

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

Jean-Luc Godard • Jean Rouch
Sophie Letourneur • Louis Garrel • Valérie Donzelli

Nouvelles vagues



par Amélie Dubois

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Amélie Dubois

Iconographe : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

SOMMAIRE

Synopsis et fiches techniques	1
Contexte – Bandes à part	2
<i>Tous les garçons s'appellent Patrick</i>	
Réalisateur – Godard et essais	4
Genèse – Charlotte et Véronique	5
Mise en scène – En quatrième vitesse	6
<i>Les Veuves de quinze ans</i>	
Réalisateur – Jean Rouch : tête chercheuse, esprit libre	7
Genèse – Des adolescentes revues et corrigées	8
Mise en scène – Bonjour tristesse	9
<i>La Tête dans le vide</i>	
Réalisatrice – La bande (sonore) de filles de Sophie Letourneur	10
Mise en scène – Principe d'incertitude	11
<i>Mes copains</i>	
Réalisateur – Louis Garrel et l'esprit de troupe	12
Mise en scène – Les liens du clan	13
<i>Il fait beau dans la plus belle ville du monde</i>	
Réalisatrice – Les audaces romanesques de Valérie Donzelli	14
Mise en scène – L'exposition amoureuse	15
Figures – Paradoxes	16
Séquence – Volte-face	17
Dialogues – La parole dans tous ses états	18
Séquence – Mise à nu	19
Motif – Masculin-féminin	20

À consulter

FICHES TECHNIQUES – SYNOPSIS



Nouvelles vagues

Tous les garçons s'appellent Patrick

France, 1957, 21 min

Réalisation : Jean-Luc Godard

Scénario : Éric Rohmer

Image : Michel Latouche

Montage : Cécile Decugis

Production : Pierre Braunberger, Films de la Pléiade

Format : 1.37, 35 mm, noir et blanc

Interprétation : Jean-Claude Brialy, Anne Colette, Nicole Berger



Au jardin du Luxembourg, deux amies étudiantes sont draguées le même jour par le même garçon.

Les Veuves de quinze ans

France, 1965, 25 min

Réalisation, scénario : Jean Rouch

Image : Jacques Lang

Montage : Claudine Bouché

Production : Pierre Braunberger, Films de la Pléiade

Interprétation : Véronique Duval, Marie-France de Chabaneix, Nadine Ballot, Maurice Pialat

Format : 1.66, 35 mm, noir et blanc



Deux adolescentes parisiennes se demandent si l'amour existe et si le bonheur est possible.

La Tête dans le vide

France, 2004, 10 min

Réalisation, scénario : Sophie Letourneur

Image : Nicolas Duchêne, Marion Koch

Montage : Michel Klochender, Manuel Maury

Production : Emmanuel Chaumet, Ecce Films

Interprétation : Guillemette Coutellier, Sophie Letourneur, Alice Dablanc

Format : 1.37, Super 8, couleur



Entourée de ses copines, Guillemette se demande comment agir avec son petit ami fuyant.

Mes copains

France, 2008, 26 min

Réalisation, scénario : Louis Garrel

Image : Léo Hinstin

Montage : Barbara Bascou

Production : Mathieu Bompont, Mezzanine Films

Interprétation : Sylvain Creuzevault, Damien Mongin,

Arthur Igual, Lolita Chammah

Format : 1.66, 16 mm, couleur

Le lien d'amitié de Damien, Sylvain et Arthur est aussi évident et simple que leur vie familiale et amoureuse est fragile et compliquée.

Il fait beau dans la plus belle ville du monde

France, 2008, 12 min

Réalisation, scénario : Valérie Donzelli

Image : Céline Bozon

Montage : Pauline Gaillard

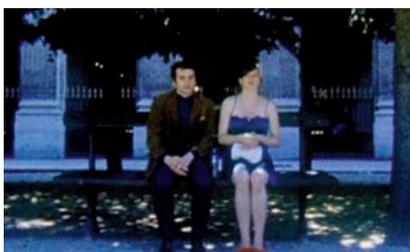
Production : Les productions Balthazar

Interprétation : Valérie Donzelli, Serge Bozon

Format : 1.66, Super 8, couleur

Adèle écrit à Vidal, un musicien qu'elle admire. Lorsqu'ils se rencontrent au Palais Royal à Paris, il ne sait pas qu'elle est enceinte.





CONTEXTE

Bandes à part

L'expression « Nouvelle Vague » apparaît pour la première fois en octobre 1957 sous la plume de Françoise Giroud dans *L'Express* pour désigner non pas un courant cinématographique mais la jeunesse de la fin des années 50. Depuis l'après-guerre, la mode est aux sondages d'opinion et aux études psychosociales qui « deviennent un aspect de plus en plus visible de la reconstruction et du processus de modernisation de la France »¹. Les médias font de la jeunesse leur principal objet d'étude, voyant dans cette génération le révélateur d'une époque nouvelle : elle est observée comme « un phénomène social, un problème philosophique et même une catégorie biologique »², car c'est aussi à ses pratiques amoureuses et sexuelles que l'on s'intéresse. Elle devient argument publicitaire et produit commercial : on vend à la jeunesse une image de la jeunesse, comme l'expose le début des *Veuves de quinze ans*. Au moment où émerge le cinéma de la Nouvelle Vague, la jeunesse est donc au centre de l'attention, porteuse des signes et interrogations de l'époque, révélatrice des changements de mœurs. Ce n'est pas un hasard si elle devient également emblématique de ce mouvement cinématographique incarné par de jeunes gens, même si leur approche de leur génération se démarque nettement de celle des sondages.

La politique des auteurs : ruptures et héritages

Ceux qu'on appelle les « Jeunes Turcs » viennent tous de la critique de cinéma. Leurs noms : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer – le plus âgé de la bande. D'autres tels qu'Alain Resnais, Jean Rouch, Agnès Varda, Jacques Demy et Jacques Rozier, venus d'horizons différents, contribueront par leurs expérimentations formelles à faire de cette vague un tournant de l'histoire du cinéma. C'est à travers les positionnements tranchés et parfois polémiques des jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* – la revue qu'André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze ont contribué à fonder en 1951 – que le mouvement s'amorce : leurs textes défendent une vision du cinéma où s'affirment déjà leurs regards de cinéastes. Ce qui réunit ces cinéphiles purs et durs est d'abord leur amour du cinéma américain et la défense de réalisateurs comme Hitchcock et Hawks. À travers eux, les Jeunes Turcs avancent une conception nouvelle du réalisateur comme auteur à part entière : il n'est plus envisagé comme un exécutant des studios mais comme un artiste construisant une œuvre dont se dégagent des obsessions, un style, la vision d'un monde. Cette « politique des auteurs » marquera à jamais l'histoire de la critique du cinéma et imprègne encore la plupart des discours critiques. Les Jeunes Turcs se distinguent aussi par leur rejet d'une « tradition de qualité française » enfoncée dans un réalisme



psychologique représentatif d'un cinéma bourgeois que Truffaut attaque violemment dans un texte intitulé « Une certaine tendance du cinéma français » (voir ci-contre). Sa charge tient lieu de manifeste de la Nouvelle Vague qui rompt ainsi avec tout un pan du cinéma français. Elle trouve dans la figure de Jean Renoir un véritable père de cinéma. Film précurseur, *Toni* (1935) constitue une référence majeure pour les futurs cinéastes, sensibles à la modernité, à la liberté et à la sensualité d'un cinéma qui s'affranchit des conventions de l'époque en s'aventurant hors des studios, dans des décors naturels. Les premiers signes du néoréalisme sont là, qui éclateront dans le cinéma de Roberto Rossellini, père de ce courant cinématographique né dans l'Italie d'après-guerre et autre référence importante des réalisateurs. Leur apparaît à travers ces modèles la possibilité de s'émanciper du scénario et de faire un cinéma en prise directe avec l'époque.

