

24 images

24 iMAGES

À bout de souffle 50 ans déjà...

Robert Daudelin

Number 148, September 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62844ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2010). *À bout de souffle : 50 ans déjà.... 24 images*, (148), 40–41.



À BOUT DE SOUFFLE

50 ANS DÉJÀ...

par Robert Daudelin

TOURNÉ EN AOÛT 1959, LE PREMIER LONG MÉTRAGE DE JEAN-LUC GODARD SORT SUR LES écrans parisiens le 16 mars 1960 : son histoire, mythique, commence ce jour-là. Au Québec, en 1960, la censure règne encore souverainement et les censeurs ne sont guère sensibles aux expériences de Godard : le film fera l'objet de multiples examens¹ et ne recevra finalement un visa qu'en février 1965.

À bout de souffle étant sorti presque simultanément à Paris et New York, c'est là, loin des censeurs québécois, après une nuit de sommeil approximatif dans le bus Greyhound, que, comme plusieurs cinéphiles québécois de ma génération, je découvris le film de Godard. C'était dans une salle de la 57^e Rue – le Paris? – à la séance de midi, avec quelques autres curieux dont un voisin bruyamment enthousiaste qui ponctuait chaque faux raccord d'un « fuck » ou d'un « shit » éloquent, voisin que je n'osai pas réprimander : j'avais reconnu Elia Kazan! Séance doublement historique, et toujours vivante dans ma mémoire. J'étais d'ailleurs de retour dans la même salle, deux séances plus tard, pour confirmer mon émotion.

Mais à quoi tenait cette émotion? En quoi *À bout de souffle* était-il aussi sur-

prenant...? À cinquante ans de distance, la réponse n'est toujours pas évidente.

LE CONTEXTE FRANÇAIS

Le cinéma français de la fin des années 1950 est un cinéma hautement professionnel qui produit de plus en plus de films « lisses », d'une écriture académique rassurante et qui jamais ne vient briser l'identification du spectateur au « héros ». C'est ce cinéma dominant, dit « de qualité française » que dénonce vertement François Truffaut dans l'hebdomadaire *Arts* et qu'écorchent allègrement les critiques des *Cahiers du cinéma*, équipe dont fait alors partie Jean-Luc Godard².

Mais imperceptiblement ce bel édifice commence à se fissurer et un certain renouveau s'annonce à travers *Les quatre cents coups* de Truffaut, *Le beau Serge* et *Les*

cousins de Chabrol et, d'une manière différente mais non moins significative, à travers *Hiroshima mon amour* de Resnais. Tous ces films sont de 1959 et se retrouveront rapidement rassemblés sous la bannière de la Nouvelle Vague. Avec le recul, c'est pourtant dans un autre film de 1959 qu'il faut sans doute chercher la coupure la plus radicale, fût-elle accidentelle, coupure que Godard va assumer pleinement et qui va se traduire par l'écriture hachurée d'*À bout de souffle*. Ce film, c'est *Moi, un Noir* de Jean Rouch.

Or Godard, dès le 17 novembre 1958 (n° 701 de *Arts*), se réjouit de l'attribution du prix Louis-Delluc au film de Rouch : « Tout est totalement neuf dans le film de Jean Rouch, aussi bien le scénario, le tournage, que la sonorisation. [...] *Je suis un noir* (sic) est un pavé dans la mare du cinéma français comme en son temps *Rome, ville ouverte* dans celle du cinéma mondial ». Quelques mois plus tard, il salue la sortie du film avec un enthousiasme communicatif (dans *Arts* du 11 mars 1959) : « *Moi un noir* est le plus audacieux des films en même temps que le plus humble ». Il redit d'ailleurs son enthousiasme plus longuement dans les *Cahiers du cinéma* d'avril 1959, avec une ardeur cinéphilique en pleine boulimie. Et lui qui rêve aussi de lancer « un pavé dans la mare du cinéma français » a tout compris de l'audace de Rouch qui, tributaire de l'autonomie limitée de sa petite Bell & Howell portée à la main, jongle avec des faux raccords et trouve une plus-value poétique dans les dialogues non synchronisés. L'écriture qui étonnera le monde entier dans *À bout de souffle* et dont le cinéma narratif ne se remettra jamais est déjà au poste de commande dans le film de Rouch et Godard n'aura qu'à reprendre le flambeau en août 1959, alors que Paris est désert et que la chaleur y est torride.



Tournage d'*À bout de souffle*. À gauche, Jean-Luc Godard et le directeur photo Raoul Coutard

NAISSANCE D'UN CINÉASTE

Pour qui sait voir, il y avait déjà un cinéaste à l'œuvre dans *Une histoire d'eau* (1957-1958) et dans les deux autres courts métrages (*Tous les garçons s'appellent Patrick*, *Charlotte et son Jules*) coréalisés avec Truffaut en ces mêmes années. Mais pouvait-on pour autant prévoir le tsunami *À bout de souffle*? Rien n'est moins sûr : les rumeurs accompagnant le tournage parlaient d'improvisation douteuse, voire même de chaos; des mauvais rapports de Godard avec son producteur, Georges de Beauregard, et son actrice, Jean Seberg; d'un matériau « inmontable »; et à Belmondo, on prédisait que sa carrière s'arrêterait là...

