

## *À bout de souffle, au bout de ses sources*

Thierry Méranger

ABDS ou le cinéma comme enjeu : on a parlé à son propos de « film sur le cinéma », de « système référentiel », de « cleptomanie culturelle », compte tenu de l'abondance d'allusions, de citations. Cinéma allusionniste plus qu'illusionniste. Fuller, cité par Godard et devenu acteur dans *Pierrot le Fou* (65) témoignera avoir dit alors à JLG : « You're a goddamnd thief ! A plagiarist ! » et aurait répondu : « in America plagiarism, in France... hommage ! ». Remarquons que la thématique du vol est évidemment intégrée à l'intrigue...

Que faire de cet aspect référentiel (surtout face à une classe qui ne possède pas de culture cinématographique.) ? Pas de réponses *a priori*.

A / faire prendre conscience de la présence de ces citations et allusions

B / se demander quel est leur statut, voir en quoi elles sont constitutives du film.

C / lier cette question à celle de l'environnement cinématographique et culturel de JLG en 1959. D'où vient-il, de quel cinéma s'inspire-t-il ? Quels sont ses apports ? Mais aussi, voir en quoi sa démarche se rapproche d'autres films NV, voire de films actuels ?

Proposition d'utilisation des catégories de Genette qui propose (*Palimpsestes*, 1982) 5 types de relations *transtextuelles* (relations qu'entretient un film avec un autre) : l'*intertextualité*, fait de la présence effective, citationnelle, d'un texte dans un autre, la *paratextualité*, relation de signaux accessoires comme titres, préfaces, épigraphes, la *métatextualité*, le commentaire qu'un texte fait d'un autre ou de lui-même, l'*architextualité*, relations d'un texte singulier avec l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte et l'*hypertextualité*, c'est-à-dire, toute relation qui unit un texte B (= hypertexte) à un texte antérieur A (= hypotexte) sur lequel il se greffe.

Je propose ici, pour ABDS, d'évoquer l'ensemble des relations – allusions – *transfilmiques*, en reprenant grossièrement ce découpage : en insistant, donc, sur les relations *parafilmiques* (ici le film et ses seuils que sont bande annonce et dédicace, voire affiche), *métafilmiques* (le film comme réflexion critique et plus encore dans ses relations avec la critique) et enfin *interfilmiques* (citations directes), *hyperfilmiques* (les dérivations d'autres films par transformation ou imitation) ou *archifilmiques* (le film et d'autres films NV).

### **I / Indices parafilmiques**

Commençons par les seuils, 4 objets qui peuvent se muer facilement en objets pédagogiques (avant ou après la projection en salle).

La bande annonce d'*À bout de souffle* (présente Sur le DVD Opening)

Elle cite 5 titres de films (dont le film annoncé, placé au rang des autres, plus anciens). Histoire et continuité cinématographique. Davantage un jeu sur les genres et les titres qu'un hommage.

\* Autant-Lara, 1946, film scandale et provocateur, lâcheté de Gérard Philippe

\* Dassin, 1955, tentative d'importation du film noir US en France, influence sur... Melville !

\* Vadim, 1956, symbole NV

\* Hawks, 1932, archétype, absence de leçon morale...

4 films passerelles littérature/ciné, USA/Europe, affranchissement des corps, affranchissement moral. Films français ET américains. Thème de la fatalité.

Référence à Bogart et à des *topoi* du cinéma. Allusion à l'équipe des Cahiers (Truffaut, Chabrol). Objectif publicitaire, certes, mais aussi volonté d'identification du groupe. Désir de signature d'autant plus indispensable que le film lui-même n'est pas signé (cf. « MON ami Gaby », voix de JLG).

Alternance notations concernant des lieux-communs du cinéma et d'allusions directes au film.

