

## À bout de souffle, de Jean-Luc Godard (1959)

### Le début de l'histoire

Revenu d'Italie, Michel Poiccard, petit délinquant désinvolte, est de passage à Marseille. Afin de regagner Paris et de récupérer l'argent qu'on lui doit, le jeune homme vole une automobile. En chemin, à l'occasion d'un contrôle pour une infraction banale, le voyou tue un policier avec une arme trouvée dans la voiture. Sans argent, il se réfugie chez Patricia, une jeune Américaine vivant à Paris, qui a été, un temps, sa maîtresse. Identifié très vite par la police, Michel doit se cacher. Dans le même temps, Patricia se croit enceinte de Michel ; elle hésite alors à lui sacrifier son indépendance, tandis que Michel à la jeune femme sa lâcheté. Patricia se fait ensuite repérer par la police qui menace de lui retirer son passeport si elle ne révèle pas la cachette de Michel. Que va-t-elle décider ?

### Fiche technique

**Scénario :** François Truffaut

**Producteur :** Georges de Beauregard

**Chef opérateur :** Raoul Coutard

**Musique :** Martial Solal

**Interprétation :**

Jean Seberg ..... Patricia Franchini

Jean-Paul Belmondo ..... Michel Poiccard

Daniel Boulanger ..... Inspecteur Vital

Jean-Pierre Melville ..... Le romancier, Pavulesco

Jean-Luc Godard ..... Le mouchard

### Jean-Luc Godard

Né en 1930 à Paris, Jean-Luc Godard passe son enfance en Suisse dans une famille protestante et conservatrice, constituée de médecins et de banquiers. Il étudie ensuite au lycée Buffon, à Paris, puis l'ethnologie à la Sorbonne. Délaissant ses études, il passe ses nuits dans le ciné-club du Quartier latin dirigé par Éric Rohmer. Il fréquente surtout assidûment la Cinémathèque française où il rencontre son mentor, Henri Langlois, directeur de cette institution nouvellement créée et dont l'influence sur le cinéma moderne se révélera considérable. Il fait également connaissance, au cours de cette période, de François Truffaut, de Claude Chabrol et de Jacques Rivette, tous critiques aux *Cahiers du cinéma*, turbulente revue qui remet en question le cinéma français traditionnel. Tous appellent de leurs vœux, article après article, de nouvelles formes d'expression cinématographiques ; tous deviendront cinéastes dans peu de temps. Godard se lie à l'équipe des *Cahiers* et publie lui-même quelques textes, même si sa production critique ne débutera vraiment qu'à partir de 1956. Juste avant cette période, Godard retourne en Suisse pour travailler comme ouvrier sur le chantier d'un barrage. Avec l'argent de son salaire, il réalise son premier court métrage (20 minutes) : *Opération béton* (1955). Après quelques autres essais, Godard réalise son premier long métrage, à partir d'un scénario de quelques feuillets écrit par Truffaut. Tourné en quatre semaines en 1959, *À bout de souffle* sort en janvier 1960. Après le succès des *Quatre cents coups* de Truffaut et de *Hiroshima mon amour* de Resnais, tous deux sortis quelques mois auparavant, *À bout de souffle* connaît un retentissement mondial immédiat. En effet, avec cette œuvre incomparable, Godard pulvérise les règles de la grammaire cinématographique les plus reconnues. À partir de ce moment, la carrière de Godard va prendre des allures très différentes. De 1960 à 2004, Godard tourne presque soixante films que l'on peut classer en cinq périodes différentes : la période Nouvelle Vague (1960 à 1969), la période du militantisme gauchiste au cours de laquelle il intègre le groupe activiste Dziga Vertov (de 1969 à 1975), la période de l'expérimentation télévisuelle (1975 à 1980), la période du retour au cinéma d'auteur (de 1980 à 1995), enfin la période de réflexion sur le cinéma à partir de 1995. Aujourd'hui, reclus sur les bords du lac Léman, Godard apparaît de plus en plus comme le sphinx du cinéma, et comme son énigme tout à la fois. Lyrique, cinglant, virtuose, insatiable, agaçant souvent, sincère toujours, expérimentateur infatigable, présentant les qualités et les défauts d'une impertinence irréductible, Godard aura été le cinéaste le plus adulé par certains cinéphiles (God/Art = le Dieu du cinéma) et le plus haï par d'autres (Godard = celui qui ne fait jamais de cinéma, mais l'intello qui fait seulement son malin, qui « fait son cinéma »).

