw, deze films het sekseverschil uiteindelijk herleiden tot iets essentieels, absoluut en onverzoenbaar.<sup>275</sup>

Een ander punt van kritiek is de herhaaldelijke suggestie van incestrelaties in deze films. Onder meer in *Sauve Qui Peut (La Vie)* en *Prénom Carmen* is een dergelijke suggestie aanwezig. In *Sauve Qui Peut (La Vie)* bijvoorbeeld spreekt Paul Godard, het personage van Jacques Dutronc, op een welbepaald moment tegen een andere man over haar zoon. Het gesprek heeft echter een bijzondere seksuele connotatie, waarbij men het idee krijgt dat het voor Paul helemaal geen verschil uitmaakt dat het hier zijn dochter betreft. De tegenstellingen en seksuele spanningen tussen de mannelijke en de vrouwelijke sekse zijn ondeelbaar; familierelaties zijn hieraan ondergeschikt.<sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 66.

<sup>273</sup> L. MULVEY en C. MACCABE, 'Images of Women, images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard' in L. MULVEY (Red.), *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan, 1993, 57.

<sup>274</sup> IBID., 58.

<sup>275</sup> C. PENLEY, 'Pornography, Eroticism' in *Camera Obscura*, (1982), 8, p. 18.

<sup>276</sup> P. HARCOURT, 'Le Nouveau Godard: An Exploration of 'Sauve qui peut (la vie)'' in *Film Quarterly*, 35, (1981), 2, p. 17.

Een derde aspect dat wordt aangehaald is het feit dat de vrouwen in deze films op een stereotiepe wijze worden gerepresenteerd. Morrey illustreert dit door te wijzen op het feit dat zowat alle vrouwen die in deze films aanwezig zijn, of als hoer of als maagd, worden voorgesteld.<sup>277</sup> Laura Mulvey verwijst hierbij naar de metafoor van de cirkel (die symbool staat voor sublimiteit) en het gat (dat het lage, fysieke en het vuile representeert) in *Je Vous Salue Marie*, dat volgens haar kan teruggebracht worden op de dichotomie van de vrouw als respectievelijk maagd of hoer.<sup>278</sup> Hierbij kan worden verwezen naar de beruchte scène uit *Je Vous Salue Marie* waarin de gapende mond van Marie in close-up wordt getoond net nadat ze hier make-up heeft op aangebracht. Sterritt merkt in verband hiermee op dat men dit niet op al te simplistische wijze mag interpreteren en kan reduceren tot een louter freudiaans element.<sup>279</sup>

Tenslotte wordt er ook nog gewezen op het feit dat de vrouwen in deze films geassocieerd worden met de natuur, wat een natuurlijke en eeuwige vrouwelijke identiteit aanduidt. Laura Mulvey haalt hierbij het herhaald gebruik van een beeld van de zee aan, die volgens haar dient als een metaforische extensie van het personage van Carmen.<sup>280</sup> Een ander voorbeeld haalt Mulvey uit *Je Vous Salue Marie*, meer bepaald in de vaak gebruikte metafoor van de cirkel (door middel van de maan, een bal, het nummer '0',...) in deze film, een metafoor die van oudsher vaak gebruikt is geweest om een vrouwelijkheid aan te duiden.<sup>281</sup> In verband met deze metafoor kan de volgende uitspraak van Godard worden aangehaald: 'l'univers est courbe comme le ventre de toutes les mères'.<sup>282</sup> Morrey haalt daarnaast nog de beelden aan uit *Sauve Qui Peut (La Vie)* waarin Denise doorheen een ongerept landschap fietst.<sup>283</sup>

Een afwijkende visie op dit mogelijk misogyn karakter van deze films komt er van Phil Powrie die opmerkt dat er sprake is van een opmerkelijk gendergerelateerd receptieverschil wat deze films betreft. Waar vrouwen volgens hem deze films eerder als aanvallend, exploiterend en seksueel prikkelend voor een mannelijk publiek ervaren, interpreteren mannen deze films als experimenteel en wijzen ze op de ongebruikelijke voorstelling van de vrouw hierin.<sup>284</sup> Powrie wordt hierin bijgetreden door Morrey die stelt dat beide meningen tegelijkertijd waar kunnen zijn en dat dit vooral illustreert dat mannen en vrouwen deze films van Godard op andere wijze interpreteren.<sup>285</sup>

### 3.6.4 Late cinema

<sup>277</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 144.

<sup>278</sup> L. MULVEY, *Fetishism and Curiosity*, London, BFI, 1996, 93-94.

<sup>279</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 216.

<sup>280</sup> L. MULVEY, 'Marie/Eve: Continuity and discontinuity in Jean-Luc Godard's iconography of women' in M. LOCKE en C. WARREN (Reds.), *Jean-Luc Godard's Hail Mary: Women and the Sacred in Film*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993, 47.

<sup>281</sup> L. MULVEY, *Fetishism and Curiosity*, London, BFI, 1996, 85.

<sup>282</sup> J.-L. GODARD, *Godard par Godard, Tome 1: 1950-1984*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 588.

<sup>283</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 147.

<sup>284</sup> P. POWRIE, 'Godard's Prénom Carmen, masochism and the male gaze' in *Forum for Modern Language Studies*, 31, (1995), 1, 73.

<sup>285</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 148.

In de episode *Une Vague Nouvelle* uit de reeks *Histoire(s) du Cinéma* klinkt het op een welbepaald moment dat ‘l’histoire du cinéma est de faire des jolies choses à des jolies femmes’. Met deze zinsnede, die oorspronkelijk door François Truffaut werd gebruikt, verwijst Godard verwijst naar de door Laura Mulvey aangehaalde 'male gaze' die binnen de commerciële cinema aanwezig zou zijn. Deze 'male gaze' wordt onder meer worden geïllustreerd in *JLG/JLG* aan de hand van een aantal reproducties van schilderijen gebruiken waarin vrouwen deels naakt worden afgebeeld.

Binnen de late cinema van Godard spelen ook homoseksualiteit en analiteit een belangrijke rol, in die zin dat ze gerelateerd worden aan de notie van prostitutie. In *Numéro Deux* wordt de these onderzocht dat de repressie van homoseksualiteit één van de stichtende momenten van de homoseksualiteit zou geweest zijn. Er bestaat meer bepaald een verband tussen de onderdrukking hiervan en de natuur van de mannelijke seksualiteit die de vrouw transformeert in een beeld van verlangen. *Numéro Deux* toont daarmee mensen die gevangen zitten binnen hun seksualiteit, niet enkel vrouwen maar ook mannen.<sup>286</sup> Ook in *Je Vous Salue, Marie* en *Aria* komt de thematiek van de homoseksualiteit uitvoerig aan bod.

De thematiek van de analiteit komt vooral aan bod in *Numéro Deux* en *Prénom Camen*. In *Numéro Deux* klinkt het: ‘Numéro Deux n'est pas un film à gauche ou à droite, c'est un film devant ou derrière.’ Eén van de belangrijke motieven van deze film is dat van de constipatie dat tegenover de notie van creativiteit wordt geplaatst.

---

<sup>286</sup>

L. MULVEY en C. MACCABE, 'Images of Women, images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard' in L. MULVEY (Red.), *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan, 1993, 59.

## 4. HOOFDSTUK 4: POLITIEKE IDEOLOGIE

### 4.1. Inleiding

Jean-Luc Comolli en Jean Narboni, de twee hoofdredacteurs van Cahiers Du Cinéma op het moment van de studentenopstand van mei '68, stellen in een speciale editie van dit tijdschrift waarin de relatie tussen film en politiek wordt behandeld dat elke film een politiek karakter heeft. Volgens hen wordt een film steeds bepaald door de ideologie die hem geproduceerd heeft. Film is met andere woorden steeds een voortbrengsel van het kapitalisme, al was het maar omdat deze een product is dat ontstaat in een gegeven systeem van economische relaties.<sup>287</sup>

Ze wijzen er hierbij op dat geen enkele regisseur de economische relaties die de filmproductie beheerst, kan veranderen. Comolli en Narboni halen hierbij rechtstreeks de persoon van Jean-Luc Godard aan, waarbij men refereert aan diens engagement als lid van de Dziga Vertov Groep om buiten het kapitalistische systeem te werken.

Volgens hen was er in deze periode voor Godard in feite maar weinig veranderde in vergelijking met diens narratieve fase: net als vroeger diende Godard immers op zoek te gaan naar het noodzakelijke geld om een filmproductie op poten te zetten. Waar dit geld vroeger van filmproducers uit Parijs kwam, weet Godard het geld voor deze links-radicalen films in Londen, Rome en New York te vinden. Er was volgens hen met andere woorden, zelfs met de beste wil van de wereld, geen ontsnappen aan de allesoverheersende orde van het geld. Bovendien, zo gaan ze verder, sluit de orde van het geld nauw aan bij het ideologisch systeem, zodanig dat men kan stellen dat film en kunst in het algemeen als geleiders van de heersende ideologie kunnen worden aanzien.<sup>288</sup>

In ditzelfde artikel wijzen Comolli en Narboni er ook op dat de noties van publiek en smaak slechts ter rechtvaardiging en handhaving van de heersende ideologie dient.<sup>289</sup> Film is daarenboven een arbeidsintensief economisch product. In tegenstelling tot een schrijver van een boek, die volkomen geïsoleerd en autonoom een boek kan schrijven, en die slechts op het moment dat hij zijn boek in de winkel wil zien verschijnen, een beroep dient te doen op een economische actor, kan een filmmaker niet in dergelijk vacuüm werken. Hoe verinnerlijkt het eindresultaat uiteindelijk ook mag blijken en hoezeer een film de persoonlijke visie van een auteur kan lijken uit te drukken, toch dient men steeds in het achterhoofd te houden dat bij een filmproductie een groot aantal externe actoren betrokken zijn. Een filmmaker heeft de maatschappij die hem omringt dus veel meer nodig dan een schrijver. Het is omwille van deze reden dat een film steeds als een product van deze maatschappij dient beschouwd te worden.

---

<sup>287</sup> J.-L. COMOLLI en J. NARBONI, 'Cinéma/Idéologie/Critique' in *Cahiers du Cinéma*, (1969), 216, p.11.

<sup>288</sup> IBID., p. 12.

<sup>289</sup> IBID., p. 15.

Het feit dat Godard als filmmaker eveneens binnen dit kapitalistisch kader fungeert, heeft gevolgen voor zijn cinema. Kiernan wijst hierbij op de verschillende werksituatie tussen Eisenstein en Godard, die allebei -althans voor een fase in hun leven- marxistisch geïnspireerde filmmakers zijn geweest. Het verschil tussen Eisenstein en Godard ligt in het feit dat waar Eisenstein zijn films maakte binnen een heersend communistische kader, Godard steeds heeft gewerkt binnen een kapitalistisch kader. Eisenstein en Godard opereerden met andere woorden in verschillende politieke en culturele systemen.<sup>290</sup> Het is daarom van cruciaal belang te onthouden dat het politiek-ideologisch project van Godard zich situeert binnen een kapitalistische maatschappij. Deze maatschappij, waartegen Godard ageert, geeft zijn werk vorm.

---

<sup>290</sup>

M. KIERNAN, 'Making films politically: marxism in Eisenstein and Godard' in *Alif*, 10, (1990), p.111.

Godards hoofdopdracht bestaat er daarom uit om bij zijn publiek een bewustzijn te creëren van het feit dat ze in dergelijke kapitalistische maatschappij leven en dat dit bepaalde gevolgen op cultureel vlak heeft. Het is daarom dat Godard zo'n sterke nadruk legt op de relatie tussen beeld en realiteit. Binnen een van het idéologie du vécu doordrongen filmgrammatica schuilt volgens hem immers de leugen van het kapitalisme.<sup>291</sup>

Godard verstoot zijn narratieve fase wanneer hij in 1968 voor een marxistische denkrichting kiest en besluit radicaal-politieke films te maken. Deze periode wordt gekenmerkt door een grote mate van zelfkritiek ten aanzien van zijn vroegere werk dat hij afwees omwille van het esthetisch vertrekpunt dat hij hierin zou ingenomen hebben. Niet enkel beschouwt hij zijn voorgaande narratieve films als een reeks interessante mislukkingen, hij visualiseert deze breuk eveneens door op het eind van *Week-End* een pancarde met de tekst 'fin du cinéma' te tonen. Deze zinsnede vat het gevoel samen dat bij Godard reeds de voorgaande jaren op de achtergrond aan het sluimeren was, meer en meer op de voorgrond kwam en uiteindelijk zijn oeuvre voor de jaren nadien zal beheersen, namelijk dat onder de huidige maatschappelijke omstandigheden het ethisch onverantwoord was om films te maken die een bourgeoispubliek aanspreken. Godard meent dat de filmmaker in dienst moet staan van de marxistische revolutie: zijn taak is om een beeldtaal uit te denken die geschikt is voor deze nieuwe maatschappij.

Hoewel Godards films vanaf het midden van de jaren zeventig een minder radicaal-politieke weg inslaan, blijven ze kritiek leveren op de samenleving. Meer bepaald heeft Godard in zijn latere werk een bijzondere aandacht voor de status en de transformaties van het beeld en het cultuurproduct in de laatkapitalistische samenleving.<sup>292</sup>

#### 4.2. Godard voor 1968

Charles Warner wijst erop dat de films uit de narratieve fase van Godard reeds incidentele flitsen van politieke commentaar bevatten. Volgens hem onderscheidt dit Godard meer bepaald van andere regisseurs uit de Nouvelle Vague-beweging. Warner verwijst in dit verband naar een gecensureerde scène uit *A Bout De Souffle* die bestond uit een parallelle montage van beelden van de Franse en Amerikaanse presidenten De Gaulle en Eisenhower met beelden van de protagonist en Franse gangster Michel die zijn Amerikaanse vriendin, Patricia, achtervolgt doorheen de straten van Parijs. Volgens Warner zou uit deze scène niet enkel antigauillistische gevoelens gesproken hebben, maar zou Godard hierbij ook seksualiteit en politiek aan mekaar linken, iets wat hij in diens latere carrière nog vaker en prominenter zou doen.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> T.M. KAVANAGH, 'Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema' in *Diacritics*, 3, (1973), 2, p. 52.

<sup>292</sup> M. LANDY, 'Just an image: Godard, cinema and philosophy' in *Critical Quarterly*, 43,(2001), 3, p. 28.

<sup>293</sup> C. R. WARNER, 'Shocking Histoire(s): Godard, Surrealism and historical montage' in *Quarterly review of film and video*, 25 (2008), 1, p. 4.



Melehy ziet reeds in *Le Mépris* een politiek bewuste Godard aanwezig, meer bepaald in de politiek van de filmproductie dat in deze film centraal staat en het element van de commodificatie van de cinema dat er eveneens wordt in aangehaald.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup>

H. MELEHY, 'Looking Forward to Godard' in *Postmodern Culture*, 8, (1998), 2, p. 5.

Op dit moment in de carrière van Godard sluipen er weliswaar politieke elementen in zijn films, doch deze getuigen niet van één duidelijke politieke overtuiging. Hierbij kan het voorbeeld van *Le Petit Soldat* worden aangehaald waarin Godard twee tegengestelde politieke groeperingen (het Franse en conservatieve OAS tegenover het Algerijnse en marxistisch geïnspireerde FLN) tegen mekaar laat uitspelen. Deze film handelt over een politiek gevoelig onderwerp in Frankrijk, met name het Frans-Algerijnse conflict. Op het moment dat men deze film in roulatie wilt brengen, wordt *Le Petit Soldat* omwille van de gevoelige thematiek vrijwel onmiddellijk verboden door de Franse regeringsautoriteiten. Slechts ettelijke jaren later, op het moment dat dit conflict niet meer zo gevoelig ligt bij de Franse publieke opinie, zou Godard de toestemming krijgen om deze film uit te brengen.<sup>295</sup>

Ondanks heel deze polemiek heeft Godard steeds met klem ontkend dat hij met *Le Petit Soldat* een politiek statement heeft willen maken. Volgens hem zat er wel degelijk een politieke aspect in deze film, maar was dit eerder een gegeven dan een moedwillig statement. *Le Petit Soldat* handelt volgens Godard in de eerste plaats immers over de verwarring en onzekerheid die binnen een oorlogsconflict heerst. Bruno Forestier, het hoofdpersonage van *Le Petit Soldat*, wordt in deze film dan ook voorgesteld als een verwarde man. Deze verwarring toont zich ook in de locaties van de film: zo wordt Genève, waar de eerste scènes van deze film zich afspelen, voorgesteld als een chaotische en onoverzichtelijke stad.

Behalve de verwarring toont deze film ook veel onwetendheid. Dit duikt verscheidene keren op in dialoogfragmenten. Zo zegt Bruno: 'Je ne sais pas si je suis courageux, mais on va bien voir.(...) Pourquoi ne leur pas donner ce numéro de téléphone? Je ne savais même plus. Par dignité? Je ne savais même plus ce que ça voulait dire'. Deze houding weerspiegelt zich verder in het feit dat Bruno, ondanks het feit dat hij als geheimagent actief is, zelf geen duidelijke politieke overtuigingen heeft. Zijn handelingen en opvattingen in de film kunnen in de eerste plaats als opportunistisch omschreven worden. Bruno omschrijft zichzelf trouwens als 'un type sans idéal'. Het enige dat voor hem telt, is dan ook het naar behoren vervullen van de job waarvoor hij betaald wordt. Op het eind van *Le Petit Soldat* wordt dit ideaallose karakter van Bruno nogmaals benadrukt wanneer deze stelt dat zijn generatie, in tegenstelling tot de voorgaande generaties, verondersteld wordt zonder enige ideologische overtuiging te handelen.<sup>296</sup>

Een ander belangrijk element uit deze film wordt aangehaald door Morrey wanneer deze stelt dat Bruno in *Le Petit Soldat* heel wat referenties maakt aan politiek geëngageerde artiesten en schrijvers uit de jaren dertig, zoals Aragon, Giraudoux, Malraux, Bernanos en La Rochelle. Hierbij wordt echter geen onderscheid gemaakt tussen diegenen die zich aan de linkerkant van het politieke spectrum en deze die zich aan de rechterkant hiervan bevonden.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> R.F. LANZONI, *French cinema : from its beginnings to the present*, New York, Continuum, 2002, 199.

<sup>296</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 33.

<sup>297</sup> IBID., 34.

*Le Petit Soldat* mag dan dus wel de eerste gepolitiseerde film van Godard geweest zijn, het was zeker en vast geen moedwillig politiek geïnspireerde film. De eerste met opzet politieke film van Godard zou immers *Masculin, Féminin* worden, zoals hij laat uitschijnen in een interview met Julia Lesage.<sup>298</sup> In een ander interview met Daix verklaart Godard omtrent *Masculin, Féminin* dat hij deze film gemaakt heeft in een reactie op de spektakelcinema waartegen hij in deze periode meer en meer een afkeer van begon te krijgen.<sup>299</sup> Exemplarisch hierbij is de scène uit *Masculin, Féminin*, waarin via een film-in-de-film de spot wordt gedreven met de psychologische kunstfilm van onder meer Ingmar Bergman. Een citaat van Godard uit 1966 illustreert eveneens Godards toenemende moeite met diens functioneren binnen het reguliere systeem. : ‘ik ben zowel een sluipschutter als een gevangene van het systeem.’<sup>300</sup>

Met *Made In USA* zou Godard een nieuwe stap zetten in de ontluiking van diens politieke bewustzijn. Uit de titel van n deze film spreekt al een politieke boodschap: *Made In USA* werd immers gemaakt op het moment dat de Vietnamoorlog in alle hevigheid woedde en dat de Amerikaanse invloed op de Franse samenleving steeds duidelijk werd. De plot van deze film is daarenboven politiek geïnspireerd. Centraal in de film staat de zoektocht van Paula, vertolkt door Anna Karina, naar haar verdwenen echtgenoot P. Al gauw komt ze te weten dat haar echtgenoot vermoord is: P. blijkt het slachtoffer te zijn geworden van een politieke intrige.

Deze film is een belangrijke link in de evolutie van de cinema van Godard in de jaren zestig en duidt een nieuwe fase aan die hem uiteindelijk definitief zal doen afkeren van de mainstream-cinema. Het entertainmentaspect komt hierbij op de achtergrond te liggen en de nadruk gaat steeds meer liggen op het aankaarten van bepaalde maatschappelijke problemen.

De boodschap die uit *Made In USA* spreekt is er trouwens één van hoop. Het laatste dialoogfragment van *Made In USA* illustreert dit: ‘Si, justement. Il [le fascisme] passera. Comme les mini-jupes, le rock. Mais il faut encore pas mal d'années de combat. Et souvent la lutte interne. C'est pour ça que j'ai peur.(...) Peur d'abandonner le combat.’ Of zoals Godard het zelf verwoordde in een interview: ‘unless you're blind and deaf it's impossible not to see that this shot, this mixture of image and sound, represents a movement of hope.’<sup>301</sup>

In vergelijking met de latere films van de Dziga Vertov Groep draagt *Made In USA* echter nog geen afwijzen van het heersende maatschappijmodel in zich. Er wordt weliswaar commentaar gegeven op de kapitalistische maatschappij, maar men blijft tegelijkertijd binnen de grenzen van het systeem functioneren.

Over het algemeen kunnen we stellen dat Godards politieke bewustzijn pas tot volle bloei komt rond 1967 wanneer hij met *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* en *La Chinoise* twee films maakt die inhoudelijk doordrongen zijn van een politiek bewustzijn. De opkomst van dit politiek bewustzijn bij Godard loopt volgens Richard Roud gelijk met de ‘dépolarisation’ van Frankrijk, waarmee deze auteur de toegenomen politieke onverschilligheid en het afgenomen politieke bewustzijn in het toenmalige Frankrijk aanduidt.<sup>302</sup>

298 J. LESAGE, Godard And Gorin's left politics: 1967-1972, 2007. (07.10.2007, eJumpcut: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC28folder/GodardGorinPolitics.html>).

299 P. DAIX, ‘Jean Luc Godard: Ce que j'ai á dire’ in *Les Lettres françaises*, (1966), 128, p. 17.

300 IBID., p. 18.

301 J.R. MACBEAN, *Film and revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, 43.

302 R. ROUD, *Jean-Luc Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 46.

Wanneer Godard tijdens de productie van *La Chinoise* in contact komt met Gorin, zal dit hem meer en meer gaan beïnvloeden. Het is wellicht niet overdreven te stellen dat Gorin een enorm belangrijke rol heeft gespeeld bij de politieke bewustwording van Godard. Wanneer in mei 1968 de studentenopstand uitbreekt, raakt Godard dan ook compleet ondergedompeld in de marxistische ideologie en zal dit een onuitwisbare stempel achterlaten op diens werk dat van dan af volledig wil breken met de bourgeoisideologie.<sup>303</sup>

#### 4.3. Het scharnierjaar 1968

De studentenopstand van 1968 betekende het aan de oppervlakte komen van een geheel aan nieuwe ideeën en houdingen. Het doelwit van de opstand was het kapitalisme, dat door de protestbeweging werd aanzien als de oorzaak van de aliënering die de consumptiemaatschappij met zich mee had gebracht.

Op artistiek vlak zorgde de studentenopstand voor een hernieuwde belangstelling voor taal, zowel op filosofisch als op literair vlak. Op literair vlak bijvoorbeeld ging men op zoek naar nieuwe uitdrukkingmethoden, zoals in *Les Mots Pour Le Dire* van Marie Cardinal. Daarnaast zou in het zog van de studentenopstand een hernieuwde aandacht voor de sociale en politieke dimensies van de taal ontstaan.

Roger Martelli stelt dat 1968 een scharnierjaar was, een overgang naar een nieuw tijdperk dat hij postmoderniteit noemt. De mislukking van het revolutionaire project van de Meibeweging kondigt het einde van de utopieën en grote verhalen aan, de onmogelijkheid om de samenleving als een eenheid te zien en deze samenleving volledig te veranderen door revolutionaire strijd.<sup>304</sup>

Margaret Atack stelt dat er zoveel verschillende aspecten aan de mei 68-beweging zijn vast te hangen, dat het onmogelijk is een eenduidige definitie hiervan op te maken. Eén van de aspecten waarop Atack wijst, is de aanwezigheid van een seksueel aspect in het gauchistische mei 68-project, een aspect dat duidelijk naar voren komt in Godards associëren van een klassenstrijd met een noodzaak aan een ‘sexual politics’.<sup>305</sup> Een belangrijk nalatenschap in dit opzicht was een hernieuwde feministische golf. De studentenopstand zou zorgen voor een groter bewustzijn van de negatieve en seksistische uitbeelding van de vrouw in de maatschappij.<sup>306</sup> Dit toegenomen bewustzijn zou zich onder andere vertalen in een feministisch geïnspireerde literatuur, zowel op het vlak van fictie, als op filosofisch vlak.

#### 4.4. De context van de gebeurtenissen van mei 68

---

<sup>303</sup> G. DELAUAUD, J.-P. ESQUENAZI, M.-F. GRANGE, *Godard et le métier d'artiste : actes*, Paris, Harmattan, 2001, 300.  
<sup>304</sup> M. ATACK, *May 68 in French Fiction and Film: rethinking society, rethinking representation*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 162-163.  
<sup>305</sup> IBID., 61.  
<sup>306</sup> Deze problematiek werd door traditioneel-linkse midden uit het oog verloren, waar men vooral aandacht had voor de bevrijding van de arbeidersklasse.

De studentenopstand van 1968 kwam allesbehalve uit de lucht vallen. In de jaren die dit scharnierjaar voorafgingen, was er reeds een debatbeweging op gang gekomen waarin de toenmalige organisatie van samenleving, politiek en cultuur in vraag werd gesteld.

Verscheidene wetenschappelijke, filosofische en sociologische werken, die in deze jaren verschenen zijn, hebben mee aan de basis gelegen van de ontwikkeling van een nieuwe visie op de maatschappij en eveneens een belangrijk rol vervuld in de ontwikkeling van een theoretische input voor de studentenopstand. In verscheidene van deze werken zijn denkbeelden terug te vinden die rond de periode 1966-1967 eveneens in de films van Godard zouden terug te vinden zijn. Dit is onder andere het geval voor *Les Belles Images* van Simone de Beauvoir dat gekenmerkt wordt door een uitermate hevige kritiek op de vrouwonvriendelijke en door mannen beheerste maatschappij. Binnen De Beauvoirs kritiek staan concepten als de consumptiemaatschappij, sociale klasse en representatie centraal.<sup>307</sup>

Andere belangrijke werken die in deze periode werden uitgegeven en die de studentenbeweging filosofisch zwaar zouden beïnvloeden waren Herbert Marcuses *One-Dimensional Man*, Michel Foucaults *Les Mots Et Les Choses* en Roland Barthes' *Critique Et Vérité*. Ondanks het feit dat de auteurs van deze werken niet altijd tot dezelfde wetenschappelijke denkrichting behoorden, leken ze het allen eens te zijn dat de toenmalige samenleving op de rand stond van een grote en onomkeerbare verandering.

In de aanloop van de fameuze meimaand waren er reeds een aantal conflicten opgedoken die mee hielpen een klimaat te creëren dat een ideale voedingsbodem was voor de protestacties van enkele maanden later. Zo was in de loop van het academiejaar 1967-1968 onrust bij de studenten ontstaan omwille van de rigide universiteitstructuren en de selectie- en examinatieprocedures.