Décalage son/film. Annonce de la désynchro. Humour. (cf. « le meilleur film actuel »). Voix de JLG lui-même. Jeu sur la voix off. Question du titre. Qui est à bout de souffle ? Le héros ? Le cinéma français ? Le cinéma de genre ? Jeu aussi sur ce qui fait la spécificité de la bande annonce, son caractère publicitaire.

Comparaison possible avec d'autres bandes annonces de Godard qui, ici, crée un genre.

La bande annonce mélange de façon indissociable le sérieux et le jeu (lucidité et ludicité), l'intellectualisme et le divertissement (propre de toute référence hyperfilmique).

### La dédicace : Monogram Pictures

La référence est donc donnée d'emblée : le film B /noir américain. *Monogram* est une compagnie fondée au début des années 30. Elle se spécialise d'abord dans les *low budget features*, jusqu'en 1935. Parmi ses séries B restées célèbres, on peut citer *Dillinger* de Max Nosseck (1945) avec Lawrence Tierney. Slogan de l'affiche : « His story is written in bullets, blood and blondes ! ». Elle va devenir la compagnie des séries cinématographiques avec les *Charlie Chan* mais aussi les *East Side Kids* ou les *Bowery Boys*. Caractéristiques de ces films : budget modeste, décors et éclairages réels, postsynchronisation, caméra portée à l'occasion, tueurs, couples, forme de dérision, recyclage de décors et extraits d'autres films ... Attention, il y a aussi de l'humour, de l'affectation et du dandysme dans cette référence largement obscure.

### Les affiches

Voir fiche élève. Inscription du couple et du tragique destin du héros. Clin d'œil U.S. Une autre affiche NB existe insistant sur l'amour du couple.

### La distribution

Travailler à partir de la fiche technique. 4 noms peuvent donner lieu à recherche.

Seberg. Liens avec Preminger. Egérie. Star montante. Elle vient de tourner *Sainte Jeanne* et *Bonjour Tristesse*. Autres allusion à Preminger dans le film. Godard lui-même dira que le rôle de JS est une continuation de celui qu'elle tient dans *Bonjour Tristesse*. Elle tournera encore avec JLG dans *Le Grand Escroc* en 1963 (extraits de ce film dans... *Pierrot le fou*, 1965). Actrice vouée d'emblée et à jamais à illustre le lien USA/France.

Belmondo. Liens avec Godard. Cf. le court précédent de JLG (trouvable sur DVD) : *Charlotte et son Jules*, 1959. Autre film NV *A double tour* de Chabrol, où il joue un peintre qui s'introduit dans une famille bourgeoise. Continuation du rôle dans ABDS ? JPB tournera plus tard dans *Une femme est une femme* (1961) et *Pierrot le fou* (1965).

JS et JPB : Symbolique du couple franco-américain (confortée par la rencontre de Gaulle/Eisenhower).

Jean-Pierre Melville (réalisateur, autre symbole des liens artistiques F/USA) joue Pavulesco, écrivain « de retour d'Amérique ». 54'30''. Il évoque la sortie à venir du nouveau film de Jean Cocteau *Le Testament d'Orphée*. 1956 : *Bob le flambeur*. Allusion lors de la séquence avec Tomaltchoff : « Tu te rappelles quand tu as donné ton ami Bob ? Eh bien tu vas faire la même chose ». Double sens. Plusieurs sources

d'inspiration : documentaire, film noir, réalisme poétique à la Prévert/Carné. En 1959, il vient de sortir *Deux Hommes dans Manhattan*, enquête à N.Y. d'un journaliste français (Melville) et d'un photographe qui cherchent ce qu'est devenu le délégué français à l'O.N.U. Balade dans la nuit de N.Y. quand JPM poursuit le photographe qui a mis en scène des clichés croustillants. Bande son de... Martial Solal (ABDS). Commentaires et jeu décalés. Utilisation des codes comme des objets en soi. Son prochain film, *Léon Morin prêtre* sera tourné avec... Belmondo. JPM : « Lorsque je représente une boîte de nuit, il est évident qu'il s'agit d'un rêve de boîte de nuit »

Godard lui-même (comme la voix off de la bande annonce ; ne pas oublier que JLG avait été la voix de Brialy dans *Patrick*). Rôle du délateur. (+ autres voix). Impossible, en ce cas de faire abstraction de ce qu'est Godard à l'époque : un critique, craint et reconnu, des *Cahiers du cinéma*. Hommage aux caméos d'Hitchcock dans ses films.