La politique des copains et le rôle des producteurs

À la politique des auteurs succède la « politique des copains » – dixit Truffaut – lorsque les critiques passent à la réalisation. La Nouvelle Vague émerge dans un esprit de bande et de débrouille : les apprentis réalisateurs se serrent les coudes en recommandant leurs camarades à des producteurs et collaborent ensemble sur certains projets. Cet esprit se prolonge à travers les critiques enthousiastes qu'ils font des films des copains dans les *Cahiers*.

Le rôle joué par les producteurs qui les accompagnent dans leurs premiers pas est capital. Trois compteront particulièrement : Anatole Dauman (*Chronique d'un été* de Rouch et Morin), George de Beauregard (*À bout de souffle* de Godard) et Pierre Braunberger. La filmographie de ce dernier révèle à elle seule la descendance, l'éclectisme et la richesse de ce nouveau cinéma : Braunberger commence par produire des films de Renoir (*La Chienne*, *Partie de campagne*) avant de financer les premiers films d'Alain Resnais et de Jean Rouch. Il produira les premiers courts métrages de Godard (*Tous les garçons s'appellent Patrick*), Rivette (*Le Coup du berger*) ou Pialat (*L'Amour existe*) et accompagnera certains de ces réalisateurs sur leurs longs métrages. Ensemble, réalisateurs et producteurs inventent une nouvelle manière de faire des films avec des budgets, des temps et des équipes de tournage très réduits.

Paris leur appartient

L'adoption de caméras 16mm légères donne aux cinéastes une mobilité et une liberté qui leur permet de tourner vite, de saisir au plus près le mouvement de la vie et de la rue, de manière presque documentaire. Cette souplesse, cette spontanéité et cette urgence liées aux conditions de tournage sont une caractéristique fondamentale de la Nouvelle Vague, qui assure ainsi une continuité avec ses modèles tout en improvisant et développant de nouvelles formes. Si, à l'intérieur de ce courant, se distinguent déjà des univers cinématographiques différents, domine néanmoins le désir de filmer de nouvelles têtes, des garçons et des filles de leur âge. À travers eux transparaît une représentation plus libre, spontanée et joueuse de l'époque et de ses interrogations sur les relations amoureuses, le bonheur, la société de consommation, tout autre que celle véhiculée par les enquêtes qui inondent les médias. De jeunes acteurs comme Jean-Paul Belmondo et Jean-Claude Brialy font leur apparition devant la caméra. Par leur fantaisie, leur volubilité et leur vivacité très burlesques, ils imposent un nouveau type de jeu, plus libre lui aussi, c'est-à-dire aucunement bridé par le scénario et le poids des conditions de tournage. Les décors réels ayant remplacé les studios, Paris devient leur principal terrain de jeu. Se dessine à travers la ville

une véritable topographie de la jeunesse entre cafés, parcs et appartements d'étudiants. Soit une manière d'évoluer entre des sphères intimes – la chambre – et des espaces ouverts aux rencontres et au hasard où se mélangent, en même temps qu'illusion et réalité, signes et mouvements d'une époque.

Sang neuf

Au fil des années, l'appellation Nouvelle Vague, parfois employée hors de propos, devient plus largement synonyme de sang neuf : elle signale bien souvent l'arrivée dans le paysage cinématographique de jeunes poulains désireux d'en découdre avec un certain académisme, apportant avec eux fougue et inventivité. Cités aujourd'hui à propos de certains de leurs films comme des héritiers de la Nouvelle Vague, Louis Garrel, Sophie Letourneur ou Valérie Donzelli s'en démarquent pourtant à bien des titres : venus d'horizons différents, ils ne forment pas une bande d'amis et de collaborateurs soudée initialement par l'expérience de la critique. Ils ne revendiquent pas non plus haut et fort une volonté de rompre avec un cinéma dominant englué dans un certain classicisme. Néanmoins, pour des raisons diverses, chacun de leurs films porte, tel un palimpseste, les traces de ce mouvement, ne serait-ce que parce qu'il a nourri la cinéphilie de ces jeunes réalisateurs. Y apparaissent de manière évidente des motifs semblables à ceux immortalisés par la Nouvelle Vague, comme Paris ou les relations garçons-filles. Mais s'y reflète aussi et surtout un état d'esprit qui renoue avec l'essence du mouvement : une urgence à faire du cinéma, un art de composer dans une économie de moyens, à partir de trois fois rien – un groupe d'amis, des lieux et des situations a priori ordinaires – pour filmer ce qui (leur) est proche : des états de la jeunesse, de l'amour, de l'amitié, dans un geste à chaque fois personnel qui réinvente autant qu'il documente une réalité contemporaine.

1) Michael Uwemedimo, « Nouvelle Vague et Questionnaire », *Jean-Luc Godard Documents*, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

2) *Ibid.*

AVANT LA SÉANCE

En guise d'introduction, les élèves pourront effectuer des recherches sur la Nouvelle Vague et le contexte dans lequel elle émerge. Une présentation du parcours des « Jeunes Turcs », complétée par les enseignants, permettra d'abord d'expliquer ce qu'est la cinéphilie et la critique, pour cerner le désir de cinéma de ces futurs réalisateurs.

Casser les codes

Dans l'article intitulé « Une certaine tendance du cinéma français » (*Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954 ; cf. p. 21), les élèves pourront repérer ce que Truffaut reproche aux représentants officiels du cinéma de l'époque : conformisme, attrait de la noirceur, prééminence des scénaristes, recherche des mots d'auteur... À partir de cette lecture, ils s'interrogeront après la séance sur la manière dont les cinéastes ont tenté de s'émanciper de l'académisme de la mise en scène de leurs aînés en cassant certains codes de représentation. Il sera également important d'évoquer l'influence de l'économie des films à petit budget sur leur forme : le tournage en décor réel impose un autre rapport au jeu, aux lieux et au temps. On soulignera également le désir des réalisateurs des courts métrages de filmer des gens de leur âge. Les élèves seront sensibilisés à la forme du portrait ou de l'autoportrait et aux visages de la jeunesse mis en avant. Leur attention sera ainsi attirée sur le fait que les récits proposés ne reposent pas sur une intrigue précise mais qu'ils évoquent des personnes, des états ou une époque en les photographiant dans l'instant présent. D'où aussi un travail de repérage à effectuer autour du mélange entre fiction et documentaire, qui prend ici diverses formes.