Daarnaast speelde ook de Vietnamoorlog een rol in het mobiliseren van de linkerzijde van het politieke spectrum. In 1967 kwam *Loin Du Vietnam* in de zaal, een compilatiefilm van verscheidene regisseurs waaronder Godard over de Vietnamoorlog. én een aanklacht tegen deze oorlog die als 'imperialistisch' werd aanzien.

Volgens Margaret Atack konden de studenten die de basis vormden van de Mei-beweging niet aanvaarden dat uit een Westerse generatie die zich had neergelegd bij oorlog, ongelijkheid en werkloosheid om de huidige sociale orde te bewaren, een nieuwe generatie zou ontspruiten die zich bij dezelfde idealen zou aansluiten. De sociale orde waarvan hier sprake is, is de consumptiesamenleving. Het aspect waarnaar de kritiek zich richt, is het feit dat de samenleving op een aliënerende wijze gebruik maakt van de doelen en middelen waarover ze beschikt. Deze werkwijze is aliënerend omdat ze van de mens een consument maakt van producten die hij 'van nature uit' niet nodig heeft, en waarvoor enkel door middel van artificiële stimulering een gevoel van behoefte kan worden gecreëerd. Het kapitalisme is op dit vlak dé actor bij uitstek en het is omwille van deze reden dat het kapitalisme het doel bij uitstek is, waarnaar de protestbeweging zich tijdens de woelige maand in 1968 zullen richten.<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> M. ATACK, *May 68 in French Fiction and Film: rethinking society, rethinking representation*, Oxford, Oxford University Press, 1999,9.

<sup>308</sup> IBID., 15-22.

Wanneer men sociale orde bedoelt, wil men dus eigenlijk de huidige consumptieorde zeggen. Met de hierbij horende instituties en normen, die er in feite enkel op gericht zijn de huidige verdeling van de rijkdom in stand te houden. Deze zogenaamde ‘*désordre établi*’ was voor hen onaanvaardbaar. En de oplossing waartoe de studenten zich aangetrokken voelde was een marxistische: de revolutie.

#### 4.5. Le Mai du cinéma

Steve Cannon gebruikt deze term om de gebeurtenissen aan te duiden die zich in het zog van de studentenopstand van 1968 binnen de filmwereld hebben voorgedaan.<sup>309</sup> Wat deze gebeurtenissen betreft zal ik hierbij aandacht hebben voor de Langlois-affaire, de Etats Généraux du Cinéma Français, de *Cinétracts*, de militante filmgroepen en de controversiële editie van het filmfestival van Cannes in dat jaar.

##### 4.5.1 De Langlois-affaire

De Langlois-affaire barst los wanneer de Franse minister van Culturele Zaken, André Malraux, in februari 1968 beslist om Henri Langlois te vervangen als hoofd van de Cinémathèque Française. De reactie die hierop volgt kan gerust worden opgevat als een prelude en voorbereiding op de gebeurtenissen van enkele maanden later.<sup>310</sup>

Henri Langlois is op het moment dat Malraux deze beslissing neemt reeds een monument in de filmwereld. Hij wordt internationaal aanzien als een pionier op het vlak van filmconservatie en -restauratie, een erkenning die hij te danken heeft aan de oprichting van de Cinémathèque Française in 1936. De Cinémathèque wordt al gauw wereldwijd erkend als een instelling die baanbrekend werk verricht inzake de archivering en vertoning van oude films.

Het zou in deze zelfde Cinémathèque zijn dat de voortrekkers van de latere Nouvelle Vague-beweging hun filmscholing zouden krijgen in de vorm van het veelvuldig bijwonen van de filmprojecties. Langlois had dan ook een aanzienlijke impact op deze regisseurs, een impact die zich manifesteert aan een bijnaam die men later aan deze regisseurs zou geven: ‘les enfants de la cinémathèque’.

Het ontslag van Langlois en de benoeming van Pierre Barbin, die aanzien werd als een openlijke aanhanger en symbool van het gaullistisch en bureaucratisch regime, werd door menig filmmakers, waaronder Godard, gezien als een politieke bemoeienis en een gevaar voor de culturele autonomie.

---

<sup>309</sup> S. CANNON, ‘Godard, The Groupe Dziga Vertov & The Myth of ‘Counter-Cinema’ in *Nottingham French Studies*, 32, (1993), 1, p. 76.

<sup>310</sup> L.A. HIGGINS, *New novel, new wave, new politics : fiction and the representation of history in postwar France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, 125.

Het is daarom niet verwonderlijk dat deze regisseurs het voortouw namen in het protest tegen Langlois' ontslag. Enkele dagen nadat het nieuws bekend raakte, kwam het tot protesten en op 16 februari zouden een aantal regisseurs, waaronder Jean Renoir, François Truffaut en Jean-Luc Godard het Comité Pour La Défense De La Cinémathèque oprichten, dat de herroeping van dit ontslag tot doel had gesteld.

Het zou uiteindelijk nog twee maand duren tot dit Comité zijn slag thuis haalt: op 22 april wordt het ontslag door André Malraux herroepen en wordt Henri Langlois, tot grote vreugde van de demonstranten, opnieuw aangesteld als Secretaris-generaal van de Cinémathèque.

Deze affaire heeft er toe geleid dat er een actief netwerk binnen de Franse filmgemeenschap is kunnen ontstaan. De contacten die tijdens deze affaire zijn ontstaan, zouden daarbij een belangrijke rol spelen bij de reactie van de Franse filmwereld op de gebeurtenissen van mei '68. De samenwerking in de Franse filmsector naar aanleiding van de Langlois-affaire kan hierbij gezien worden als een prelude op de oprichting van de Etats Généraux du Cinéma Français enkele maanden later.<sup>311</sup>

#### **4.5.2 Etats Généraux du Cinéma Français**

Slechts twee maanden na het einde van de Langlois-affaire liet de Franse filmwereld op 17 mei 1968 opnieuw van zich horen. Die dag werd immers, in de nasleep van de studentenopstand van 1968, de Etats Généraux du Cinéma Français opgericht. De naam van deze organisatie refereert aan de historische Etats Généraux du Cinéma Français die tijdens de Franse Revolutie was opgericht en zich het ambitieuze doel had gesteld een nieuwe, burgerlijke grondwet voor Frankrijk uit te tekenen. De ambities van de Etats Généraux waren minstens even ambitieus.

Toch dient aangestipt te worden dat de protestbeweging tegen het ontslag van Henri Langlois zich op een ander niveau situeert dan de Etats Généraux. Bij het protest binnen het Comité kwam geen politiek radicalisme kijken, iets wat bij de oprichting van de Etats Généraux, nauwelijks een maand later, wel het geval zou zijn. Wel protesteerde men tegen de bureaucratische inmenging van de overheid in de kunstensector. In tegenstelling tot bij de Etats Généraux stonden geen marxistische ideeën als de klassenstrijd centraal, wel het burgerlijke concept van de artistieke vrijheid.

De Etats Généraux bestonden uit een samenwerking tussen filmtechnici, regisseurs, acteurs en studenten en was opgericht om een nieuw productie-, distributie- en consumptiesysteem binnen de filmindustrie in te richten. Om dit te bereiken werden in de loop van mei en juni 1968 een aantal projecten uitgewerkt, die getuigden van zowel sociaalprogressieve als een radicaal-marxistische strekking. Sommige projectvoorstellen waren gematigd en pleitten voor een implementatie van een heuse filmopvoeding die het mogelijk diende te maken om een nieuwe filmcultuur in Frankrijk tot ontwikkeling te brengen. Andere voorstellen waren dan weer radicaler: de voorstellen voor een nationalisatie van de filmproductie, -distributie en -consumptie illustreren dit.

Uiteindelijk zouden de Etats Généraux er echter niet in slagen een aantal van de programmavoorstellen in de praktijk om te zetten. Het hele project bleef met andere woorden voornamelijk een intellectuele denkoefening. Een kleine uitzondering hierop vormden de *Cinétracts*, die door de Etats Généraux financieel ondersteund werden en die een aanzienlijke invloed zouden uitoefenen op het politieke bewustzijn van de Franse filmwereld.

### 4.5.3 Cinétracts

Zoals net reeds werd aangehaald, was de financiële ondersteuning van de *Cinétracts* één van de meest concrete verwezenlijkingen van de Etats Généraux du Cinéma Français. De *Cinétracts* waren korte filmtraktaten, die elk twee minuten en 50 seconden duurden, en die tijdens de gebeurtenissen van mei '68 door een aantal regisseurs waaronder Chris Marker, Alain Resnais en Jean-Luc Godard gemaakt werden.

De opnamen van de *Cinétracts* gebeurden op een 16mm-formaat, waardoor het mogelijk was de productiekosten laag te houden: de productieprijs lag op 50 Franse Francs.<sup>312</sup> Bovendien gebeurde de montage van de film in de camera zelf en kon men deze films vertonen met goedkopere en draagbare 16mm-projectoren. Kopijen van deze *Cinétracts* werden verkocht aan de productieprijs.

De titels van deze *Cinétracts* tonen aan dat deze dicht bij de gebeurtenissen van mei '68 stonden: 'Le pouvoir est dans la rue', 'Ce n'est qu'un début', 'Repression', etc. Cannon wijst erop dat een belangrijk doel van deze kortfilms het aanbieden van een antidote was voor de zogenaamde gaullistische propaganda die volgens gauchisten op de Franse openbare televisieomroep ORTF vertoond werd.<sup>313</sup>

Karakteristiek hierbij was dat de *Cinétracts* snel, anoniem en in groepsverband werden gemaakt. Zeker wat het collectieve productieaspect en de specifieke houding ten opzichte van het publiek betreft, kunnen we stellen dat de *Cinétracts* een voorloper waren van het project dat enkele maanden later binnen de schoot van de Dziga Vertov Groep zou worden ontwikkeld. Op bepaalde vlakken onderscheidden deze *Cinétracts* zich echter ook van het project van de Dziga Vertov Groep: onder meer het spontane karakter van de *Cinétracts* getuigt hiervan.

Zoals bij de bespreking van de Etats Généraux reeds werd aangehaald, streefde men er binnen deze organisatie naar om op zoek te gaan naar alternatieve projectielocaties, in een poging om uit het commerciële circuit van de bioscopen te breken. De *Cinétracts* verwezenlijkten dit voornemen: deze films werden tijdens de maanden mei en juni getoond bij studentenvergaderingen, stakende bedrijven en politieke actiecomités.<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Dit bedrag staat gelijk aan ongeveer 105 euro (2006). 2.50min film is ongeveer 30 m pellicule

<sup>313</sup> S. CANNON, 'Godard, The Groupe Dziga Vertov & The Myth of 'Counter-Cinema'' in *Nottingham French Studies*, 32, (1993), 1, 76.

<sup>314</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, New York, State University Of New York, 1997, 103.



Volgens Sylvia Harvey duidt het belang dat men hierbij hechtte aan de projectielocaties op een realisering van het feit dat het onvoldoende was louter de inhoud van de film te veranderen, maar dat men de hele socio-economische structuur waarbinnen de film was ingebed, diende te veranderen. Als consumptieproduct was film een intrinsiek non-revolutionair fenomeen: wilde men film als een contestatie-instrument inzetten binnen de revolutionaire strijd was het daarom nodig het filmconcept radicaal te herdenken.<sup>315</sup>

Elshaw wijst er hierbij ook nog op dat de *Cinétracts* getuigen van een keerpunt van Godards relatie ten opzichte van het publiek. Volgens hem kunnen de *Cinétracts* hierbij als voorlopers gezien worden van het project dat Godard enige tijd later in de Dziga Vertov Groep zou ondernemen.<sup>316</sup>

#### 4.5.4 De militante filmgroepen

De studentenopstand van 1968 zou eveneens aanleiding geven tot de oprichting van een aantal militante filmgroepen. Deze groepen werkten buiten de bestaande structuren en verzetten zich tegen het productie- en consumptiecircuit, dat volgens hen de orthodoxe cinema beheerste en dat ze als vervreemdend ervaarden. Het militante karakter van deze groeperingen blijkt uit het feit dat films hierbij gezien werden als een wapen in de klassenstrijd, waarbij het doel van deze groeperingen erin bestond op zoek te gaan naar een nieuwe inhoud, een nieuw publiek en een nieuwe relatie tussen deze twee. Omwille van de socio-economische structuren waarin de filmindustrie was ingebed, meenden sommigen echter dat het onvoldoende was om enkel de inhoud van de films te wijzigen: het was essentieel dat met deze nieuwe inhoud ook nieuwe werkwijzen gepaard zouden gaan.

Eén van de manieren die deze militante groepen gebruikten om een nieuwe werkwijze in de praktijk te zetten was door een collectieve productiemethode. Hierbij werd de notie van de individuele auteur ondermijnd en werd ingegaan tegen de hiërarchische structuur van de orthodoxe cinema. Ook de onderverdeling tussen mentale arbeid en handarbeid werd hierbij in vraag gesteld. Volgens de militanten kon een film immers slechts ontstaan door een combinatie van beide vormen van arbeid.

In de nasleep van de studentenopstand ontstonden er verscheidene dergelijke militante filmgroeperingen, elk met een eigen ideologische stempel. De bekendste groepen waren ongetwijfeld de Dziga Vertov Groep en de Groupe Medvedkine. De Groupe Medvedkine, waarin Chris Marker en Mario Marret de bekendste namen waren, werd gekenmerkt door een verzet tegen de technische perfectie van de Hollywood-cinema. Een andere groep was Dynadia, die banden had met de Franse Communistische Partij. Eigen aan deze groep was de verwerping van de notie dat kunst een politiek onderwerp was. Tenslotte waren er ook nog de Cinéastes Révolutionnaires Prolétariens. Deze droeg een maoïstische stempel en werden gekenmerkt door een instrumenteel gebruik van de cinema.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> S. HARVEY, *May '68 and film culture*, London, BFI, 1980, 28-29

<sup>316</sup> G. ELSHAW, *The Depiction of Late 1960's Counter Culture in Jean-Luc Godard's One Plus One*, 51-52 (12.02.2008, Gary Elshaw, [http://elshaw.tripod.com/jlg/One\\_Plus\\_One.htm](http://elshaw.tripod.com/jlg/One_Plus_One.htm)).

<sup>317</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 25.

#### 4.5.5 Cannes 1968

Terwijl in Parijs en de rest van Frankrijk volop geprotesteerd, bedrijven bezet en straatbarricaden werden opgetrokken, ging in Cannes het jaarlijkse filmfestival van start. Van meet af aan blijkt echter dat men in Cannes de gebeurtenissen in de rest van Frankrijk niet zou kunnen negeren. Als op 13 mei studenten willen protesteren tegen het feit dat men op het filmfestival doet alsof er niets aan de hand is, blijkt dit slechts een voorbode blijken voor wat vijf dagen later zal gebeuren.

Op die dag bezetten onder andere Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais en Jean-Pierre Léaud de grote filmzaal van het Grand Palais en eisen ze de onmiddellijke stopzetting van het festival uit solidariteit met de arbeiders en studenten. Hierop treden een aantal leden van de jury af en trekken een aantal regisseurs hun film uit de competitie terug. Er wordt hierbij ook nog akte gemaakt van een voorstel van Godard waarbij de filmzalen die gebruikt worden voor het filmfestival zouden gebruikt worden om gratis en onophoudelijk films te vertonen. Een dag later zouden de organisatoren besluiten dat het onmogelijk is het filmfestival verder te zetten en zet men het filmfestival stop.<sup>318</sup>

### 4.6. Godard versus de situationisten

#### 4.6.1 Situationisme

Het situationisme is een internationale kunst- en politieke beweging. De beweging werd opgericht in 1957 en zou zich vooral laten gelden tijdens de opstand van 1968. Het situationisme vindt zijn oorsprong in het marxistische gedachtegoed en de verscheidene avant-garde bewegingen van het begin van de twintigste eeuw.<sup>319</sup>

Enkele belangrijke concepten binnen het situationisme zijn het klassenbewustzijn, de spektakelmaatschappij en het détournement-begrip. Met dit laatste doelt men op een artistieke ingreep waarbij men een bepaald element uit zijn context haalt en er een recuperatiebeweging plaatsvindt in de vorm van een andere, vaak contrasterende, betekenisconstructie. Het is een parasitaire techniek die speelt met de denotatie en connotatie, tekst en subtekst, van een betekenis element, waarbij de originele boodschap naar de hand wordt gezet en de contesterende betekenis de originele betekenis als primaire boodschap verdringt.<sup>320</sup>

#### 4.6.2 Gelijkenissen tussen Godard en de situationisten

---

<sup>318</sup> P. HOUSTON, 'Cannes 1968' in *Sight And Sound*, 37, (1968), 3, p.115.

<sup>319</sup> M. GREIL, *Lipstick Traces: a secret history of the 20<sup>th</sup> century*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, .

<sup>320</sup> L.-J. CALVET, *La production révolutionnaire: slogans, affiches, chansons*, Paris, Payot, 1976, 31.

Er zijn nogal wat gelijkenissen aan te geven tussen Godard en de situationisten. Zo gaan beiden uit van een noodzaak aan een klassenstrijd en de creatie van een bewustzijn om de spektakelmaatschappij omver te werpen. Hiervoor gebruiken ze methoden die tot op bepaalde hoogte gelijklopend zijn: beiden maken bijvoorbeeld gebruik van woordenschat om zichtbaarheid te geven aan de onzichtbaarheid van het alledaagse.<sup>321</sup>

Bij Godard uit zich dit in allerlei woordspelingen, waarbij een bestaand woord zodanig aangepast wordt dat er een nieuwe betekenis ontstaat. Deze nieuwe betekenis staat in relatie met de oorspronkelijke betekenis en dient zo bij de kijker een bewustzijn omtrent de onzichtbaarheid van macht en ideologie te creëren. De situationisten maakten eveneens gebruik van de woordenschat om hun ideeën te staven. Zo zagen ze de letters van het alfabet als onschuldige bouwblokken die door ideologische werktuigen, in de vorm van woorden en zinnen, werden opgesloten en gecontroleerd. Door taal nu te gebruiken en te herinterpreteren, trachtte men deze letters van dit ideologische juk te bevrijden.<sup>322</sup>

Een andere gelijkenis tussen de situationisten en Godard ligt in de nadruk die beiden leggen op de notie van spontaneïteit. Vooral in de narratieve fase van Godard is deze spontaneïteit terug te vinden, zowel op vormelijk als inhoudelijk vlak. De films van de Dziga Vertov Groep zouden echter een veel meer rigide karakter krijgen.

Net als de situationisten meende ook Godard dat het verzet tegen de spektakelmaatschappij een spontaan karakter diende te hebben. Het was hierbij echter dat belangrijk dat dit verzet eveneens een politiek bewustzijn in zich droeg, zo niet liep men het risico dat dit verzet door de bourgeoisiecultuur zou gerecupereerd en gereproduceerd worden.<sup>323</sup>

Zowel de situationisten als Jean-Luc Godard hadden daarnaast ook heel wat aandacht voor de steeds toenemende aliënatie binnen de consumptiemaatschappij. Deze redenering is in feite het centrale uitgangspunt in Godards *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*, maar komt ook aan bod in Guy Debords boek *La Société Du Spectacle*. Hierin heeft Debord aandacht voor de verschillende manieren waarop de heersende ideologie zijn dominantie bevestigd. Een belangrijke rol binnen deze vervreemding is weggelegd voor het passieve individu, die de act van het consumeren – en niet de act van het produceren – een centrale plaats in zijn leven geeft en zichzelf heeft ontdaan van elke kritische notie.<sup>324</sup>

#### 4.6.3 Onenigheid tussen de situationisten en Godard

We hebben zonet gezien dat er overeenkomstige strategieën zijn op te merken in een poging tot ontmaskering van de bourgeoisie maatschappij te komen, tussen de situationisten en Jean-Luc Godard. Desondanks is er vanuit de situationistische beweging sprake van grondige onenigheid, zelfs vijandigheid, ten aanzien van de figuur Jean-Luc Godard.

---

<sup>321</sup> L. A. HIGGINS, *New novel, new wave, new politics : fiction and the representation of history in postwar France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, 128.

<sup>322</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 92.

<sup>323</sup> M. ATACK, *May 68 in French Fiction and Film: rethinking society, rethinking representation*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 60.

<sup>324</sup> R. PORTON, *Film and the anarchist imagination*, New York, Verso, 1999, 148-149.

Deze kritiek zou zich vooral situeren op het vlak van Godards toepassing van de détournementstrategie. Deze strategie was tijdens de studentenopstand van 1968 erg populair. Overal in Parijs werden slogans met een dergelijk karakter op muren getekend en ook in affiches werd gretig gebruik gemaakt van deze strategie.

De situationistische kritiek zou zich het hevigst manifesteren naar aanleiding van Godards film *Le Gai Savoir*. Over deze film verscheen in *Internationale Situationniste*, het officiële tijdschrift van de situationistische beweging, volgende uitspraak: ‘*We can see that Godard, following the latest fashions as always, is adopting a destructive style just as belatedly plagiarized and pointless as all the rest of his work*’.

In dit artikel wordt Godard dus van plagiaat beschuldigd en wordt hij een intellectuele dief genoemd die schaamteloos ideeën van anderen overneemt om deze vervolgens in zijn eigen kraam te doen passen. Volgens de situationisten zou de vrijheid die van zijn cinematografische stijl zou uitgaan, slechts een schijnvrijheid zijn, een vrijheid die hij van anderen -in de eerste plaats de situationisten zelf- zou hebben ontleend.<sup>325</sup>

In de ogen van de situationisten was Godard daarom slechts een pseudorevolutionair en bleef hij een bourgeoisfilm maker. Godard had aan het eind van de jaren zestig een bepaalde status had verworven binnen de officiële cultuur werd daarom beschouwd als een vertegenwoordiger van de gecanoniseerde filmcultuur. Daarom maakte Godard volgens de situationisten deel uit van een triumviraat dat tot enig doel had de spektakelmaatschappij in stand te houden en dat bestond uit een culturele, een religieuze en ordebewarende tak. Het was hierbij volgens de situationisten onmogelijk om zowel deel uit te maken van de officiële cultuurcanon als de samenleving die deze canon had gevormd, in vraag te stellen.<sup>326</sup>

De films van Godard mochten dan wel de revolutie lijken te prediken, volgens de situationisten bleef Godard de taal van het establishment gebruiken en bleef hij opteren voor een esthetisch bourgeoisideaal van schoonheid. In de ogen van de situationisten is het gebruik van de collagetactiek bij Godard, waarbij beelden en klanken geselecteerd en gefragmenteerd worden, slechts een pretentieuze pseudo-innovatie en maakt Godards gebruik van deze strategie geen onderdeel uit van een grotere, noodzakelijke détournement-beweging.<sup>327</sup>

Op deze kritiek van de situationisten valt wel wat op te merken. In zijn artikel *Plagiarizing The Plagiarist* meent Brian Price een essentieel verschil waar te nemen tussen de aanpak van Godard en deze van de situationisten. Waar de détournement bij de situationisten plaatsvindt op het niveau van het beeld zelf, vindt deze volgens Price bij Godard plaats op het niveau van de montage. Deze keuze vloeit volgens hem voort uit de weigering van Godard om aan het fotografische beeld een iconiciteit toe te kennen. Eerder is in het oeuvre van Godard een zeker wantrouwen ten opzichte van de representatieve kwaliteiten van het beeld terug te vinden en gaat hij op zoek naar een alternatieve syntaxis om op die manier tot een geheel nieuwe productiewijze van beelden te komen.<sup>328</sup>

#### 4.7. De Dziga Vertov Groep

<sup>325</sup> D. WILLS, *Jean-Luc Godard's Pierrot Le Fou*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 57-58.

<sup>326</sup> B. PRICE, ‘Plagiarizing the Plagiarist: Godard Meets the Situationists’ in *Film Comment*, 33, (1997), 6, p. 66.

<sup>327</sup> T. MCDONOUGH, *Guy Debord and the situationist international : texts and documents*, Cambridge, MIT Press, 2002, 187-188.

<sup>328</sup> B. PRICE, ‘Plagiarizing the Plagiarist: Godard Meets the Situationists’ in *Film Comment*, 33, (1997), 6, p. 66.

#### 4.7.1 Dziga Vertov: Marxistisch militante filmmaker

De Dziga Vertov Groep is genoemd naar de Russische filmmaker Dziga Vertov. Deze cineast was één van de belangrijkste regisseurs in het Rusland van na de communistische Oktoberrevolutie. Vooral in de jaren twintig zou hij enorm veel prestige als avant-garde filmmaker verkrijgen. Dziga Vertovs meest tot de verbeelding sprekende project is ongetwijfeld de metafilm *The Man With The Movie Camera*, hoewel diens reeks van filmjournaals onder de noemer van de Kino-Pravda, zeker een even grote filmhistorische waarde hebben.

Deze cineast speelde een belangrijke rol in de strijd van de communisten tegen de contrarevolutionairen, meer bepaald in het omzetten van deze strijd naar het witte scherm. Hij deed dit door de productie van propagandafilms (agitprop) en door de productie van bioscoopjournaals (Kino-pravda). Zowel in deze Kino-pravda, als in diens latere langspeelfilms was het er Dziga Vertov om te doen een filmische waarheid naar boven te brengen.<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup>

A. GAZETAS, *An introduction to world cinema*, London, McFarland, 2000, 57.

Deze filmische waarheid zou volgens hem bereikt kunnen worden door de samenvoeging van een aantal fragmenten. Via dit proces van samenvoeging zou het mogelijk zijn een dieper en correcter beeld van de realiteit te schetsen dan met het blote oog mogelijk zou zijn.

Een dergelijke filmische waarheid zou volgens hem verder onthuld kunnen worden door middel van de techniek van de Kino-eye. Deze techniek ging gepaard met een aantal technische innovaties op cinematografisch vlak, die de filmmaker in staat dienden te stellen om de waarheid te onthullen. Dziga Vertovs experimenten leidden uiteindelijk tot het ontstaan van verscheidene cinematografische kunstmatigheden, zoals de stop motion-techniek, de inzet van freeze frames en slow motion, die tegenwoordig zijn opgenomen in de filmgrammatica.<sup>330</sup>

Met zijn films wilde Dziga Vertov naar eigen zeggen de ogen van de mensen openen voor de relatie tussen sociale en visuele fenomenen. Kunst was volgens hem dan ook geen spiegel die de historische strijd weergaf, maar een wapen in deze strijd.<sup>331</sup> Kunst diende een utilitaire functie te hebben en een antwoord te bieden op de sociale behoeften. Bovendien diende dit streven naar het onthullen van de waarheid volgens hem te leiden tot een militante en revolutionaire kunst die in dienst stond van het communistische regime. Het is in het licht van dergelijke redenering dat Dziga Vertovs affiniteit met het documentairegenre en zijn afwijzing van de fictiefilm dient gezien te worden.