## II / Liens métafilmiques : Godard critique et cinéaste

Point de départ deux allusions aux *Cahiers du cinéma* (dans *Tous les garçons s'appellent Patrick*, premier court vraiment intéressant de JLG, déjà). Chez Liliane, la scripte, un numéro traîne. Puis séquence de vente des *Cahiers* : « Monsieur pardon, vous n'avez rien contre la jeunesse ? - Si, moi j'aime bien les vieux ! ». Private joke, mais pas seulement.

Les caméos (les amis des *Cahiers*: Labarthe, Domarchi, Douchet, Siclier apparaissent) : clins d'œil. Métafilmicité à plus d'un titre, donc : allusions à des critiques, intégration décorative à l'intrigue, mais aussi valeur symbolique de la réflexion : de façon transparente, la séquence de la vente des *Cahiers* renvoie bien à une polémique critique qu'ils ont véhiculée : la polémique Hitchcocko-Hawksienne. La scène est entourée par une affiche d'Aldrich et une photo de Bogey (2 anciens, donc). Les jeunes turcs défendent une arrière garde (Hawks) américaine ou des seconds couteaux que nul ne songerait à défendre.

Aspect métalinguistique (autocommentaire du film) des allusions qui désignent Poiccard.. Moment essentiel en ce sens : le regard caméra de JPB (« Si vous n'aimez pas la mer... »). Plaidoyer évident pour le refus du studio et le tournage en extérieurs. De fait, ABDS est tout de suite considéré comme un film étendard, plus populaire qu'*Hiroshima* et plus radical que les *400 Coups* et *Les Cousins*, déjà sortis.

### Un peu d'histoire

Le terme « Nouvelle Vague » a été forgé dans *L'Express* le 3 octobre 1957 par la plume de Françoise Giroud qui commente un *Rapport sur la jeunesse*. Reprise des résultats de cette enquête en un volume *La Nouvelle vague, portrait de la jeunesse* (1958). Pas question de cinéma, mais des désirs de changement dans la société (soutenir Pierre Mendès France). L'appellation « NV » est d'ailleurs très convenue.

En février 58, Pierre Billard récupère l'expression dans *Cinéma 58*. Elle va devenir définitive à Cannes 59, dont l'événement est *Les 400 Coups* de Truffaut. On sait par ailleurs qu'à Cannes Truffaut rencontre le producteur Georges de Beauregard... qu'il fera à son tour rencontrer à JLG (7 films suivront).

Désignation des cinéastes qui, pour la plupart d'abord critiques aux revues *Les Cahiers du cinéma* et *Arts*, réalisent alors, après quelques courts (sauf Chabrol) leur premier long métrage. Cette NV s'enracine dans les textes polémiques et critiques des jeunes artistes (principalement ceux de Truffaut), dans la systématique démolition d'une tradition cinématographique nommée « la qualité française », l'amour d'un cinéma américain de genre, la défense des auteurs de film et souvent l'insistance sur les liens avec le cinéma US et ses films sans grade.

JLG théorise très vite la relation critique / création artistique.

Nous nous considérons tous, aux *Cahiers*, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Ecrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. Le seul critique qui l'ait été complètement, c'est André Bazin. Les autres, Sadoul, Balzasz ou Pasinetti, sont des historiens ou des sociologues, pas des critiques.

En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais : simplement je les filme au lieu de les écrire.

Entretien avec Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, spécial *Nouvelle Vague*, décembre 1962.

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.