Être et paraître

Les partis pris des cinéastes pourront être identifiés à partir de l'étude du jeu des acteurs mais aussi des différentes façons d'être et de paraître des personnages. On pourra souligner en particulier que leurs gestes et leurs manières de parler évoluent en fonction des lieux où ils se trouvent. Quel rôle leur environnement – cafés, jardins, chambres, concerts – leur fait-il jouer ? Dans quel(s) cadre(s), a contrario, ne sont-ils pas filmés ? Chaque court métrage dévoile par ailleurs un type de jeu spécifique. Très visuel voire burlesque chez Godard, il s'inspire aussi du débit mitraillette des acteurs de comédies américaines comme celles de Howard Hawks. Les acteurs de Donzelli s'inscrivent dans cette lignée mais peuvent exprimer aussi une solennité romanesque qui évoque le cinéma de Truffaut. Chez Rouch, les acteurs développent un type de jeu d'une grande précision documentaire : il y a dans leur manière de parler quelque chose de guindé et cru à la fois, qui reflète la jeunesse de l'époque. La dimension documentaire rejaillit d'une autre manière chez Letourneur, dans un principe de reproduction qui appelle presque le non-jeu, un mélange de naturel (les corps avachis, les phrases inachevées) et d'antinaturel (un phrasé mécanique qui tourne à vide). Pour *Mes copains*, interprété par des comédiens de théâtre, Garrel dit avoir voulu restituer le « rythme intérieur » de ses amis. À cette démarche de portraitiste s'ajoute la recherche de poses de cinéma délibérément artificielles, des attitudes surjouées comme pour se donner une contenance.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Jean-Luc Godard

- 1953 : *Opération béton* (cm)
- 1956 : *Une femme coquette* (cm)
- 1957 : *Tous les garçons s'appellent Patrick* (cm)
- 1958 : *Une histoire d'eau* (cm, coréalisé avec F. Truffaut)
- 1958 : *Charlotte et son Jules* (cm)
- 1959 : *À bout de souffle*
- 1960 : *Le Petit Soldat* (sortie : 1963)
- 1961 : *Une femme est une femme*
- 1962 : *Vivre sa vie*
- 1963 : *Les Carabiniers*
- 1963 : *Le Mépris*
- 1964 : *Bande à part*
- 1964 : *Une femme mariée*
- 1965 : *Alphaville, une aventure de Lemmy Caution*
- 1965 : *Pierrot le fou*
- 1966 : *Masculin-Féminin*
- 1966 : *Made in USA*
- 1966 : *Deux ou trois choses que je sais d'elle*
- 1967 : *La Chinoise*
- 1967 : *Week-end*
- 1968 : *Le Gai savoir*
- 1968 : *One + One*
- 1969 : *Vent d'Est*

Tous les garçons s'appellent Patrick

RÉALISATEUR

Godard et essais

Si le nom du cinéaste suisse a un pouvoir d'évocation aussi puissant, au point d'en faire trembler certains, c'est qu'en plus d'être devenu une signature incontournable et parfois fétichisée dans le champ de la cinéphilie, il a marqué les temps forts de l'histoire du cinéma contemporain et de l'évolution de ses formes. Se distingue d'abord le Jean-Luc Godard des débuts, de la fin des années 50 jusqu'à la première moitié des années 60 : un Godard devenu emblématique du cinéma de la Nouvelle Vague avec son premier long métrage *À bout de souffle* puis avec ses films tournés avec l'actrice Anna Karina comme *Une femme est une femme* – avec Jean-Claude Brialy – ou *Bande à part*. *La Chinoise* inaugure la période maoïste du cinéaste qui s'inscrit dans la démarche militante du groupe Dziga Vertov¹, fondé avec Jean-Pierre Gorin (*Vent d'Est*, *Tout va bien*). Suivront des expérimentations vidéos et télévisuelles jusqu'au début des années 80, où le cinéaste revient à la fiction (*Passion*, *Je vous salue Marie*). Toutes ces périodes marquent la progression et l'ancrage de plus en plus profond du cinéma de Godard dans la forme très personnelle de l'essai poétique et politique qui trouvera une de ses expressions les plus fortes dans la somme que représentent ses *Histoire(s) du cinéma*. S'y déploient tout son art du montage et de l'élégie cinématographique. L'écart semble très grand entre *Tous les garçons s'appellent Patrick*, l'un de ses premiers courts métrages, et *Adieu au langage*, son dernier film. Le même écart qu'il y a, peut-être, entre un « bonjour » et un « au revoir ».

Made in USA

Né le 3 décembre 1930 à Paris, Jean-Luc Godard passe une partie de son enfance en Suisse mais reviendra à Paris à l'adolescence pour passer – non sans difficultés – son baccalauréat. Il fréquente alors assidûment la Cinémathèque française et les multiples ciné-clubs qui se sont ouverts à Paris après la guerre. Le cinéphile devient rapidement critique et entre à la rédaction des *Cahiers du cinéma* en 1952. Godard n'est peut-être pas le plus brillant des jeunes rédacteurs mais transparait déjà à travers ses critiques certaines préoccupations de



Coll. CdC

cinéaste. Dans l'un de ses plus célèbres textes, « Défense et illustration du découpage classique »², ce fervent admirateur du cinéma américain et de son sens du récit expose ses idées sur le rythme, le jeu, défend son goût pour les gros plans de visages : « Un beau visage, écrit justement La Bruyère, est le plus beau des spectacles. (...) Le gros plan le plus simple est aussi le plus émouvant. » Il valorise aussi la « rapidité de l'action » et la « jouissance de l'instant ». La dimension programmatique de ses analyses ne fait aucun doute : celles-ci évoquent immédiatement les portraits féminins, les accélérations de rythme et les références au film noir américain qui marquent son cinéma dans les années 60. Après l'école de la critique, c'est à l'école du montage que Godard apprend en partie le métier. Avant de tourner ses premiers courts métrages, il s'exerce à monter les chutes des films de ses amis et, après avoir tourné *Tous les garçons s'appellent Patrick*, il réécrit intégralement au montage *Une histoire d'eau* qu'il cosigne avec François Truffaut.

1) En hommage au cinéaste soviétique, auteur de *L'Homme à la caméra*.

2) *Cahiers du cinéma* n°15, septembre 1952.

GENÈSE

Charlotte et Véronique



Après la réalisation – en Suisse et hors des circuits professionnels – de deux courts métrages, le documentaire *Opération béton*, sur la construction d'un barrage en Suisse, et *Une femme coquette*, adaptation de la nouvelle de Maupassant intitulée *Le Signe*, Godard tourne en juin 1957 *Tous les garçons s'appellent Patrick* sur un scénario et des dialogues d'Éric Rohmer. Le film s'inscrit dans un projet plus vaste qui n'aboutira pas : la réalisation de dix-sept sketches construits autour de deux amies étudiantes, Charlotte et Véronique, fraîchement arrivées à Paris. Les jeunes femmes sont alors définies comme « coquettes, naïves, prises dans des fables sentimentales ou des conditions matérielles qui les placent dans des situations paradoxales ». La liste des courts métrages prévus révèle des idées de comédies aussi simples qu'amusantes. Par exemple, les épisodes 9 et 13 sont résumés ainsi : « Charlotte se met dans une situation absurde et ne peut en sortir qu'en la poussant jusqu'au bout » et « Interviewées à la télévision comme étudiantes modèles, elles n'arrivent pas à faire devant la caméra ce qu'elles font tous les jours. Rien au lieu de pleurer. »

