

LE RÉALISATEUR

Jean-Luc Godard L'artiste en jeune homme



JEAN-LUC GODARD :

Né en 1930 à Paris, mais de nationalité suisse, Jean-Luc Godard s'est imposé, au long d'une carrière protéiforme et riche de plus de 80 films, comme l'incarnation même du cinéma d'auteur, le cinéaste intellectuel par excellence, celui qui aura tout dit et tout essayé. Figure intimidante, orateur redoutable dont les circonvolutions théoriques et esthétiques ont couvert tout le champ du cinéma : la Nouvelle vague dans les années 50 et 60 ; la transition vers un cinéma politique et engagé au tournant des années 70 ; les expérimentations diverses (vidéo, télévision) jusqu'au début des années 80 ; puis un retour à la fiction et une gigantesque entreprise de bilan et d'archives entrepris durant toute la décennie 90 avec les *Histoire(s) du cinéma*. L'extrême diversité de ses expériences, l'exégèse monumentale qui lui est consacrée, les passions irréconciliables qu'il déchaîne (génie et monument intouchable pour les uns, imposteur pour les autres) rendraient vainde toute tentative de résumer en quelques paragraphes une telle trajectoire. On s'en tiendra ici aux années 50, partagées entre la critique et les premiers essais derrière la caméra, afin de voir par quels chemins est passé Godard avant *À bout de souffle*, son premier coup d'éclat.

Godard critique

Initié au cinéma grâce à l'effervescence des ciné-clubs après la guerre, Godard entre aux *Cahiers du cinéma* en 1952. Sous le patronage bienveillant

du critique et théoricien André Bazin, il y forme avec Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette ou encore Claude Chabrol la bande des fameux « jeunes turcs », cinéphiles enflammés qui vont bouleverser la façon de parler du cinéma en introduisant la métaphysique, l'ésotérisme et surtout la figure du metteur en scène comme créateur, auteur unique et souverain de ses films, dont la moindre image reflète la vision du monde. Moins polémiste que Truffaut, moins théoricien que Rohmer, le Godard critique, parfois dissimulé sous le pseudonyme de Hans Lucas, n'en reste pas moins provocateur. Très attentif, comme ses compagnons, à l'érotisme des actrices américaines, il se choisit des objets d'élection singuliers, tels les comédies de Frank Tashlin, les mélodrames de Douglas Sirk ou des séries B, bref un cinéma commercial, relevant *a priori* d'une sous-culture, qu'il s'emploie à sublimer. Ses textes abondent en citations et digressions, ne se privent pas de détours fantaisistes ni de considérations apparemment futiles, et leur propos se construit dans cet éclatement contrôlé. Cet art de la fragmentation dans l'écriture sera reconduit au cinéma, affirmant ainsi un lien fort entre le travail aux *Cahiers* et le passage à la mise en scène

Presmiers gestes

Parallèlement à l'écriture d'articles, Godard commence à réaliser des films courts. Son premier essai est un documentaire sur la construction d'un barrage, *Opération Béton*, tourné en 1954.

Cette entrée en cinéma via le documentaire n'est pas indifférente ni contingente. L'apprehension du réel est un motif appelé à devenir essentiel dans l'esthétique de la Nouvelle Vague. D'ailleurs, Godard reconduit l'expérience en 1961 avec *Une histoire d'eau*, coréalisé avec Truffaut : profitant des inondations qui frappent la région parisienne, ce dernier propose au producteur Pierre Braunberger de filmer très vite une histoire légère les pieds dans l'eau. Dès le lendemain, il réalise des prises de vues, puis Godard vient lui prêter main forte en reprenant le montage et en doublant le personnage joué par Jean-Claude Brialy.