« Bergmanorama », *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958.

On peut se demander dans quelle mesure ABDS ne se propose pas d'être la mise en œuvre des textes théoriques fondamentaux de la NV.

Astruc et sa caméra stylo (*L'Ecran français* n° 144, 30 mars 1948)

Rohmer et son art de l'espace (*Revue du cinéma* n° 14, juin 1948)

Truffaut et sa tendance (*Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954)

Godard et son montage (*Cahiers du cinéma* n° 65, décembre 1956)

Astruc et sa politique des auteurs (*Cahiers du cinéma* n° 39, octobre 1954)

Rivette et l'évidence de Hawks (*Cahiers du cinéma* n° 23, mai 1953)

S'y ajoutent (comme on l'a vu à travers les extraits critiques sur films) la lumière naturelle, le refus des commodités du studio pour favoriser les décors réels, même une chambre exiguë (cf. *Charlotte*). Il y a d'ailleurs deux versants aux films NV, un côté film de chambre et un côté reportage en décors naturels. Coutard, chef op de reportages. Caméra légère (Cameflex), dissimulée dans une bicyclette de facteur pour les plans des Champs (à l'insu des passants). Pas de différence fondamentale entre docu et fiction : « Le cinéma, c'est le cinéma. Il y a un mot de Lubitsch que je trouve admirable. Une fois un jeune type est venu le voir en lui demandant par quoi il fallait commencer pour faire des comédies aussi parfaites que *Sérénade à trois*. Vous savez ce que Lubitsch lui a répondu ? Filmez des montagnes, mon cher ami, quand vous aurez appris à filmer la nature, vous saurez filmer les hommes ». Voilà qui éclaire (encore) la fameuse sortie de Belmondo en regard caméra.

Mais, surtout, *Regard possible*, prallèle et fructueux sur les grandes critiques (sur films) de JLG et sur ABDS. On serait presque, en fait, tenté de conclure que le premier long métrage de JLG ne repose pas tant sur un scénario original que sur un principe d'adaptation littéraire de textes critiques. Le problème peut-être déplacé, ce ne seraient peut-être pas tant les allusions aux films que l'activité critique, qui seraient mises en scène. JLG dira plus tard (1965) : « Quand mon premier article a paru dans *Arts*, ce fut aussi important pour moi que quand j'ai réalisé *A bout de souffle*. »

*Exercice possible : faire lire ces critiques aux élèves avant la projection.*

Sur Robert Bresson :

- maladresse supérieure, fi de la virtuosité En 59 sort *Pickpocket*, indépassable pour JLG. Refus du naturalisme, détail des mains...

Sur *Quarante tueurs* de Samuel Fuller :

- éloge de la brutalité (même dans le raccord). **Fuller** : plan subjectif à travers l’affiche roulée ; 35’24’’ (*40 Guns – 40 Tueurs*, 1957). Fuller tournera dans *Pierrot le fou*. Il sera cité dans le générique de *Made in U.S.A.* Raccord avec les bouches qui s’embrassent. (Le plan du rouleau est aussi présent dans *Les Grandes Manœuvres* de René Clair en 1955).

Sur *Montparnasse 19* de Jacques Becker :

- dans un an, JLG va se jeter dans le vide sans peur de l’archi-faux.

Sur *Monika* d’Ingmar Bergman :

- regard caméra, fin de la *willing suspension of disbelief* (Coleridge), souci de l’instant. Dimension très littéraire de cette interpellation du spectateur.

Sur *Moi, un noir* de Jean Rouch et le // avec *Fallen Angel* Preminger:

- réversibilité de la réalité et de l’imaginaire, du docu et de la fiction, voix off, non respect des règles établies, prendre la cause du direct. JLG rêve les films à sa convenance plus qu’il les décrit. Quant à *Fallen Angel*, il établit un modèle (couple infernal, femme fatale, rayures) très inspirant.