Un canevas rohmérien

Sur le papier, le projet est plus rohmérien que godardien : les jeux de l'amour et du hasard sont la grande affaire du futur auteur des séries cinématographiques *Contes moraux* et *Comédies et proverbes*. Éric Rohmer, qui souhaite « se lancer dans une entreprise voisine de Rouch mais avec des attentes et un esprit tout différents » explique ainsi ses intentions : « Jusqu'ici le cinéma "personnel" a été conçu sous la forme du reportage, du journal intime, du carnet de croquis. Ce n'est pas ce ton-là que je veux lui donner mais celui de la nouvelle. »¹ Si le personnage de Charlotte est apparu pour la première fois en 1951 dans un court métrage de Rohmer, *Présentation ou Charlotte et son steak* – dans lequel Godard tient le rôle masculin mais où Charlotte n'est pas encore interprétée par Anne Colette –, *Tous les garçons s'appellent Patrick*, qu'on trouve parfois sous le titre *Charlotte et Véronique*, est le premier film de la série à être tourné

Tous les garçons s'appellent Patrick

bien qu'il corresponde à l'épisode 8, ainsi décrit : « Charlotte et Véronique se vantent d'avoir séduit chacune un garçon remarquable et s'aperçoivent que leurs amants respectifs ne font qu'un. » Pierre Braunberger, futur producteur de *Tirez sur le pianiste* de Truffaut et de *Vivre sa vie* de Godard, accepte de produire ce court métrage pour sa société, les Films de la Pléiade.

Une esquisse d'À bout de souffle

Le film est tourné en trois jours. Il ne sortira en salle que le 6 mai 1959 en complément de programme d'un film d'Édouard Molinaro, *Un témoin dans la ville*. Le court métrage déçoit Rohmer qui reproche à Godard d'avoir maltraité son scénario en trahissant sans doute son ambition de nouvelle cinématographique. C'est donc séparément que chacun des deux réalisateurs tourne en 1958 un autre épisode de « Charlotte et Véronique » : *Charlotte et son Jules* – avec Jean-Paul Belmondo et toujours Anne Colette – pour Godard et *Véronique et son cancre* pour Rohmer. Ces deux courts métrages vont mettre à jour les préoccupations très différentes des apprentis cinéastes. C'est ainsi qu'apparaît, dans *Charlotte et son Jules*, le goût de la vitesse du réalisateur d'À bout de souffle. À bien des égards, d'ailleurs, *Tous les garçons s'appellent Patrick* annonce lui aussi le premier long métrage du cinéaste. Il y a déjà beaucoup de l'actrice Jean Seberg, qui interprétera Patricia auprès de Jean-Paul Belmondo deux ans plus tard, chez Anne Colette, la Charlotte du film : des cheveux courts, des traits purs, un air mi-angélique, mi-mutin. Au-delà de cette ressemblance physique apparaît aussi le désir de réfléchir le visage (du) féminin à travers des miroirs et des tableaux – notamment ceux de Picasso et de Renoir. En témoignent, outre les affiches qui décorent la chambre, les présentoirs de cartes postales qui, à la toute fin du court métrage, montrent des reproductions de tableaux.

1) Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Biographie d'Éric Rohmer*, Stock, 2014.

Un « beau souci »

« Montage, mon beau souci », texte paru dans les *Cahiers du cinéma* de décembre 1956, permet de mesurer en quoi la critique est chez Godard l'expression d'un point de vue de cinéaste. On remarquera que le film reprend la thématique amoureuse utilisée dans l'article six mois auparavant et qu'il joue de la multiplication des plans – notamment lorsque Patrick passe de Charlotte à Véronique.

« Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'un cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps. Supposons que vous aperceviez dans la rue une jeune fille qui vous plaise. Vous hésitez à la suivre. Un quart de seconde. Comment rendre cette hésitation ? À la question : « Comment l'accoster ? » répondra la mise en scène. Mais pour rendre explicite cette autre question : « Vais-je l'aimer ? », force vous est d'accorder de l'importance au quart de seconde pendant lequel elles naissent toutes deux. Il se peut donc que ce ne soit plus à la mise en scène proprement dite d'exprimer avec autant d'exactitude que d'évidence la durée d'une idée, ou son brusque jaillissement en cours de narration, mais que ce soit au montage de le faire. Quand ? Sans jeu de mots, chaque fois que la situation l'exige, qu'à l'intérieur du plan un effet de choc demande à prendre la place d'une arabesque, que d'une scène à l'autre la continuité profonde du film impose (...) de superposer la description d'un caractère à celle de l'intrigue. (...) Qui cède à l'attraction du montage cède aussi à la tentation du plan court. Comment ? En faisant du regard la pièce maîtresse de son jeu. »



Tous les garçons s'appellent Patrick

MISE EN SCÈNE

En quatrième vitesse



Tous les garçons s'appellent Patrick avance sur un échiquier rohmérien, à la façon d'un petit théorème. Comme d'autres films de Rohmer le montreront plus tard, la configuration du duo féminin donne aux petites aventures vécues un relief particulier : la reprise de la même situation, avec ses variations, nous amène à considérer les événements comme une expérience au sens pratique, philosophique et presque mathématique du terme. La dimension de conte moral qui caractérise le cinéma de Rohmer est néanmoins atténuée ici par le choix de Godard de donner sans cesse au récit des coups d'accélérateur et de privilégier le rythme au point d'en faire un pur jeu de vitesse, en dépit de l'omniprésence des dialogues. Ainsi, les personnages bougent beaucoup en parlant, tendance qui s'accroît à la fin du film quand les deux amies évoquent « leur » Patrick en passant sans cesse de la chambre à la salle de bain. Plus le jeu des acteurs est virevoltant, plus leur parole est trompeuse.

Serial lover

De là à y voir une relecture du badinage amoureux à l'aune du cinéma américain tant défendu pour son efficacité et ses fulgurances par le Godard critique (cf. p. 4), il n'y a qu'un pas. Le montage opère un véritable mixage des genres, presque au sens musical du terme. L'impression de rapidité, soulignée par un piano entêtant, passe autant par la multiplication des plans et le jeu des acteurs que par l'accélération de l'image à la manière d'un film muet, ce qui ne manque pas de donner aux personnages une dimension burlesque. Pour Patrick comme pour Godard, il faut aller vite. Ce rythme très soutenu a un effet paradoxal. S'il participe de la légèreté du film et agit comme un tourbillon enivrant lié à l'état d'excitation amoureuse, il produit aussi une impression d'urgence plus étrange, voire inquiétante. En effet, le personnage de Patrick relève presque du cas pathologique. En témoigne la toute fin du film : il apparaît comme un *serial lover* qui séduit de manière compulsive. Les observateurs suspects qui regardent les scènes de drague tels des voyeurs apparaissent comme des doubles plus ouvertement inquiétants du séducteur. Tous se distinguent par une insistance – dans l'approche ou le regard – qui les apparente presque au grand méchant loup.



