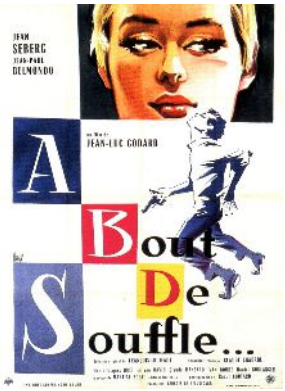
A BOUT DE SOUFFLE



Analyse du début
Question :
(incipit de cinéma) Comment le début inscrit-il l'atmosphère, le personnage et le rythme dans un film policier (çad le genre de film)?
(historique) En quoi ce début est-il un manifeste, une affirmation d'un nouveau cinéma ?
(après avoir bien observé, on passe à l'action, vol de tout ce qui nous plaît, décomplexé,

1. Un début de film noir, en hommage au ciné US, en France en 1959
- l'hommage à la Monogram Pictures
- le personnage du petit voleur (voleur à la tire) présenté en action
- l'hommage à Bogart (GP)
- la musique jazz dramatique
- nous plonger nous spectateurs dans l'action, et dans une complicité (on est avec les voleurs, on est dans leurs mimiques, plans plus rapprochés sur les acteurs)
- tout est compréhensible par l'image
- donner du rythme (répliques, « il est quelle heure ? », « maintenant, je fonce Alphonse »… et la scène du vol, rapide) → le titre « A bout de souffle »
- mais filmer en extérieur, à l'air libre, en France (Marseille)
- avec des personnages qui parlent le français de 59 « j'suis con », le journal (=ancrer dans son époque, comme De Gaulle, Eisenhower)

2. Un manifeste Nouvelle Vague ou la mise en application radicale des théories (ils ont été critiques)
- il lit le journal (= ils étaient critiques de cinéma et écrivaient dans les Cahiers) → la progression de la scène : qqun de passif qui observe à qqun qui est dans l'action.
- il passe à l'action (« après tout si, il faut, IL FAUT », çad faire des films, se lancer)
- on observe, on regarde (qualité numéro un du critique)
- on y va, on range le journal
- le côté culotté, en plein jour, devant tout le monde
- on vole, çad on prend à qqun (le vol, le pickpocket chez Godard, = la citation litt, picturale ou cinématographique)
- on branche deux choses, on les met en contact et ça produit un effet
- « Maintenant je fonce Alphonse », on brusque le cinéma, on donne du rythme (ce que va faire G avec son montage)

Dédié à la « Monogram Pictures » studio hollywoodien qui a produit et distribué des films, pour la plupart des **petits budgets,** entre 1931 et 1953. un leader parmi les petits studios (=Poverty Row). Spécialise dans **l'action et l'aventure**. Çad films de série B (référence un peu snobinarde, affectation, et humoristique)

Ce début rapide (en 1'30" ils guettent, ils voient, ils volent, il s'en va) densification du temps - donne du rythme au film.
- crée un personnage, intrépide et décontracté
- donne le genre de film (film noir) par l'action
- montre une nouvelle façon de faire du ciné : plein air, pris sur le vif, dialogue alerte et familier… C'est un film de plein air, de vie. Un film où tout est permis (un cinéma vient de se clore dira Godard), on ne respecte pas les règles. Il n'y a plus de règle (on peut voler). Peu importe le rythme.

Autres extraits :

- (chap 3) 7’ à 9’30 : dans l’appart de la fille

→ Un document sur la jeunesse (musique yéyé, images, fille dans son intimité…)

→ Un montage cut, rapidité, absence de respect de la continuité : comment faire pour que ça fonctionne encore ?

- (chap 10) 29’ à 32’ : dans la chambre avec Jean Seberg

→ Le jeu des acteurs (un docu sur les acteurs),

la petitesse de la chambre, cf les détails

Le rythme quand il compte pour l’étrangler

→ Les relations homme-femme (jeu cache cache couverture, il réapparait quand on parle de lui uniquement) l’ours de Patricia, Belmondo qui se caresse

- (chap 10) 32’ à 34’51

Annexes :

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.