Sur *Hiroshima mon amour* d’Alain Resnais :

- explication de l’obsession de Poiccard ? De son obsession de la mort ? Affiche du film de Resnais sorti en 1958 dans ABDS.

Sur *Les Cousins* de Claude Chabrol :

- filmer des gens comme on en croise au quotidien, amoralité.

### III / Interfilm, hyperfilm, archifilm : le choix de l’imitation ?

D’autres types de reprises, même si elles apparaissent aussi comme des hommages, renvoient moins directement à la sphère critique. Elles peuvent partir d’une citation ou être une dérivation de films (voire de textes) antérieurs.

Sur le goût de la citation, deux textes importants :

J’improvise, sans doute, mais avec des matériaux qui datent de longtemps. On recueille pendant des années des tas de choses, et on les met tout à coup dans ce qu’on fait. (...) Nos premiers films ont été des films de cinéphiles. On peut se servir même de ce qu’on a déjà vu au cinéma pour faire délibérément des références. Ça a été le cas surtout pour moi. Je raisonnais en fonction d’attitudes purement

cinématographiques. Je faisais certains plans par rapport à d'autres que je connaissais, de Preminger, Cukor, etc. D'ailleurs, le personnage de Jean Seberg prend la suite de celui de *Bonjour tristesse*. J'aurais pu prendre le dernier plan du film et enchaîner sur un carton : « Trois ans après »... C'est à rapprocher de mon goût de la citation que j'ai toujours gardé. Pourquoi nous le reprocher ? Les gens, dans la vie, citent ce qui leur plaît. Nous avons donc le droit de citer ce qui nous plaît. Je montre donc des gens qui font des citations : seulement, ce qu'ils citent, je m'arrange pour que ça me plaise aussi à moi. Dans les notes où je mets tout ce qui peut servir à mon film, je mets aussi une phrase de Dostoïevski, si elle me plaît. Pourquoi se gêner ? Si vous avez envie de dire une chose, il n'y a qu'une solution : la dire.

Entretien avec Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, spécial *Nouvelle Vague*, décembre 1962.

Seulement, on ne fait jamais ce que l'on croyait faire. On arrive même parfois à faire le contraire. C'est vrai en tout cas pour moi, mais en même temps je revendique tout ce que j'ai fait. Je me suis donc aperçu, au bout d'un certain temps, qu'*À bout de souffle* n'était pas du tout ce que je croyais. Je croyais avoir fait un film réaliste, comme, disons, *Du plomb pour l'inspecteur [Pushover]* de Richard Quine : or, ce n'était pas du tout cela. D'abord, je ne possédais pas le bagage technique suffisant et il m'est arrivé de me tromper, ensuite j'ai découvert que je n'étais pas fait pour ce genre de films. Il y a aussi un grand nombre de choses que je voudrais faire et que je n'arrive pas à faire. (...) Donc, je fais autre chose. J'aime énormément *À bout de souffle*, qui m'a fait honte pendant un certain temps, mais je le situe du côté où on doit le situer : celui d'*Alice au pays des merveilles*. Moi, je croyais que c'était *Scarface*.

Entretien avec Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, spécial *Nouvelle Vague*, décembre 1962.

L'imitation en marche et mise en scène. Politique de l'acteur, pour commencer !

Partons d'**Humphrey Bogart**, grand acteur et « personnage d'ABDS. Allusions multiples. Affiche + lobby cards + portrait à partir de *Plus dure sera la chute – The harder they fall* (1957, Robson). Film de boxe, dernier d'HB. Michel a une passion pour HB : « J'suis pas spécialement beau mais j'suis un grand boxeur ». Il prononce le surnom Bogey. Mais surtout, passage immédiat de la citation à l'imitation : Michel imitera ses mimiques à plusieurs reprises et Patricia aussi in fine. Contagion ? Métaphore de la transmission en tout cas. Autre nom de Poiccard : Laszlo Kovacs (Laszlo, nom du rival de Bogart, époux d'Ilsa - Ingrid Bergman - dans *Casablanca*). Or, ce nom a déjà été repris par Chabrol (pour Belmondo) dans *A double tour* (1959). Emprunt de la scène du vol dans les toilettes à *La Femme à abattre – The Enforcer*, film avec HB en 51 qui lui-même influencera *Vertigo* de Hitchcock [l'affiche de *Qui a tué Harry ?* est dans ABDS (17'50'')]. Structure vertigineuse, en réseau ou en étoile, de ces allusions sans fin qui fonctionnent en spirale.