Jeu de masques

Le jeu de chaises musicales mis en place (cf. p. 17) intègre dans son tourbillon une multitude de signes et de citations qui apparaissent déjà comme une matière inspirante pour Godard. Les références au cinéma américain – surtout au film noir – que l'on retrouvera dans *À bout de souffle*, ne passent pas seulement par le rythme mais aussi par d'autres éléments distinctifs : la présence d'individus énigmatiques et suspects cachés derrière un journal et porteurs de lunettes noires évoque à la fois la figure du détective et celle du pervers qui mate en cachette. On passe de la lecture de Hegel à un classique de la *pulp fiction*¹, d'une reproduction de Picasso à une affiche de *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray. Ces signes font écho au jeu de masques mis en place par les personnages : comme les lunettes noires, les livres cachent les visages autour desquels Godard tourne inlassablement et qu'il filme comme des émetteurs de signaux contradictoires. De la même façon, les mots ou les formules échangés sont révélateurs des automatismes et des paradoxes des personnages. Ce brouillage des pistes est particulièrement prononcé dans la scène où les deux amies parlent de leurs rencontres. Chacune réécrit et accélère l'histoire comme s'il s'agissait d'une vraie relation amoureuse. Le font-elles dans une sorte de surenchère un peu crâneuse ? Sont-elles naïvement tombées amoureuses de l'histriion qui leur a fait la cour ? À quoi jouent-elles, pour leur part ? Le fait qu'elles s'approprient des remarques de Patrick – sur le Coca-Cola, par exemple – dénote l'intérêt qu'elles portent à ses paroles mais peut tout autant révéler leur souci d'être à la mode, et leur futilité. En effet, à travers leur attitude ce sont au moins autant les artifices et signes contradictoires d'une époque qui clignotent que ceux de l'amour. Le recours à la postsynchronisation – parfois très désinvolte – des dialogues ne fait qu'accroître cette impression.

1) *The Fate of the Immodest Blonde* de Patrick Quentin.

Les Veuves de quinze ans

RÉALISATEUR

Jean Rouch : tête chercheuse, esprit libre

Le passage de Jean Rouch derrière la caméra s'est fait grâce à sa pratique d'ethnographie et à l'Afrique. Né à Paris en 1917, cet ingénieur des Ponts et chaussées est devenu chercheur au CNRS et a tourné ses premiers courts métrages à la fin des années 40 dans le cadre de missions effectuées au Niger, où il s'est intéressé d'abord à la magie du peuple songhay. Dès son deuxième court métrage, *Initiation à la danse des possédés*, Rouch a été remarqué par les rédacteurs des *Cahiers du cinéma*. Dans sa critique de son deuxième long métrage *Moi, un noir*, le jeune Godard applaudit son audace, son « regard libre » de cinéaste qui « ne traque pas la vérité parce qu'elle est scandaleuse mais parce qu'elle est amusante, tragique, gracieuse, loufoque, peu importe » (*Arts*, 11 mars 1959). Ce soutien contribuera fortement à la reconnaissance de son oeuvre cinématographique en même temps qu'elle révèle l'intérêt des « Jeunes Turcs » (cf. p. 2) pour cette nouvelle manière de faire du cinéma. En effet, Rouch est l'un des premiers réalisateurs à utiliser une caméra légère 16 mm avec son synchrone, ce qui modifie les conditions de tournage et donne au geste de filmer une plus grande liberté et inventivité. Cette pratique révolutionne le documentaire mais aussi la fiction : elle inspire les cinéastes de la Nouvelle Vague, séduits par ce rapport plus immédiat et facile à la réalité filmée. Rouch apparaît un peu comme leur grand frère. Il s'associera directement à la bande – en l'occurrence à Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jean Douchet et Jean-Daniel Pollet – le temps du film collectif *Paris vu par...* qui sortira en mai 1965.

« Cinéma vérité »

Fortement marqué par les surréalistes, Rouch se distingue très vite des codes et représentations en vigueur en matière de documentaire ethnographique en y injectant de la fiction et en faisant des choix de montage qui accordent une importance nouvelle au rythme des corps et au rapport du son à l'image. De sa conscience de l'influence de la caméra sur les personnes qu'il filme et de son souci de vérité et d'honnêteté par rapport au sujet filmé naît le désir d'assumer la part de fiction propre à la mise en scène documentaire. Ainsi, dans *La Pyramide humaine*, des lycéens noirs et blancs d'Abidjan sont invités à inter- roger leur relation en jouant des rôles proches de ce qu'ils sont dans la vie.



Coll. CdC

Qualifié d' « ethno-fiction », le cinéma de Rouch résiste néanmoins aux étiquettes et avance librement au gré de personnages porteurs de mythes, de fictions. Plutôt que chercher à se draper dans une objectivité documentaire évidemment impossible et dans une posture de surplomb, il voit dans le cinéma – et notamment dans sa dimension fictionnelle – un moyen de partager avec ceux qu'il filme une expérience et une réflexion qui tracerait un chemin vers la vérité. D'où le choix qu'il fait de dévoiler d'entrée de jeu au spectateur un dispositif qui s'expose aux accidents et se nourrit des imprévus. Sont déjà posées les bases fraternelles du « cinéma vérité »¹, concept qui sera avancé par Jean Rouch et Edgar Morin dans le documentaire *Chronique d'un été* qu'ils coréalisent en 1960. La signification de cette expression s'est aujourd'hui brouillée tant elle a été reprise et détournée de son sens premier. Conscient de ces récupérations, les cinéastes préféreront employer par la suite le terme de « cinéma direct », plus explicite quant aux techniques de tournage utilisées. Morin définira ainsi leur idée : « Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel : la première est de prétendre donner à voir le réel ; la seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. »² C'est cette seconde conception qui guide tout le cinéma de Rouch et fait de lui un grand moderne.

1) Le terme de « cinéma-vérité » est inspiré du « kino-pravda », théorie esthétique de Dziga Vertov.

2) Edgar Morin, conférence au Centre Pompidou sur le cinéma du réel, 1980.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Jean Rouch

- 1947 : *Au pays des mages noirs* (cm)
- 1948 : *Initiation à la danse des possédés* (cm)
- 1949 : *Les Magiciens de Wanzerbé* (cm)
- 1953 : *Les Fils de l'eau*
- 1954 : *Les Maîtres fous* (cm)
- 1958 : *Moi, un noir*
- 1959 : *La Pyramide humaine*
- 1960 : *Chronique d'un été* (coréalisé avec Edgar Morin)
- 1962 : *La Puniton* (cm)
- 1964 : *Les Veuves de quinze ans* (cm), segment de *La Fleur de l'âge*
- 1965 : *Gare du Nord* (cm), segment de *Paris vu par...*
- 1967 : *Jaguar* (tourné en 1954)
- 1968-69 : *Petit à Petit*

Les Veuves de quinze ans

GENÈSE

Des adolescentes revues et corrigées

Les Veuves de quinze ans est un segment du film collectif *La Fleur de l'âge* – ou *Les Adolescentes* – réunissant quatre courts métrages tournés par des réalisateurs de nationalités différentes : le Canadien Michel Brault, l'Italien Gian Vittorio Baldi et le Japonais Hiroshi Teshigahara. À l'origine du projet, il y a le désir de quatre producteurs, dont le Français Braunberger, de travailler ensemble sur un film à sketches inspiré de *L'Amour à vingt ans* (1962). Ce type de collaboration perdurera avec la série des *Paris vu par...* (1965), emblématique de l'esprit Nouvelle Vague.