Autre collaboration de jeunesse, *Charlotte et Véronique*, ou *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), sur un scénario de Eric Rohmer. On y reconnaît un sujet de préférence de Rohmer (le marivaudage et les spirales amoureuses), autant qu'une touche frivole propre au jeune Godard : flânerie parisienne, drague intensive, légèreté presque inconséquente du héros désinvolte (Brialy), qui entreprend le même jour deux jeunes filles sans savoir qu'elles sont co-locataires. Troisième fait d'arme des années 50, l'adaptation littéraire avec *Une femme coquette* (1955), d'après une nouvelle de Guy de Maupassant, qui montre l'attachement du cinéaste, partagé par ses camarades de l'époque, pour le romanesque du 19ème siècle. Fort de ces expériences dans le court-métrage, Godard tourne *À bout de souffle* en 1959, l'année où Truffaut triomphe à Cannes avec *Les 400 Coups*. L'humeur est alors à la légèreté.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE (ANNÉES 50-60)

1953 :	<i>Opération Béton</i>
1957 :	<i>Une Histoire d'eau</i>
1958 :	<i>Tous les garçons s'appellent Patrick</i>
1958 :	<i>Charlotte et son Jules</i>
1959 :	<i>À Bout de souffle</i>
1961 :	<i>Une Femme est une femme</i>
1962 :	<i>Vivre sa vie</i>
1963 :	<i>Les Carabiniers</i>
1963 :	<i>Le Petit Soldat</i>
1963 :	<i>Le Mépris</i>
1964 :	<i>Bande à part</i>
1965 :	<i>Alphaville, une aventure de Lemmy Caution</i>
1965 :	<i>Pierrot Le Fou</i>
1966 :	<i>Masculin-Féminin</i>
1966 :	<i>Made in USA</i>
1966 :	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i>
1967 :	<i>La Chinoise</i>
1967 :	<i>Week-End</i>
1968 :	<i>Le Gai Savoir</i>
1968 :	<i>One + One</i>
1969 :	<i>Vent d'Est</i>

GENÈSE

Petites économies

La fin des années 50 est un tournant dans le cinéma français. Une génération, celle du « *cinéma de papa* » ou de la « *qualité française* », comme l'écrivit François Truffaut dans ses articles rageurs, laisse bientôt place à une autre, la Nouvelle Vague. Un groupe de réalisateurs, pour la plupart issus des *Cahiers du cinéma*, dépoussiére le cinéma et renverse les conventions. Si chacun affirme très vite sa singularité, le passage à la réalisation passe par un travail collectif, une entraide plutôt. Rivette tourne *Le Coup du berger* dans l'appartement de Chabrol, qui produit le film ; Rohmer écrit pour Godard *Tous les garçons s'appellent Patrick* ; Godard et Truffaut se relaient sur *Une Histoire d'eau* ; etc.

Un producteur avisé

Des producteurs prêtent vite attention à cette effervescence, notamment Pierre Braunberger, qui produit les courts métrages de Rivette, Resnais, Godard ou François Reichenbach. Chabrol et Truffaut parviennent à financer leurs premiers longs métrages grâce à des capitaux personnels. Leurs films sont aisément rentables, surtout *Les 400 Coups*, qui triomphe dans le monde entier. Au festival de Cannes, Truffaut rencontre Georges de Beauregard, un producteur au bord de la faillite, et lui présente Godard. Celui-ci a sous le bras un scénario de film noir peu développé, écrit d'après un fait divers par Truffaut, qui n'a pas pu le tourner. Beauregard est séduit et accepte de le financer, à condition de voir au



De gauche à droite : Jean Domarchi, André S. Labarthe, Jean Douchet [debout] dans *À Bout de Souffle*.

générique les noms désormais célèbres de Truffaut et Chabrol. Le premier est donc crédité comme scénariste, le second comme « conseiller technique » – appellation un peu abusive, car Chabrol ne mettra jamais les pieds sur le tournage, mais servira de parrain : à l'époque, tout jeune réalisateur devait en avoir un, et Chabrol avait alors trois films à son actif.