## « Tu es vraiment dégueulasse » (dernières paroles de Michel à Patricia avant de mourir). Qu'est-ce que la Nouvelle Vague ?

En 1958, Françoise Giroud, publie dans l'hebdomadaire *L'Express*, une série d'articles consacrée à la jeunesse. La journaliste emploie l'expression « nouvelle vague » pour qualifier les aspirations et la mode des jeunes gens de l'époque. Un an plus tard, la formule est reprise dans une revue pour désigner les jeunes réalisateurs désireux de renouveler de fond en comble la conception du cinéma. Il est assez difficile d'établir une généalogie précise de ce cinéma nouveau et de délimiter nettement les réalisateurs susceptibles d'être rangés sous l'appellation Nouvelle Vague ; contentons-nous ici de quelques éléments de réponse.

À l'origine de la Nouvelle Vague, il y a d'abord un film étonnant réalisé par Agnès Varda, la seule femme cinéaste de cette époque : *La Pointe courte* (1955). Par de nombreux aspects et, notamment, par un inhabituel montage en parallèle de deux sujets apparemment sans relation (un couple en crise d'un côté et des pêcheurs luttant pour leurs droits de l'autre), la jeune cinéaste de vingt-six ans anticipe bien des traits caractéristiques de la Nouvelle Vague. Il y a ensuite les écrits, polémiques et souvent brillants, des jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma*, en particulier les articles de Truffaut, Chabrol, Rivette et Rohmer.

François Truffaut, surtout, fait paraître, en 1956, un article intitulé « Une certaine tradition du cinéma français ». Cet article apparaît bien aujourd'hui comme le manifeste de la Nouvelle Vague. Dans ce texte, Truffaut défend ce qui devait devenir le credo de la Nouvelle Vague : la « politique des auteurs ». La politique des auteurs renvoie à un ensemble de principes dont le premier affirme que le réalisateur est le seul auteur de son film. Quelques autres axiomes méritent d'être mentionnés : 1- l'auteur se caractérise par un style ; 2- le style est indépendant de la qualité ou de la réussite de l'œuvre filmique ; 3- le style suppose, comme en littérature, une implication directe de toute la personnalité de l'auteur ; 4- le style est une manière d'accéder à l'universel par de l'absolument singulier ; 5- le style est toujours affaire de morale ; 6- il faut savoir se donner des maîtres pour accéder au style ; 7- il convient de ne pas confondre *l'infidélité fidèle* (la re-crédation cinématographique à partir d'un texte littéraire ; *Les Bas-fonds* de Gorki/Renoir, par exemple) et la *fidélité infidèle* (l'adaptation, comme on dit, qui est toujours la pire manière de trahir les grands romanciers et les grands dramaturges). Bref, Truffaut fait sien, en le développant, le concept énoncé par Alexandre Astruc, dix ans auparavant, de la « caméra-stylo » : on peut « écrire », affirmait Astruc, avec des images en mouvement aussi personnellement et aussi librement qu'avec des mots.

Au fond, les jeunes-turcs des *Cahiers* ont la nostalgie de l'époque où le cinéma était un « métier de gamin », selon l'expression de Truffaut, c'est-à-dire quand tous les maîtres comme Hitchcock, Chaplin, Walsh ou Ford faisaient leur premier film avant vingt-cinq ans. Comme on sait, cette fraîcheur dans la réalisation a fini par se faner en même temps que la jeunesse du cinéma, c'est-à-dire avec l'avènement du parlant, sous les injonctions multiples de la politique des grands studios et des circuits commerciaux. Les critiques des *Cahiers* décident alors de passer, précisément, de l'écriture à la réalisation. Claude Chabrol, le premier, profitant d'un héritage inattendu, tourne *Le Beau Serge* (1958) et, dans la foulée, avec les mêmes comédiens, *Les Cousins* (1959). La même année sortent *Les Quatre cents coups* de François Truffaut et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais. Ces quatre films, par leur recours à de très jeunes comédiens (tous inconnus), par leurs prises de vues en décors naturels avec le moins d'artifice possible (peu d'éclairage, aucun filtre), par leurs partis pris thématiques et idéologiques (personne n'avait jamais filmé la vie rurale comme Chabrol, ni l'enfance comme Truffaut, ni l'amour comme Resnais), par leur budget misérable, par leurs dialogues décontractés, par leur montage s'autorisant toutes les audaces, appartiennent incontestablement à la Nouvelle Vague.