La jeunesse est aussi le moteur premier de *La Fleur de l'âge* : il est question pour chaque réalisateur de faire le portrait d'une adolescente emblématique de la jeunesse de son pays. L'Office national du film du Canada présente ainsi le projet : « La formule de coproduction de *La Fleur de l'âge* est un modèle du genre. Elle associe étroitement, et sur un pied d'égalité, quatre cinéastes de la même génération, tout au moins de la même vague, dont la réputation, sur le plan international, est en train de se faire. Donc, un cinéma en pleine évolution. [...] Pourquoi l'adolescence ? Parce que c'est un sujet qui, à coup sûr, retiendra l'attention du public. Partout dans le monde l'attitude de la jeunesse devant la vie est l'une des préoccupations essentielles de l'heure. »¹ Rouch tourne le film dans l'ordre chronologique avec une caméra 35 mm qui le prive de la mobilité à laquelle il était habitué avec le 16 mm. Même si le film est très écrit, la mise en scène s'ouvre à l'improvisation. Important est le souci du cinéaste, malgré les contraintes techniques, de laisser à ses acteurs le plus de liberté possible dans leurs mouvements sauf pour certaines scènes exigeant plus de précision. Pour le montage du film, Rouch fait appel à Hélène Bouché qui a monté *Antoine et Colette*, l'épisode de *L'Amour à vingt ans* réalisé par Truffaut. Le rôle du photographe est interprété par Maurice Pialat, dont Braunberger a produit le court métrage *L'Amour existe* en 1960, titre qui annonce étrangement la scène jouée par le cinéaste. *La Fleur de l'âge* ne sortira jamais sous sa forme intégrale en raison d'une collaboration plus compliquée que prévu entre les pays producteurs. Rouch réalise et monte sa partie en juin-juillet 1964, alors qu'il n'a aucune autorisation de tournage. Celle-ci lui sera refusée après coup par le C.N.C. qui décide de censurer le film (et donc de refuser son exportation) « en raison de l'image donnée par le film d'une jeunesse parfaitement immorale, ainsi que de la grossièreté du dialogue »². Cette interdiction contraint Rouch à faire quelques coupes et à modifier les dialogues les plus crus (voir ci-contre). Une fois la censure levée en 1965, Braunberger n'est plus désireux d'associer le film de Rouch à ce projet collectif et décide de le sortir seul. Commencée à l'hiver 1963, l'aventure se terminera quatre ans plus tard, au printemps 1967, après un passage en 1964 au festival de Venise.

1 et 2) <http://1895.revues.org/318>



Voici les deux versions des dialogues, avant et après censure. Rouch commentera : « Je ne pensais pas que ce petit sketch déclencherait autant de colère chez les censeurs. C'est très intéressant sur le plan historique mais bien emmerdant pour tout le monde. » Une comparaison de ces deux versions permettra aux élèves d'identifier ce qui était encore tabou dans la société française des années 60.

Pages / Ancien texte

1 **Véronique** : *Quelles connasses !*

M.F. : *Des super-connasses.*

Véronique : *Comment trouves-tu ce maillot de bain*
2 et 3 à ...

9 **M.F.** : *Moi c'est pas tellement ça qui m'intéresse.*

M.F. se retournant : *Tiens, voilà tes deux petits cons !*

14 **Véronique** : *Il n'y a qu'à voir comment vous êtes tous les parents. La famille c'était bon pour la vie d'avant, maintenant c'est une formalité administrative.*

15 **M.F.** : *Tu aimes faire l'amour ?*

Véronique : *Une fois cela a été extraordinaire... mais je ne me souviens plus avec qui...*

M.F. : *Tu sais au moins comment faire pour ne pas attraper d'enfant ?*

Véronique : *Tu sais aujourd'hui une fille de 17 ans doit savoir se faire avorter comme elle va chez le coiffeur.*

M.F. : *Ne dis pas de conneries Véronique.*

15 **M.F.** : *Tu sais, j'ai revu Marc tout seul, je me suis trompée sur lui. Ce n'est pas un petit con.*

16 **Robert** : *... moi je suis un vieux con...*

Nouveau texte

Véronique : *Quelles andouilles !*

M.F. : *Des super-andouilles.*

Toute la séquence est supprimée.

M.F. : *Tiens, voilà tes deux petits potes !*

Véronique : *Il n'y a qu'à voir comment vous êtes tous les parents.*

M.F. : *Tu aimes l'aventure ?*

Véronique : *Une fois cela a été extraordinaire, mais je ne me souviens plus avec qui.*

M.F. : *Et si tu as des enfants ?*

Pas de réponse de Véronique.

M.F. : *Ne dis pas de bêtises, Véronique.*

M.F. : *Tu sais j'ai revu Marc tout seul, je me suis trompée sur lui. Ce n'est pas un idiot.*

Robert : *... moi je suis une vieille cloche...*

De plus nous mettrons un brouhaha qui permettra de couvrir la phrase de Véronique : « Ça ne vous ennuie pas que je raconte aux copines que j'ai couché avec vous... »



Les Veuves de quinze ans

MISE EN SCÈNE

Bonjour tristesse

Avec *Les Veuves de quinze ans*, Jean Rouch semble reformuler le concept de « cinéma vérité » revendiqué dans *Chronique d'un été* (cf. p.7) en le déplaçant sur le terrain de la fiction. Présenté comme un « essai sur les adolescentes de Paris en été 1964 », le film expose immédiatement sa visée ethnographique, visée que la fiction ne saurait en rien freiner, comme Rouch l'a déjà montré avec notamment *Moi, un noir* et *La Pyramide humaine*.

Ethno-fiction

Dans ses premiers plans, le film adopte une forme proche du reportage télévisé : un concert de rock puis des images de chanteurs yéyés placardés sur les murs de la capitale sont accompagnés d'un commentaire sur le marché que représente aujourd'hui la jeunesse. Malgré le ton neutre de la voix, on perçoit un discours critique que la suite du film prolongera d'une tout autre manière, notamment à travers le point de vue de Marie-France. Rouch semble exposer ce qu'il entend dépasser : une approche sociologique distancée et objectivante, que la fiction va bousculer. Il ne tourne pas pour autant le dos au documentaire mais l'appréhende d'une manière moins surplombante, plus souple et subjective. Reprise et intégrée à la fiction, cette matière réelle – le même concert de rock, la rue, les cafés – apparaît plus concrète, plus vivante que lorsqu'elle n'avait qu'une valeur purement illustrative. L'œil du documentariste rejaillit à plusieurs reprises dans sa manière d'observer, de photographier les scènes de groupes – au café, en soirée – et les signes de l'époque : magazines féminins, modes langagières, rituels d'initiation sexuelle qui apparentent le groupe de jeunes filmé à une tribu aux pratiques presque sauvages. Cinéma direct ouvert à l'instant, entretiens frontaux, photographies nourrissent la fiction et l'orientent vers une étude de mœurs teintée d'une dimension plus romanesque portée par la figure-même de la jeune fille.