Dziga Vertov was bovendien van mening dat een bevrijding van de cinema noodzakelijk was. Hij trachtte het filmmedium uit de invloedssfeer van het verhalende theater en de literatuur te halen en een meer autonoom statuut te geven. Cinema was in zijn ogen geen continuering van dergelijke 'oude' kunstvormen, maar was een compleet nieuw medium. Cinema diende daarom niet gezien te worden als een artistieke synthese van allerlei kunstvormen maar als een volledig nieuwe en originele artistieke taal. Via de creatie van een nieuwe cinematografische taal zou het volgens Dziga Vertov ook mogelijk zijn een nieuwe perceptie van de wereld te creëren, een nieuwe perceptie die nauw zou weten aan te sluiten bij de nieuwe communistische leefwereld.<sup>332</sup>

In verband met de naamkeuze van de Dziga Vertov Groep vertelt Godard het volgende: 'Why Dziga Vertov? Because at the beginning of the century he was really a Marxist moviemaker. He was a revolutionary working for the Russian revolution through the movies. He wasn't just an artist. He was a progressive artist who joined the revolution and became a revolutionary artist through struggle.'<sup>333</sup> En meer bepaald in relatie tot de opdracht die de groep zal opnemen klinkt het als volgt: 'Bourgeois filmmaking has to be destroyed(...)this is one of the first things Dziga Vertov said(...)that we must liberate the sight of the(...)masses'.<sup>334</sup>

Dziga Vertovs ideeën omtrent de relatie tussen politiek en esthetiek stonden zeer dicht bij deze van Godard en Gorin op het ogenblik dat deze hun collectief oprichtten. Wat Godard dus in het bijzonder blijkt aan te trekken in de figuur van Dziga Vertov is het revolutionaire en vernieuwende karakter van diens films en ideeën.

---

<sup>330</sup> D. VERTOV en A. MICHELSON, *Kino-eye : the writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1984, 82-84.

<sup>331</sup> M. ENZENSBERGER, 'Dziga Vertov' in J. ELLIS (Red.), *Cinema/Ideology/Politics*, London, Society for education in film and television, 1977, 395.

<sup>332</sup> T. SMITH, *In visible touch : modernism and masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 201.

<sup>333</sup> R.S. BROWN, *Focus On Godard*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, 50.

<sup>334</sup> M. GOODWIN en G. MARCUS, *Double Feature; Movies and Politics*, Outerbridge & Lazard, 1972, 34-35.

Een keuze voor Dziga Vertov kan hierbij gezien worden als een kritiek op Sergej Eisenstein, die andere grote Sovjetfilm maker uit deze periode. Dziga Vertov stond bijzonder vijandig tegenover de narratieve traditie, die volgens hem niet meer was dan een opium van het volk, en die gretig door Eisenstein gebruikt werd.<sup>335</sup>

Tenslotte opteerde Dziga Vertov er ook voor zijn films te richten naar een actief publiek, een term die we bij de Dziga Vertov Groep ook frequent zien terugkeren. Actief betekent in deze context veelal ideologisch aangevuurd. Immers, daar waar bij Eisenstein de marxistische ideologie eerder op het achterplan fungeert, staat deze ideologie bij Dziga Vertov net volledig centraal. Dit in tegenstelling tot de films van Eisenstein, die veeleer gericht waren op een passief publiek. Met de keuze voor een naam waaruit overduidelijk het verwantschap met Dziga Vertov bleek, wilden Godard en Gorin zich eveneens afzetten tegen Sergej Eisenstein en diens burgerlijke esthetiek.

Men opteerde voor deze naam om duidelijk te maken dat men niet enkel brak met de klassieke Hollywood-cinema, maar tevens met de werken van die andere bekende Russische cineast, Eisenstein, en de Sovjetfilms die deze stijl navoldden. De leden van de groep zagen het feit dat Eisenstein verkoos om historische verfilming te maken rond de gebeurtenissen van de *Pantserkruiser Potemkin* in plaats van een analyse te maken van de klassenstrijd, immers als een symbool van de nederlaag van de Sovjetcinema.<sup>336</sup>

Dat men zich met de naamkeuze wilde afzetten tegen de zogenaamde revisionistische cinema waaraan onder meer Eisenstein zich bezondigd had, blijkt wanneer Godard stelt dat men de naam Dziga Vertov koos ‘non pas pour appliquer son programme mais pour le prendre comme porte-drapeau par rapport à Eisenstein...déjà un cinéaste revisioniste.’<sup>337</sup>

Ook in *Le Vent D'Est* wordt Sergej Eisenstein als een revisionistisch filmmaker bekritiseerd. Meer bepaald wordt hem hierin kwalijk genomen dat hij in zijn films steeds vastgehouden heeft aan de cinematografische technieken die ontwikkeld zijn door burgerlijke filmmakers zoals D.W. Griffith. Daarnaast wordt Eisenstein ook nog bekritiseerd omwille van zijn beslissing een historische verfilming van de gebeurtenissen op de *Pantserkruiser Potemkin* gemaakt te hebben. Eerder dan zich te richten op een strijd uit het verleden, dient een revolutionaire filmmaker zich volgens de voice-over in *Le Vent D'Est* te richten op de strijd die op dat moment gaande is.<sup>338</sup>

Er zijn weliswaar eveneens een aantal verschilpunten te vinden tussen Dziga Vertov en de naar hem genoemde groep. Wat de weigering van de narratieve traditie betreft neemt de Dziga Vertov Groep bijvoorbeeld een minder extreme positie in dan Dziga Vertov. *Vladimir et Rosa* bijvoorbeeld handelt over het proces van een groep links-radicalen die terechtstaan voor revolutionaire activiteiten. Toch is deze film allesbehalve zuiver narratief: het analyse-element blijft immers steeds op de voorgrond aanwezig. Alle andere films die binnen de Dziga Vertov Groep zijn ontstaan, vertonen dan ook een aanzienlijk mindere mate van narratieve ontwikkeling.

<sup>335</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 29.

<sup>336</sup> G. ELSHAW, *The Depiction of Late 1960's Counter Culture in Jean-Luc Godard's One plus one*. (12.02.2008, Gary Elshaw: [http://elshaw.tripod.com/jlg/One\\_Plus\\_One.html](http://elshaw.tripod.com/jlg/One_Plus_One.html)).

<sup>337</sup> X, ‘Cinéma politique’ in *Cinéma 70*, (1970), pp. 82-88.

<sup>338</sup> M. WITT, ‘Montage, my beautiful care, or histories of the cinematograph’ in M. TEMPLE en J.S. WILLIAMS (Reds.), *The Cinema Alone*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, 36.

#### 4.7.2 Dziga Vertov Groep: voorgeschiedenis

Reeds in 1965 werden de eerste contacten gelegd tussen Jean-Luc Godard en Jean-Pierre Gorin. Het contact tussen deze twee was ontstaan naar aanleiding van *La Chinoise*. Tijdens het voorbereidende onderzoekswerk voor deze film kwam Godard terecht bij het extreemlinkse filmtijdschrift Cahiers Marxistes-Léninistes waaraan Gorin op dat moment verbonden was. In de verscheidene maanden die Godard voor de voorbereiding van *La Chinoise* uittrok, volgden ontelbare conversaties tussen Godard en Gorin over politiek, filmproductie en –esthetiek. Vanaf dit moment zouden Gorins radicale marxistische ideeën dan ook meer en meer in het werk van Godard beginnen doorsijpelen.<sup>339</sup>

De invloed van Gorin zou pas echt beginnen wegen op de films van Godard bij de productie van de film *La Chinoise*. Rond deze periode begonnen hun gesprekken zich vooral toe te spitsen op politieke onderwerpen. En hoewel Gorin officieel niet heeft meegewerkt aan *La Chinoise*, was diens invloed duidelijk door diens ideeën die Godard in deze film implementeerde.<sup>340</sup>

In het voorjaar van 1968 zou Godard aan Gorin voorstellen om mee te werken aan diens toenmalige project *Communications*. Dit project zou echter nooit verwezenlijkt worden, onder meer omwille van de studentenopstand van 1968. De intense samenwerking tussen Godard en Gorin aan dit project zou volgens Gorin wel aan de basis liggen van de oprichting van de Dziga Vertov Groep enkele maanden later.<sup>341</sup>

#### 4.7.3 Dziga Vertov Groep: leden

Volgens het manifest van de Dziga Vertov Groep dat in 1970 in het filmtijdschrift Cinéma 70 verscheen, bestond de Dziga Vertov Groep behalve uit Jean-Luc Godard en Jean-Pierre Gorin ook uit Gerard Martin, Armand Marco, Nathalie Billard en Jean-Henri Roger. In de praktijk zou deze groep echter grotendeels een samenwerking blijken tussen Godard en Jean-Henri Roger voor de eerste twee films en tussen Godard en Jean-Pierre Gorin voor de laatste vijf films blijken. Vooral de rol van Gorin zou cruciaal blijken bij de bepaling van de politieke richting van de Dziga Vertov Groep.<sup>342</sup>

Wat de praktische uitwerking van de films betreft, deed de Groep weliswaar regelmatig beroep op andere individuen en militante groeperingen. Dit was bijvoorbeeld het geval met *Le Vent D'Est* waaraan verscheidene linkse militanten, de Duitse leider van de studentenopstand van 1968, Daniel Cohn-Bendit en de Braziliaanse Cinema Novo-regisseur Glauber Rocha hebben meegewerkt. Deze samenwerking bleek echter allerminst succesvol. Dit had volgens Godard te maken met het feit dat ‘all the anarchists went to the beach’.<sup>343</sup>

#### 4.7.4 Dziga Vertov Groep: methodologie

<sup>339</sup> N. BRENEZ, Jean-Luc Godard. Documents, Paris, Centre Pompidou, 2006, 122.

<sup>340</sup> X, *Godards history as a marxist*, Berkeley, University of California Press, z.d., 1.

<sup>341</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 218.

<sup>342</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 29.

<sup>343</sup> B. NICHOLS, *Movies and methods : an anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976, 92-93.



*Week-End* zou het einde markeren van de narratieve fase van Godards carrière. De pancarde met ‘fin du cinéma’ die op dat moment nog het best persoonlijk kan geïnterpreteerd worden, klonk enigszins apocalyptisch en pessimistisch. Korte tijd later zou Godard echter opnieuw van zich laten spreken in de Dziga Vertov Groep en binnen deze groep zou hij een werkwijze hanteren die de cesuur die deze ‘fin du cinéma’ inhield, zou weten te concretiseren. Deze poging om de cinema te herdefiniëren en opnieuw uit te vinden, leidt tot een aantal methodologische keuzes.

In dit opzicht lijkt het interessant om James Monaco te volgen die erop wijst dat de films van de Dziga Vertov Groep in vergelijking met andere films van Godard meer digitaal en minder analoog waren.<sup>344</sup> De tegenstellingen worden in deze films inderdaad meer op de spits gedreven en er is minder plaats voor nuance. Zeker in tegenstelling tot de late cinema van Godard zijn deze films behoorlijk ongenueanceerd en opgebouwd vanuit een binair denken.

Zo is er een afwijzing van het individueel auteurschap ten voordele van collectieve werkwijze. In een filmbespreking van *Vladimir and Rosa* vertelt Vincent Canby echter: ‘The movie was produced by the Dziga-Vertov cooperative, which doesn't assign individual credits. I've no idea who wrote, photographed or edited the film, although Godard's hand can be detected from time to time’.<sup>345</sup>

Daarnaast wordt er binnen de Dziga Vertov Groep geopteerd voor een wetenschappelijke, analytische aanpak. De films zijn in feite theoretische projecten over de praktijk van de beeldproductie. Een dialectische relatie tussen theorie en praktijk is immers één van de basisdogma's van het marxistische gedachtegoed. Zo stelt Karl Marx dat ‘theory, as an activity of particular people carried out in particular social contexts, does not develop by a process of pure thought but springs from the practical needs, the whole conditions of life of a particular class in particular countries’.<sup>346</sup> Theorie dient volgens hem met andere woorden gestoeld te zijn op praktijkervaring en andersom.

Ook Mao Zedong is deze mening toegedaan. Volgens hem dient de theorie steeds te ontspringen vanuit de sociale praktijk.<sup>347</sup> Binnen het project van de Dziga Vertov Groep volgt men deze marxistische stelling: één van de centrale uitgangspunten van de films die deze groep gemaakt hebben is daarom een hand in hand gaan van theorie en praktijk.

In het verlengde hiervan kan er gewezen worden op het belang van de intellectueel binnen het project van de Dziga Vertov Groep. De thematiek van de rol van de intellectueel in de marxistische revolutie zou bijvoorbeeld centraal staan in *Tout Va Bien*, de film die Godard samen met Jean-Pierre Gorin in 1972 zou maken en die samen met het bijhorende *Letter To Jane* kan gezien worden als het eindpunt van de radicale fase van Godard. Een notie die verwantschap vertoont met deze van de rol van de intellectueel binnen de marxistische revolutie is deze van de noodzaak aan heropvoeding. Deze notie van de nood aan heropvoeding zou reeds opduiken in teksten van Mao en Lenin. Ook in de films van de Dziga Vertov Groep zou deze notie herhaaldelijk prominent aanwezig zijn. Zo staat in de film *Pravda* bijvoorbeeld de heropvoeding van de intellectueel centraal.<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 205.  
<sup>345</sup> S. CANBY, ‘Vladimir And Rosa’ in *New York Times*, 30 april 1971, (12.12.2007, Archief van The New York Times, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A02E7DD1E3BE73ABC4850DFB266838A669EDE>).  
<sup>346</sup> K. MARX, F. ENGELS, *The German ideology*, New York, International Publishers, 1939, 79.  
<sup>347</sup> J. LESAGE, Jean-Luc Godard: A Guide to References and Sources, Boston, G.K. Hall, 1979, 102.  
<sup>348</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 37.

Julia Lesage merkt op dat er in de films van de Dziga Vertov Groep er een sterke kritiek geldt op het spontanéisme. Doel van deze kritiek was vooral de situationistische beweging onder leiding van Guy Debord. Hieruit blijkt een evolutie in het politieke denken van Godard. *Le Gai Savoir* was immers nog duidelijk beïnvloed geweest door de spontane sfeer die deze beweging voorstond.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup>

J. LESAGE, 'Godard and Gorin's left politics' in *Jumpcut*, (1983), 28, pp. 51-58.

Toch blijkt deze afwijzing van het spontanéisme niet pertinent afwezig geweest te zijn in de films van de Dziga Vertov Groep. Het valt daarbij op dat de films die in 1969 geproduceerd werden, *Pravda*, *Le Vent D'Est* en *Lotte In Italia*, er expliciete kritiek wordt gegeven op het spontanéisme. In films die hiervoor of hierna werden gemaakt, zoals *Le Gai Savoir*, *One Plus One*, *Un Film Comme Les Autres*, *British Sounds* en *Vladimir And Rosa* staat men echter helemaal niet zo kritisch tegenover spontane politieke actie en prijst men deze aanpak zelfs.

Cannon wijst er bovendien op dat uit de naamkeuze van de Dziga Vertov Groep een voorkeur voor het documentairegenre boven het fictiegenre blijkt.<sup>350</sup> Een snelle blik op de filmografie van de Groep leert inderdaad dat de meeste films documentaires zijn, hoewel er daarbij dient te worden opgemerkt dat het fictiegenre zeker en vast niet volledig opzij wordt gezet. Zowel in *Le Vent D'Est* als in *Vladimir And Rosa* zijn immers sporen van de fictiefilm terug te vinden, qua genre (de western in *Le Vent D'Est*) of qua plot (het verhaal over het proces van de Chicago Seven in *Vladimir And Rosa*).

Bordwell wijst er tenslotte op dat in de films van de Dziga Vertov Groep niet langer een vertelling aanwezig is.<sup>351</sup> Volgens Lesage dient dit echter genuanceerd te worden. In verband hiermee haalt ze *Vladimir And Rosa* aan waarin wel degelijk een plot en een narratieve evolutie terug te vinden is.<sup>352</sup>

#### 4.7.5 Dziga Vertov Groep: karakteristieken

Het project van de Dziga Vertov Groep kan worden samengevat in de door hen gebruikte slogan 'lutter sur deux fronts'. Met deze slagzin die ontleend is aan de Chinese communistische leider, Mao Zedong, doelt men op de noodzaak van het bestaan van zowel een revolutionaire politieke inhoud, als een gepaste artistieke vorm hiervoor. Het project van de Dziga Vertov Groep heeft met andere woorden zowel een inhoudelijk en narratieve als een esthetische en formalistische component.

In zijn boek *The New Wave* stipt James Monaco drie belangrijke doelen aan die het project van de Dziga Vertov Groep gekenmerkt hebben.<sup>353</sup> Een centrale rol is hierbij weggelegd voor het streefdoel van de groep om politieke films op een politieke manier te maken. Met het gebruik van deze van Mao Zedong afkomstige slagzin, wilde men stellen dat het belangrijk was dat een film zowel een politieke als een esthetische component had. Het louter uitdragen van een politieke boodschap was dus onvoldoende. Het was eveneens noodzakelijk een omwenteling te brengen in de filmtaal. Deze omwenteling concretiseert zich onder andere in de totstandkoming van een nieuwe relatie tussen film en kijker, het nastreven van een meer gelijkwaardige relatie tussen beeld en geluid en een afstemmen van de vorm en inhoud van de film.<sup>354</sup> Het is in het verlengde van deze ideeën dat men de verwerping van de notie van cinema als een weerspiegeling van de realiteit en van de 'chasse aux images' dient te interpreteren.

<sup>350</sup> S. CANNON, 'Godard, The Groupe Dziga Vertov & The Myth of 'Counter-Cinema'' in *Nottingham French Studies*, 32, (1993), 1, p. 77.

<sup>351</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1986, 333.

<sup>352</sup> J. LESAGE, 'Godard and Gorin's left politics' in *Jumpcut*, (1983), 28, pp. 51-58.

<sup>353</sup> J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 221.

<sup>354</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 29.

Daarnaast worden de films van de Dziga Vertov Groep als collectieve werkstukken beschouwd en niet voorzien van een persoonlijke handtekening. Ook naar de buitenwereld toe stelt men deze films voor als producties van de Dziga Vertov Groep en niet van Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin of anderen. Via deze keuze voor een collectieve werkwijze en presentatie gaat de Groep in tegen het principe van verheerlijking van het individu dat als eigen wordt gezien aan de bourgeoisiekunst en -samenleving. Doordat de films die door de Dziga Vertov Groep gemaakt worden niet opgaan in het verhaal van individualiteit en creativiteit, hoopt men de aandacht volop te kunnen laten leiden naar de **gebruikswaarde** van de film, die als uiterst belangrijk werd aanzien.

Deze gebruikswaarde geldt trouwens als uiterst belangrijk voor de Groep, aangezien men er met dit project naar streeft een utilitaire cinema te creëren. Dit vertaalt zich in het verlangen van de Groep om concrete films te maken. Anders gezegd: in het verlangen om films te maken waarin een analyse wordt gemaakt van een concrete situatie. Deze concrete situaties zou de Groep onder meer vinden in Tsjecho-Slowakije en Italië voor respectievelijk *Pravda* en *Lotte In Italia*.<sup>355</sup>

Het is hierbij nog belangrijk aan te stippen dat deze collectieve werkwijze niet eigen was aan de Dziga Vertov Groep. Zo zou Godard na het uiteenvallen van de Groep deze werkwijze bijvoorbeeld verder zetten binnen het Sonimage-project, waarin hij samenwerkt met Anne-Marie Miéville. Onder deze noemer zou Godard onder meer de televisieproducties *Tour/Détour* en *Six Fois Deux* maken. Deze televisieprojecten worden dus allerminst aanzien als een terugkeer naar een individuele werkwijze. Eerder kunnen deze producties aanzien worden als collectieve producten, waaraan niet enkel hij en Anne-Marie Miéville maar nog vele andere productiemedewerkers actief aan participeerden.

#### 4.7.6 Dziga Vertov Groep: receptie en distributie

In tegenstelling tot wat men op het eerste zicht zou vermoeden, mikte de Dziga Vertov Groep met hun films noch op de arbeidersklasse, noch voor de geradicaliseerde studenten of intellectuelen.

Het publiek dat de Dziga Vertov Groep in hun films dan wel op het oog hadden, was eerder klein en bestond uit diegenen die behalve politiek revolutionair ingesteld waren, daarnaast ook uit diegenen die interesse hadden in de esthetische problematiek waar de Groep zich mee bezig hield. Het beoogde doelpubliek bestond met andere woorden in diegenen die zowel in het esthetisch als het politieke aspect van de groepsslogan 'making films politically' geïnteresseerd waren.<sup>356</sup>

<sup>355</sup>

J. MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 220.

<sup>356</sup>

Groupe Dziga Vertov 1970: 82

MacBean wijst erop dat de films van de Dziga Vertov Groep niet beschouwd dienen te worden als koopwaren die verkocht en geconsumeerd dienen te worden, maar als politieke werkmiddelen die de socialistische revolutie tot hun duidelijk doel hebben.<sup>357</sup> Hieruit volgt dat het doelpubliek van de deze films ook niet bestaat uit hetzelfde publiek dat zich inlaadt met een zogeheten commerciële cinema, maar uit een groep van politiek bewuste militanten. Na de woelige gebeurtenissen tijdens het jaar '68, was er inderdaad een klein publiek ontstaan voor de militante cinema zoals deze door de Dziga Vertov Groep werd gemaakt waarin de noties van de klassenstrijd en het dialectisch materialisme centraal staan.

MacBean merkt hierbij nog verder op dat deze films dus ook niet gericht zijn naar de arbeidersgroep an sich, hiermee de kritiek van onder meer Cahiers du Cinéma retournerend dat de films van de Dziga Vertov Groep te moeilijk zouden zijn voor een arbeiderspubliek.<sup>358</sup> Cannon meent hierbij dat de Dziga Vertov Groep door zijn keuze om zich niet te richten op een grote deel van de Franse bevolking dat beroerd werd door de gebeurtenissen van mei '68, een historische kans heeft gemist.<sup>359</sup> Cannon gaat er hierbij echter vanuit dat dit 'grote deel' open stond voor revolutionaire ideeën, waarmee hij enigszins het onderscheid verwaarloost tussen de groep overtuigde revolutionairen en de grote groep die omwille van een verscheidenheid aan redenen zich aan deze gebeurtenissen heeft overgegeven.

Alle films van de Dziga Vertov Groep werden opgenomen in een 16mm-formaat. Hierdoor was men in staat om goedkoop te produceren en, belangrijk vanwege de vooropgestelde band tussen productie en consumptie, bevond men zich ook in de mogelijkheid om deze films goedkoop te verkopen aan belangstellenden.

De films van de Dziga Vertov Groep werden in een niet-commerciële omgeving in roulatie gebracht. Concreet betekent dit dat deze films vooral vertoond werd in het kader van meetings van militante activisten en studenten. Men brak dus met de traditie van filmvertoningen binnen de hiervoor voorzien infrastructuur, de bioscoop. Deze bioscoop was immers de veruiterlijking geworden van het feit dat men binnen de kapitalistische maatschappij film, en bij uitbreiding alle kunstvormen, als commoditeit beschouwt.<sup>360</sup>

Het feit dat films vertoond werden in een geïsoleerde omgeving als de bioscoop en het feit dat het publiek hiervoor diende te betalen, hadden immers van de film een in hoofdzaak commercieel product gemaakt, los van enige sociale en politieke relevantie. De bioscopen met hun specifieke architectuur, die een bioscoopervaring creëerden, dienden in de eerste plaats om het escapistisch element van de filmindustrie te ondersteunen. Met het vertonen van hun films op 'reële' locaties, wilde men de band met de sociale realiteit in de verf zetten: een film kon immers nooit op zich staan, maar was steeds ingebed in zulke sociale realiteit.<sup>361</sup>

Bovendien werden de films van de Dziga Vertov Groep nauwelijks besproken in de Franse filmpers. In vergelijking met andere films uit het oeuvre van Godard kunnen we hier spreken van een heus vacuüm. Dit is niet zo verwonderlijk, aangezien, zoals net werd aangehaald, deze films niet binnen het commerciële circuit werden verdeeld.

---

<sup>357</sup> J.R. MACBEAN, 'Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics' in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p. 34.

<sup>358</sup> X, 'Le Groupe Dziga-Vertov' in *Cahiers du Cinéma*, (1972), 240, p. 6.

<sup>359</sup> S. CANNON, 'Godard, The Groupe Dziga Vertov & The Myth of 'Counter-Cinema'' in *Nottingham French Studies*, 32, (1993), 1, p. 80.

<sup>360</sup> J.R. MACBEAN, 'Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics' in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p.32.

<sup>361</sup> G. ELSHAW, *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*, Wellington, s.e., 2000,

In het tijdschrift L'Expres verschenen in de periode 1968-1972 wel een aantal artikels waarin de films van de Dziga Vertov Groep zijlings aan bod kwamen. Deze artikels boden echter geen bespreking van individuele films van de Groep, maar handelden over de niet-commerciële radicale cinema en de censuur binnen de politiek geëngageerde cinema. Het valt hierbij trouwens op dat ook in Cahiers du Cinéma, toch het tijdschrift dat destijds aan de wieg stond van de Nouvelle Vague beweging en rond deze periode gekenmerkt werd door een politieke radicalisering, nauwelijks aandacht had voor de films van de Dziga Vertov Groep.<sup>362</sup>

Wat een uitvoerige analyse van de films van de Groep betreft zou men echter tot 1971 moeten wachten: in dat jaar werden de films van de Groep in het radicale filmtijdschrift Cinéthique aan een uitvoerige analyse onderworpen.<sup>363</sup> Belangrijk in dit opzicht zijn ook nog de artikels die in het midden van de jaren zeventig verschenen in het tijdschrift Jumpcut en waarin voor het eerst uitvoerige analyses werden gemaakt van films als *Le Vent D'Est*, *Lotte In Italia* en *Pravda*.

#### 4.7.7 De films van de Dziga Vertov Groep

##### 4.7.7.1 British Sounds

*British Sounds* was de eerste film van de Dziga Vertov Groep. Deze film werd gemaakt in opdracht van de Engelse televisiezender London Weekend, dat het uiteindelijke resultaat echter nooit in zijn volledige versie op televisie vertoonde.

*British Sounds* is een uitwerking van de notie dat het scherm niet meer is dan een blackboard, dat een concrete analyse aanbiedt van een concrete situatie. Binnen deze film tracht men een analyse te maken van de met de kapitalistische samenleving verbonden denkbeelden omtrent beeld en geluid en de specifieke relatie met het publiek die hieruit voortvloeit.<sup>364</sup>

Het geloof in de wetenschappelijke benadering van het beeld, dat reeds aanwezig is in *Le Gai Savoir*, wordt in deze film herhaald en verder uitgewerkt. In *British Sounds* wordt de zoektocht naar een nieuwe beeldsthetiek, een breuk met de Hollywood-cinema, voortgezet. Een belangrijke rol is hierbij weggelegd voor het gesproken woord dat de belangrijke rol krijgt toebedeeld om het beeld te bekritisieren en op die wijze de tiranniek van het beeld te ondermijnen.<sup>365</sup> Men waarschuwt eveneens voor de hinderlaag die in de schoonheid van het beeld kan liggen. Men wijst daarbij op het misleidend karakter van het beeld en de belangrijke rol die ze vervullen in de standhouding van de heersende ideologie.

---

<sup>362</sup> J. HILLIER, *Cahiers du cinéma*, London, Routledge, 1985, 118.

