

Het aanzien van een *big-budget movie*

Waar er sprake is van een verdubbeling tussen Paul/Odyseus en Camille/Penelope, verdubbelt *Le Mépris* tevens het fenomeen van de verfilming. Want *Le Mépris* gaat niet alleen over het verfilmen van een oertekst maar is tegelijkertijd zelf een verfilming, namelijk van *Il Disprezzo* (1954) van Alberto Moravia. (En om het nog gelaagder te maken: *Le Mépris* heeft zo veel verwantschap met *Viaggio a Italia* (1953) van Roberto Rossellini dat hij als een vrije remake van deze film kan worden beschouwd. De titel van Rossellini staat ook aangekondigd op een theater dat we in *Le Mépris* van de buitenkant zien.) Godard deed tamelijk luchtig over het belang van Moravia's boek. Hij noemde *Il Disprezzo* (1954) van Alberto Moravia "een lekker boek om in de trein te lezen, vol met klassieke, ouderwetse sentimenten. Maar daarmee kun je de beste films maken" (Aumont 220). Ondanks deze weinig vleierende woorden is *Le Mépris* een verfilming die de strekking van Moravia's boek op het eerste gezicht grotendeels eerbiedigt (hetgeen niet gezegd kan worden van andere verfilmingen die Godard van literatuur maakte).⁴ Ook in de roman wordt een debat gevoerd over de vrijheden die filmmakers zich mogen veroorloven als ze zich op een bron baseren, zij het dat de aangevoerde argumenten van personage verwisselen – bij Moravia is het de Duitse regisseur Rheingold die zaken naar eigen gerief vertaalt, een rol die Godard voor de Amerikaanse producer reserveerde.

Het conflict tussen een kunstzinnige aanpak en het verlangen naar spektakel maakt zowel Moravia's roman als Godards film tot een satirische bespiegeling op de filmindustrie. *Le Mépris* is niettemin superieur aan *Il Disprezzo* omdat de film zelf de gedaante aanneemt van wat het becommentarieert. Een roman die de boekverfilming van slapte beticht, blijft zelf buiten schot. Hij richt zijn venijn op een ander medium. *Le Mépris* daarentegen is zelf een boekverfilming waarin de omgang in de filmindustrie met literatuur, en het fenomeen van de adaptatie in het bijzonder, wordt bespot. Oftewel, Godards film bijt in zijn eigen staart door te kritiseren wat hij zelf is. Dat kan regelrecht

⁴ In zijn bijbelverfilming *Je Vous Salue Marie* (1985) stuurde hij de Heilige Maagd, die in haar vrije tijd basketbal speelt, naar de gynaecoloog. In het geval van *Masculin, Féminin* (1966) bewerkte hij twee verhalen van Guy de Maupassant, maar zelfs de rechthebbenden konden weinig meer overeenkomsten vinden dan het gebruik van dezelfde namen.

inconsequent en inconsistent zijn, tenzij een ontsnappingsroute wordt ingebouwd. Om die uitweg te vinden, moet *Le Mépris* geplaatst worden binnen het oeuvre van Godard.

Net als François Truffaut was Godard verbonden als criticus aan het tijdschrift *Cahiers du cinéma*. In 1954 schreef Truffaut een vlammend essay waarin hij afrekende met dorre 'kwaliteitsfilms' die geijkte vertelconventies navolgden. Volgens hem diende een regisseur bij voorkeur te werk te gaan op basis van een zelfgeschreven scenario om zodoende een geheel eigen stempel te drukken op de uiteindelijke film. De filmmaker diende zich tot een 'auteur' te ontwikkelen. Liever een met goedkope middelen uitgewerkt eigenzinnig idee dan een bloedeloze coproductie die een veilige koers vaart, was de teneur van Truffauts artikel. Toen Truffaut en Godard aan het eind van de jaren vijftig films gingen maken, deden ze dat indachtig deze 'auteurspolitiek.'

Een slordig uiterlijk was vanuit hun optiek ondergeschikt aan een gedurfde visie. In zijn debuutfilm *À Bout de Souffle* (1960) baseerde Godard zich op de formule van de goedkope gangsterfilm, in de stijl van *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), uitgebracht door de kleine Monogram studio waaraan Godard zijn eersteling opdroeg. Hij kleepte het verhaal aan met allerlei onorthodoxe stijlmiddelen. Een totaalopname kon plots worden gevolgd door een close-up. Bovendien schond hij de zogeheten 180 graden regel, die inhoudt dat om de kijker een heldere oriëntatie te bieden, de camera niet over een denkbeeldige as mag springen. Verder knipte hij lukraak in een scène zonder de camera van plaats te verwisselen, waardoor er springers in het beeld ontstonden. In andere films zou hij ook teruggrijpen op bestaande genres, zoals de musical in *Une Femme est une Femme* (1961) of de *road movie* in *Pierrot le Fou* (1965). De plot van deze films lijkt bijzaak en doet dienst als kapstok voor het 'uittesten' van bruuske stijlprocédés.

Le Mépris is een buitenbeentje in Godards vroege periode. Door te filmen in CinemaScope ziet het beeld er gelijker uit dan ooit. Het Godardpubliek was gewend geraakt aan de slordige en terloopse stijl van zijn films, maar *Le Mépris* is geschoten in opmerkelijk goed uitgelichte *widescreen*-opnamen en kent strakke beeldcomposities. Deze keus lijkt een concessie aan de producers van de film, de Italiaan Carlo Ponti en de Amerikaan Joseph Levine, die het een goede commerciële zet leek om de regisseur met een rebels imago te koppelen aan Frankrijks sekssymbool bij uitstek, Brigitte Bardot. Met deze concessie lijkt het alsof Godard,