Portraits croisés

À partir de ses personnages d'adolescentes, Rouch fait dialoguer deux types de portraits : le portrait d'une époque à travers des jeunes filles, sur un mode instantané, et, inversement, le portrait plus intemporel et littéraire de la jeune fille à travers une époque. En même temps que la fiction avance, au fil de rencontres et d'expériences, émergent les différences entre Marie-France et Véronique. Cette divergence va à l'encontre d'un certain déterminisme social : les deux jeunes filles sont issues du même milieu bourgeois et confrontées à des parents qui, loin d'incarner un idéal de couple et de vie, leur inspirent un certain dégoût – en dépit d'un fort attachement à leur père. Peut-on échapper à ce qui ressemble à une fatalité sociale et sentimentale ? Elles doivent composer avec une réalité fautive, décevante, et avancer dans un monde sans promesses ni modèles, si ce n'est ceux artificiels vendus à la jeunesse. La représentation sociale et ses masques, le choix individuel et la croyance – en l'amour, en l'avenir – sont ainsi mis sans cesse en jeu au fil de rencontres. Celles-ci constituent le motif central du film, à partir duquel Rouch interroge la vérité d'une relation, question qui traverse tout son cinéma. À partir d'un même constat pessimiste sur l'époque, les trajectoires parallèles et divergentes qui structurent le récit vont à l'encontre d'une image unique et figée de la jeunesse, c'est-à-dire des clichés véhiculés par les médias. Marie-France agit en résistante, voire en guerrière, comme semble l'indiquer le masque qu'elle dessine sur son visage, sans suivre les codes de la jeunesse ; Véronique, plus désabusée, apparaît en revanche comme une victime consentante de la mode, ou plutôt des modes de l'époque. L'une, par son souci, voire sa quête de vérité, parvient à faire tomber certains masques, tandis que l'autre s'y accroche désespérément. Mais on devine à travers son échange avec le photographe qui la questionne – interprété par Maurice Pialat –, le désir du cinéaste de dépasser cette façade et de vérifier que, par la magie d'une rencontre, l'espoir peut se rallumer dans le regard endeuillé de cette jeune fille.

Du général au particulier

« Êtes-vous heureux ? » La question-phare de *Chronique d'un été* (1961) continue de hanter *Les Veuves de quinze ans*. Dans le documentaire qu'il a coréalisé avec Edgar Morin et qui annonce par bien des aspects Mai 68, Rouch s'empare de cette interrogation de deux manières. Il la pose d'abord de façon frontale, sur le mode du micro-trottoir révélateur d'une société de plus en plus obsédée par les sondages. Cette méthode est vite abandonnée au profit d'un traitement plus informel : les cinéastes s'intéresseront à une poignée d'individus issus de milieux différents, qui intégreront naturellement leur équipe de chercheurs. L'ouverture des *Veuves de quinze ans* reprend ce mouvement du général vers le particulier. Aux sondages évoqués par le commentateur se substitue au début du film la voix *in* des deux adolescentes que nous découvrons dans la rue. La caméra semble les choisir parmi les passants comme des cas d'étude pouvant illustrer le commentaire liminaire. Le glissement vers le son direct, tout en marquant l'entrée dans la fiction, établit une continuité entre la banalité évoquée par la voix off et l'attitude des jeunes filles qui regardent les pochettes de disques exposées dans une vitrine, échangent des rêves naïfs et achètent des magazines révélateurs de la phase intermédiaire dans lequel elles se situent : l'enfance (*Spirou*) et l'âge adulte (*Elle*). Les élèves pourront repérer les signes de ce glissement de la forme documentaire vers la fiction et étendre cette recherche aux autres courts métrages. Ils pourront aussi identifier comment est mise en scène la séparation progressive des deux amies.

Sophie Letourneur

2004 : *La Tête dans le vide* (cm)
 2005 : *Manue Bolonaise* (cm)
 2007 : *Roc & Canyon* (cm)
 2010 : *La Vie au ranch*
 2011 : *Le Marin masqué* (cm)
 2013 : *Les Coquillettes*
 2014 : *Gaby Baby Doll*

La Tête dans le vide

RÉALISATRICE

La bande (sonore) de filles de Sophie Letourneur

C'est lors de ses études à l'École Duperré puis à l'École nationale supérieure des arts décoratifs que Sophie Letourneur, née à Paris en 1978, s'oriente vers le cinéma en tournant des vidéos expérimentales et des documentaires. Avant d'être révélée avec son premier long métrage *La Vie au ranch*, la réalisatrice est remarquée en festivals avec des films courts plusieurs fois récompensés. Dès *La Tête dans le vide*, son premier court métrage de fiction tourné en super 8 en 2004, elle pose les bases d'un dispositif cinématographique original qu'elle va creuser et décliner de film en film. Celui-ci se nourrit d'une matière autobiographique. Des enregistrements sonores de conversations réelles lui servent de base pour construire ses fictions. À partir de ces bandes, elle élabore un minutieux travail de reprise d'une parole débordante et confuse, profondément ancrée dans le quotidien : il s'agit d'anodines discussions de filles. Les mots forment une couche sonore quasiment continue, parfois incompréhensible et opaque. Ils sont indissociables d'un cercle amical et principalement féminin qui produit un flux ininterrompu de conversations où les phrases tombent en vrac, s'entrechoquent, se coupent, restent en suspens comme si la vie, prise dans son état le plus brut et presque insignifiant, ressemblait à un étrange brouillon et bouillon sonore. Cette description – presque ethnographique – d'une grande précision révèle des états amoureux flous, des attitudes féminines compulsives, paradoxales et triviales, le tout sur un mode tragicomique. C'est en partie pour cette raison et aussi pour l'économie de moyens dans laquelle elle travaille que son cinéma est vite comparé à celui de la Nouvelle Vague et notamment à certains films de Jacques Rozier. Dans *Adieu Philippine* et *Du côté d'Orouët*, le réalisateur se plaît lui aussi à saisir des conversations de filles sans conséquences, et à capturer à travers elles une image du féminin en apparence légère et puissamment ancrée dans l'instant.



DR.

Réécriture autobiographique

Dans ses films suivants, Letourneur va poursuivre sa retranscription brute de dialogues de filles en suivant le fil des âges, sur un mode un peu plus naturaliste : la préadolescence avec *Manue Bolonaise*, inspiré du journal intime qu'elle tenait quand elle était au collège, puis l'adolescence avec *Roc & Canyon*, film improvisé avec un groupe de jeunes lors d'une colonie de vacances. Dans ces deux moyens métrages émergent des personnages de filles (ses doubles) aux caractères bien trempés, pas toujours aimables et cohérentes, qui traverseront et inspireront tous ses autres films. Celles-ci sont toujours appréhendées à travers le groupe, sorte de magma sonore insaisissable par lequel elles se définissent, se cherchent, se perdent aussi. Concentré sur la période post-adolescente, le premier long métrage de la réalisatrice, *La Vie au ranch*, continue d'explorer la figure du féminin ainsi que le rapport entre le groupe et l'individu. C'est toujours la même méthode qui est suivie : construire sa mise en scène à partir de l'enregistrement sonore de scènes réelles. La gageure du dispositif est d'éviter les écueils de la reconstitution en préservant la fraîcheur et l'intensité des moments rejoués. Pour cela, il ne lui faut pas seulement envisager sa partition sonore comme un modèle mais comme une pulsation première qui injecte de la vie, du mouvement et du rythme au sein des scènes tournées. Ses films suivants, *Le Marin masqué* (moyen métrage en noir et blanc) et *Les Coquillettes*, prolongent et déplacent cette approche en jouant plus ouvertement avec le processus de réécriture : dans les deux cas, le récit off fait par des copines d'une histoire qu'elles ont vécue est superposé aux images de ce moment partagé. S'organise alors un jeu de redondance et de décalage qui crée une sorte de dédoublement de l'expérience vécue et une véritable distance comique. Avec son dernier film, *Gaby Baby Doll*, la réalisatrice franchit une nouvelle étape : pour la première fois, elle s'entoure d'acteurs professionnels et isole du groupe son personnage féminin et sa parole en les mettant à l'épreuve de la solitude et de l'espace.