<sup>363</sup> X, *Godard's History as a Marxist*, Berkeley, University of California Press, z.d., 16.

<sup>364</sup> J.R. MACBEAN, 'See You at Mao': Godard's Revolutionary British Sounds in *Film Quarterly*, 24, (1970), 2, p. 23.

<sup>365</sup> C. WILLIAMS, 'Politics and Production' in J. ELLIS (Red.), *Cinema/Ideology/Politics*, London, Society for education in film and television, 1977, 73.

Het opzet van *British Sounds* is de rol van het geluid binnen film te analyseren en te heroverwegen. Men tracht dit te bereiken door te wijzen op het gezag dat binnen de Westerse samenleving wordt toegekend aan het beeld.<sup>366</sup> Dergelijke tirannie van het beeld en het waarheidsaspect dat men aan dergelijk beeld wordt koppelt, wordt in *British Sounds* onder vuur genomen en genuanceerd. Cinema staat hierbij voor een dilemma: het mag er dan wel op lijken dat ze voorwerpen, feiten en fenomenen representeert, maar in feite geeft ze er slechts een schaduwbeeld van. In *British Sounds* stelt men dat ‘photography is not the reflection of reality but the reality of that reflection’.

Het gebruik van dit schijnbeeld is echter niet onschuldig: het representatiesysteem maakt immers deel uit van de bourgeoisieideologie. Binnen deze redenering speelt de gedachte dat beelden gemedieerd worden overgebracht een belangrijke rol. Hierbij wordt dan ook een belangrijke rol toegekend aan het gesproken en geschreven woord om dit gebrek aan onschuld in het beeld duidelijk te maken.

#### 4.7.7.2 Pravda

Volgens James MacBean dient *Pravda* beschouwd te worden als een overgangsfilm binnen de Dziga Vertov Groep. Godard had deze film oorspronkelijk gepland met Jean-Henri Roger, waarmee hij ook de opnames voor deze film in Tsjecho-Slowakije zou maken. Tijdens de montage van *Pravda* werd Roger echter opzij geschoven en besloot Godard samen te werken met Jean-Pierre Gorin.<sup>367</sup> Omwille van het feit dat op de klankband van deze film bijna enkel gebruik wordt gemaakt van een nagesynchroniseerd geluid, bleek de montage immers de belangrijkste productiefase van *Pravda*. Het is omwille van deze reden dat deze film vooral als een samenwerking tussen Godard en Gorin kan worden aanzien.

*Pravda* is een essay waarvan het doel volgens Godard en Gorin erin bestaat om een concrete analyse van een concrete situatie te maken. De film bestaat uit drie delen: in een eerste deel worden een aantal beelden getoond van een samenleving die zowel kenmerken draagt van een westerse als van een socialistische samenleving. Op de klankband weerklinken twee stemmen, die van Vladimir en Rosa, respectievelijk ingesproken door Jean-Pierre Gorin en Jean-Luc Godard. Vladimir nodigt Rosa uit om te raden in welk land deze beelden zijn gemaakt: uiteindelijk blijkt dat het hier Tsjecho-Slowakije betreft.<sup>368</sup>

<sup>366</sup> J.R. MACBEAN, ‘See You at Mao’: Godard’s Revolutionary British Sounds in *Film Quarterly*, 24, (1970), 2, p. 15.

<sup>367</sup> J.R. MACBEAN, ‘Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics’ in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p. 35.

<sup>368</sup> J. LESAGE, Godard And Gorin’s left politics: 1967-1972, 2007. (07.10.2007, *eJumpcut*: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC28folder/GodardGorinPolitics.html>).

De tweede sectie van de film bekritiseert de eerder getoonde beelden: een louter presenteren van een concrete situatie is volgens Vladimir onvoldoende. Het is noodzakelijk dat deze beelden op een dermate wijze opnieuw gemonteerd worden dat ze de contradicties van deze socialistische samenleving blootleggen.<sup>369</sup> Volgens Vladimir verschilt deze samenleving niet op heel vlakken met de kapitalistische: als voorbeeld haalt hij het feit aan dat de rode Skoda die de filmmakers in deze film gebruikt werd, ontleend werd bij de kapitalistische firma Hertz-Avis die ook in Tsjecho-Slowakije actief is. Bovendien blijken de arbeiders in Tsjecho-Slowakije evenzeer van hun job vervreemd te zijn als de arbeiders in de kapitalistische samenleving: hierbij wordt het voorbeeld aangehaald van de arbeiders in een wapenfabriek die wapens produceren die gebruikt worden in de Vietnamoorlog (weliswaar voor de zijde van Noord-Vietnam) maar die hiervan niet op de hoogte blijken.<sup>370</sup>

In de derde sectie van *Pravda* neemt Rosa het op de klankband over van Vladimir. Ze legt uit dat ze valse beelden die in de loop van de film zijn gebruikt, nu zal vervangen door ware klanken. Dit doet ze door over beelden die verscheidene Tsjecho-Slowaakse instituties tonen, een tekst voor te lezen die uitlegt hoe instituties in een echte socialistische maatschappij dienen te functioneren.

Meer bepaald wordt in *Pravda* een analyse wordt gemaakt van de politieke situatie na de gebeurtenissen van 1968 in Tsjecho-Slowakije en de rest van de wereld. De film bestaat uit een montage van beelden die clandestien op 16 mm-film werden gemaakt door Jean-Henri Roger en Jean-Luc Godard. Tegelijkertijd met deze beelden klinkt er een voice-over op de klankband, nu eens van een vrouw dan weer van Godard, waarin vooral kritiek wordt geuit ten aanzien van de politieke revisionisten, waarmee bedoeld wordt op het Sovjetregime en diens bevriende naties.

*Pravda* is niet enkel een film die een beeld wil schetsen van de toenmalige situatie in het communistische Tsjecho-Slowakije, maar tevens een film die zich over de kwestie van 'heropvoeding' van intellectuelen bekommert. Dit impliceert dat in de kern van deze film eveneens een theoretisch-filosofisch denken aanwezig is. Meer bepaald biedt *Pravda* een uitwerking van de idee die door de Groep werd aangehangen, dat tegen een notie van film als reflectie van de realiteit weerstand moest geboden worden. Deze manier van denken weerhoudt volgens hen immers van een diepzinnige analyse te maken van de gebeurtenissen en onderzoek te doen naar de oorzaken en effecten ervan, evenals de onderlinge relaties tussen de gebeurtenissen.

Behalve deze filosofische component zit er in *Pravda* eveneens een reflectie over film als medium. De zoektocht naar passende cinematografische middelen om te kunnen spreken over een filmische waarheid, wordt verder gezet. Nieuw hierbij is het gebruik van kleursymboliek en metaforen: dit verklaart zowel de frequente aanwezigheid van de rode kleur als van de roos in deze film.

<sup>369</sup>  
<sup>370</sup>

D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 92.  
IBID., 93.



Het regelmatig terugkeren van een beeld van een rode roos staat symbool voor de puurheid van de oorspronkelijke socialistische beweging, belichaamd in de Tweede Internationale. Op een ander moment in de film zien we eveneens een beeld van een dergelijke roos, namelijk wanneer er verwezen wordt naar de invasie van Tsjecho-Slowakije door de Sovjetroepen. Het vertrappelen van deze roos dient in dit licht gezien te worden als een symbool van de slachting die op dat moment is aangericht door de revisionisten en de teloorgang van de socialistische puurheid die hiermee is aangericht.<sup>371</sup> Vladimir beschrijft hierbij de aanwezigheid van verschillende soorten rood: enerzijds 'le rouge qui vient de gauche' en anderzijds 'le rouge qui part à droite'. De hypocrisie van het gebruik van symboliek wordt aangehaald door Morrey, hierbij wijzend op het feit dat het moeilijk uit te leggen valt op welke manier een welbepaald gebruik van symboliek meer bourgeois kan zijn, dan een ander.<sup>372</sup>

Zelfkritiek wordt ook niet geschuwd in deze film. Op het eind van de film zeggen Godard en Gorin in de personen van Vladimir en Rosa dat de film een mislukking is en dat 'you thought you were taking one step forward, in fact you were taking two steps back'. *Pravda* is een poging om in cinematografische bepalingen een dialectische, materialistische theorie van kennis uit te werken maar slaagt hier volgens de filmmakers onvoldoende in.

In tegenstelling tot vroegere films zoals *Week-End* en *Le Gai Savoir* of de latere films die gemaakt werden onder de vlag van de Dziga Vertov Groep, *Lotte In Italia* en *Vladimir and Rosa*, is de toon in *Pravda* erg serieus en zit er praktisch geen enkel humoristisch element in deze film. Weliswaar zien we op gegeven moment in de film wel een aantal universiteitsstudenten lachen met een grap in verband met de heropvoeding van de intellectueel, maar van de inhoud van deze grap blijven we als kijker verstoken. Het enige dat de kijker meekrijgt is het effect van de actie, niet de actie zelf die het grootste spektakelgehalte inhoudt.<sup>373</sup>

#### 4.7.7.3 Le Vent D'Est

*Le Vent D'Est* werd binnen de Dziga Vertov Groep opgevat als een revolutionaire spaghettiwestern. Deze film maakt hierbij gebruik van één van de meest gecodeerde en bekendste filmgenres om de spektakelmaatschappij te bekritisieren. Deze spektakelmaatschappij staat in relatie met een bourgeoisinvulling van het representatieconcept dat volgens Godard en Gorin hoogtij viert binnen de Hollywood-cinema.<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 31.

<sup>372</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 94.

<sup>373</sup> IBID., 96.

<sup>374</sup> Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces Of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 31.

Om deze kritiek tot uiting te brengen maakt men in belangrijke mate gebruik van brechtiaanse vervreemdingstechnieken. Belangrijk hierbij is het conflict tussen de beeld- en klankband. De klankband lijkt in *Le Vent D'Est* prioriteit te hebben over de beelden: via de klankband wordt verteld hoe binnen de orthodoxe cinema beelden worden gebruikt. Verscheidene beelden in *Le Vent D'Est* doen vormelijk dan ook denken aan een klassieke spaghettiwestern. Deze beelden worden binnen deze film echter gedeconstrueerd: met name via de klankband probeert men de contradicties van de beeldband bloot te leggen.

De gebruikte beeldtaal is in meerdere opzichten een deconstructie van de beeldtaal zoals deze gebruikt wordt in de bourgeoiscinema. In tegenstelling met deze bourgeoiscinema kan de kijker zich in *Le Vent D'Est* onmogelijk in enig verhaal inwerken: *Le Vent D'Est* vraagt een actieve kijker die zich dient te onderwerpen aan de strijd tussen klank en geluid, een strijd die deel uitmaakt van de innerlijke vorm van deze film en die de kijker derhalve onmogelijk kan negeren. De kijker van *Le Vent D'Est* dient zijn kritisch vermogen te gebruiken om zelf te reflecteren over hetgeen hem verteld wordt en dit veronderstelt zowel een reflectie over de inhoud als over de vorm van de film.

In deze film is er geen sprake van een lineaire, narratieve ontwikkeling van de opeenvolgende sequenties. Eerder kan men stellen dat de verschillende sequenties van deze film elk op zichzelf staan.<sup>375</sup> Alan Lovell spreekt in verband ook van een open tekst. Hiermee bedoelt hij dat de dominantie van één welbepaald discours, zoals dit binnen traditionele teksten bestaat, wordt vermeden door verschillende discourses naast mekaar te plaatsen.<sup>376</sup> Volledig in dezelfde lijn geeft *Le Vent D'Est* geen duidelijke antwoorden op de vragen die het stelt: het laat ruimte aan de kijker om, met behulp van zijn eigen kennis, zelf een antwoord te formuleren op deze vragen.<sup>377</sup>

*Le Vent D'Est* bekritiseert niet enkel de bourgeoiscinema, maar ook zichzelf. Op verscheidene momenten levert een verteller via de klankband kritiek op de getoonde beelden. Deze zelfkritiek is een belangrijk element in *Le Vent D'Est* en in de films van de Dziga Vertov Groep in het algemeen. Dit dient geplaatst te worden in het geloof dat de zoektocht naar correcte beelden fouten met zich zal meebrengen die onder ogen moeten worden gezien. Enkel zo, en niet door halsstarrig vast te blijven houden aan verkeerde ideeën, is het mogelijk tot een vorm van waarheid te komen.

#### 4.7.7.4 Lotte In Italia

---

<sup>375</sup> J. LESAGE, Godard-Gorin's Wind From The East: looking at film politically, 19??, p. 3. (12.08.2007, *Ejumpcut*, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/WindfromEast.html>).

<sup>376</sup> A. LOVELL, 'Epic Theater and Counter Cinema, part 2' in *Jumpcut*, (1983), 28, pp. 49-51.

<sup>377</sup> J. LESAGE, Godard-Gorin's Wind From The East: looking at film politically, 19??, p. 4. (12.08.2007, *Ejumpcut*, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/WindfromEast.html>).

*Lotte In Italia* is een essay over de aard en de functie van ideologie.<sup>378</sup> Concreet handelt de film over de moeilijkheden die een jonge militante vrouw van bourgeoisafkomst ervaart om deze achtergrond te overstijgen en zich de marxistische ideologie eigen te maken in haar bewustzijn en gedrag.<sup>379</sup> *Lotte In Italia* is met name gebaseerd op het marxistisch axioma dat het wezen van de mens wordt bepaald door zijn manier van denken.

---

<sup>378</sup>  
<sup>379</sup>

J.R. MACBEAN, 'Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics' in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p. 38.  
IBID., p. 40.

*Lotte In Italia* handelt over de jonge militante vrouw Paola Tavani. Het begint met een aantal sequenties die het leven van het meisje tonen op verscheidene vlakken. Ondertussen horen we op de klankband commentaar van het meisje, waarin ze stelt dat ze altijd zei dat ze een marxiste was, maar dat ze in wezen steeds een idealiste is gebleven, omdat ze tegen dit idealisme nooit echt gevochten heeft. In een poging om de arbeidersklasse te leren kennen, gaat ze een gesprek aan met een verkoopster in kledingwinkel en onderwijst ze een jonge arbeider in wiskunde. Ze beseft echter dat dit onvoldoende is en dat haar pogingen in wezen nog steeds gekenmerkt worden door een bourgeoismentaliteit.

Paola besluit daarom om aan het werk te gaan in een fabriek. Ook dit blijkt echter geen succes: de aanwezigheid van een jonge, mooie bourgeoisvrouw schept wantrouwen bij de arbeiders en bovendien blijkt ze het harde werktempo dat in de fabriek heerst, niet aan te kunnen. Ze tracht hierop haar mislukkingen te analyseren en besluit dat ‘the problem is not one of reflection in general, but of the struggle between reflections which deny the objective contradictions and reflections which reveal and express them’. Deze strijd is met andere woorden een strijd tussen een militantisme dat de wereld wil veranderen en de bourgeoisideologie die de wereld wil behouden in diens huidige toestand.<sup>380</sup>

Op de klankband weerklinkt ondertussen een bevestigende commentaar via een voice-over, waarin het beeld voortdurend in vraag wordt gesteld. Belangrijk zijn hierbij ook de tussenstukken in de film, waarbij herhaaldelijk een volledig zwart beeld wordt getoond. Deze non-beelden staan symbool voor de zoektocht van de Dziga Vertov Groep naar juiste, complementaire beelden.

In het derde deel van de film zullen we dan ook zien dat er verandering komt. De zwarte, lege beelden raken langzaam opgevuld: men vindt alternatieve beelden, die de oude, aan de bourgeoisideologie ontleende beelden kunnen vervangen. Een oplossing wordt op het eind van de film aangereikt: Paola dient de contradictorische elementen in haar leven te verergeren en de klassenstrijd in haar leven te brengen. Ze dient subjectiviteit in klassetermen te denken.

Nu Paola zich bewust is geworden van haar tekortkomingen, worden een aantal vroegere scènes uit de film hernomen. Waar deze oorspronkelijk gevuld werden door zwarte beelden, worden deze beelden nu opgevuld. De af- en aanwezigheid van beelden is met andere woorden een metafoor voor het ideologisch bewustzijn van Paola, de protagonist van de film.

Paola merkt hierbij ergens op dat dit bewustzijn echter geen eindpunt is. Het is onvoldoende om iets te begrijpen, het is noodzakelijk om hieraan iets te veranderen. Het is daarom volgens Paola noodzakelijk om de klassenstrijd in haar persoonlijk leven te verwerken. De theoretische noodzaak in de film wordt echter niet onderschat. In de film luidt het: ‘We must recognize that at a certain point in the revolutionary struggle, the most important task is theory’.<sup>381</sup>

Vervolgens begint Paola aan haar revolutionaire strijd en krijgen we opnieuw dezelfde sequenties te zien die eerder reeds getoond werden, zij het dat deze nu op een andere manier georganiseerd zijn: er wordt met name gewezen op de contradicties die in haar leven aanwezig zijn.

#### 4.7.7.5 Vladimir Et Rosa

---

<sup>380</sup> IBID., p. 39.

<sup>381</sup> J.R. MACBEAN, ‘Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics’ in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p. 40.

*Vladimir Et Rosa* is een vrije verfilming van het proces van de zogenaamde Chicago Seven. Deze Chicago Seven stonden tussen maart 1969 en februari 1970 terecht voor een Amerikaanse rechtbank omwille van een samenzwering die de Seven samen beraamd zouden hebben. Daarnaast waren ze ook aangeklaagd vanwege het feit dat ze tijdens de bijeenkomst van de Democratische Nationale Conventie in 1968 anderen tot relschopperij zouden hebben aangezet. Deze Conventie was danig uit de hand gelopen nadat manifestanten die deelnamen een demonstratie tegen de Vietnamoorlog en lokale autoriteiten met mekaar slaags waren geraakt. Dit lokte een hevige reactie van de kant van de overheid uit met onder meer de arrestatie van de Zeven tot gevolg. Na hun proces zouden de zeven beschuldigen uiteindelijk echter allen worden vrijgesproken.

Deze film is een theatrale re-enactment van het proces tegen de Chicago Seven. Het theatrale gehalte van de film doet volgens MacBean denken aan het commedia dell'arte en aan de films van de Marx Brothers.<sup>382</sup> Godard en Gorin gunnen zichzelf heel wat artistieke vrijheid: er bestaat een discrepantie tussen het feitelijke proces tegen de Chicago Seven en der voorstelling ervan in *Vladimir and Rosa*. Zo zijn twee van de beschuldigen in *Vladimir And Rosa* vrouwen, in tegenstelling tot in de realiteit, waar alle beschuldigen mannen waren.<sup>383</sup>

MacBean ziet in dit theatrale element een benadrukking van het belang dat Godard en Gorin zien in de manier waarop men zich gedraagt binnen een repressief systeem. Het proces wordt hierbij gezien als een metafoor. Via dit theatrale element sluit men trouwens aan bij de visie van Bertolt Brecht die stelt dat het theater eveneens een middel is om de sociale situatie aan de kaak te stellen.<sup>384</sup>

In deze film wordt een gelijkaardige thematiek behandeld dan in *Lotte In Italia*, namelijk de discrepantie die er bestaat tussen de militante praktijk en de dominante bourgeoisideologie die het dagelijks leven beheerst. Meer bepaald wordt er in deze film nagegaan op welke manier de klassenstrijd in iemands persoonlijk leven kan worden gebracht en hoe dit diens leven kan veranderen.<sup>385</sup>

Exemplarisch hiervoor in een scène uit het begin van deze film waarin een foto van Lenin wordt getoond waarop de woorden 'théorie' en 'pratique' met de hand geschreven staan. De term 'pratique' is echter doorstreept: op deze wijze wijst men op het belang van het praktische aspect van de revolutionaire strijd. Dit is een boodschap aan links-radicalen intellectuelen

De discrepantie tussen deze twee elementen, theorie en praktijk, wordt in *Vladimir And Rosa* verder geïllustreerd aan de hand van de verschillende wijzen waarop de verschillende beklaagden zich verdedigen en die de verschillende graden tonen waarop men daadwerkelijk militant is, of eerder gematigd. De grootste tegenstelling bestaat hierbij tussen de stijl van verdediging van Bobby Seale, die de mening is toegedaan dat het Amerikaanse justitiesysteem selectief is in die zin dat het de Zwarten benadeelt en tussen deze van William Kunstler en David Dellinger die in hun verdediging een stijl hanteren die door Godard en Gorin 'une mise-en-scène bourgeoise, style comédie française' wordt genoemd.<sup>386</sup>

---

<sup>382</sup> IBID., p. 42.

<sup>383</sup> J.R. MACBEAN, 'Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics' in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p. 42.

<sup>384</sup> IBID., p. 43

<sup>385</sup> IBID., p. 41.

<sup>386</sup> J.R. MACBEAN, 'Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics' in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, p. 42.

In verband met de zoektocht naar een nieuwe beeldtaal kan er gewezen worden op de uitspraak van Godard in deze film dat het probleem voor militante filmmakers is om de breuk met het systeem in beelden uit te drukken. Ofwel: ‘to find the images that oppress us in order to destroy them.’

#### 4.7.8 De ontbinding van de Dziga Vertov Groep

Hoewel er geen exacte datum bekend is waarop de Dziga Vertov Groep ontbonden werd, geldt er algemene consensus dat dit rond 1972 gebeurde. David Sterritt wijst twee belangrijke oorzaken aan voor het opdoeken van de Groep. Een eerste oorzaak is van persoonlijke aard en situeert zich in het motorongeluk waarin Godard in 1970<sup>387</sup> betrokken raakt. Na dit ongeval zou Godard gedurende twee-en-een-half jaar lange tijd in het ziekenhuis moeten door brengen. Hierbij zou hij trouwens verzorgd worden door Anne-Marie Miéville, die nadien zou uitgroeien tot zijn nieuwe professionele partner.<sup>388</sup>

Een andere oorzaak voor de ontbinding van de Groep bevindt zich op het socio-politieke niveau. Volgens Sterritt was het politieke klimaat rond 1972 dermate mate veranderd dat een project als dat van de Dziga Vertov Groep niet langer levensvatbaar was. Het kleine doelpubliek dat na de gebeurtenissen van mei '68 voor dergelijke films was ontstaan, was tegen deze periode namelijk grotendeels verdwenen. Bovendien had de progressieve geest van mei '68 tegen deze tijd plaats moeten ruimen voor een conservatieve en reactionaire tegenreactie.<sup>389</sup>

Bovendien blijken Godard en Gorin in deze film kritisch ten aanzien van het project van de Dziga Vertov Groep. Zo ontkenen ze in een interview dat men er binnen de Dziga Vertov Groep ooit in geslaagd was het kapitalistische systeem daadwerkelijk te verlaten. Ze wijzen hierbij op het feit dat de films die onder de vlag van de Dziga Vertov Groep geproduceerd werden, steeds financiële ondersteuning hadden gekregen van verscheidene televisiestations en een boekenuitgeverij.

Godard zou jaren later in een interview met Alan Riding trouwens zijn politieke betrokkenheid tijdens zijn radicale fase enigszins relativeren. Op de vraag of hij ooit echt een maoïst was, antwoordt Godard: ‘I was too young. I developed slowly. (...) I discovered revolution, social questions, after everyone else...I loved Mao as I loved Goethe. It was political romanticism’.<sup>390</sup>

De geesten van Gorin en Godard, de twee voortrekkers van de Dziga Vertov Groep, leken rond 1972 dus verder geëvolueerd. Uit de film *Tout Va Bien* die ze in dat jaar samen (maar niet langer onder de noemer van de Dziga Vertov Groep) maakten, blijkt alvast een hele ommezwaai. Zo worden de twee hoofdrollen in deze film vertolkt door de filmsterren Yves Montand en Jane Fonda en keert *Tout Va Bien* terug naar een min of meer conventionele narratieve plotconstructie.<sup>391</sup>

<sup>387</sup> Wheeler-Dixon situeert dit motorongeluk in juni 1971, net als James Monaco.

<sup>388</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, New York, State University Of New York, 1997, 122.

<sup>389</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 10.

<sup>390</sup> A. RIDING, ‘What’s in a name if the name is Godard?’ in *New York Times*, 25.10.1992, 17.

<sup>391</sup> G. KLEIN, ‘Tout Va Bien’ in *Film Quarterly*, 26, (1973), 4, p. 35-40.

In *Tout Va Bien* is er bovendien een bijzondere aandacht heeft voor de status en de transformatie van het beeld en het cultuurproduct in de laatkapitalistische samenleving.<sup>392</sup> Meer bepaald heeft Godard volgens Dixon in deze periode aandacht voor de problematiek van de cultuur die door beelden overladen wordt.<sup>393</sup>

Deze aandacht voor de problematiek van het beeld wordt bevestigd in *Letter To Jane*. In deze film, in feite een commentaarstuk op een optreden in Noord-Vietnam van de actrice Jane Fonda, wordt een controversiële foto die tijdens dit optreden werd genomen aan een analyse onderworpen.

In een begeleidende tekst bij deze film geven Godard en Gorin volgende uitleg over dit project: 'This is an aesthetic, this is a movie dealing with aesthetics understood as a category of politics. We prefer to speak of aesthetic and no longer of politics. We are only interested in knowing about a kind of expression. If I were in Vietnam, looking at a dead Vietnamese child, I would have exactly the same expression, as would Nixon or John Wayne...The term proletarian revolution in our country has become so misused that we prefer to say we are interested in aesthetics'.

Na *Tout Va Bien* en *Letter To Jane* zou het enkele jaren stil blijven rond de persoon van Godard. Hij zou wel nog onderwerp zijn van de Belgische documentaire *La Longue Marche de Jean-Luc Godard* en zou het autobiografische maar nooit gerealiseerde videoproject *Moi, Je* voorbereiden. Zijn eerste nieuwe langspeelfilm zou er echter pas drie jaar na *Tout Va Bien* komen met *Numéro Deux*. Hierin zou zich een heruitgevonden Godard openbaren die weliswaar nog steeds enkele restsporen draagt van zijn periode in de Dziga Vertov Groep, maar qua thematiek en aanpak wel een volledige nieuwe richting inslaat.

#### 4.8. Politieke ideologie in de late cinema van Godard

*Tout Va Bien* en *Letter To Jane* markeren het einde van de radicale fase in het oeuvre van Jean-Luc Godard. Na deze films zou Godard verscheidene jaren geen films meer produceren: het zou tot 1975 duren vooraleer Godard met *Ici Et Ailleurs* een nieuwe film zou maken. *Ici Et Ailleurs* is in feite een herwerking van *Jusqu'à la Victoire*, oorspronkelijk een project van de Dziga Vertov Groep over het Israëliësch-Palestijnse conflict, dat binnen de Groep echter nooit afgewerkt werd.<sup>394</sup>

Exemplarisch voor de stijlwijziging in deze periode is het gebruik van de voice-over in *Ici et Ailleurs*: die klinkt in deze film opvallend zacht in vergelijking met de films van de Dziga Vertov Groep. Ook uit de inhoud van deze voice-overs spreekt dergelijk genuanceerder wereldbeeld. Zo klinkt het in deze film: 'Il est trop facile et trop simple de simplement diviser en deux le monde.'<sup>395</sup>

Hoewel de toon in deze films duidelijk gewijzigd is en ook niet langer zo'n prominente plaats innemen, meent Dixon dat in de late cinema van Godard nog steeds een belangrijk politiek element aanwezig is. Dit uit zich volgens hem meer bepaald in de aandacht die Godard in deze films heeft voor de beeldproductie binnen de postmoderne cultuur en de wijze waarop beelden ontegensprekelijk onze levens beïnvloeden.<sup>396</sup>

<sup>392</sup> M. LANDY, 'Just an image: Godard, cinema and philosophy' in *Critical Quarterly*, 43, (2001), 3, p.28.