Pourtant, une étape supplémentaire est franchie avec *À bout de souffle*. Ce film iconoclaste est généralement reconnu comme le manifeste de la Nouvelle Vague. En effet, outre les éléments déjà évoqués, Godard use de procédés totalement inédits qui feront école. Par exemple, apprenant par son producteur que son film est trop long, Godard, au lieu de chercher à supprimer certaines scènes, comme il a toujours été fait, décide de couper un peu du début et de la fin de chaque scène. Après tout, pourquoi s'interdire une telle pratique ? « Le cinéma, c'est la vérité vingt-quatre fois par seconde », aime à dire Godard. Par conséquent, cette manière d'expurger un film ne peut en aucun cas le desservir pour autant que la « logique de l'œuvre » est respectée.

Les nouveautés du cinéma de Godard vont toutefois bien au-delà de cette trouvaille liée à des circonstances contingentes. Citons quelques-unes de ces nouveautés, sans souci de hiérarchie. Tout d'abord, Godard tranche sur les cinéastes de son temps par son apparente désinvolture liée à sa provocation légendaire, dans ses films comme dans sa vie. Cette désinvolture et cette provocation se conjuguent, en particulier, dans des formules lapidaires comme celle-ci : « Tout ce dont vous avez besoin pour faire un film, c'est d'une arme et d'une fille ». Ensuite, au moment de tourner *À bout de souffle*, Godard n'a rien écrit : le réalisateur, cherchant l'invention dans l'instant et dans l'instinct, écrit les dialogues pour ses comédiens avant qu'ils ne jouent la scène. De ce point de vue, Godard est un anti-Rohmer (auteur de la Nouvelle Vague) ou un anti-Hitchcock (auteur adulé par la Nouvelle Vague), cinéastes pour lesquels tout doit être minutieusement écrit, plan par plan. Troisièmement, Godard reprend les leitmotifs du film noir qu'il admire (*À bout de souffle* est dédié à une petite maison de production américaine réalisant des films de série B), mais pour les détourner. C'est pour lui une première manière de dire que son cinéma de référence, celui dont il s'est nourri est, sinon mort, en tout cas, clos. Godard a eu conscience très tôt que le meilleur du cinéma était derrière lui. C'est pour cette raison, confie-t-il dans un entretien, qu'il a voulu tourner *À bout de souffle* : nous ne pourrons plus faire le cinéma génial de Nicholas Ray, de Howard Hawks ou de Samuel Fuller, dit-il en substance, « alors mettons un point final, montrons que tout est permis » (*Cahiers du cinéma* n°138 décembre 1962, p. 22). Quatrièmement Godard affecte un goût immodéré pour le collage, la citation, la référence, l'autoréférence, et ce à profusion, au risque même de la confusion. L'important, en effet, est de tenter de tout dire, de tout penser, de tout voir et de tout faire voir, jusqu'au cinéma lui-même, jusqu'au rapport cinéma/peinture (Auguste Renoir dans *À bout de souffle*), jusqu'au rapport existence/cinéma (Humphrey Bogart/Philip Marlowe), jusqu'au rapport cinéma/cinéma (Bogart/Poiccard), jusqu'au rapport cinéma/culture populaire (*France-soir*, le quotidien le plus populaire de l'époque, la radio, les affiches, les reproductions des toiles de maîtres en *poster*), jusqu'au rapport cinéma/télévision (la télévision : « instrument de pur pouvoir », selon Godard). Cinquièmement, Godard tourne sous la direction de principes esthétiques remarquables : obsession du visage (le visage des femmes surtout), refus d'être soumis au sacro-saint raccord (Godard coupe même au sein d'un plan ; le *jump cut*), rejet du matériel lourd (Raoul Coutard, chef opérateur venu du photoreportage, filme caméra à l'épaule dans Paris et les rails des travellings sont remplacées par un vieux fauteuil roulant), récurrence du champ/contre champ (pour faire un enfant, il faut être deux, dit Godard ; pour faire une image, il faut aussi deux images), usage insolent du « regard caméra » (même si Bergman a inventé le regard caméra en 1953, dans *Monika*, seul Godard a eu l'audace sacrilège de demander à Belmondo de s'adresser au spectateur)... Tous ces procédés concourent à donner au film cet aspect syncopé et électrisant, bruisant de vie moderne et de cette agitation inquiète propre à l'univers urbain. Avec Godard, la forme rejoint vraiment le fond : le cinéaste ne se contente pas de filmer la vie de ses contemporains en la fixant sur la pellicule, il rend cette modernité sensible au spectateur par la manière même de tourner et de monter ses films. Juste avant de réaliser *À bout de souffle*, Godard avait vu *Moi, un noir* de Jean Rouch (1958), cinéaste ethnologue qui avait filmé un petit groupe de travailleurs nigériens pendant six mois dans les bidonvilles d'Abdijan. Afin de satisfaire aux exigences du cinéma-vérité qui commandait son travail, Rouch avait dû sacrifier toute tentative de montage classique dans son film. L'œuvre de Jean Rouch et le cinéma documentaire en général ont eu une influence considérable sur Godard.