Quelle fée a donc sauvé l'entreprise de Godard? La dégaine de Belmondo et l'amoralité de son personnage qu'il rend si bien, nous ont assurément troublés. Le charme magique de Jean Seberg nous a touchés. Mais surtout, l'écriture du film nous a interpellés, choqués (au sens littéral), happés. Face à *À bout de souffle* le cinéophile de 1960 faisait l'expérience de la liberté, d'un cinéma effrontément libre!

Cette liberté, je crois qu'elle se résume dans un mot : désinvolture. Godard n'est évidemment pas naïf et s'il pouvait paraître parfois ahuri à certains de ses collaborateurs sur le tournage du film, ces mêmes collaborateurs le sentaient « habité ». Attaquant son premier long métrage, il tourne le dos à tout ce qui constitue alors la supposée grammaire cinématographique. Tout ici est permis : l'écran est un monde de formes en mouvement et c'est au spectateur que revient la tâche de réorganiser l'équilibre, l'harmonie de ces formes. Et le jeune cinéaste de tout mélanger : le film policier (avec musique de genre de Martial Solal), la comédie sentimentale, le presque documentaire sur Paris, voire même le burlesque (dans le personnage de l'inspecteur de police confié à l'écrivain Daniel Boulanger) et la parodie (la conférence de presse du grand écrivain italien, interprété – ah ! le clin d'œil au parrain – par Jean-Pierre Melville).

De tout mélanger, mais de tout unifier en même temps, notamment en donnant un rôle de premier plan à la caméra (de Raoul Coutard). Au même titre que le petit truand et la belle Américaine, la caméra est ici un véritable personnage du film : elle bouge à qui mieux mieux, court derrière Belmondo, se cache pour le surprendre. Impossible de l'oublier : nous sommes dans un film, vient-elle nous rappeler régulièrement, et dans un film en train de se faire devant nous. Et si le



Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle*

cinéma est souvent présent dans *À bout de souffle* de façon référentielle (Bogart, Douglas Sirk, la Monogram Pictures à qui le film est dédié) comme aimaient tant le faire les cinéastes de la Nouvelle Vague, il est surtout omniprésent dans l'écriture du film, notamment dans ces célèbres faux raccords qui choquaient tellement en 1960 et qui sont aujourd'hui monnaie courante.

Paris aussi, on l'a souvent dit, est ici utilisé comme personnage. Toujours la géographie de la ville est précise : Godard ne semble filmer que des lieux qu'il connaît bien et les habiter totalement avec sa caméra.

Mais encore faudrait-il pouvoir (à la Douchet) regarder *À bout de souffle* plan par plan sur une table de montage pour comprendre les enchaînements entre les plans, ce qu'on ne peut qu'intuitionner à l'occasion d'un visionnement sur écran. Quelle logique gouverne cette construction, à première vue anarchique (comme le personnage de Belmondo)? Limiter notre réponse aux faux raccords n'épuise assurément pas le sujet. Godard, en refusant de ne rien gommer (comme les musiciens du *free jazz* de ce temps-là), ajuste l'écriture de son film à la personnalité de son personnage principal : antipathique et attachant, lâche dans la vie et courageux dans la mort, pur produit des désillusions des années 1950 et pourtant appartenant à un univers tragique qui transcende les époques.

« Je pense à rien. Je voudrais penser à quelque chose, mais je n'aime pas », avoue le personnage de Jean Seberg, cet aveu ne constituant qu'un des nombreux « Je ne sais pas » du

film, au point d'en devenir la trame principale autour de laquelle Godard bâtit son film. Film où justement rien n'est vraiment dit, où même les derniers mots de Michel Poiccard au moment de mourir sont brouillés (« C'est dégeulasse ») ou trahis (« Vous êtes une dégeulasse »). Point de sortie rassurante pour le spectateur qui, jusqu'au mot Fin, doit participer à la construction du film, à son écriture.

Le cinéma ne sera jamais plus le même après *À bout de souffle*. Deux générations de cinéastes doivent à Godard de leur avoir donné le goût de la liberté. Et si le bel accent de Barbara dans *Le chat dans le sac* nous fait étrangement penser à la voix de Jean Seberg dans *À bout de souffle*, il n'est rien là d'accidentel : on n'a qu'à revoir encore une fois – pas la dernière ! – le grand film de Gilles Groulx pour comprendre combien la leçon de Godard avait été rapidement comprise, même dans nos terres lointaines où les censeurs interdisaient à Michel et à Patricia de s'aimer et au cinéma d'être autre chose qu'un divertissement... ²⁴

P.S. 1983, nouvel apport mythologique : Jim McBride, auteur en 1967 d'un très estimable *David Holzman's Diary*, commence sa carrière hollywoodienne en tournant *Breathless*, remake du film de Godard. Bien intentionné, (trop) fidèle au scénario original, le film n'a malheureusement qu'un intérêt anecdotique et le jeu excessif de Richard Gere tire toute l'entreprise vers la parodie. Nous sommes bien loin de la tragédie sous-jacente au film de Godard.

1. Cette saga est bien résumée par Pierre Hébert, Kenneth Landry et Yves Lever dans leur *Dictionnaire de la censure au Québec* (Montréal, Fides, 2006).
2. Plusieurs membres de l'équipe en question se retrouveront comme figurants dans *À bout de souffle* : André S. Labarthe et Jean Douchet notamment. Mais c'est Pierre Rissient, plutôt identifié à la revue *Positif*, qui sera l'assistant de Godard sur le tournage.