<sup>393</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, New York, State University Of New York, 1997, 195.

<sup>394</sup> R. CHIESI, *Jean-Luc Godard*, Rome, Gremese, 2004, 54.

<sup>395</sup> J.-L. GODARD, J.-P. GORIN en A.-M. MIEVILLE, *Ici Et Ailleurs*, Frankrijk, SonImage, 1976 (Film).

<sup>396</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, New York, State University Of New York, 1997, 195.

Morrey schrijft in verband met de late cinema van Godard: ‘Godard’s political discourse in these films may not be so forthright and didactic as it was in the late 1960s and early 1970s, nor is it couched in the explicit rhetoric of socialism, but the director’s increasingly frequent turn toward the past, which has been condemned in some quarters as an impotent nostalgia, is [...] inseparable from a continued critique of the political and economic realities of the present’.<sup>397</sup>

Dat Godard in diens late cinema de kritiek op de kapitalistische maatschappij niet volledig achterwege laat, bewijst *Nouvelle Vague*. Hier wordt een wereld geschetst die overheerst wordt door de handel. Ook het kunstwerk kan aan deze mercantiele orde niet ontsnappen: het kunstwerk wordt in de wereld van *Nouvelle Vague* beschouwd als een commoditeit. Schoonheid wordt hierbij slechts betekenisvol als men deze kan bezitten.<sup>398</sup>

*L’Enfance de l’Art* is een segment uit de compilatiefilm *Comment Vont Les Enfants?* In deze kortfilm leest een vrouw een tekst voor aan een jongeman waarin de noties van opstand, rebellie en de aard van autoriteit in vraag worden gesteld. Terwijl dit gebeurt, spelen een aantal kinderen buiten voetbal op hetzelfde moment dat een aantal mannen er een gewelddadige confrontatie uitvechten. De boodschap van deze film is het recht van kinderen om in een stabiele samenleving te wonen. Deze boodschap is politiek, zij het dat deze niet meer zo dogmatisch als de films die Godard maakte tussen 1967 en 1972. Exemplarisch hiervoor is de volgende uitspraak van Godard: ‘of all tyrannies, the most terrible is the tyranny of ideas’<sup>399</sup>. Over *L’Enfance De L’Art* vertelt Michael Witt<sup>400</sup>

De belangrijke thematiek van de geschiedenis binnen de films van Godard in de jaren negentig past volgens Morrey binnen een klimaat waarin herdenkingen van historische gebeurtenissen mekaar opvolgden: zo waren er in deze periode niet enkel herdenkingen naar aanleiding van de vijftigste verjaardag van de landing en Normandië en de tweehonderdste verjaardag van de Franse Revolutie, maar ook van het honderdjarig bestaan van de cinema. Godard wijst er echter op dat herdenkingen hebben evenveel te maken met vergeten dan met herinneren.<sup>401</sup>

Godard is echter van mening dat deze herdenkingen van historische gebeurtenissen geen onschuldig karakter hebben. Zo wijst hij ,naar aanleiding van de viering van het honderdjarig bestaan van de cinema, in *2 Fois 50 Ans de Cinéma Française* op de schuld die de cinema heeft gehad aan de Jodenvervolging en -uitroeiing. Godard ziet de monumenten die worden opgetrokken voor de vermoorde Joden dan ook als een bewijs dat de mens deze tragische gebeurtenissen al vergeten is en eigenlijk ook niet anders wil. Indien de mens zich deze gebeurtenissen daadwerkelijk zou willen blijven herinneren, stelt Godard voor, zou men op de televisie elke avond Alain Resnais’ documentaire over de vernietigingskampen, *Nuit Et Brouillard*, moeten vertonen.<sup>402</sup>

---

<sup>397</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 180-181.

<sup>398</sup> W. WINSTON DIXON, *The films of Jean-Luc Godard*, New York, State University Of New York, 1997, 188.

<sup>399</sup> IBID., 185.

<sup>400</sup> M. WITT, ‘L’enfance de l’art’ in N. BRENEZ (Red.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, 300.

<sup>401</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 197.

<sup>402</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 198.



Politiek komt in de films van Godard vanaf de jaren negentig voornamelijk aan bod via de geschiedenis. Behalve een historisch aspect heeft het politieke in deze cinema ook dikwijls een cultureel aspect. Politiek, geschiedenis en kunst zijn volgens Godard aan mekaar gelieerd. De beste illustratie hiervan is ongetwijfeld Godards *Histoire(s) du Cinéma* waarin de stelling wordt uitgewerkt dat de cinema tijdens de Tweede Wereldoorlog jammerlijk gefaald heeft om zich politiek te engageren en de actuele realiteit weer te geven.<sup>403</sup> Uit dit falen van de cinema en de kunst zou een cultuurpessimisme en een idee van de teloorgang van cultuur, kunst en cinema voortvloeien.

Uit *Allemagne Neuf Zéro* maar ook uit *Forever Mozart* blijkt dat Godard behoorlijk pessimistisch is ingesteld wat de geschiedenis betreft. Dit toont zich onder meer in de uiting van de gedachte in *Forever Mozart* dat men in de jaren negentig even laf en verward blijkt te zijn dan in de jaren dertig. Volgens Morrey toont Godard zich via een dergelijke stellingname schatplichtig aan de Spaanse schrijver Juan Goytisolo.<sup>404</sup> Morrey wijst hiernaast ook nog op de invloed van de Franse geschiedkundige Fernand Braudel op het geschiedkundige denken van Godard. Geschiedenis gebeurt door middel van een langzame ontwikkeling en de notie van verzet is hierbij belangrijk.<sup>405</sup>

Godards historische is tenslotte ook schatplichtig aan Walter Benjamin, met name aan diens Theses On The Philosophy Of History, die Godard ook aanhaalt in *Hélas Pour Moi*. In dit werk vertelt Benjamin over de noodzaak om het geheugen van onze voorouders te beschermen tegen heersers die het zouden willen gebruiken voor eigen doeleinden. Om dit mogelijk te maken is het noodzakelijk om in te gaan tegen een lineaire opvatting van de geschiedenis en dient men een dialectische sprong te maken naar het concept van de Jetztzeit.<sup>406</sup>

Ontsnappen aan de geschiedenis en de eigen verantwoordelijkheid is hierbij onmogelijk. In de uiterst persoonlijke film *JLG/JLG* verklaart Godard dat 'Le passé n'est jamais mort. Il n'est même pas passé'. Geschiedenis heeft volgens Godard met andere woorden een alomtegenwoordig karakter.

Diezelfde geschiedenis blijkt echter niet tegen de oprukkende commercialisering van de samenleving bestand te zijn. Dit blijkt onder meer in *Allemagne Neuf Zéro* waar Lemmy Caution, de protagonist van de film, rondwandelt op een vlooienmarkt in Berlijn waar allerhande memorabilia te koop staan die getuigen van het gruwelijke Naziverleden.

---

<sup>403</sup> J.S. WILLIAMS, 'The signs amongst us: Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*' in *Screen*, 40, (1999), 3, p. 308.

<sup>404</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 201.

<sup>405</sup> IBID., 200.

<sup>406</sup> IBID., 202.

## 5. HOOFDSTUK 5: CULTUUR

### 5.1. Inleiding

In zijn films geeft Godard blijk van een contradictorische visie op cultuur: de films uit de beginfase van zijn carrière staan alom bekend omwille van de vermenging van elementen uit de hoge, gecanoniseerde met elementen uit de lage, populaire cultuur. De late Godard lijkt op dit vlak echter een conservatieve bocht te hebben genomen: in diens late films wordt er vooral verwezen naar meer klassieke cultuurproducten van voor de twintigste eeuw. Zogenaamde elementen uit de lage cultuur worden hierbij vaak kritisch benaderd.

Godard lijkt bovenal niet te willen opteren voor een cinema die zich heeft afgescheiden van het verleden. Evenmin acht Godard het opportuun om voor een cinema van de eeuwige herhaling te kiezen, waarbij aloude thema's en onderwerpen telkens weer ongewijzigd worden gereproduceerd.<sup>407</sup> Het is hier dat een deel ligt van de verklaring waarom Godard in zijn vroege filmkritiek zo fel tekeer gaat tegen de Franse regisseurs wiens opdrachten voor het grootste deel bestonden uit getrouwe adaptaties van literaire klassiekers. Het verleden en het heden zijn volgens Godard onmiskenbaar met mekaar verbonden, hetgeen hij in *Bande A Part* symboliseert door middel van een opschrift dat stelt dat 'classique=moderne'.

### 5.2. Modernisme en postmodernisme

Over het verschil tussen modernisme en postmodernisme stelt Klages dat deze op heel veel vlakken op mekaar lijken. Ze wijst hierbij onder meer op het gebruik van fragmentatie, de opheffing tussen hoge en lage cultuur en een neiging naar zelfbewustzijn. Waar het modernisme een gefragmenteerd beeld presenteert van de subjectiviteit en geschiedenis, presenteert het deze fragmentatie als een tragisch en te berouwen iets. Binnen het modernisme blijft hierbij de idee staande staan dat kunstwerken de mogelijkheid bieden een eenheid, coherentie en betekenis mee te geven die verloren is geraakt in het moderne leven. Kunst is met andere woorden een baken dat de alledaagse chaos van de moderne realiteit weet te overstijgen.<sup>408</sup>

Binnen het postmodernisme betreft men echter de fragmentatie en incoherentie niet die eigen is aan de moderne wereld, maar verheerlijkt men deze. Het verheven karakter van het kunstwerk wordt hierbij gerelativeerd. Kunst dient binnen deze chaotische wereld in de eerste plaats te spelen met deze chaos.<sup>409</sup>

---

<sup>407</sup> N. PAIGE, 'Bardot and Godard in 1963 (Historicizing the Postmodern image)' in *Representations*, 88, (2004), 1, p.3.

<sup>408</sup> M. KLAGES, *Postmodernism*, 2007. (14.07.2008, M. Klages, <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html>).

<sup>409</sup> M. KLAGES, *Postmodernism*, 2007. (14.07.2008, M. Klages, <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html>).

Omtrent het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme stelt Rose dat postmodernisme in feit een vorm van modernisme is zonder de hoop en dromen die deze laatste stroming draagbaar maakten.<sup>410</sup> Jean-François Lyotard schrijft in diens werk *Defining The Postmodern* dat een postmoderne tekst gekarakteriseerd wordt door een bricolage-element waarbij gerefereerd wordt aan een verscheidenheid aan elementen uit voorgaande stijlen en periodes.<sup>411</sup> Jean-François Lyotard wijst erop dat het postmodernisme niet meteen een scherpe afzetting tegenover het modernisme dient in te houden, maar dat het postmodernisme eerder als een derivaat van het modernisme dient te worden gezien. Volgens hem is de scheidingslijn tussen het moderne en postmoderne helemaal niet zo scherp en is het dus mogelijk dat een tekst ,en bij uitbreiding een film, tegelijkertijd modern en postmodern is.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> M.A. ROSE, *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 4.  
<sup>411</sup> J.-F. LYOTARD, R. HARVEY en M.S. ROBERTS, *Toward the Postmodern*, New Jersey, Humanities Press, 1993, 102.  
<sup>412</sup> IBID., 110.

Roland Barthes beschrijft een postmoderne tekst dan weer als ‘a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of cultures’.<sup>413</sup> Frederick Jameson en Sylvia Harvey<sup>414</sup> halen dit debat uit de literaire sfeer en hebben aandacht voor de socio-economische context van het modernisme en postmodernisme.

Frederick Jameson tenslotte wijst erop dat één van de belangrijkste eigenschappen van een postmoderne tekst is, dat ze de tweedeling tussen kunst en commercie, hoge en lage cultuur, ongedaan maakt.<sup>415</sup> In verband met het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme stelt Frederick Jameson verder dat het postmodernisme gepaard gaat met een vlakheid en een gebrek aan diepte en individuele stijl. De postmoderne vorm veruiterlijkt zich volgens Jameson het best in de pastiche.<sup>416</sup>

### 5.3. Godard als modern of postmodern filmmaker?

Er is sprake van behoorlijk wat onenigheid bij de verschillende filmtheoretici omtrent het feit of de cinema van Godard nu als modernistisch, dan wel als postmodern dient te worden beschouwd.

Langs de ene kant zijn er diegenen die in Godard het toonbeeld van een postmodern filmmaker menen te herkennen. Voorbeelden hiervan zijn Jill Forbes<sup>417</sup> die Jean-Luc Godard omschrijft als een postmodernist avant la lettre en David Sterritt<sup>418</sup> die een aantal van zijn films omschrijft als een postmoderne pastiche.

Een specifiek inzicht wordt geboden door Chao die in de weerbarstigheid van de cinema van Godard wat de interpretatie betreft en het tekortkomen op vlak van het bieden van een hermeneutische totaliteit, een voorbeeld ziet van het door Jean-François Lyotard aangehaalde wantrouwen ten aanzien van de metaverhalen.<sup>419</sup>

---

<sup>413</sup> R. BARTHES, *Image, Music, Text*, New York, Hill & Wang, 1978, 146.

<sup>414</sup> D. HARVEY, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Oxford, Blackwell, 1990, 285-287.

<sup>415</sup> F. JAMESON, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London, Verso, 1998, 2.

<sup>416</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, London, Verso, 1991, 17-18.

<sup>417</sup> J. FORBES en S. STREET, *European cinema : an introduction*, New York, Palgrave, 2000, p.

<sup>418</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 222.

<sup>419</sup> S.-L. CHAO, *(Post)modern Godard: Vivre Sa Vie*, 2005. (12.07.2008, Synoptique, [http://www.synoptique.ca/core/en/articles/leon\\_godard](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/leon_godard)).

Jacques Aumont is het echter niet eens met de stelling dat Godard een postmoderne filmmaker zou zijn. Volgens hem is er 'pas moins postmoderne que Godard' en is het esthetisch project van Godard schatplichtig aan de idealen van het modernisme.<sup>420</sup> Verstraeten meent eveneens dat het nuttiger is de films van Godard te beschouwen vanuit een modernistische optiek.<sup>421</sup>

Afgaande op deze controverse kan men er van uit gaan dat de waarheid ergens in het midden ligt. De bedenkingen van Armond White en Frederick Jameson zijn op dit vlak waardevol. Zo meent White dat binnen het oeuvre van Godard een transitie is waar te nemen van modernisme tijdens de narratieve fase naar een controversieel postmodernisme in de late cinema van Godard.<sup>422</sup>

Frederick Jameson herkent een gelijkaardige beweging en ziet in de cinema van Godard een ultiem tot bloei komen van het hoogmodernisme dat echter tegelijkertijd ook diens uitputting in zich draagt.<sup>423</sup> Behalve een hoogmodernistisch filmmaker ziet Jameson in Godard ook een postmoderne filmmaker wiens films zichzelf opvatten als teksten en die ingaan tegen de notie dat filmische representatie een absoluut waarheidsgehalte zou inhouden.<sup>424</sup>

Allen Thiher verklaart dat Godard misschien wel de meest representatieve postmoderne filmmaker is, maar dat het modernistisch karakter van Godards cinema zeker niet mag worden onderschat. Hij wijst hierbij op het feit dat zijn films de angst en contradicties representeren van een modern artiest, die tracht de postmodernistische stelling te accepteren dat mimesis nooit meer kan zijn dan een representatie van zichzelf.<sup>425</sup> Thiher herkent hierbij een strijd bij Godard tussen enerzijds het besef dat een film steeds een representeerde daad is en dat de binnen de cinema uitgebeelde realiteit, vervormd is.

Allen Thiher merkt hierbij op dat er bij Godard steeds een poging aanwezig om uit dit innerlijke bewustzijnsdenken te kunnen treden dat uit een dergelijke postmoderne stelling voortvloeit. Diens constante cinematografische innovatie dient dan ook gezien te worden in het licht van de hoop om binnen de cinema een geschikte manier te vinden om een welbepaalde sociale realiteit te representeren. Godards onderdompeling in het marxistisch gedachtegoed aan het eind van de jaren zestig is volgens Thiher dan ook vooral een poging van Godard om aan de hand van een totalitair denksysteem uit een postmodern dilemma te treden.<sup>426</sup>

Allen Thiher concludeert uiteindelijk door te stellen dat Godard een filmmaker is die zich bewust is van het feit dat 'film offers no neutral view of some reality that pre-exists its filmic appropriation. The very fact of filmic appropriation means that the filmed object is converted into an iconic sign'.<sup>427</sup>

#### 5.4. De notie van de artiest

420 J. AUMONT, *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, 143.

421 P. VERSTRAETEN, 'Een modernistische 'poging tot cinema': de 'onzuiverheid' van Godards Pierrot Le Fou' in J. BAETENS, S. HOUPPERMANS, A. LANGEVELD en P. LIEBREGTS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 113.

422 A. WHITE, 'Double Helix: Jean-Luc Godard' in *Film Comment*, 32, (1996), 2, p. 26.

423 F. JAMESON, 'Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism' in *New Left Review*, (1984), 146, p. 47.

424 F. JAMESON, *Signatures of the visible*, London, Routledge, 1990, 75.

425 A. THIHER, 'Postmodern Dilemmas: Godard's Alphaville and Two or Three Things That I Know about Her' in *Boundary 2*, 4, (1976), 3, p. 947.

426 IBID., p. 948.

427 IBID., p. 959.

Ontkenning van vroege Godard dat het maken van films een groepsproces is. In het artikel Bergmanorama laat Jean-Luc Godard de volgende uitspraak noteren: 'Hé bien, non! Le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul, sur le plateau comme devant la page blanche. Et pour Bergman, être seul, c'est poser des questions. Et faire des films, c'est y répondre. On ne saurait être plus classiquement romantique'.<sup>428</sup>

Op het moment dat Godard deel uitmaakt van de Dziga Vertov Groep wordt er verder gebroken met de notie van de uniciteit van de artiest. In deze periode staat de collectieve filmproductie centraal. Godards argwaan ten aanzien van de notie van de artiest blijkt duidelijk wanneer deze in 1969 verklaart dat 'la notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire'.<sup>429</sup>

Als de Dziga Vertov Groep in 1972 wordt ontbonden, betekent dit niet meteen dat de visie van Godard omtrent de collectieve filmproductie opnieuw zou verdwijnen. Niet alleen zou hij in dat jaar nog met Jean-Pierre Gorin samenwerken aan *Tout Va Bien*, ook zou Godard vanaf 1975 beginnen samenwerken met Anne-Marie Miéville.

Tegelijkertijd zouden Godards films in de loop van de jaren tachtig en negentig meer dan ooit een duidelijke individuele stempel dragen. Merkwaardig hierbij is het feit dat dit zeer herkenbare, individuele karakter van deze films gelijk zou lopen met een toegenomen quotatiedrang. De notie van de artiest Godard zou hierbij dus gedeeltelijk zijn bestaan vinden in het hergebruiken van materiaal van anderen.

Als voorbeeld kan men verwijzen naar de film *King Lear* uit 1987. In deze vrije adaptatie van dit toneelstuk van William Shakespeare wordt uiteraard verwezen naar het origineel toneelstuk, maar worden los hiervan ook referenties gemaakt aan andere filmadaptaties van dit stuk, zoals de versies van Orson Welles en Grigori Kozintsev. Yacavone wijst in verband met deze film op het feit dat hercontextualisering van vooraf bestaande beelden die Godard in zijn late films toepast, een impliciete weigering inhoudt van de notie van de artistieke originaliteit.<sup>430</sup>

Volgens Rancière zijn deze films van Godard dan ook een uitstekend voorbeeld van de phrase-image.<sup>431</sup> Uit deze phrase-image spreekt volgens hem een individueel verlangen om de uniformiteit, die zou ontstaan zijn door de opheffing tussen de traditionele culturele onderscheidingen, te weerstaan. Rancière's concept van de phrase-image doet volgens ... denken aan een cultuur van post-postmodernisme.<sup>432</sup> In verband hiermee kunnen we ook nog verwijzen naar Kaja Silverman die de visie op het auteurschap in de late cinema van Godard aanduidt als 'the author as receiver'.<sup>433</sup>

Opvallend in verband met de houding ten opzichte van de notie van de artiest bij de late Godard is trouwens de aanwezigheid van een 'logique de la commande' aan het eind van de jaren tachtig. Deze 'logique de la commande' duidt op een aantal opdrachten die Godard in deze periode maakte in opdracht van grote bedrijven: *King Lear*, *Déetective*, *Puissance de la Parole* en *Le Rapport Darty* zijn hier voorbeelden van. Deze ietwat vreemde keuze van een regisseur die aan het eind van de jaren zestig nog zo zwaar tekeer ging tegen de relatie tussen het kapitaal en de cinema is echter simpel te verklaren. Godard zag via deze werkwijze immers een mogelijkheid om een aantal meer persoonlijke projecten, zoals zijn *Histoire(s) Du Cinéma*, te kunnen financieren.

428 J.-L. GODARD, *Godard Par Godard: les Années Cahiers 1950-1959*, Paris, Flammarion, 1989, 136.

429 J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1: 1950-1984*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 335.

430 D. YACAVONE, 'Jean-Luc Godard and Roy Lichtenstein: Originality, Reflexivity, and the Re-Presented Image' in *Forum*, (2005), 1, p. 9.

431 A. ISRAEL-PELLETIER, 'Godard, Rohmer, and Rancière's Phrase-Image' in *Substance*, 34, (2005), 3, p. 35.

432 IBID., p. 45

433 K. SILVERMAN, 'The Author As Receiver' in *October*, 96, (2001), p. 27.

Interessant in dit opzicht is tenslotte nog wat Jean-Luc Godard in de jaren negentig verklaarde met betrekking tot de auteurspolitiek: 'François [Truffaut] spoke of 'auteur politics'. Today, all that is left is the term 'auteur', but what was interesting was the term 'politics'. Auteurs aren't important.'<sup>434</sup>

---

<sup>434</sup> J.-L. GODARD en S. DANÉY, 'Godard Makes (Hi)Stories' in R. BELLOUR en M.L. BANDY (Reds.), *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*, New York, MoMA, 1992, 160.

## 5.5. Cultuur

### 5.5.1 Narratieve fase: het cultureel verleden als veilige haven

John Kreidl haalt de opleiding die Godard op het lyceum genoot aan als een belangrijke bron voor diens kennis van de Franse culturele geschiedenis. Volgens hem ligt hier een belangrijke verklaring voor diens voorliefde voor auteurs als Descartes, Racine en Corneille. Verwijzingen naar deze en andere auteurs zoals Voltaire, Rousseau, Balzac en Flaubert zouden dan ook volop aanwezig zijn in Godards filmkritieken. In diens tekst *Défense Et Illustration Du Découpage Classique* bijvoorbeeld wijst Godard op de aanwezigheid van een aantal gemeenschappelijke culturele elementen in de 18e en de 20e eeuw: ‘Je voudrais rapporter quelques points communs à l’art du XVIIIe siècle comme à la mise en scène de ces dernières années’.<sup>435</sup>

Tijdens de eerste jaren van Godards carrière als filmregisseur zou Godard eveneens uit dit culturele verleden putten. Dit gebeurt niet enkel in de vorm van visuele referenties, zoals de aanwezigheid van een schilderij van de Impressionistische schilder Pierre-Auguste Renoir in *A Bout De Souffle*. Deze inspiratie is eveneens terug te vinden op het niveau van het verhaal. Zo is het scenario van *Masculin, Féminin* gebaseerd op *La Femme de Paul* en *Le Signe*, twee kortverhalen van de Franse auteur Guy De Maupassant.

Godard haalt echter niet enkel zijn inspiratie uit het literaire, filosofische en schilderkunstige verleden. Ook de filmgeschiedenis is binnen de cinema van Godard steeds alom aanwezig. Zo vertolkt de Duitse regisseur Fritz Lang een belangrijke rol in *Le Mépris* als vertegenwoordiger van de sereniteit en wijsheid. In feite fungeert hij als een soort veilige haven, een baken van wijsheid en artistiek authenticiteit binnen de filmwereld die in deze film centraal staat. De rol van Fritz Lang staat hierbij tegenover deze van de filmproducer Jeremy Prokosch, die het belang van het geld binnen de cinema vertegenwoordigt.

Fritz Lang geldt daarbij als de verpersoonlijking van het gouden Hollywood-tijdperk. Deze gouden periode, die men doorgaans situeert vanaf de vroege jaren twintig tot de vroege jaren vijftig, kon er komen dankzij de invoering van een studiosysteem, een winstmaximaliserende en toevalvermijdende dominante productie- en distributiewijze. Het is hierbij enigszins contradictorisch dat het net binnen dit systeem is dat de filmcritici van *Cahiers du Cinéma* zoveel exponenten wisten te vinden die zouden dienen als voorbeeld voor hun auteurspolitiek.

*Le Mépris* is in dit opzicht ook een nostalgische terugblik naar deze gouden periode van de cinema, maar geeft tegelijkertijd ook blijk van een pessimistische visie over het huidige systeem, waarin artiesten als Lang niet langer over dezelfde vrijheid als in het studiosysteem beschikken en de taal van het geld nog meer dan vroeger de visie van de artiest onderdrukt.

<sup>435</sup>

J.-L. GODARD, *Godard Par Godard: les Années Cahiers 1950-1959*, Paris, Flammarion, 1989, 60.



Het politieke bewustzijn loert in deze film dus reeds op de achtergrond en niet alleen wat de problematische relatie tussen het artistieke en het economische binnen de film betreft. Wanneer de filmproducer in *Le Mépris* verklaart dat ‘whenever I hear the word culture, I bring out my checkbook’, is dit een variatie op de beruchte uitspraak van Erich Goebbels, minister van Propaganda in Nazi-Duitsland die stelde dat ‘whenever I hear the word culture, I get out my revolver’.<sup>436</sup>

Dat Fritz Lang in deze film niet louter als icoon uit de filmgeschiedenis fungeert, wordt bewezen wanneer deze de filmproducer erop attent dat zijn uitspraak een historisch precedent heeft: ‘some years ago, some horrible years ago, les hitleriens disait revolver au lieux de carnet de chèque’. Het is hierbij relevant te weten dat Fritz Lang ten tijde van het Naziregime zijn vaderland ontvlucht was, nadat diezelfde Goebbels hem gevraagd had om het leiderschap van de Duitse filmindustrie op zich te nemen. Wanneer Fritz Lang zichzelf vertolkt in *Le Mépris* wordt deze dus ook voorgesteld als een slachtoffer van het naziregime. Via deze scène wordt er een link gelegd tussen het naziregime en de filmindustrie: waar men in Nazi-Duitsland cultuur trachtte uit te zuiveren en te liquideren, koopt men in *Le Mépris* simpelweg de cultuur uit. De middelen zijn weliswaar anders, het eindresultaat is volgens Godard pijnlijk gelijkaardig.<sup>437</sup> Fritz Lang vervult hierbij dus tegelijkertijd de rol van boodschapper van het culturele verleden, als van moreel baken.