Tournage

Le budget du film s'élève à 45 millions de francs, c'est-à-dire moins de la moitié d'une production moyenne. Pour couler si peu, le tournage est très léger : équipe technique réduite, décors naturels, petites caméras 35 millimètres moins onéreuses que celle employées dans les studios. Godard tourne comme on tournerait un reportage d'actualités et travaille dans une économie de série B ; d'ailleurs, *À bout de souffle* est dédié à Monogram Pictures, firme américaine spécialisée dans le genre. Sortir dans la rue, poser sa caméra au milieu de la foule et enregistrer le monde tel qu'il est plutôt que son image factice et conventionnelle rendue par les studios, tel est l'un des mots d'ordre de la Nouvelle Vague. Les premières prises de vue ont lieu en août 1959, en décors naturels. L'équipe investit Paris : une chambre d'hôtel sur le quai Saint-Michel pour la grande scène chez Patricia, les Champs-Elysées où Godard vole les images d'un défilé avec De Gaulle et Eisenhower. Lorsqu'il filme Seberg, accompagnée de Belmondo, descend les Champs-Elysées en vendant le New York

Herald Tribune, le chef opérateur Raoul Coutard s'est caché dans une caisse roulante des PTT.

Montage

Entre l'écriture et le tournage, le film change. Au départ, c'est « *l'histoire d'un garçon qui pense à la mort et d'une fille qui n'y pense pas* », dixit Godard, lequel réécrit chaque jour le scénario, ce qui effraie un peu Jean Seberg, dont le cachet représente un sixième du budget total. Beauregard aussi est inquiet, et lance un ultimatum à son réalisateur. Mais Godard tourne quand ça lui chante. Et parvient malgré tout à boucler les prises de vue le 15 septembre 1959, sans un jour de dépassement. Au montage, Beauregard estimant le film trop long, Godard coupe non pas des scènes, mais à l'intérieur des scènes elles-mêmes, éliminant les temps morts. Opération rendue possible par l'usage de la post-synchronisation, qui évite de se préoccuper de l'adéquation entre images et son. Le faux-raccord, dont il est fait un usage frénétique, est d'abord une procédure technique choisie dans un tel souci de concision.

À bout de souffle sort en salles en avril 1960, et fait immédiatement grand bruit. Succès fulgurant : plus de 250 000 entrées en sept semaines d'exclusivité à Paris. Ce sera le seul vrai succès public de Godard. On lui prête cette réflexion : « *Je pensais avoir fait Scarface, j'ai fait Alice au pays des merveilles* ».

DÉFINITION(s)

« Mise en scène » est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : « mise en scène » signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la « mise en scène » serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, « mise en scène » désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

MISE EN SCÈNE

Nature et artifices

Deux grands axes dans *À bout de souffle*, deux lignes tirées en deux directions *a priori* inverses, mais tracées fermement. D'une part l'aspect « pris sur le vif ». D'autre part l'artifice d'une multitude d'interventions techniques, souvent effectuées au montage. Le film est bâti sur la contradiction entre ce qui tend à faire disparaître toute trace de mise en scène (le naturel) et des procédés qui au contraire la désignent et la portent au premier plan. Parler de mise en scène est-il alors pertinent ? Oui, car dans l'optique godardienne celle-ci désigne un processus global de création, un ensemble de décisions qui concernent le film depuis sa fabrication jusqu'à son commentaire.

Un réalisme parisien

L'effort vers l'authenticité est lié au tournage en extérieur, qui permet une approche documentaire des lieux, des corps, de tout ce qui tombe sous l'œil de l'objectif. Godard, comme tous les cinéastes de la Nouvelle Vague, s'approprie des méthodes issues du cinéma documentaire, dans le sillage du néo-réalisme italien et à la faveur de l'allègement du matériel de tournage. Cette tension réaliste est surtout perceptible dans l'appréhension du paysage urbain. La ville, et surtout Paris, est vue comme un personnage autant qu'un décor. Par son organisation, elle influe sur l'action elle-même.