**Ingrid Bergman**. Patricia : « Patricia Franchini, je déteste ce nom. Je voudrais m'appeler Ingrid » allusion au rôle d'IB pour Rossellini (*Jeanne au bûcher*, 1954, Rossellini étant un réalisateur clef pour la NV), alors qu'elle même a joué Jeanne d'Arc pour... Preminger – *Sainte Jeanne*, 1957. En 1960, IB est sur le point de tourner *Aimez-vous Brahms*, d'après Sagan, pour Anatole Litvak avec Anthony Perkins ! L'Italie : horizon du Voyage en Italie de **Rossellini**, 1953 ? (« Tu veux pas venir à Rome avec moi ? » / « On part en Italie, ma petite fille »)

**La séquence des cinémas d'ABDS**. Valeur emblématique comme lieu de l'action, on s'échappe par le (et

grâce au) cinéma.

1<sup>er</sup> ciné : le George V. *Whirlpool* (de Preminger) avec Gene Tierney + Ford. On entend le dialogue de Whirlpool quand Patricia traverse le ciné.

2<sup>e</sup> ciné : le Napoléon. Affiche de *Westbound*, western de Boetticher. Les héros y vont ensemble. Le ciné comme lieu de rencontre.

Intéressant d'analyser ce dialogue « reconstitué » (cf. le principe « patchwork distancié » de la bande annonce), emblématique des procédés godardiens.

Méfie-toi Jessica / Au biseau des baisers les ans passent trop vite / Evite évite évite les souvenirs brisés / Vous faites erreur shérif / Notre histoire est noble et tragique / comme le masque d'un tyran / nul drame hasardeux ou magique / aucun détail indifférent / ne rend notre amour pathétique.

Oubli des véritables dialogues de *Westbound*. Alternance de voix masculine et féminine. Invention. Remix Aragon (« Elsa, je t'aime » in *Le Crève-cœur*) / Apollinaire (« Cors de Chasse » in *Alcools*) / pseudo Boetticher.

D'autres références à Aragon : chanson de Brassens interrompue dans la voiture (« Il n'y a pas d'amour... »). Relecture du vers célèbre. Citation reprise à la fin (effet de boucle) : « on dit qu'il n'y a pas d'amour heureux mais c'est le contraire ». Godard deviendra le « protégé » d'Aragon (cf. *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?* in *Les Lettres françaises n° 1096, septembre 1965*). A noter : *Au biseau des baisers* est un film de Guy Gilles de la même année (court de 18' sur la perte d'un être aimé), nommé ainsi après la vision du film de JLG.

Cf. Allusions à Faulkner, romancier de la déconstruction et de la pluralité des voix narratives (par ailleurs scénariste à Hollywood, ayant écrit le scénario pour Hawks du *Grand sommeil* et du *Port de l'angoisse*, avec... Humphrey Bogart) : citation lue de *Wild Palms*, livre offert par Van Doude à Patricia. Michel intervient. (P : Tu connais WF ? M : Non, qui est-ce, tu as couché avec lui ? P : Mais non, mon coco. M : Alors je me fous de lui, enlève ton jersey. P : C'est un romancier que j'aime bien, tu as lu *Les Palmes sauvages* ? M : Je te dis que non. Enlève ton chandail. P : Ecoute, la dernière phrase c'est très beau : « Between grief and nothing, I will take grief ». Entre le chagrin et le néant, je choisis le chagrin. Et toi, tu choisirais quoi ? M : Le chagrin, c'est idiot. Je choisis le néant. C'est pas mieux, mais le chagrin, c'est un compromis. Faut tout ou rien. Puis maintenant, je le sais. ». Allusion aussi à la discussion entre Patricia et Van Doude : « I hope nothing happens to you like the woman in the book (...) She doesn't want a child, but the operation is unsuccessful and she dies ».