### 5.5.2 Radicale fase: bourgeoiscultuur als vijand

De noties van cultuur en beschaving worden in de radicale fase van Jean-Luc Godards oeuvre verbonden aan de notie van de klassensamenleving. Zo klinkt het in *Week-End*: ‘Etre civilisé signifie donc appartenir à une société de classe, à une réalité contradictoire ou le développement des forces productives est nécessairement lié au développement des formes de l'exploitation de l'homme par l'homme. Esclavage, servage, salariat sont les trois grandes formes de servitude qui caractérisent les trois grandes époques de civilization. Pour Engels, les formes typiques du passage à la société de classe et de l'évolution des rapports de classes, caractérisent l'histoire occidentale inauguré par les grecques et débouchant sur le capitalisme industriel. Lorse que les trois éléments: propriété privé, famille monogamique et état sont noués ensemble au sein d'une société, celle-ci est passée de la barbarie à la civilisation, de la société sans classe à la société de classe.’<sup>438</sup>

De beruchte pancarde 'Fin de Cinéma' op het einde van *Week-End* is exemplarisch voor de teloorgang van cultuur en de hele westerse wereld meent waar te nemen. Deze film uit 1967 schetst een beeld van de Westerse samenleving als een gedesintegreerde maatschappij.<sup>439</sup> Als grote schuldige voor deze desintegratie wordt de bourgeoisie en het kapitalistisch systeem aangewezen. Deze teloorgang van de kunst wordt in *Week-End* en ook in een aantal andere films uit deze periode expliciet verbonden aan de notie van spektakel. In het licht hiervan kan gewezen worden op de scène uit *Week-End* waarin een pianoconcerto van Mozart wordt gespeeld. De camera maakt ondertussen een volledige 360-graden beweging, waarbij de kijker de verveling ziet die dit concert bij de toeschouwers hiervan teweeg brengt. Via deze beweging richt Godard zich volgens Sterritt zich ook naar de kijker alsof hij deze wil confronteren met diens eigen verveling die hij ervaart bij het bekijken van deze scène.<sup>440</sup>

<sup>437</sup> R. STAM, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, UMI research press, 1985, 102.

<sup>438</sup> J.-L. GODARD, *Week-End*, Frankrijk, London, Artificial Eye, 2005 (Film).

<sup>439</sup> J.R. MACBEAN, ‘Godard's Week-End, or the self critical cinema of cruelty’ in *Film Quarterly*, 21, (1968), 2, p. 35.

<sup>440</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, ?.

Farocki noteert trouwens dat Godard in deze film geen onderscheid maakt tussen de bourgeois- en de hippiecultuur wat de drijvende kracht van de consumptie betreft die deze cultuur beheerst. Ze wijst erop dat in de uitbeelding van de hippiecultuur naar het einde van de film hetzelfde consumptieprincipe aan het werk is dan in de wereld van Corine en Roland. Ze haalt daarbij de finale scène van *Week-End* aan waarin Corine samen met de rest van de hippiecommune het bereide vlees van Roland verorbert. Dit heeft echter niets sacraal of betekenisvol. Het is louter een maaltijd, hetgeen verduidelijkt wordt wanneer Corine de maaltijd beoordeelt als ‘pas mal’ en hiermee het seriële karakter ervan bevestigt.<sup>441</sup>

---

441

K. SILVERMAN en H. FAROCKI, *Speaking About Godard*, New York, New York University Press, 1998, 109.

### 5.5.3 Late cinema: het einde van de kunst

We hebben zonet gezien dat een notie van het einde van cultuur reeds vroeg in de cinema van Godard aanwezig is. Reeds in *Le Mépris* is dit het geval: vanaf de oppervlakte gezien lijkt deze film een verheerlijking van het creatieve proces in te houden. Een nadere blik leert echter dat Godards visie op film, en bij uitbreiding ook andere kunsten, erg somber is. In deze zin kan *Le Mépris* als Trojaans paard aanzien worden dat op het eerste zicht een verheerlijking van het filmmedium lijkt in te houden, maar uiteindelijk vooral een gifpijl richting de filmwereld blijkt te zijn. Nicolas Paige ziet in *Le Mépris* een uiting van Godards geloof in het einde van de kunst.<sup>442</sup> De theorie van het einde van de kunst of the end of art theory is daarnaast ook door verscheidene kunsthistorici, waaronder Victor Burgin<sup>443</sup>, vertolkt.

Het geloof in de teloorgang van de kunst zou zich verder doorzetten in de radicale fase van Godards oeuvre. Onder meer in *Week-End* en *Tout Va Bien* speelt deze thematiek een belangrijke rol.

In de late cinema van Godard zou een dergelijke thematiek echter een hoofdrol gaan opeisen. Dit is bijvoorbeeld het geval in *King Lear*, een film die zich afspeelt in een postapocalyptische wereld waar kunst en film compleet teloor is gegaan.<sup>444</sup> In *King Lear* wordt kunst voorgesteld als iets uit het verleden, als iets dat onze cultuur verloren blijkt te hebben.<sup>445</sup>

James Williams merkt daarbij op dat binnen de gigantische hoeveelheid aan schilderkunstige referenties in *Histoire(s) du Cinéma* er een opvallende afwezigheid van de abstracte schilderkunst. Godard lijkt de overgang van de figuratieve naar de abstracte kunst als een achteruitgang te zien. Door het contact te verliezen met het figuratieve heeft de schilderkunst eveneens het contact verloren met de historische echtheid. Godard meent hierbij, in navolging van André Malraux, dat de cinema hierbij de ethische en morele verplichting heeft gekregen om deze taak van de schilderkunst over te nemen.<sup>446</sup>

Godard ziet in deze fase van zijn carrière eveneens een parallel tussen de teloorgang van de schilderkunst en deze van de cinema. Dit komt tot uiting in de volgende uitspraak van hem: 'We can say, in general, that a certain idea of cinema, not Lumière's but that which was perhaps pursued by Feuillade and continued by Delluc, Vigo, and from which I do not consider myself to be far, this idea of cinema is over, as the Fontainebleau school is over, as Italian painting is over...One can say that a certain cinema has now been achieved. As Hegel put it, an epoch is finished. Afterward it is different. One feels sad because childhood has been lost.'<sup>447</sup>

## 5.6. Schilderkunst in de cinema van Godard

<sup>442</sup> N. PAIGE, 'Bardot and Godard in 1963 (Historicizing the Postmodern image)' in *Representations*, 88, (2004), 1, p.3, 8.

<sup>443</sup> V. BURGIN, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, Macmillan, 1986,

<sup>444</sup> J.M. MAERZ, 'Godard's King Lear' in *Literature Film Quarterly*, 32, (2004), 2, p. 108.

<sup>445</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 169.

<sup>446</sup> J.S. WILLIAMS, 'The signs amongst us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma' in *Screen*, 40, (1999), 3, p. 310.

<sup>447</sup> J.-L. GODARD en Y. ISHAGHPOUR, *Cinema : the archeology of film and the memory of a century*, Oxford, Berg, 2005, 87.

Net als boeken speelt ook de schilderkunst een belangrijke rol binnen de cinema van Godard. Godards passie voor de schilderkunst Shafto wijst er hierbij ook nog op dat Godard in zijn jonge jaren ook effectief enige tijd geschilderd heeft.<sup>448</sup> De aanwezigheid van schilderkunst omspant praktisch het hele oeuvre van Godard, maar bereikt volgens Shafto een hoogtepunt in *Histoire(s) du Cinéma*, waarmee Godard op een parallel lijkt te willen wijzen tussen de schilderkunst en de cinema.<sup>449</sup>

Williams beschrijft Godard als een omnivoor verzamelaar van visuele bronnen.<sup>450</sup> Shafto<sup>451</sup> beschrijft het specifiek en noemt Godard zowel een filmmaker als een schilder, een mening die wordt gedeeld door Ishaghpour.<sup>452</sup> Della Vacche noemt Godard een filmmaker met een zekere mate van iconofobie.<sup>453</sup> Verstraeten verbindt dit iconofoob karakter van Godard aan diens frequente gebruik van schilderijen in diens films. Daarbij stelt Verstraeten dat als Godard schilderachtig wil zijn, hij gewoon een shot van een schilderij in zijn films stopt.<sup>454</sup>

Aumont stelt dat de cinema van Godard in een Classicistisch kader dient geplaatst te worden, omwille van de belangrijke uitdrukkingrol die het lichaam er vertolkt en het geprivilegieerd karakter van gevoelens.<sup>455</sup> Godard weigert het kunstwerk te fetisjeren en afgewerkte kunstobjecten af te leveren die meteen klaar zijn voor consumptie. Het gebruik van de jumpcut in *A Bout De Souffle* geeft deze film bijvoorbeeld een onaf karakter en leggen de aandacht op de tijdsintervallen die telkens tussen zo'n jumpcut verscholen ligt.

Deze opinie wordt gedeeld door Bellour die stelt dat Godard in diens cinema reeds vanaf zijn eerste films invloeden uit de schilderkunst in zijn films heeft verwerkt.<sup>456</sup> Shafto geeft daarbij een opsomming van de verscheidene schilderkunstige kunststromingen die hem doorheen diens verschillende fases hebben beïnvloed: Pop Art in de Nouvelle Vague-periode, de landschapsschilderkunst van de Barbizon-school in de cinema van de vroege jaren tachtig, het Fauvisme en Impressionisme in de jaren hierop. Della Vacche merkt op dat Godard in diens cinema veel gebruik maakt van een collagetechniek, waarmee hij zich niet enkel schatplichtig maakt aan het Surrealisme, Dadaïsme en Futurisme, maar eveneens aan de Pop Art-beweging van de jaren vijftig en zestig.<sup>457</sup>

---

448 S. SHAFTO, *On painting and history in Godard's Histoire(s) du cinéma*, 2006 (31.07.2008, Senses of cinema, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>).

449 S. SHAFTO, *On painting and history in Godard's Histoire(s) du cinéma*, 2006 (31.07.2008, Senses of cinema, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>).

450 A.L. WILLIAMS, *Republic of images: a history of French filmmaking*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, 380

451 S. SHAFTO, *On painting and history in Godard's Histoire(s) du cinéma*, 2006 (31.07.2008, Senses of cinema, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>).

452 J.-L. GODARD en Y. ISHAGHPOUR, *Cinema : the archeology of film and the memory of a century*, Oxford, Berg, 2005, 141.

453 A. DALLE VACCHE, *Cinema and painting: how art is used in film*, Austin : University of Texas Press, 1996, 77.

454 P. VERSTRAETEN, 'Een modernistische 'poging tot cinema': de 'onzuiverheid' van Godards *Pierrot Le Fou*' in J. BAETENS, S. HOUPPERMANS, A. LANGEVELD en P. LIEBREGTS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 116.

455 J. AUMONT, 'Godard Peintre' in J. AUMONT (Red.), *L'oeil interminable: Cinéma et Peinture*, Paris, Séguier, 1989, 223-247.

456 R. BELLOUR, *Witte de With : The lectures*, 1990, Rotterdam, Witte de With, 2001, 16.

457 A. DALLE VACCHE, *Cinema and painting : how art is used in film*, Austin, University of Texas Press, 1996, 7.

Yacavone stelt dat de films uit de periode 1966 tot 1968 meer dan vroeger gekenmerkt worden door een commercieel en populair beeldgebruik. Het gecombineerd gebruik van de collagetechniek en de recyclage van beelden, toont de schatplichtigheid ten aanzien van Pop Art kunstenaars als Roy Lichtenstein, Andy Warhol en James Rosenquist. Dit hergebruik van beelden gebeurt op een herinterpreterende en creatieve wijze: een hergebruik van een welbepaald element gebeurt op een transformerende wijze. Als voorbeeld haalt Yacavone een scène aan uit *Pierrot Le Fou* waar de camera het uithangbord van een TOTAL-tankstation gebruikt, terwijl Marianne op de klankband verklaart: ‘TOTAL, c’était un film d’aventure’.<sup>458</sup>

Volgens Shafto is er hierbij slechts één periode geweest die gekenmerkt wordt door een afwezigheid van een duidelijk herkenbare beïnvloeding door de schilderkunst, met name in de jaren dat Godard als militant filmmaker actief was binnen de Dziga Vertov Groep. Het kunstwerk komt in de films van de Dziga Vertov Groep nauwelijks aan bod.

In de eerste films van Godard worden hierbij vooral klassiekere schilderijen visueel aangehaald: reproducties van schilderijen van Paul Klee, Pierre-Auguste Renoir en (in mindere mate) Pablo Picasso in *A Bout De Souffle* bijvoorbeeld.

Zoals zonet reeds werd aangehaald was de voorstelling van kunst in de zogenaamde militante films van Godard afwezig. Bepaalde bourgeoisvormen van artistieke representatie werden bekritiseerd. Deze bekritisering loopt parallel met Godards kritiek op de orthodoxe cinema in deze periode. Op deze radicalisering zou al worden vooropgelopen in *La Chinoise* waarin een personage stelt dat de Franse filmpionier Lumière in wezen net dezelfde zaken heeft geregistreerd dan Impressionistische schilders als Manet en Renoir: treinstations, publieke plaatsen en mensen die zich ontspannen. Lumière wordt daarom in deze film bekritiseerd en zijn onderwerpen worden omschreven als sociaal irrelevant en dus bourgeois.<sup>459</sup>

Militante kunst dient geïnspireerd te worden door de notie van Mao Zedong over ‘la lutte sur deux fronts’, waarmee men doelde op de noodzaak van zowel een gepaste revolutionaire vorm als inhoud. Wanneer kunst tijdens deze periode alsnog wordt aangehaald, gebeurt dit door middel van een woordspeling, zoals in één van de *Cinétracts* die Godard maakte en waar hij ‘La Révolution/L’Art évolution’ op een pancarde noteerde.

Het zou tot zijn films uit de jaren tachtig duren vooraleer Godard opnieuw kunstwerken in zijn films zou verwerken. Een vaak gebruikte strategie is volgens Shafto het frequente gebruik van reproducties van bekende schilderijen in zijn films, waarbij vaak een acteur en een figuur uit een schilderij naast mekaar worden geplaatst.<sup>460</sup> Deze techniek zal uiteindelijk geformaliseerd worden in *Passion*, een speelfilm waarin een aantal bekende schilderijen uit de kunstgeschiedenis als tableaux-vivants heruitgebeeld worden. Godard zegt in *Scénario Du Film Passion* dat *Passion* ‘une superproduction de fameuses peintures’ is.

---

<sup>458</sup> D. YACAVONE, ‘Jean-Luc Godard and Roy Lichtenstein: Originality, Reflexivity, and the Re-Presented Image’ in *Forum*, (2005), 1, p. 8.

<sup>459</sup> J. LESAGE, Godard and Gorin's left politics, 1967-1972 in *Jumpcut*, (1983), 28, p. 53.

<sup>460</sup> S. SHAFTO, *On painting and history in Godard's Histoire(s) du cinéma*, 2006 (31.07.2008, Senses of cinema, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>).

Leurat en Cresci wijzen erop dat Godard deze schilderijen in *Passion* niet louter als eerbetoon gebruikt, maar ook als metafoor: zowel op vormelijk vlak (waarmee commentaar wordt geleverd op de schilderkunst, de cinema en hun onderlinge relatie), als op inhoudelijk vlak is dit het geval. Zo benadrukte Godard in verband met *Passion* dat in de afgebeelde schilderijen uit deze film 'all the great waves of history are figured : oppression, conquest, etc'.<sup>461</sup>

---

<sup>461</sup>

J.-L. LEURAT en M. CRESCI, 'Traces that resemble us: Godard's *Passion*' in *SubStance* 15, (1986), 3, p. 40-41.

In de late cinema van Godard neemt kunst een belangrijkere rol in dan ooit tevoren. De toon in deze films wordt daarbij opvallend melancholisch en nostalgisch en lijken meermaals op een klaagzang van een verongelijkte artiest voor diens verloren en verdwenen kunst.<sup>462</sup>

Diens werken *The Old Place* en *Histoire(s) Du Cinéma* zijn zelfs volledig rond de thematiek van de kunst opgebouwd. In de late cinema van Godard wordt ook kritiek geleverd op de kunstwereld. In *The Old Place* met name, bekritisieren Godard en Miéville Andy Warhol omwille van het feit dat wat hem betreft, kunst vooral een commerciële zaak was, hetgeen zich vertaalde in een marktgerichte kunstaanpak.<sup>463</sup> Deze vermenging tussen kunst en reclame komt in deze film ook nog tot uiting in de volgende uitspraak: 'Et le dernier Citroën, s'appellera Picasso'.

## 5.7. Muziek en ideologie

In verband met het gebruik van muziek in de narratieve fase meent Godard dat hij in deze films de muziek 'à l'américaine' gebruikte. Hiermee doelt Godard op een gebruik dat de traditionele benadering van muziek in de orthodoxe cinema respecteert.<sup>464</sup>

We hebben zonet gezien dat het gebruik van muziek in de cinema van Godard afwijkt van het gebruik hiervan in de orthodoxe cinema. *Le Petit Soldat* verschilt qua stijl aanzienlijk met *A Bout De Souffle*: waar het gebruik van de jumpcut in de laatste film voor de nodige lichtvoetigheid zorgt, het Parijse achtergronddecor eerder als zorgeloos kan worden beschouwd en de soundtrack voornamelijk wordt gevuld met vrolijke jazzmuziek, zorgen de rusteloze camerabewegingen in *Le Petit Soldat*, een wat dreigende en desoriënterende uitbeelding van de stad Geneve en de atonale muziek van Maurice Laroux op de soundtrack, voor een veel grotere zwaarmoedigheid.

Landy haalt aan dat muziek in de cinema van Godard steeds een integraal deel uitmaakt van de films en niet louter als achtergrond dienen.<sup>465</sup> Muziek onderhoudt geprivilegieerde relatie met een welbepaald personage van het verhaal of met een element of gebeurtenis van de vertelling.<sup>466</sup>

Er dient hierbij ook gewezen te worden uit een scène uit de film *Week-End* die 'Action Musicale' als titel draag. In deze scène wordt een directe kritiek geleverd op het cultuurbeleid van de toenmalige Franse minister van Cultuur, André Malraux, die in diens Action Culturelle het plan had opgevat om cultuur naar de massa's te brengen.<sup>467</sup> Ondanks het feit dat Godard hier kritisch tegenover staat, spreekt uit deze scène met diens circulaire camerabeweging tevens een schoonheid en vreedzaamheid die op geen enkel ander moment van deze film is terug te vinden. Morrey spreekt in verband met deze scène met zijn circulaire camerabeweging van een verschillend tijdswezen in vergelijking met de lineariteit van de consumptiologica die de rest van deze film beheerst.<sup>468</sup>

<sup>462</sup> J. AUMONT, *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, 168.

<sup>463</sup> S. SHAFTO, *On painting and history in Godard's Histoire(s) du cinéma*, 2006 (31.07.2008, Senses of cinema, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>).

<sup>464</sup> C. DELVAUX, 'Godard Musicien' in *Revue belge du cinéma*, (1977), 7/8, p. 51.

<sup>465</sup> M. LANDY, 'Just an Image: Godard, Cinema, and Philosophy' in *The Critical Quarterly*, 43, (2001), 3, p. 13.

<sup>466</sup> C. DELVAUX, 'Godard Musicien' in *Revue belge du cinéma*, (1977), 7/8, p. 51.

<sup>467</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 110.

<sup>468</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 77.



Een belangrijke film op het vlak van de relatie tussen muziek en ideologie is *One Plus One*. Volgens Godard bestaat deze film uit twee bewegingen, een constructieve en een destructieve, waarbij het constructieve element bestaat uit de veelvuldige scènes waarin The Rolling Stones in een opnamestudio het nummer *Sympathy For The Devil* aan het repeteren zijn. De keuze voor The Rolling Stones in deze film heeft agiterende redenen: Godard was er immers van op de hoogte dat deze groep over een grote aanhang had bij de beschikte bij lagere sociale klassen. Bovendien maken The Rolling Stones in hun muziek gretig gebruik van ritmes die hun oorsprong vinden in de bluesmuziek van zwarte muzikanten.

In verband hiermee verwijs ik naar een scène uit *One Plus One* waarin een lid van een militante zwarte beweging voorleest uit het boek *Souls On Ice* van Eldridge Cleaver. Dit boek uit 1968 heeft een enorme invloed gehad op de Black Power-beweging. Centraal in dit boek staat de these dat blanke muzikanten aan het begin van de 20e eeuw de muziek van zwarte muzikanten gestolen en geherinterpreteerd hebben.

*One Plus One* biedt echter ook een kritische blik op het muziekmedium zelf. Door The Rolling Stones in de artificiële omgeving van de opnamestudio te tonen, onthult Godard het arbeidsintensieve proces dat aan het eindproduct voorafgaat en demystificeert hij hun muziek. Het artificiële karakter van de muziekstudio waarin The Rolling Stones zich bevinden, komt des te sterker naar voren omdat Godard deze scènes laat contrasteren met beelden uit een natuurlijke omgeving.<sup>469</sup>

---

<sup>469</sup>

G. ELSHAW, *The Depiction of Late 1960's Counter Culture in Jean-Luc Godard's One Plus One*, p. 7. (12.02.2008, Gary Elshaw, [http://elshaw.tripod.com/jlg/One\\_Plus\\_One.htm](http://elshaw.tripod.com/jlg/One_Plus_One.htm)).

Godard wil hiermee de mythe ontcrachten dat een cultureel product in een vacuüm ontstaat en uitsluitend het product is van de auteur. Het muzikale productieproces in *One Plus One* is een gezamenlijk proces, waarbij Godard toont hoe, behalve The Rolling Stones zelf, ook de muziekproducers en -technici hierin een belangrijke rol spelen. Het is hierbij opmerkelijk dat in de representatie van The Rolling Stones in *One Plus One* een heel ander beeld spreekt dan het beeld dat we van deze groep gewend zijn. Tijdens het bijzonder repetitieve opnameproces is de verveling regelmatig van de gezichten van de muzikanten af te lezen. Er blijkt met andere woorden een grote discrepantie te bestaan tussen de The Rolling Stones die we kennen van hun openbare optredens en The Rolling Stones uit *One Plus One*. De mythe rond The Rolling Stones wordt op deze manier in deze film doorbroken.<sup>470</sup>

De band tussen muziek en het kapitalisme zou na de radicale fase van Godard echter niet verdwijnen. In *Soigne Ta Droite* bijvoorbeeld wordt muziek voorgesteld als een culturele commoditeit dat aan de depersonalisatie en aliënering van het kapitalisme weet te ontsnappen.<sup>471</sup> Opvallend in de late cinema van Godard is hierbij nog het feit dat de muziek in deze films ook fysiek wordt afgebeeld. Dit gebeurt bijvoorbeeld door het tonen van de muzikanten die de muziek uitvoeren die op de klankband te horen is, zoals in *Prénom Carmen* of aan het einde van *Sauve Qui Peut (La Vie)*. Hieruit spreekt een *weigering om een dichotomische scheiding tussen beeld en geluid te handhaven en een streven van het door mekaar heen weven van de beeld- en klankband*.<sup>472</sup> Binnen de late cinema van Godard is er met andere woorden spraken van een interactie tussen beeld en muziek, waarbij de muziek op bepaalde momenten met het cinematografisch beeld meewerkt, maar dit op andere momenten eveneens tegenwerkt.<sup>473</sup>

## 5.8. Het motief van het boek

Godard is een bibliofiel. Doorheen diens oeuvre is het boek alomtegenwoordig: zijn films zitten werkelijk vol met impliciete of expliciete referenties aan de literatuur. Niet enkel zijn verscheidene van zijn films gebaseerd op boeken, zoals *Le Mépris*, *Bande A Part* of *Défective*, de boeken worden eveneens gebruikt door zijn personages: ze lezen eruit voor of willen via een boek informatie overbrengen. De functies van deze referenties kunnen heel divers zijn. Soms lijken ze gewoon een hommage, soms geven ze commentaar op de film, ze kunnen de film bekritisieren of ze kunnen de film(sfeer) aanvullen. In ieder geval maken ze een essentieel onderdeel uit van de cinema van Godard.

Vooraf in de late cinema van Godard komt diens liefde voor het boek prominent naar voor: scènes in films als *JLG/JLG* of *Histoire(s) Du Cinéma*, waarin Godard te midden van zijn boeken wordt uitgebeeld, komen hierbij frequent voor. (Zie bijlage: afbeelding 7)

---

<sup>470</sup> G. ELSHAW, *The Depiction of Late 1960's Counter Culture in Jean-Luc Godard's One Plus One*, p. 9. (12.02.2008, Gary Elshaw, [http://elshaw.tripod.com/jlg/One\\_Plus\\_One.htm](http://elshaw.tripod.com/jlg/One_Plus_One.htm)).

<sup>471</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 186.

<sup>472</sup> C. DELVAUX, 'Godard Musicien' in *Revue belge du cinéma*, (1977), 7/8, p. 51.

<sup>473</sup> M. LANDY, 'Just an Image: Godard, Cinema, and Philosophy' in *The Critical Quarterly*, 43, (2001), 3, pp. 28-29.

### 5.8.1 Het boek in de cinema van Godard: een overzicht

Boeken en kranten zijn alom aanwezig in de vroege cinema van Godard. Hayes illustreert dit in zijn artikel *The Newspaper and the Novel over Godard debuutfilm, A Bout De Souffle*, waarin hij een uitgebreide opsomming geeft van de literaire referenties die in deze film gemaakt worden.<sup>474</sup> Ik heb eerder in dit werk reeds gewezen op het gebruik van boekomslagen, boeken of krantenartikel worden echter eveneens gebruikt als aanleiding om een verhaal te vertellen.

Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Une Femme Est Une Femme* waar Angela een artikel uit de krant navertelt over jammerlijke briefverwisseling van een vrouw die er twee minnaars op nahoudt. Dit wordt echter niet zonder enige verdere bedoeling in de film gelaten. Via een dergelijk verhaal wordt er commentaar geleverd op het verhaal dat zich in de film zelf aan het afspelen is. Angela is namelijk ook verwickeld in een affaire met twee mannen, zij het dat deze rollen belange niet zo geëxpliciteerd worden als in het krantenartikel wel gebeurt. Maar men zou dus wel kunnen stellen dat via dit artikel Godard de kijker alert wil maken van wat er zich onder zijn ogen feitelijk aan het afspelen is en dat dit verhaal dus in feite als een analogie gebruikt wordt.<sup>475</sup>

Via deze weg wordt een tipje van de sluier gelicht over de karakters van de personages of de plot van de film. Boektitels dienen dus niet louter ter visuele referentie maar brengen ook plotrelevante informatie over. Het werken met boekentitels is dus een auctoriële ingreep van Godard.<sup>476</sup> Dit gebeurt zowel in vroegnarratieve films als *Une Femme Est Une Femme*, als in laatnarratieve films, zoals *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*, met dit verschilpunt dat deze inbedding in diegesis in *Une Femme Est Une Femme* sterker zou zijn dan in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*.<sup>477</sup>

Hayes wijst op een significante wijziging in het gebruik van de visuele referenties aan andere boek in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle*. Waar deze voordien nog deel uitmaakten van de mise-en-scène en de diegesis van de film, breekt hij hier in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* radicaal mee. Ook in *Pierrot Le Fou* waren reeds enkele voorbeelden hiervan op te merken, maar het is pas in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* dat dit gebruik van extradiegetische boeken op een nieuw niveau komt te staan.