L'appréhender comme telle suppose un souci de réalisme qui se traduit, ici, par une multitude de plans de coupe sur l'architecture parisienne, mais aussi sur les rues passantes ou les terrasses de café. Michel Poiccard ne se prive d'ailleurs pas de commenter ces images (dans le taxi, pestant contre les nouveaux aménagements urbains), comme s'il assistait, en spectateur, à un reportage sur Paris. Enfin, le caractère proprement documentaire de la mise en scène culmine lorsque, tandis que Michel suit le policier qui file Patricia, la caméra se détourne d'eux pour montrer De Gaulle et Eisenhower descendant les Champs-Élysées. Deux régimes d'images

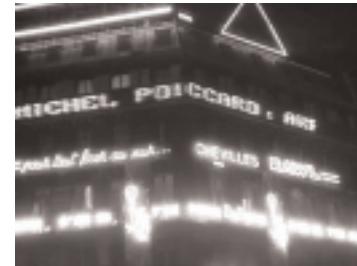


sont juxtaposés ici, événement réel et monde de la fiction. La caméra passe de l'un à l'autre, semblant presque hésiter : caméra de télévision qui saisit au passage une course poursuite sur les Champs ? Ou bien caméra de cinéma qui se détourne de la scène pour saisir un événement ? La mise en balance du réel et de la fiction est ironique, malicieuse. Seules sont visibles des bribes de l'événement (on voit à peine le cortège, juste des mortards), et les personnages, requis par l'action, semblent s'en désintéresser souverainement.

Interventions

Le nœud de la mise en scène est un croisement entre cette authenticité nouvelle et une série d'interventions techniques. Le naturel des prises de vues se mêle à un dispositif qui brise l'interdit du regard-caméra (déjà assoupli, rappelons-le, par Bergman et sa *Monika*). Utiliser les passants en guise de figurants confère un allant, une surprise que les films de studios ne pouvaient obtenir avec leurs figurants professionnels. Ces passants filmés dans la rue sont saisis au vol dans leurs quotidiens. Mais parfois, si d'aventure ils regardent du côté de la caméra, ils peuvent désigner l'outil même qui les appréhende en toute innocence. Par l'intermédiaire de ces figurants pris malgré eux dans le processus de création, Godard désigne le cinéma, qui se prend lui-même comme objet, se réfléchit comme dans un miroir – une sorte de « métacinéma ».

De l'aspect artificiel de la mise en scène, on pourrait dire que c'est une définition possible du style Godard : un cinéma d'intervention permanente. Tout film peut être vu comme une série d'interventions sur le cadre, la disposition des corps, décors et objets, le découpage, la lumière, le son, etc. Mais, chez Godard, une nuance : ces interventions se signalent comme telles, sans se manifester obligatoirement en rapport avec une fin. Godard fond le cheminement technique et son rendu, son résultat.



Montage, mon beau souci

La mise en scène mobilise un certain nombre de moyens d'interventions, réalisées le plus souvent au stade du montage, dont Godard a pu dire qu'il est son « *beau souci* ». Au premier rang de ces procédures figure l'usage intensif des faux-raccords. Qu'est-ce qu'un faux-raccord ? C'est un écart par rapport aux règles grammaticales du cinéma, qui est revendiqué ici comme figure de style : un faux-raccord rompt la continuité spatio-temporelle entre deux plans. D'un plan à un autre, manque un morceau de temps, un bout d'espace, un mouvement de caméra ; manquent les images qui assurerait que ces deux plans raccordent, sans rupture. Dans le cas d'*À bout de souffle*, dans la scène du taxi par exemple, il s'agit aussi souvent de *jump cuts*, c'est-à-dire d'un type particulier de faux-raccord où le cadre reste à peu près sur le même axe tandis que se produisent des sautes dans l'image. Procédé qui, en saccadant l'image, donne une impression de vitesse accrue.