Quoi qu'on pense de Godard par ailleurs, il est indéniable que son premier film, *À bout de souffle*, constitue une date majeure dans l'histoire du cinéma, au même titre qu'*Intolérance* de Griffith (1916), de *Potemkine* d'Eisenstein (1925) ou de *Citizen Kane* de Welles (1941). L'influence de la Nouvelle Vague dans le monde sera par la suite si considérable que l'on peine à savoir où elle s'arrête vraiment : du jeune Bertolucci qui se disait « prêt à mourir pour la Nouvelle Vague » à Fassbinder, en passant par Wenders, Herzog ou Cassavetes, pour ne citer qu'eux, toute la génération suivante des grands réalisateurs puisera directement aux sources de la Nouvelle Vague. Et même s'agissant d'auteurs qu'il serait difficile de ranger sous la bannière de la Nouvelle Vague - tant ils sont inclassables, comme Maurice Pialat, Milos Forman, Jim Jarmusch ou Andrei Tarkovski, la N.V (comme on se plaît souvent à l'écrire), et Godard en particulier, sont présents par bien des aspects dans leurs films. Le jeu des comédiens, par ailleurs, ne pourra plus jamais être envisagé comme auparavant, même après la vogue un peu navrante du « belmondisme » au cours de laquelle la plupart des acteurs chercheront plus ou moins à singer le dynamisme désinvolté de Jean-Paul Belmondo. Enfin, concernant la représentation que le monde moderne se fait du cinéma, la Nouvelle Vague aura également des effets considérables. Ainsi le cinéma qui était jusqu'alors, en France comme dans la plupart des pays, pris en charge par le Ministère de l'Industrie et du Commerce, se voit confié à l'autorité du Ministère des Affaires culturelles. Incontestablement, la Nouvelle Vague a été le trouble ou l'électrochoc dont le cinéma avait besoin pour sortir

de sa torpeur. Les chiffres sont d'ailleurs éloquentes : de 1950 à 1958, il y avait entre trois et quatre nouveaux réalisateurs par an, en France, pourtant l'un des pays les plus cinéphiles du monde. En 1959, il y eut vingt-quatre nouveaux réalisateurs. En 1960, quarante-trois cinéastes ont réalisé leur premier film.

Bien évidemment, les exigences et la radicalité de la Nouvelle Vague la condamnaient à disparaître bientôt. On peut en effet avancer la date de 1969, au moins en France, avec *La Chinoise* de Godard (1969) pour situer, sinon la mort, à tout le moins l'agonie de la Nouvelle Vague. Ce qui ne fut ni une école, ni une doctrine, ni même un mouvement, mais un bouquet d'expériences en cinéma, a donc connu une durée de vie fort brève. Certains y ont vu un signe de l'imposture d'une prétendue révolution cinématographique. Mais on pourrait aussi bien dire, à propos des révolutions esthétiques, ce que Serge Daney disait des couples qui veulent lier amour et travail : « ça ne marche jamais, bien sûr, mais ce n'est pas fait pour ça, c'est fait pour faire marcher » (*Ciné journal* I, p. 142). Au cinéma, comme dans la vie, il y a ce qui marche et ce qui fait marcher. Devrait-on s'engager, dans une œuvre, dans la vie, dans un couple, pour que « ça marche » ? Se poser cette question revient aussi à se demander, pour le spectateur, à la fin d'*À bout de souffle*, si Patricia, au fond, est « vraiment dégueulasse ».