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.

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 J-L Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, spécial *Nouvelle Vague*, décembre 1962.

Les citations :

- 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 !
- 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.
- 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'oeuvre, ou à tout créateur devant ses prédécesseurs.

Titre :
Musique :jazz, suspense
Fondu à l'ouverture

<u>Scène 1</u>

Extérieur : Film français mais influencé (fasciné) par le ciné US : comment faire un film français ancré dans son époque
Quand ? 1959. (cf Tati, la fascination pour le ciné US, comment trouver un équivalent ?)
Où ? filmer les lieux, les extérieurs, les habits, les voitures, les passants…

Plan 1: Champ sur Michel (plan rapproché)

1er plan : Journal (→ une pin-up en lingerie fine et des dessins d'humour) qui s'abaisse comme un rideau, au théâtre, et nous révèle le personnage (entendre une voix sans l'image, crée un effet d'attente, qui parle ?). Le journal (il y en aura d'autres, ancrer le film dans son époque, cf De Gaulle, Eisenhower)
Puis Bebel : chapeau, clope, geste pouce sur les lèvres → renvoie à Bogart (au film noir des années 40)
Répliques : « après tout j'suis con » → humour, familiarité, réflexif (pensée sur lui-même) pas de prétention, appelle la sympathie du spectateur.
« après tout, si, il faut, IL FAUT ! » → lance l'action (le défi, comme pour G de faire un film)

Plan 2: Champ sur la fille (gros plan) Sirène de bateau plusieurs fois
Plan 3: Champ sur Michel (=1)
Plan 4: Champ sur la fille (=2) elle fait signe de la tête. Raccord sur le son (sirène)

Echange de regards avec une fille, sa complice→ suspense d'une scène (toujours « que va-t-il se passer ? », toujours stimuler la curiosité du spectateur…)

Plan 5: plan de voiture garée, deux personnes en sortent, pano vers la droite
Plan 6: Champ sur Michel (=1)
Plan 7 : Plan d'ensemble, La fille fait signe à Bebel de venir, les deux de la voiture sont derrière elle, elle les suit. (comment, par l'image seule, on comprend tout)
Plan 8 : Plan US Michel plie son journal, un petit signe d'assentiment.
Plan 9 : Plan d'ensemble, le port, pano gauche en suivant un petit bateau, on finit sur la fille qui mine de rien attend (costume blanc, BCBG), elle se retourne, regard gauche, pas en avant
Extérieur, jour, ville portuaire (Marseille) méditerranéenne
Ellipse
Plan 10 : Plan US, Michel branche des fils, le capot est ouvert (suite du mouvement de caméra), bruit de moteur qui se met en marche, il claque le capot (raccord sur le bruit)

La scène : il vole une voiture (en plein jour→ courageux, n'a peur de rien, s'affirme). Le vol : c'est un film de voleur (Godard prend tout à tout le monde, il met en contact (les êtres, les plans) et ça doit faire « vroum », de l'effet). Pour Godard, la Nouvelle vague, c'est se servir, prendre des choses aux autres et les mettre en contact.

Plan 11 : (suite du plan 9) La fille court vers Michel (pano gauche)
Plan 12 : (de l'intérieur de la voiture) Pano gauche suite. Michel ouvre, s'assoit, la fille arrive (raccord, elle n'a plus sa veste). Michel démarre, marche arrière.
« -Michel, emmène-moi (geste tendre main sur l'épaule)
-Il est quelle heure ?
- Onze heures moins dix
- Non, ciao. Maintenant je fonce Alphonse. »
→ Déjà pressé (cf « à bout de souffle »)
→ mélange des tons : on s'attend à du sentimental, réponse prosaïque sous forme de question.

1

1 ESPE- site de Rennes – PLC – Pascal Bertrand