Allusions plus diffuses à Rimbaud et à Céline, ce sera plus clair plus tard. Malgré tout, la fin se situe rue Campagne-Première. Face au passage D'enfer et à l'hôtel où logeait le couple Rimbaud Verlaine...

L'horizon du film noir, référence archifilmique très prégnante:

Aldrich est très présent dans ABDS Affiche de *Tout près de Satan - Ten Seconds to Hell* (1959). Slogan : « vivre dangereusement jusqu'au bout ». Cf. *Kiss me deadly - En 4<sup>e</sup> vitesse*, 1955. Influence diffuse mais essentielle : le couple, la voiture, l'amoralité. Rapport des deux titres français : expression idiomatique,

allusion à la vitesse (sauf que chez JLG le mouvement, littéralement, s'essouffle). La course de la jeune femme au début de KMD aura un écho dans la course finale de Jean Seberg.

D'autres films archétypaux sont convoqués. Cavale amoureuse (blonde + brun) du couple + policier tué + la femme traîtresse + mort du héros. Topos du film noir, depuis *J'ai le droit de vivre* de Lang (1937), *Les Amants de la nuit – They live by night*, 1948, de Ray (Ray sera aussi cité dans le générique de *Made in U.S.A.*), ou *Le Démon des Armes – Gun Crazy* de Joseph H. Lewis (1949). Cf. aussi *Le Faucon maltais*, 1941 de Huston (avec Bogart). « Pour faire un film, il vous faut obligatoirement une fille et un pistolet » (JLG *Histoire(s) du cinéma*).

Bien d'autres influences/références sont repérables. On peut lier ce système de références à tiroirs. Permanence dans le film des images de double et de duplicité. Les personnages sont doubles, trompeurs, rejouent des films. Ils ont aussi des doubles (*Irène* de Renoir pour Patricia, Bogart pour Michel). Et... les personnages sont doublés ! Duplicité de Patricia ? Pourquoi pas, si l'on pense à sa trahison mais aussi à certaines questions faussement ( ? ) naïves : « c'est quoi un horoscope ? », « c'est quoi les Champs ? ».

Il faut dépasser la question de la parodie ou du pastiche. Même si JLG est plutôt du côté de l'imitation (pastiche) que de la transformation (parodie). A propos de *The Killing* de Kubrick, Godard explique que le truand réussit à s'enfuir pour l'Italie mais que c'est un anticonformisme très conventionnel que de vouloir systématiquement contredire le genre.

On pourrait surtout affiner l'analyse : ce n'est pas tant un *à la manière de* que fait JLG mais plutôt une représentation. Celle d'un personnage qui joue au truand, à l'acteur. A une Patricia qui joue à la petite américaine naïve. Que l'on voit apparaître à travers les rideaux d'un théâtre de marionnettes. Distance qui explique aussi la volonté de ne pas respecter la fameuse transparence narrative du cinéma américain.