## Petite analyse du premier plan d'*À bout de souffle*

Le premier plan du film est un quadruple défi. Le personnage à l'écran, Michel Poiccard, est caché par un journal qu'il lit. Le spectateur ne peut donc voir ce personnage, à la fois présent à l'écran et invisible ; il ne peut que contempler le corps d'une *pin-up* qui s'affiche sur une pleine page du quotidien. Le spectateur entend cependant le personnage prononcer ces mots énigmatiques : « Après tout je suis trop con. Après tout, si, il faut. Il faut ! ». Le personnage abaisse alors son journal, apparaît à l'écran en contre-plongée et prend des allures de « dur » à la Bogart.

Michel Poiccard se lance donc un défi à lui-même : devenir « quelqu'un », ne plus renoncer « à foncer » (« Fonce Alphonse ! », dit-il peu après dans la voiture) et s'interdire de « freiner » (« Il ne faut jamais freiner. Comme disait le vieux père Bugatti, les voitures sont faites pour rouler, pas pour s'arrêter »). Ce défi que le personnage se lance à lui-même recoupe celui du comédien, Jean-Paul Belmondo, inaugurant un film à nul autre pareil, sans aucune des préparations sérieuses habituelles propres au cinéma. Le risque n'était pas négligeable : Jean Seberg, pendant le tournage, pensait d'ailleurs que c'en était fini de sa carrière d'actrice, que ce film catastrophique serait son dernier et qu'aucun producteur ne voudrait désormais faire confiance à une comédienne ayant participé à une telle blague de potache. Troisièmement, ce défi est également celui que Godard s'impose : il est temps de passer des idées sur le cinéma, soutenues dans les articles et les discussions à leur *réalisation*, dans les deux sens du mot. Oui, semble nous dire Godard, il faut agir, il faut passer de la théorie à la pratique, il faut enfin faire un film : « il le faut ! ». Ce défi est enfin adressé au spectateur : sera-t-il prêt à suivre ce personnage étrange, cet anti-héros, ce *loser* qui annonce d'emblée être « con » et qui, cependant, toise le spectateur de manière provocante (provocation accentuée par le plan en contre-plongée qui place le voyou dans une position de supériorité) ? Le spectateur acceptera-t-il de prendre le risque de ce nouveau cinéma (le risque du cinéma, tout simplement) ou quittera-t-il bientôt la salle (ce qui, en effet, s'est souvent produit) ?

Il s'agit donc bien, pour Godard, dès le début du film, de provoquer. Toutefois, « provoquer » doit être ici pris au sens premier du mot : envoyer un appel auquel il faut répondre sous peine d'être lâche ou de paraître lâche. De fait, dans la première minute d'*À bout de souffle*, le personnage répond à l'appel de la vie dangereuse, le comédien à l'appel d'une carrière difficile, le cinéaste à l'appel de la création et le spectateur à l'appel du désir de voir. De voir quoi, au fait ? De voir du cinéma, sans doute, mais aussi de voir tout court : la *pin-up*, objet du pur désir de voir, n'est pas sur le journal par hasard. La *pin-up* du journal annonce d'ailleurs, malicieusement, l'apparition prochaine, comme dans tout film noir qui se respecte, d'une autre séductrice, d'une femme fatale, d'une femme de journal (une femme de papier?) : Patricia, la vendeuse de journaux.

En somme, Godard, comme plus tard Maurice Pialat, *provoque au cinéma* davantage qu'il ne *provoque le cinéma*, bien que le malentendu soit toujours possible. Godard se risque au cinéma et risque le cinéma, y prend tous les risques pour, finalement, inviter le spectateur à en prendre sa part. Et cette provocation se joue dans une nonchalance ou une impréparation, on le voit sans doute ici, qui ne sont qu'apparentes ou qui sont, si l'on préfère, « jouées ». Le cinéma de Godard est un cinéma tout à la fois ludique et sérieux, ce qui ne devrait pas étonner venant d'un auteur qui a voulu, sinon retourner aux stades infantiles du cinéma, à tout le moins retrouver l'enfance de l'art.