A priori, ce montage qui escamote les images va à l'encontre de la recherche d'authenticité des prises de vues, à l'encontre surtout de toute continuité narrative induite par la continuité spatio-temporelle. Ce qui s'opère, ici, grâce aux faux-raccords, est la substitution à un espace narratif d'un espace fictionnel autre, dédié non plus au déploiement d'un récit mais à celui du réseau de gestes, postures, visages, citations, références, formules, etc. Cet espace, à l'image des citations forcément morcelées ou des visages en gros plans nécessairement isolés du reste du corps, est un espace fragmenté. Chaque séquence montée en faux-raccord est épłuchée, décortiquée pour indiquer autre chose que le simple déroulement de situations. Le rapport d'identification aux personnages et de croyance à l'image est brisé, et dans ces éclats apparaissent sous un jour nouveau aussi bien une expression sur le visage de l'acteur qu'une sentence, un geste ou encore une adresse à la machine-cinéma. En ce sens, cette fragmentation est elle-même souci de vérité.

Variantes

Toutefois, le faux-raccord n'est pas la modalité exclusive de la mise en scène. Abondent également des plans assez longs, souvent en travelling arrière, notamment aux moments où les personnages se croisent, où la caméra passe de l'un à l'autre : par exemple, lorsque Patricia et le journaliste quittent le café, la caméra les accompagne puis les délaisse pour repartir sur Michel. De même dans la scène finale, quand un long travelling suit Michel agonisant le long de la rue Campagne-Première. De la même manière, l'échelle des plans est relativement ample : il y a certes beaucoup de plans serrés sur les personnages, mais ceux-ci sont parfois vus en plans plus larges (sur les Champs-Élysées).

Pareillement, si la mise en scène se caractérise par des figures de style très précises et abondamment utilisées (gros plans, faux-raccords, etc.), elle laisse place à une certaine variété du découpage. Godard passe aisément du fragment qui isole à une amplitude du champ qui rassemble. Cette mobilité correspond au projet global d'un film tourné comme un reportage, qui confirme le motif d'un aller-retour entre le naturel et l'artificiel. Le découpage et les mouvements de caméra tirent leur souplesse des lieux mêmes de l'action, à l'organisation desquels ils se soumettent. Il en va de même pour la lumière : *À bout de souffle* n'est quasiment pas éclairé, tout est tourné en lumière naturelle. Mais l'apparition récente de pellicules plus sensibles permet de filmer même quand la luminosité est faible. Aussi l'image est-elle tributaire de la lumière du lieu, et la beauté d'un visage est une beauté de l'instant.

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3

De quelle manière *À Bout de souffle* représente-t-il Paris ? Délaissant les décors habituels du Paris des films noirs (boîtes de nuit, arrière-salles de bistros, quais, Pigalle), le film fait des beaux quartiers son espace de jeu : jeu avec les autorisations de tournage, jeu du gendarme et du voleur pour Michel (la ville est pleine d'issues secrètes et de voitures à voler). Mais le film joue surtout avec les clichés de la ville lumière : le travelling latéral révélant Notre-Dame est le premier d'une série de plans larges offrant de Paris une vision touristique – Champs-Elysées, Tour Eiffel, Tuilleries. Les personnages sont des touristes (agence de voyages, hôtel), qui traversent Montparnasse, la Concorde, font la tournée des cafés de Saint-Germain. Ces clichés créent un effet de décalage ironique : « *qu'est-ce que c'est les Champs ?* », demande Patricia ; elle trompe Michel devant l'Arc de Triomphe ; « *C'est beau la Concorde !* » s'exclame Michel après avoir évoqué son divorce ; une petite troupe cosmopolite se retrouve en face du Kosmos... Paris n'est plus une ville mais déjà un décor.