Hypothèse intéressante de Jean-Pierre Esquenazi dans *Godard et la société française des années 1960* (Armand Colin, 2004) : « Bogart constitue le rêve de Michel, le personnage dont il veut s'inspirer. Ce n'est pas en cinéaste qui s'inspire d'autres cinéastes qu'il faut comprendre la référence au cinéma policier américain dans ABDS : c'est l'ambiance vécue au Midi-Minuit ou au Radio-City-Hall par le spectateur des films noirs qui s'impose comme une sorte de rêve des personnages. (...) La culture des genres américains invoquée par ABDS est d'abord celle que le réalisateur partage avec tous les amateurs de films noirs. C'est Hollywood vu par son public que cette image de Michel-Belmondo devant la photographie de Bogart évoque. (...) En outre, le rythme d'ABDS repose sur le fameux découpage classique (...). Le montage d'ABDS repose sur un *raccourcissement* [de ce] découpage classique. »

Remarques justes (cf. le rêve de boîte de nuit de Melville - supra) qui n'en excluent pourtant pas d'autres : par exemple, le champ contrechamp avec Bogart renvoie *AUSSI* à Godard (et à son cinéma) devant le cinéma US ou, pourquoi pas, à la critique devant l'œuvre, ou à tout créateur devant ses prédécesseurs.

## **Conclusion : L'aval du film**



La réception du film : trois extraits critiques. Possibilité de travail comparatif avec les élèves. L'article violent de Seguin (cf. livret où il apparaît tronqué) ne se comprend qu'en référence à celui de Sadoul. Le débat politique traduit que les enjeux essentiels ne sont pas immédiatement perçus. Le ton de Michel Aubriant, *Paris-Presse*, 17 mars 1960, est représentatif du jugement « moyen ».

Devenant film culte, *A bout de souffle* passe du statut d'hyperfilm à celui d'hypofilm. Travail possible à partir d'autres films héritiers ou renvoyant au procédé de la citation.

Truffaut : *Tirez sur le pianiste* (1960) avec Daniel Boulanger (le nouvelliste, qui jouait l'inspecteur dans ABDS) comme « gangster à la mie de pain ». Adaptation directe d'un roman noir US (Goodis). Différence de ton. Dimension plus intime, respect de la fiction.

A l'étranger, on peut citer le tchèque Forman dans *Les Amours d'une Blonde* (65) : trivialité, spontanéité, libération des corps. Surtout : John Cassavetes : *Shadows* (1961) 16 mm, NY, pas de prime au récit mais au personnage, pas de psychologie, juste des comportements, refus de juger les actions, jazz, caméra portée.

Citations : Bertolucci, assistant de Pasolini : *Les Innocents* qui reprend un extrait d'ABDS (les Champs). Le premier à avoir inauguré le mouvement était d'ailleurs Godard himself dans *Une femme est une femme* (61) : le personnage ne veut pas manquer *À bout de souffle* « qui passe à la télé ». Dans *Pierrot le fou* (avec Belmondo) sera cité *Le grand escroc* de 63, court avec Jean Seberg.

Enfin on peut se demander avec Marc Cerisuelo si d'autres films se réfèrent avec une ampleur semblable à leurs modèles. Il ne voit guère qu'un cas de semblable innutrition : *Play it again Sam* (écrit par Woody Allen) qui rejoue sans cesse son modèle *Casablanca* de Curtiz (avec Bogart). Mais il ne s'agirait que d'un hommage à un unique film. On pourrait peut-être ajouter aujourd'hui le *Kill Bill* de Tarantino qui se place délibérément du côté de l'imitation.

L'achèvement du procédé pourrait être le *found footage* des expérimentaux comme Tscherkassky dans *Outer Space* ou *Fast Film* de Virgil Widrich (avec Bogart encore !) ; on citera aussi - dans le cinéma commercial *Les Cadavres ne portent pas de costard* de Rob Reiner qui vole pour ses contrechamps des extraits de films noirs... avec Bogart, toujours !!).

Gus Van Sant a peut-être, dans une perspective totalement expérimentale, proposé l'achèvement ultime du procédé avec son remake de *Psycho* de Hitchcock, retourné plan par plan. Entreprise mal comprise et très intéressante car, au delà des petits écarts factuels, elle montre que toute reprise – fût-elle à l'identique – est vouée (ne serait-ce que pour des questions de date) à la différenciation. Leçon godardienne, bien évidemment.