Een andere belangrijke evolutie binnen de laatnarratieve films van Godard is het gebruik van boekentitels als een visuele referentielijst: door het tonen van een boekentitel laat Godard zien welke boeken hem tijdens de productie van een film geïnspireerd hebben.

Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Made In USA* waar het boek *Gauche, Année Zero* van Marc Paillet herhaaldelijk in beeld komt. Dit boek dat handelt over de relatie tussen de moderne Franse politiek en het economisch beleid en stemt thematisch in grote mate overeen met de thematiek van *Made In USA*.<sup>478</sup>

<sup>474</sup> K. HAYES, 'The Newspaper and the Novel in A Bout De Souffle' in *Studies in French Cinema*, 1, (2001), 3, p.184.

<sup>475</sup> K. HAYES, 'The Newspaper and the Novel in A Bout De Souffle' in *Studies in French Cinema*, 1, (2001), 3, p.185.

<sup>476</sup> IBID. ,p. 21.

<sup>477</sup> K HAYES, 'Bookcover as intertitle in the cinema of Jean-Luc Godard' in *Visible Language*, 34, (2000), 1,p. 20.

<sup>478</sup> J.-L. GODARD, 'The Left and Made In USA?' in M. KUSTOW (Red.), *Made in USA*, London, Lorrimer, 1967.

Godard zou deze methode nadien ook verder zetten. Zo is er in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* uitgebreide aandacht voor het boek *Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle* van Raymond Aron. In dit boek wordt de noodzaak van economische groei in vraag gesteld, zonder dat hierbij echter een marxistische opvatting wordt nastreefd. Aron is in dit boek immers kritisch voor zowel het marxisme als het kapitalisme, waarbij volgens hem geen van beide systemen de ideale oplossing aanbiedt. De geschiedenis van de moderne samenleving is volgens hem niet langer een klassenstrijd maar een algemene escalatie van de massaconsumptie.

Een andere relevant boek dat uitgebreide aandacht krijgt in *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* is *Le Grand Espoir Du Xxe Siècle* van Jean Fourastie. In dit boek duidt Fourastie de industrialisering en modernisering van de 20<sup>e</sup> eeuw worden als een grote hoop op vooruitgang aan.<sup>479</sup>

Een laatste voorbeeld uit *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* is de *Sociologie Du Roman* waarmee gerefereerd wordt aan een boek van Lucien Goldmann waarin deze stelt dat de essentiële structuur van de moderne novelle parallellen vertoont met de economische structuren van de marktsamenleving.<sup>480</sup>

Het extradiegetische gebruik van de boektitels zou nog verder worden uitgewerkt in de *Cinétracts* en *Le Gai Savoir*. Tegelijkertijd zou er zich echter eveneens een toenemend wantrouwen ten aanzien van het printmedium van Godard meester maken. Hayes wijst erop dat dit toegenomen wantrouwen dient gezien te worden in de veranderende houding van Godard ten aanzien van cinema, meer bepaald het geloof in de idee dat boekenuitgevers, net als filmproducers, tussen het creatieve en het commerciële aspect van het product staan en dat zij aldus een representatie vormen voor het economische aspect van het cultuurproduct.<sup>481</sup>

Opmerkelijk is hierbij een verschil tussen *2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'Elle* en *Le Gai Savoir*, waarbij in deze eerste film Godard door middel van het leveren van kritiek op de consumptiemaatschappij aan de hand van boektitels Godard een mogelijkheid ziet om belangrijke ideeën over te brengen. Bij *Le Gai Savoir* zou deze hoop echter verdwenen en plaatsmaken voor wantrouwen.<sup>482</sup>

In *One Plus One* stelt Godard dus de validiteit van gedrukte media voor het uitdrukken van de waarheid in vraag.<sup>483</sup> Er wordt hierbij wel een onderscheid gemaakt tussen handgeschreven en gedrukte teksten. In deze film en de films waaraan Godard later in de Dziga Vertov Groep zal meewerken, komen namelijk erg veel met de hand geschreven teksten terug. Op dit vlak heerst een wel nog zeker geloof dat er een bepaalde authenticiteit in dergelijke boodschappen zit en dat deze als publiek expressiemiddel kunnen dienen.

De scène in de boekhandel wordt dan geassocieerd met conservativisme en fascisme. De scènes waarin met graffiti boodschappen (MAO-ART) op een muur worden gekalkt houden dan weer een revolutionaire boodschap in. In de films van de Dziga Vertov Groep is het boek zeker niet in dezelfde mate aanwezig als in de vroege of de late cinema van Godard. Weliswaar wordt er ook in deze films gerefereerd aan geschreven werken, zij het dan vooral politieke werken van onder meer Marx, Mao Zedong en Lenin.

---

<sup>479</sup> IBID., p. 24.

<sup>480</sup> IBID., p. 25.

<sup>481</sup> K HAYES, 'Bookcover as intertitle in the cinema of Jean-Luc Godard' in *Visible Language*, 34, (2000), 1, p. 28.

<sup>482</sup> IBID., p. 31.

<sup>483</sup> IBID., pp. 28-31.

Exemplarisch voor het wantrouwen ten aanzien van het boek in de radicale fase is een scène uit *One Plus One*. Deze scène die *The Heart Of Occident* getiteld is, speelt zich af in een boekenwinkel waarin naast pulplectuur ook nog erotische en exotisch werk te koop wordt aangeboden. Deze scène beeldt op treffende wijze uit hoe Godard op dat moment staat ten opzichte van het boek. De tijd van de Grote Literatuur is afgelopen en heeft plaats moeten ruimen voor een totalitaire commerciële logica waaraan ook het boek geen weerstand heeft kunnen bieden. Waar boeken vroeger een belangrijke educatieve rol vervulden, dienen deze in de tweede helft van de twintigste eeuw vooral ter sensationele ontspanning: het cultuurproduct heeft plaats moeten ruimen voor een consumptieproduct.

De naam van deze scène slaagt op de centrale plek die de gedrukte media in de Westerse cultuur hebben ingenomen. Dit hangt dan ook samen met een pessimistische visie: de gedrukte media worden als decadent aanzien en hebben niets meer van het opvoedende aspect die boeken eeuwenlang gehad hebben. Boeken richten zich niet langer op de geesten van de mensen, maar op hun emoties.<sup>484</sup> In de huidige maatschappij lijken boeken vooral een escapistisch aspect te hebben en een uitlaatklep voor onbewuste agressieve en erotische gevoelens. Een centrale rol in deze scène is dan ook weggelegd voor *Mein Kampf*: meer bepaald de passage waarin Adolf Hitler refereerde aan Shakespeares beruchte slagzin 'to be or not to be' wordt hier aangehaald.

Hayes wijst er hierbij op dat in *Une Femme Est Une Femme* een gelijkaardige scène is terug te vinden. Waar Godard in *Une Femme Est Une Femme* echter de nadruk legt op de persoonlijk interactie die er plaatsvindt in de boekhandel, legt hij in deze film de nadruk op de economische en ideologische aspecten.<sup>485</sup>

Het boek is in deze fase van het oeuvre van Godard het meest prominent aanwezig.

## 5.9. Godard en de mediakritiek

Godard heeft als filmmaker eveneens aandacht gehad voor de intermediaire rol van de media. In dit verband kan men verwijzen naar Inkinen die Godard een mediafilosoof noemt, die de theorieën van klassieke denkers als Ludwig Wittgenstein, Georg Hegel, Brice Parain, Theodor Adorno en anderen heeft toepast op het film- en televisie-medium.<sup>486</sup>

De mediakritiek is in de cinema van Godard inderdaad alom aanwezig. In de narratieve fase staat deze kritiek zich in de eerste plaats in relatie met het filmmedium: in een film als *Le Mépris* is een grote mate van filmkritiek aanwezig die zich enerzijds uitdrukt in een nostalgische terugblik op het verleden en anderzijds in een kritische blik op de relatie tussen de financiële wereld en de filmwereld.

<sup>484</sup> K. HAYES, 'The Book As Motif In One Plus One' in *Studies In French Cinema*, 4, (2004), 3, p. 225.

<sup>485</sup> K. HAYES, 'The Book As Motif In One Plus One' in *Studies In French Cinema*, 4, (2004), 3, p. 222.

<sup>486</sup> S. INKINEN, *Mediapolis: Aspects of texts, hypertexts, and multimedial communication*, Berlin, Walter de Gruyter, 1999,

De mediakritiek van Godard beperkt zich echter niet tot louter filmkritiek. Hij zal daarbij ook aandacht hebben voor het communicatieproces zelf. Zo ziet Godard in zijn radicale periode taal als een onderdrukkingsmiddel van de heersende, burgerlijke klasse en ziet hij de massamedia hierbij het onderdrukkingsinstrument. Hieruit volgt een zekere angst voor informatie- en communicatiemiddelen, maar eveneens een geloof in de noodzaak om deze middelen aan te vallen en omver te werpen. Godard stelt het als volgt: ‘C’est parce qu’on communique trop qu’on ne communique plus du tout. [...] Il faudrait faire moins d’images mais les faire mieux’.<sup>487</sup>

Deze interesse in het communicatieproces zet zich ook door na de ontbinding van de Dziga Vertov Groep. De angst maakt in de loop van de jaren zeventig echter plaats voor een ongeziene fascinatie. Zo ontstaat er het idee bij Godard dat er niet zoiets bestaat als een individuele identiteit. Volgens hem bestaat er slechts louter communicatie: ‘Je crois que la seule chose qui existe au monde, c’est la communication. Je ne crois pas que j’existe, je ne crois pas que tu existes, je crois que nous sommes un mouvement matérialisé de mouvements, de formes qui passent entre nous’.<sup>488</sup> Morrey interpreteert deze uitspraak als een geloof van Godard in de omnipresentie en de almachtigheid van de communicatie. Dit geloof dient binnen een mediakritiek echter wel gecombineerd te worden met de overtuiging dat de schijn van communicatie en informatie door de media als belangrijker worden aanzien.<sup>489</sup>

Binnen diens mediakritiek spelen Godards aandacht voor het televisie- en videomedium een belangrijke rol. Daarom zal in de volgende paragrafen verder worden ingegaan om Godards ambivalente relatie met deze twee audiovisuele media.

### 5.9.1 Televisie

In tegenstelling tot veel andere filmmakers heeft Godard het televisiemedium nooit als inferieur beschouwd ten opzichte van het filmmedium. Reeds in 1964 liet Godard uitschijnen dat hij geïnteresseerd was om met dit medium aan de slag te gaan.<sup>490</sup>

Het zou echter tot 1967 met *Le Gai Savoir* duren vooraleer Godard voor de eerste maal in contact zou komen met het televisiemedium. Uit deze film, die gemaakt werd in opdracht van de Franse staatstelevisiezender ORTF, spreekt een tamelijk hoopvolle visie ten aanzien van dit medium. Televisie wordt hierbij aanzien als een mogelijkheid om tot een opvoeding van de grote massa’s te komen. Het televisiemedium bleek echter eveneens erg vatbaar te zijn voor staatscontrole en Godard zou hier dan ook al gauw kennis mee maken. Omwille van een mogelijke schending van de openbare orde zouden bepaalde onderdelen van *Le Gai Savoir* door de censuurautoriteiten immers geweigerd worden. Godard is zich wel degelijk bewust van de beperkingen van het televisiemedium: op verscheidene momenten in *Le Gai Savoir* wordt er dan ook kritiek geleverd op de sterke greep van de overheidsautoriteiten op het televisiemedium.

---

<sup>487</sup> J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: Tome 1: 1950-1984*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 586.

<sup>488</sup> IBID., 508.

<sup>489</sup> D. MORREY, *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 153.

<sup>490</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 138.

Volgens MacCabe zou Godards interesse in het televisiemedium, op het moment dat hij de orthodoxe cinema de rug had gekeerd, verder zou ontwikkelen. Hij wijst er daarbij op dat op één na alle films die gemaakt werden onder de vlag van de Dziga Vertov Groep, geproduceerd werden voor een televisiestation. Godard ziet in het televisiemedium volgens MacCabe een mogelijkheid om het traditionele distributiemodel te doorbreken.<sup>491</sup>

Ook in deze jaren zou Godards geloof in het televisiemedium zwaar op de prijs worden gesteld. Verscheidene Europese televisiezenders haasten zich, wanneer Godard onder de noemer van de Dziga Vertov Groep aan de productie van documentaires begint, om één van deze films te bestellen. Elkeen van deze films wordt echter geweigerd wanneer blijkt dat het uiteindelijke eindresultaat van deze films in hoofdzaak over de representatieproblematiek blijkt te handelen.

Op het eind van de jaren zeventig krijgen Godard en Miéville de opdracht om in het net onafhankelijk geworden Mozambique een postkoloniaal televisiesysteem op poten te zetten. Naar aanleiding van dit project, dat echter nooit verwezenlijkt zou worden, verrichten Godard en Miéville heel wat theoretisch denkwerk omtrent het televisiemedium en diens relatie tot het filmmedium. Ze merken daarbij op dat in een cinemazaal mensen met meerderen - 'à plusieurs' - samenkomen om alleen - 'seul' - naar een film te kijken. Bij televisie is de situatie net andersom. Hier bevinden mensen zich alleen - 'seul' - in een ruimte, maar worden ze via het televisiescherm wel verbonden met andere mensen.

Dit essentiële verschil wordt verder uitgewerkt in de stelling dat film en televisie elk een eigen kijkbeleving en twee verschillende publieke sferen met zich meebrengen. MacCabe omschrijft dit als volgt: 'To watch a film is to go out of the home and be entertained as an individual. To watch television is to stay at home and be entertained as a member of a national public.'<sup>492</sup> Bij televisie is het tijdsaspect erg belangrijk in die zin dat de programmatie volgens dit tijdsaspect bepaald wordt: tijdens prime-time wordt vooral entertainment geprogrammeerd, een meer nichegerichte programmatie wordt voorbehouden voor overdag en 's nachts.

Tevens zijn beeld en klank volgens MacCabe bij het televisiemedium op dergelijke wijze georganiseerd dat ze vrijwel meteen een begrijpbare en overzichtelijke wereld creëren.<sup>493</sup>

Tijdens de jaren tachtig werken Godard en Miéville aan een aantal televisieproducties in opdracht van de Franse openbare televisie. De twee meest belangrijkste hierbij zijn *Six Fois Deux/Sur Et Sous La Communication* en *France Tour Détour Deux Enfants (Le Tour de France de Deux Enfants)*. Godard slaagt erin deze nieuwe opdrachten in de wacht te slepen doordat er tijdens het presidentschap van Giscard d'Estaing, aan het einde van de jaren zeventig, een frisse wind komt waaien doorheen de tot dan toe erg rigide beheerde Franse openbare televisiezender.

*Six Fois Deux/Sur Et Sous La Communication* bestaat uit twaalf verschillende afleveringen, telkens samengebundeld per twee delen, die door Godard en Miéville 'mouvements' genoemd werden. In het eerste deel wordt een algemeen en theoretisch thema aangesneden, in het tweede deel wordt dit thema dan gespecificeerd en geïllustreerd aan de hand van een persoonlijke invulling ervan.

---

<sup>491</sup> IBID., 139.

<sup>492</sup> IBID., 140.

<sup>493</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 141.

*France Tour Détour Deux Enfants* bestaat uit afleveringen van elk een halfuur waarbij telkens een jongen of een meisje de centrale figuur is. Elke aflevering staat in het licht van een bepaald thema. Dit thema wordt dan uitgewerkt door middel van interviews, beelden uit het dagelijks leven van de kinderen en commentaar door een aantal gasten die zich in een televisiestudio bevinden.

Wat het format van deze twee reeksen betreft, zijn er behoorlijk wat overeenkomsten terug te vinden. Sterritt vergelijkt hun structuur met een bebopcompositie, waarbij er sprake is van een basaal geraamte dat Godard de mogelijkheid biedt om hierop te variëren zonder een al te groot risico te lopen dat de communicatie met het publiek mank zou lopen.<sup>494</sup>

Deze twee televisieprojecten worden gekenmerkt door een erg wetenschappelijk onderzoek en hebben weinig te maken met het reguliere entertainment dat het televisiescherm doorgaans pleegt te vullen. De televisiereeksen van Godard en Miéville hebben met name als doel de kijker bewust te maken van de enorme impact die televisie heeft op zijn dagelijks leven en probeert hem uit de absorberende ervaring die televisie doorgaans biedt, weg te trekken.<sup>495</sup>

Ondanks deze nieuwe openheid zouden er bij de uitzending van deze twee televisiereeksen opnieuw allerlei problemen opduiken. Net als bij alle voorgaande televisie-experimenten zouden ook deze twee programma's niet volgens het bedoelde concept op televisie worden uitgezonden.

Philippe Dubois beschrijft de televisieprojecten van Godard en Miéville dan ook als antitelesie. Hij haalt hierbij het gebruik van een aantal voor de televisie erg ongewone methodes aan, zoals een actief gebruik van de stilte en een haperende plotontwikkeling. Dit laatste element plaatst Dubois in tegenstelling tot het vloeiend en consumptievriendelijk karakter van de conventionele televisieprogramma's.<sup>496</sup>

Sterritt wijst erop dat het televisiemedium bij Godard en Miéville een voorbijgaand karakter krijgt. Volgens hem vormen deze televisiereeksen 'an insidious substitute for the complex authenticities of actual experience'.<sup>497</sup> Dit zet Godard en Miéville er volgens Sterritt toe aan om het televisiemedium niet als een vervanging van de bestaande wereld te presenteren, maar als een complement hiervan. Dit vertaalt zich in een brechtiaanse opvatting van het televisiemedium, waarbij de kijker niet uit de alledaagse werkelijkheid wordt gezogen, maar waarbij hem een alternatieve realiteit wordt aangereikt die samen met deze realiteit kan co-existeren.

De late Godard staat heel wat kritischer ten aanzien van het televisiemedium. Televisie wordt in deze fase in de eerste plaats aanzien als een politiek instrument waarbij weliswaar geen beelden verborgen worden, maar wel de relatie tussen de beelden. Ondanks de schijnbare vrijheid die het televisiemedium lijkt te propageren, is er met andere woorden wel degelijk sprake van overheidscontrole wat televisiebeelden betreft. Godard concludeert dat, net als de cinema, ook het televisiemedium zijn hoopvolle mogelijkheden niet heeft kunnen waarmaken.<sup>498</sup>

---

<sup>494</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 258.

<sup>495</sup> IBID., 252.

<sup>496</sup> P. DUBOIS, 'Video Thinks What Cinema Creates : Notes On Jean-Luc Godard's Work in Video and Television' in R. BELLOUR en M.L. BANDY (Reds.), *Jean-Luc Godard: Son + Image, 1974-1991*, New York, MoMA, 1992, 169.

<sup>497</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 254.

<sup>498</sup> D. STERRITT, *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 214.



Het televisiemedium speelt hierbij een centrale rol in de teloorgang van de cultuur die de late Godard zo gretig propageert. Het televisiebeeld is volgens Godard een collectief beeld dat geen ruimte meer laat voor verschil en individuele subjectiviteit. Godards frequente gebruik van sportuitzendingen in zijn films verduidelijkt dit: nergens is dit proces van massale uniformering immers duidelijker dan bij een televisie-uitzending van een sportwedstrijd waarbij een welbepaald evenement door miljoenen mensen op dezelfde wijze wordt bekeken.

De relatie tussen de televisie en Godard blijft in deze periode ambivalent. Dit vertaalt zich in de volgende uitspraak uit *Histoire(s) du Cinéma* 'Pas des films, que des copies des reproductions.', waarmee Godard doelt op het feit dat op televisie het oorspronkelijk filmproduct (dat Godard als beschouwt als een geïnterpreteerde presentatie in plaats van een representatie) nogmaals geïnterpreteerd en getransformeerd wordt.<sup>499</sup>

Ondanks deze kritiek weet Godard het televisiemedium toch nog te appreciëren en blijft hij tijdens de jaren negentig televisieprogramma's produceren. Het televisiemedium wordt behalve, als een politiek instrument, door Godard eveneens als een demystificerend mechanisme waargenomen. In tegenstelling tot het filmmedium dat aan het beeld een zeker aura lijkt te verschaffen. Het is net daarom dat Godard in verband met de vertoning van *Histoire(s) du Cinéma* zou verklaren dat hij hiervoor het televisiescherm prefereert in plaats van de projectiezaal. Volgens Godard: 'On TV there is no projection. There is a rejection – you are rejected in your armchair or on your bed. In pictures you are projected, but you still have to decide what to be. In TV there is just transmission of something. It's peculiar to cinema to project.'<sup>500</sup>

## 5.9.2 Video

Inherent aan het videomedium is dat de kwaliteit aanzienlijk slechter is dan bij film. Daar staat wel tegenover dat via het videomedium allerlei manipulaties mogelijk zijn en dat het bovendien goedkoper is dan film. Aan het begin van de jaren zeventig richt Godard zich vervolgens op het nieuwe videomedium.

Een eerste experiment met het videomedium is er reeds in 1967 tijdens de productie van *La Chinoise*. Dit materiaal zou echter niet in de definitieve versie van deze film terug te vinden zijn.

Ook in de periode dat Godard deel uitmaakte van de Dziga Vertov Groep experimenteert hij met het videomedium. In een uitspraak die vooruitloopt op Godards engagement met dit medium enkele jaren later stelde hij: « We think the best way of projecting is to project it (*Lotte In Italia*) to a very small group, a family, things like that. Video is still very expensive – if not, we would have done it with videotape. I think in five or six years we'll be able to, especially when the video cassette is better developed. »<sup>501</sup>

---

<sup>499</sup> J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma: 1A (Toutes les histoires)*, Paris, Gallimard/Gaumont, 1998, 67-71.

<sup>500</sup> J.-L. GODARD en D. STERRITT, *Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, 192.

<sup>501</sup> M. GOODWIN en G. MARCUS, *Double Feature: Movies and Politics*, New York, Outerbridge & Lazard, 1972, 24.

In een interview antwoordt Godard op de vraag waarom hij in de jaren zeventig zo geïnteresseerd raakt in het videomedium het volgende: ‘when a technology is new, it is less rigid, and there are less instructions from the police, the law or circulation. There is not less law, but it hasn’t been made, it isn’t written down. It is before the written... You have no rules so you have something to live with, you have to invent some rules and to communicate with other people..I was interested because there were no rules... You have to find rules in yourself and when to work more or to love.’<sup>502</sup>

Aan het begin van de jaren zeventig lijkt het videomedium meer tot volwassenheid zijn gekomen. Dit zet Godard ertoe aan om hiervan volwaardig gebruik te maken. Via het gebruik van video denkt Godard zowel het distributiesysteem van de cinema, als dit van de televisie ontsnappen. Wanneer Godard in 1972 de SonImage Workshop op poten zet, is het zijn bedoeling om de video’s die hij maakt via een netwerk van vrienden en politieke aanverwanten, te verdelen. Dit systeem blijkt echter niet zo levensvatbaar dan aanvankelijk gedacht en zou uiteindelijk dan ook mislukken.<sup>503</sup>

Godard zou zijn ambitie om te werken met het videomedium echter niet laten liggen. In 1975 brengt Godard de film *Numéro Deux* uit. Deze film zou eerst worden opgenomen op video en later worden omgezet naar 35mm-film. Niet enkel toont deze film de invloed die televisie heeft op het huishoudelijk leven van arbeidersgezin, ook wordt door middel van de videofilm het intieme leven van deze familie op een indringende wijze geregistreerd. Dit gebruik van videofilm doet denken aan gelijkaardig gebruik in televisiedocumentaires en geeft de film een gevoel van echtheid. Het voyeuristisch gehalte ligt dan ook erg hoog tijdens de verschillende scènes in deze film die ontzettend intieme onderwerpen weergeven.

Silverman wijst daarnaast ook op het belang van de aanwezigheid van meerdere beeldschermen in *Numéro Deux*. Volgens haar geeft dit de film een gevoel van gelijktijdigheid en zet Godard zich op deze wijze af van het louter chronologisch achter mekaar plaatsens van beelden zoals dit gebeurt binnen de cinema.<sup>504</sup> In verband met de relatie tussen het film- en het videomedium kan men hierbij nog verwijzen naar *Sauve Qui Peut (La Vie)* waarin Paul Godard, het karakter van Jacques Dutronc, op een gegeven ogenblik voor een schoolbord waarop de tekst ‘Caïn et Abel/Cinéma et Vidéo’ geschreven staat.

Het hiernaast aangehaalde authenticiteitgehalte van videobeelden kan trouwens gelieerd worden aan de notie van subjectiviteit. Het is inderdaad zo dat Godard in de jaren tachtig en negentig een aantal uiterst persoonlijke (men zou zelfs kunnen zeggen private) videoprojecten zou maken. Zo speelt *Soft And Hard* zich quasi-uitsluitend af in de private ruimte van Godard en Anne-Marie Miéville: hun slaapkamer, woonkamer en auto. Ondanks het ‘harde onderwerp’ (Hard Subject) waarover Godard en Miéville gedurende meer dan de helft van de film converseren, is ook hier een persoonlijke aanpak (Soft Conversation) aanwezig. Godard en Miéville converseren in deze film op een erg open manier met mekaar, waarbij kritiek ten opzichte van hun personen zeker niet wordt geschuwd. Ook in twee andere producties, *Meetin’ W.A.* en *2 Fois 50 Years of French Cinema*, die Godard in de jaren tachtig zou maken is een dergelijke persoonlijke aanpak terug te vinden.

---

<sup>502</sup> C. MACCABE, *Godard: images, sound, politics*, London, MacMillan, 1980, 132.

<sup>503</sup> C. MACCABE, ‘Le Travail de Jean-Luc Godard en vidéo et télévision’ in *Revue belge du cinéma*, (1977), 7/8, p.57.

<sup>504</sup> K. SILVERMAN en H. FAROCKI, *Speaking About Godard*, New York, New York University Press, 1998, 142.



## 6. BESLUIT

In dit werk heb ik een onderzoek gedaan naar de politieke aspecten binnen de cinema van Godard. De notie ‘politieke aspecten’ heb ik ruim geïnterpreteerd. Ik heb mij hiervoor geconcentreerd op vier domeinen: taal, seksualiteit, politieke ideologie en cultuur.

Voor al deze domeinen geldt dat er sprake is van een evoluerende houding in de cinema van Godard, en dit ten opzichte van de vier domeinen. De vroege Godard geldt hierbij als iemand die een aanzienlijke interesse en voorliefde heeft voor het taaldomein (zowel letterlijke taal als filmtaal) en dit op welbepaalde vlakken als problematisch ervaart. De politiek geradicaliseerde Godard trekt deze problematisering verder en zou hier ook tegen ageren. Tegen het licht van een marxistische denkrichting gaat Godard taal hierbij ervaren als een onderdrukkend instrument van de heersende klasse. Binnen het project van de Dziga Vertov Groep zou Godard de idee uitwerken dat taal tegelijkertijd als wapen kan gebruikt worden en dat het mogelijk is taal tegen de heersende klasse te keren.

Binnen het domein van de seksualiteit is er een gelijkaardige evolutie waar te nemen, doch met genuanceerde verschillen. Hierbij blijkt dat Godards voorstelling van de vrouw als ambivalent is te kenmerken: enerzijds wordt Godard door bepaalde feministische filmtheoretici omschreven als een bevrijder van de vrouw in de cinema, anderzijds is er een stroming binnen de feministische filmkritiek die vindt dat in de cinema van Godard een misogyn karakter is waar te nemen.

Daarnaast was er binnen dit werk ook aandacht voor het vaak voorkomende fenomeen van de prostitutie in de cinema van Godard. Hieruit bleek dat behalve een fysieke vorm van prostitutie, ook sprake is van een symbolische vorm in de cinema van Godard: zowel het beroep van de acteur als dat van de regisseur vertonen volgens Godard gelijkenissen met de prostitutie. Bovendien is er binnen de cinema van Godard sprake van een samenhang tussen dit prostitutiebegriff en de maatschappelijke inrichting. Vooral in de laatnarratieve cinema van Godard zal dit een belangrijk thema worden.

Wat het domein van de politieke ideologie betreft hebben we gezien dat, ondanks het feit dat er sprake is van een duidelijke radicalisering in de jaren na de studentenopstand van 1968, er steeds een vorm van politieke betrokkenheid is geweest in de cinema van Godard. Reeds in de jaren dat hij als filmcriticus actief was, heeft hij zich hiermee bezig gehouden. Ook in diens narratieve fase zitten duidelijke politieke elementen vervat.

Weliswaar heeft deze politieke betrokkenheid in de eerste plaats een esthetisch karakter. Zelfs in Godards radicaal-politieke periode en met name tijdens het project van de Dziga Vertov Groep hebben we hierbij gezien dat deze politieke betrokkenheid steeds een esthetische component heeft gehad, hetgeen zich vertaalde in de slogan van de Dziga Vertov Groep: ‘lutter sur deux fronts’.

In de late cinema van Godard verdwijnt het links-radicale karakter uit diens cinema en dit maakt plaats voor een feministische en uiteindelijk een cultuurkritische invalshoek. Dit bereikt zijn hoogtepunt in Godards enorme project *Histoire(s) Du Cinéma*, waarin deze de relatie onderzoekt tussen cultuur, geschiedenis en politiek.

Op vlak van het domein van cultuur hebben we vooreerst gezien dat er discussie bestaat omtrent het feit of we Godard als een modernistisch, dan wel als een postmodern filmmaker dienen te beschouwen. We hebben daarnaast ook aandacht gehad voor Godards televisie- en videoprojecten en hierbij gezien hoe Godard deze twee media enerzijds als vrijplaatsen voor het experiment beschouwt, maar anderzijds toch de nodige kritiek in verband met deze media voor de dag weet te leggen.

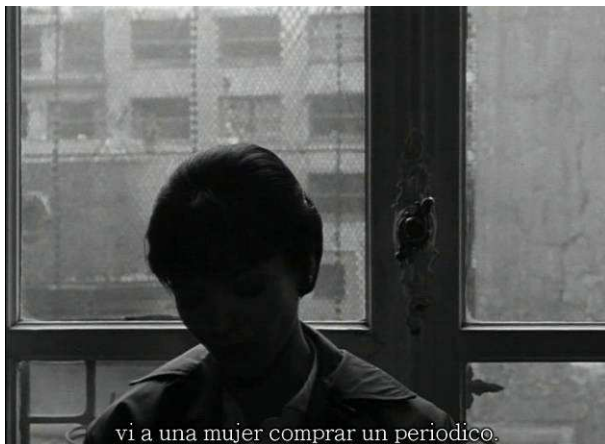
Daarnaast hebben we vooral aandacht gehad voor Godards visie op het cultuurproduct. We hebben gezien dat er hier, net als in alle andere domeinen, sprake is van een opvallende evolutie van cultuur als een soort veilige haven naar cultuur als een instrument dat in handen is van een heersende klasse. Hierbij bleek hoe cultuur in de radicale fase van Godard opvallend afwezig bleef en hoe het cultuurproduct in diens late cinema opnieuw op de voorgrond kwam, weliswaar met een opvallend andere visie dan in diens vroege films. De late cinema van Godard wordt in relatie tot het cultuurproduct met name gekenmerkt door een belangrijke mate van nostalgie en een zeker geloof in het einde van de kunst.

## 7. BIJLAGE: AFBEELDINGEN

Afbeelding 1: visuele voorstelling van de palimpseste narratie



Afbeelding 2: voorbeeld van een planimetrisch shot en tegenshot



Afbeelding 3: gebruik van brechtiaanse vervreemdingstechnieken



**Afbeelding 4:** een abstract kleurenpalet



**Afbeelding 5:** Symbolisch gebruik van de blauwe kleur

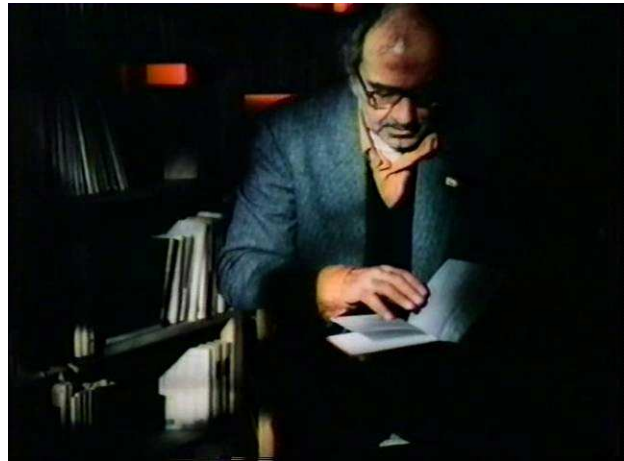
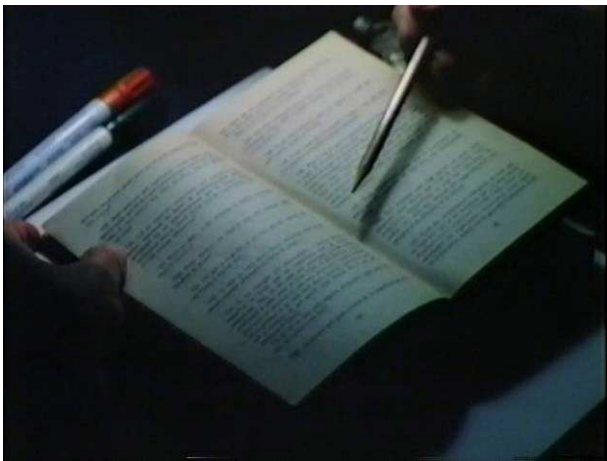


la mort

**Afbeelding 6:** een terugkeer naar de begindagen van de cinema



**Afbeelding 7:** Het tonen en gebruiken van boeken







## 8. REFERENTIELIJST

- X, 'Cinéma politique' in *Cinéma 70*, (1970), pp. 82-88.
- X, 'Le Groupe Dziga-Vertov' in *Cahiers du Cinéma*, (1972), 240, pp. 4-6.
- X, *Godards history as a marxist*, Berkeley, University of California Press, z.d., pp. 1-36.
- ALTMAN, R., *Sound theory, sound practice*, New York, Routledge, 1992, 291 p.
- ARMES, R., *French cinema since 1946*, London, Zwemmer, 1970, 176 p.
- ATACK, M., *May 68 in French fiction and film: rethinking society, rethinking representation*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 192 p.
- AUMONT J., 'Lumière de la Musique' in *Cahiers du Cinéma*, 1990, Spécial Godard, pp. 15-18.
- AUMONT J., 'This is not a textual analysis (Godard's La Chinoise) in *Camera Obscura*, (1982), 8-10, pp. 131-161.
- AUMONT, J., *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, 252 p.
- AUMONT, J., *L'œil interminable: cinéma et peinture*, Paris, Libr. Séguier, 1989, 278 p.
- AUSTIN, G., *Contemporary French cinema: an introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1996, 190 p.
- BAETENS, J., *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: een ander meervoud*, Leuven, Peeters, 2005, 376 p.
- BARTHES, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 187 p.
- BARTHES, R. en HEATH, S., *Image, music, text*, New York, Hill & Wang, 1978, 220 p.
- BELLOUR, R., BANDY, M. L., KARDISH, L., LONDON, B. en MACCABE, C., *Jean-Luc Godard: son + image, 1974-1991*, New York, Museum of Modern Art, 1992, 240 p.
- BORDWELL, D. en THOMPSON, K., *Film art: an introduction*, New York, McGraw Hill, 2001, 496 p.
- BORDWELL, D., *Figures traced in light: on cinematic staging*, Berkeley, University of California Press, 2005, 327 p.
- BORDWELL, D., *Narration in the fiction film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 370 p.
- BRENEZ, N., *Jean-Luc Godard, documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, 447 p.
- BREWSTER, B., 'Documents from Lef' in *Screen*, 12, (1971), 2, pp. 25-58..
- BROWN, R. S., *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972, 190 p.
- BURGIN, V., *The end of art theory: criticism and postmodernity. Communications and culture*, London, Macmillan, 1986, 231 p.
- CALVET, L. J., *La production révolutionnaire: slogans, affiches, chansons*, Paris, Payot, 1976, 202 p.
- CANBY S., 'Vladimir And Rosa' in *New York Times*, 30 april 1971, (12.12.2007, Archief van The New York Times, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A02E7DD1E3BE73ABC4850DFB266838A669EDE>).
- CANNON S., 'Godard, The Groupe Dziga Vertov & The Myth of 'Counter-Cinema'' in *Nottingham French Studies*, 32, (1993), 1, pp. 74-83.
- CANNON S., 'Not a mere question of form: the hybrid realism of Godard's Vivre Sa Vie' in *French Cultural Studies*, 6, (1996), pp. 273-291.
- CARRINGER R.L., 'Collaboration and Concepts of Authorship' in *PMLA*, vol. 116, nr. 2, pp. 370-379.
- CARROLL, N., *Mystifying movies: fads & fallacies in contemporary film theory*, New York, Columbia University Press, 1988, 262 p.
- CAUGHIE, J., *Theories of authorship: a reader*, London, Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute, 1981, 316 p.
- CERISUELO, M., *Jean-Luc Godard*, Paris, Lherminier, 1989, 270 p.
- CHAO S.-L., (Post)Modern Godard: Vivre Sa Vie, 2005, 5. (13.09.2007, *Synoptique*, [http://articles.synoptique.ca/leon\\_godard/](http://articles.synoptique.ca/leon_godard/)).

- CHIESI, R., *Jean-Luc Godard*, Rome, Gremese, 2004, 122 p.
- COATES P., 'Le Mépris: women, statues, gods' in *Film Criticism*, 22, (1998), 3, pp. 38-52.
- COMOLLI J.-L. en NARBONI J., 'Cinéma/Idéologie/Critique' in *Cahiers du Cinéma*, (1969), 216, p.11.
- COOK, P., *The Cinema book*, London, BFI, 1985, 377 p.
- DALLE VACCHE, A., *Cinema and painting: how art is used in film*, Austin, University of Texas Press, 1996, 303 p.
- DANEY, S. en TOUBIANA, S., *Persévérance: entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994, 171 p.
- DARKE, C., *Alphaville: Jean-Luc Godard, 1965*, Urbana, University of Illinois Press, 2005, 128 p.
- DELAVAUD, G., ESQUENAZI, J.-P. en GRANGE, M.-F., *Godard et le métier d'artiste: actes*. Paris, France, Harmattan, 2001, 346 p.
- DELVAUX C., 'Godard Musicien' in *Revue belge du cinéma*, (1977), 7/8, pp. 49-52.
- DEMETZ, P., *Brecht: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962, 186 p.
- DIXON, W. W., *The films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University of New York Press, 1997, 290 p.
- DOUIN, J.-L., *Jean-Luc Godard*, Paris, Rivages, 1989, 253 p.
- ELLIS, J., *Cinema, ideology, politics*. Screen reader, 1. London, The Society for Education in Film and Television, 1977, 411 p.
- FORBES, J. en STREET, S., *European cinema: an introduction*, Hampshire, Palgrave, 2000, 216 p.
- FORCER S., 'Word games and space invaders: form, play and philosophy in Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's Numéro Deux' in *Studies in French cinema*, 5, (2005), 2, pp. 87-97.
- GAZETAS, A., *An introduction to world cinema*. Jefferson, N.C., McFarland, 2000, 340 p.
- GENETTE, G. *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, 467 p.
- GODARD, J. L. en ISHAGHPOUR, Y. , *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*, Oxford, Berg, 2005, 160 p.
- GODARD, J. L. en STERRITT, D., *Jean-Luc Godard: interviews*. Conversations with filmmakers series, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, 203 p.
- GODARD, J.-L., *Godard par Godard. Les années cahiers : 1950 à 1959*, Paris, Flammarion, 2007, 252 p.
- GODARD, J.-L., *Histoire(s) du cinéma. 1, Toutes les histoires, une histoire seule*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, 154 p.
- GODARD, J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. T. 2, 1984-1998*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 511 p.
- GODARD, J.-L., NARBONI, J. en MILNE, T., *Godard on Godard: critical writings*, New York, A Da Capo Paperback, 1986, 300 p.
- GOOCH, Z., *Objectification as a device in the films of Godard and Breillat Alphaville (1965) and Romance (1999)*, Ohio, Ohio State University, 2005, 44 p.
- GOODWIN, M. en MARCUS, G., *Double feature; movies and politics*, New York, Outerbridge & Lazard, 1972, 127 p.
- GORBMAN, C., *Unheard melodies: narrative film music*, London, BFI, 1987, 190 p.
- GREEN M.J., HIGGINS L. en HIRSCH M., 'Rochefort and Godard: Two Or Three Things about Prostitution' in *The French Review*, 52, 1979, 3, pp. 440-448.
- GREENBERG, C., *Homemade esthetics: observations on art and taste*, New York, Oxford University Press, 1999, 220 p.
- HARCOURT P., 'Le Nouveau Godard: An Exploration of 'Sauve qui peut (la vie)'' in *Film Quarterly*, 35, (1981), 2, pp. 17-27.
- HARVEY, D., *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, Blackwell, 1990, 378 p.
- HARVEY, S., *May '68 and film culture*, London, British Film Institute, 1980, 167 p.
- HAYES K., 'The Book As Motif In One Plus One' in *Studies In French Cinema*, 4, (2004), 3, pp. 219-228.
- HAYES K., 'Bookcover as intertitle in the cinema of Jean-Luc Godard' in *Visible Language*, 34, (2000), 1, pp. 14-34.
- HAYWARD, S., *Cinema studies the key concepts*. Routledge key guides, London, Routledge, 2006, 528 p.
- HENDERSON B., 'Godard On Godard. Notes for a Reading' in *Film Quarterly*, 27, (1974), 4, pp. 34-46.

- HENDERSON B., 'Towards A Non-Bourgeois Camera Style' in *Film Quarterly*, 24, (1970), 2, pp. 2-14
- HIGGINS, L. A., *New novel, new wave, new politics: fiction and the representation of history in postwar France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, 259 p.
- HILLIER, J., *Cahiers du cinéma 1. The 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave/ ed. by Jim Hillier*, London, Routledge, 1985, 448 p.
- HOLMES, D. en SMITH, A., *100 years of European cinema: entertainment or ideology?*, Manchester, Manchester University Press, 2000, 224 p.
- HORTON, A. en MCDUGAL, S. Y., *Play it again, Sam retakes on remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998, 358 p.
- HOUSTON P., 'Cannes 1968' in *Sight And Sound*, 37, (1968), 3, pp. 115-117.
- HUGHES, A. en WILLIAMS, J. S., *Gender and French cinema*, Oxford, Berg, 2001, 256 p.
- INKINEN, S., *Mediapolis: aspects of texts, hypertexts, and multimedial communication*, Berlin, W. de Gruyter, 1999, 388 p.
- ISRAEL-PELLETIER A., 'Godard, Rohmer, and Rancière's Phrase-Image' in *Substance*, 34, (2005), 3, pp. 33-46.
- JAMESON F., 'Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism' in *New Left Review*, (1984), 146, pp. 40-48.
- JAMESON, F., *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*, London, Verso, 1998, 206 p.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, London, Verso, 1991, 438 p.
- JAMESON, F., *Signatures of the visible*. Routledge classics, London, Routledge, 2007, 254 p.
- KAVANAGH T.M., 'Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema' in *Diacritics*, 3, (1973), 2, pp.49-56.
- KEHR D. , 'Cahiers back in the day' in *Film Comment*, 37, (2001), 5, pp. 31-36.
- KIERNAN M., 'Making films politically: marxism in Eisenstein and Godard' in *Alif*, 10, (1990), pp. 93-113.
- KLEIN G., 'Tout Va Bien' in *Film Quarterly*, 26, (1973), 4, pp. 35-41.
- KREIDL, J. F., *Jean-Luc Godard*. Twayne's theatrical arts series, Boston, Twayne Publishers, 1980, 273 p.
- LACKER B., 'Godard's ironic erotics in Une Femme est Une Femme' in *Mercer Street*, (2005), pp. 209-215.
- LANDY M., 'Just an image: Godard, cinema and philosophy' in *Critical Quarterly*, 43,(2001), 3, pp. 9-31.
- LANZONI, R. F., *French cinema: from its beginnings to the present*. New York, Continuum, 2002, 496 p.
- LAPSLEY, R., en WESTLAKE, M., *Film theory: an introduction. Images of culture*, Manchester, Manchester University Press, 1988, 317 p.
- LESAGE J., 'Godard and Gorin's left politics' in *Jumpcut*, (1983), 28, pp. 51-58.
- LESAGE J., 'Godard-Gorin's Wind From The East. Looking at film politically' in *Jumpcut*, (1974), 4, pp. 18-23.
- LESAGE, J., *Jean-Luc Godard: a guide to references and resources*. A Reference publication in film, Boston, G.K. Hall, 1979, 438 p.
- LEVITIN, J., *Jean-Luc Godard: aesthetics as revolution*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1976, 378 p.
- LOCKE, M., WARREN, C., GODARD, J. L. en MIÉVILLE, A.-M., *Jean-Luc Godard's Hail Mary: women and the sacred in film*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, 235 p.
- LOSHITZKY, Y., *The radical faces of Godard and Bertolucci*. Contemporary film and television series, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 286 p.
- LOTTMAN H.R., 'Cinéma-Vérité: Jean-Luc Godard' in *Columbia University Forum*, 11, 1, pp. 25-30.
- LOVELL A., 'Epic Theater and Counter Cinema, part 2' in *Jumpcut*, (1983), 28, pp. 49-51.
- LYOTARD, J.-F., HARVEY, R. en ROBERTS, M. S., *Toward the postmodern*. Philosophy and literary theory, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1993, 274 p.
- MACBEAN J.R., ' See You at Mao': Godard's Revolutionary British Sounds in *Film Quarterly*, 24, (1970), 2, pp. 15-23.
- MACBEAN J.R., 'Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics' in *Film Quarterly*, 26, (1972), 1, pp. 30-44.

- MACBEAN J.R., 'Godard's Week-End, or the self critical cinema of cruelty' in *Film Quarterly*, 21, (1968), 2, pp. 35-43.
- MACBEAN J.R., Politics, Painting, and the Language of Signs in Godard's Made in USA in *Film Quarterly*, 22, (1969), 3, pp. 18-25.
- MACBEAN, J. R., *Film and revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, 339 p.
- MACCABE C., 'Le Travail de Jean-Luc Godard en vidéo et télévision' in *Revue belge du cinéma*, (1977), 7/8, pp. 55-60.
- MACCABE, C. en GODARD, J. L., *Godard; images, sounds, politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, 175 p.
- MACCABE, C. en SHAFTO, S., *Godard: a portrait of the artist at seventy*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, 456 p.
- MACLEAN R., 'Opening the private eye. Wittgenstein and Godard's Alphaville' in *Sight and Sound*, 47, (1978), 1, pg. 46-49.
- MARCUS, G., *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1989, 496 p.
- MARIE, M. en NEUPERT, R. J., *The French new wave: an artistic school*, Malden, Blackwell Pub., 2003, 184 p.
- MARIE, M., *A bout de souffle: Jean-Luc Godard*, Paris, Nathan., 1999, 127 p.
- MARIE, M., *Le Mépris, Jean-Luc Godard: étude critique*, Paris, Nathan, 1995, 127 p.
- MAYNE, J., *Cinema and spectatorship*, London, Routledge, 1993, 187 p.
- MCDONOUGH, T., *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*, Cambridge, MIT Press, 2002, 492 p.
- MELEHY H., 'Looking Forward to Godard' in *Postmodern Culture*, 8, (1998), 2, pp. 1-11.
- MONACO, J., *The new wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Oxford University Press, 1976, 372 p.
- MORREY D., 'The Noise Of Thoughts: The turbulent (sound-)worlds of Jean-Luc Godard' in *Culture, Theory & Critique*, 46, (2005), 1, pp. 61-74.
- MORREY, D., *Jean-Luc Godard. French film directors*, Manchester, Manchester University Press, 2005, 271 p.
- MULVEY L., 'Some Thoughts on Theories of Fetishism' in *October*, 65, s.d., pp. 6-15.
- MULVEY L., 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*, 16, (1975), 3, pp. 6-18.
- MULVEY, L., *Fetishism and curiosity*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, 208 p.
- MULVEY, L., *Visual and other pleasures. Language, discourse, society*, Basingstoke, Macmillan, 1993, 201 p.
- MUSSMAN, T., *Jean-Luc Godard, a critical anthology*, New York, Dutton, 1968, 319 p.
- NICHOLS, B., *Movies and methods. Vol 2, An anthology*, Berkeley, University of California Press, 1985,
- NICHOLS, B., *Movies and methods: an anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976, 640 p.
- NORNES, M., *Cinema babel: translating global cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 537 p.
- NOWELL-SMITH G., Godard and Cahiers in *Sight and Sound*, 11, (2001), 6, pp. 18-21.
- O' RAWE D., 'The Great Secret: silence, cinema and modernism' in *Screen*, 47, (2006), 4, pp. 395-405.
- PAIGE N., 'Bardot and Godard in 1963 (Historicizing the Postmodern image)' in *Representations*, 88, (2004), 1, pp. 1-25.
- PAVSEK C., 'What Has Come To Pass For Cinema In Late Godard' in *Discourse*, 28, (2006), 1, pp. 166-195.
- PENLEY, C., *The future of an illusion: film, feminism and psychoanalysis*, London, Routledge, 1989, 160 p.
- PEREZ G., 'Godard's Tenderness' in *Raritan*, 6, (1986), 1, pp. 63-83.
- PERLMUTTER R., 'Le Gai Savoir. Godard and Eisenstein – notions of intellectual cinema' in *Jumpcut*, (1975), 7, pp. 17-19.
- POLAN D.B., 'Brecht and the politics of self-reflexive cinema' in *Jumpcut*, (1974), 1, pp. 1-12.
- PORTON, R., *Film and the anarchist imagination*, New York, Verso, 1999, 314 p.
- POWRIE P., 'Godard's Prénom Carmen, masochism and the male gaze' in *Forum for Modern Language Studies*, 31, (1995), 1, pp. 64-73.
- POWRIE, P. en READER, K., *French cinema a student's guide*, London, Arnold, 2002, 212 p.
- PRICE B., 'Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the situationists' in *Film Comment*, 33, (1997), pp. 66-69.

- REITZ E., KLUGE A., REINKE W. en HANSEN M., 'Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories and an Interview', in *October*, 46, (1988), pp. 83-95.
- RIDING A., 'What's in a name if the name is Godard?' in *New York Times*, 25.10.1992, p. 17.
- ROSE, M. A., *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 331 p.
- ROSENBAUM, J., *Placing movies: the practice of film criticism*, Berkeley, University of California Press, 1995, 337 p.
- ROSENTHAL, A., *New challenges for documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, 507 p.
- ROUD, R., *Jean-Luc Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 192 p.
- SANCHEZ M., 'Outside Of Ideology?: on Althusser, Baudry and counter-cinema' in *Cinematic*, (2004), pp. 54-55.
- SHAFTO S., On painting and history in Godard's *Histoire(s) du cinéma*, 2006 (31.07.2008, *Senses of cinema*, <http://www.sensesofcinema.com/contents/06/40/histoires-du-cinema.html>).
- SILVERMAN K., 'The Author As Receiver' in *October*, 96, (2001), p. 17-34.
- SILVERMAN, K. en FAROCKI, H., *Speaking about Godard*, New York, New York University Press, 1998, 243 p.
- SMITH, J., *The sounds of commerce: marketing popular film music. Film and culture*, New York, Columbia University Press, 1998, 288 p.
- SMITH, T., *In visible touch: modernism and masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 258 p.
- SONTAG, S., *Styles of radical will*, London, Secker & Warburg, 1969, 288 p.
- STAM, R., *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Mich, UMI Research Press, 1985, 285 p.
- STERRITT, D., *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 314 p.
- THIHER A., 'Postmodern Dilemmas: Godard's Alphaville and Two or Three Things That I Know about Her' in *Boundary 2*, 4, (1976), 3, pp. 947-964.
- VENTURI, R., *Complexity and contradiction in architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1966, 135 p.
- VERTOV, D. en MICHELSON, A., *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1984, 408 p.
- WARNER C.R., 'Shocking Histoire(s): Godard, Surrealism and historical montage' in *Quarterly review of film and video*, 25 (2008), 1, pp. 1-15.
- WESTERBECK C., 'A terrible duty is born' in *Sight and Sound*, 40, (1971), 2, pp. 80-83.
- WHITE A., 'Double Helix: Jean-Luc Godard' in *Film Comment*, 32, (1996), 2, pp. 26-32.
- WILLIAMS A., 'Godard's use of sound' in *Camera Obscura*, (1982), 8-10, pp. 192-209.
- WILLIAMS A., 'Is Sound Recording like a language?' in *Yale French Studies*, (1980), 60, p. 51-66.
- WILLIAMS J.S., 'The signs amongst us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma' in *Screen*, 40, (1999), 3, pp. 306-315.
- WILLIAMS, A. L., *Republic of images: a history of French filmmaking*, Cambridge, Harvard University Press, 1992,
- WILLIAMS, J. S. en TEMPLE, M., *The cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, 472 p.
- WILLIAMS, J. S., TEMPLE, M. en WITT, M., *For ever Godard*, London, Black Dog, 2004, 461 p.
- WILLS D., 'Carmen: Sound/Effect' in *Cinema Journal*, 25, (1986), 4, pp. 33-43.
- WILLS, D., *Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 208 p.
- WOLFREYS, J., *Modern European criticism and theory: a critical guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, 504 p.
- WOLLEN, P., *Paris Hollywood: writings on film*, London, Verso, 2002, 314 p.
- WOLLEN, P., *Readings and writings: semiotic counter-strategies*, London, NLB, 1982, 228 p.
- WOLLEN, P., *Signs and meaning in the cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, 175 p.
- YACAVONE D., 'Jean-Luc Godard and Roy Lichtenstein: Originality, Reflexivity, and the Re-Presented Image' in *Forum*, (2005), 1, pp. 1-11.

YOUNG C., 'Conventional-unconventional' in *Film Quarterly*, 17, (1963), 1, pp. 14-30.

YOUNGBLOOD, G., *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970, 432 p.