La Tête dans le vide

MISE EN SCÈNE

Principe d'incertitude

Dès le début de *La Tête dans le vide*, la parole est placée au centre de l'attention d'une manière singulière, puisque l'on saisit difficilement ce qui se dit. Le spectateur prend en cours la conversation téléphonique de Guillemette à laquelle se superposent les voix hors-champ de ses amies qui discutent entre elles. Des bribes de phrases ressortent péniblement de ce brouhaha. Tandis que Guillemette évoque au téléphone la dispute à l'origine du changement d'attitude de son amoureux, ses deux copines, que l'on découvre assises à côté d'elle, parlent de choses incompréhensibles. Le dispositif du film est immédiatement posé : si la parole est omniprésente, c'est bien plus en tant que matière sonore brute que comme moteur dramaturgique. Les mots prennent toute la place mais ne racontent pas grand-chose si ce n'est un état d'incertitude, d'angoisse et le besoin d'en parler... pour ne rien dire, ou si peu. Une étrange petite musique se met alors en place. La paradoxale Guillemette ne termine pas ses phrases et balbutie sur un mode monotone et mécanique, comme si elle connaissait déjà par cœur cette machine à broyer du noir, à ressasser des arguments pour et contre. La mécanique mentale et verbale est soulignée par un élément sonore qui revient tout au long du film, le bruit de moteur d'une caméra super 8, celle avec laquelle le film a été tourné, qui nous renvoie à la réalité de la réalisation tout en soulignant l'idée de la projection. Ainsi, la mise en scène dévoile et assume pleinement son côté « boîte enregistreuse », qui correspond à l'état même de Guillemette : celle-ci ne cesse de se faire des films, de projeter des hypothèses sans filtrer la moindre de ses pensées. Devant l'ordinateur où elle cherche des horaires d'avion avec son amie Sophie, elle apparaît comme une spectatrice face à un écran mais aussi une scénariste explorant toutes les pistes possibles de sa fiction.



Mise en boucle

Le dialogue qui s'instaure entre les trois amies pose de fait les bases d'une intrigue : la jeune femme craint que tout soit fini avec son compagnon. Il ne s'agit pourtant aucunement pour la réalisatrice de donner à cette situation une forte intensité dramatique. Au contraire, son dispositif de reproduction littéral – d'une bande sonore et d'un fonctionnement verbal et mental – lui permet de jouer sur un sentiment de déjà vécu et sur un certain état d'épuisement. Cela transparait à travers les multiples points de suspension qui ponctueraient une transcription des dialogues, ainsi qu'à travers les attitudes avachies des jeunes femmes, surtout Sophie – interprétée par Letourneur elle-même. Paradoxalement, malgré l'état de lassitude, la parole reste intarissable. Ce contraste comique apparaît notamment lors des passages d'une séquence à une autre : malgré le changement de lieu, la parole de Guillemette se poursuit comme si les trois amies n'avaient pas bougé. D'où l'impression d'un flux ininterrompu qui crée rapidement un effet de saturation. Celui-ci est accentué par une autre forme de répétition mécanique, liée à la nourriture : en même temps que Guillemette parle, l'attentive et empathique Sophie mange puis boit machinalement, ce qui donne l'impression qu'elle ingère jusqu'à la nausée les développements paradoxaux de son amie. Les cadrages participent aussi de cet effet de continuité. Assise à la terrasse d'un café à côté de Sophie, Guillemette poursuit ses tergiversations, le visage tourné vers la rue comme si elle se parlait à elle-même. L'angle de caméra ne laisse pas deviner la présence d'Alice, hors-champ. Nous sommes donc étonnés de l'entendre subitement poser une question à Guillemette puis de la découvrir dans le plan suivant, assise à côté de Sophie. Ce raccord incongru renforce l'impression de continuité sonore tout comme il met en évidence l'insertion presque indifférenciée de cette parole dans un autre flux, celui d'un quotidien fait de considérations anodines et triviales. Ce trop-plein de paroles révèle plus qu'il ne comble un vide existentiel et donne à voir, avec une troublante précision documentaire, tous les petits riens de ce grand flou féminin.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Louis Garrel

Comme acteur :

- 1989 : *Les Baisers de secours*
2003 : *Innocents : The Dreamers*
de Bernardo Bertolucci
2004 : *Les Amants réguliers*
de Philippe Garrel
2006 : *Dans Paris* de Christophe Honoré
2007 : *Actrices* de Valeria Bruni-Tedeschi
2007 : *Les Chansons d'amour*
de Christophe Honoré
2008 : *La Belle Personne*
de Christophe Honoré
2010 : *Le Mariage à trois*
de Jacques Doillon
2014 : *Saint Laurent* de Bertrand Bonello
2015 : *Mon roi* de Maïwenn

Comme réalisateur :

- 2008 : *Mes copains* (cm)
2010 : *Petit Tailleur* (cm)
2011 : *La Règle de trois* (cm)
2015 : *Les Deux Amis*

Mes copains

RÉALISATEUR

Louis Garrel et l'esprit de troupe

Louis Garrel est né au cinéma sous le signe de la Nouvelle Vague, et ce à bien des égards. Son père, le cinéaste Philippe Garrel, appartient à la deuxième Nouvelle Vague française qui émerge dans les années 70, également représentée par Jean Eustache (*La Maman et la putain*) et Jacques Doillon (*Les Doigts dans la tête*). Cette nouvelle génération, qui tourne elle aussi avec peu de moyens, se distingue de ses aînés en creusant une veine plus intimiste, voire expérimentale. Louis Garrel apparaît enfant dans les films de son père, notamment dans *Les Baisers de secours*, en 1989, où il joue à six ans aux côtés de sa mère Brigitte Sy, comédienne et réalisatrice, et de son grand-père Maurice Garrel, immense acteur de théâtre et de cinéma. La Nouvelle Vague rattrape Louis Garrel quand le cinéaste italien Bernardo Bertolucci lui donne à vingt ans son premier grand rôle au cinéma dans *Innocents : The Dreamers* aux côtés d'Eva Green et Michael Pitt. Le film retrace la période de Mai 68 à travers un trio à la *Jules et Jim* dont les personnages très cinéphiles se rencontrent lors d'une manifestation à la Cinémathèque. La suite de sa carrière d'acteur nous renvoie régulièrement à cette période du cinéma et à ses images emblématiques. Dans *Les Chansons d'amour*, Christophe Honoré convoque dans les rues de Paris l'esprit de Jacques Demy tandis que les scènes d'intérieur rappellent *Une femme est une femme* de Godard. Dans *Les Amants réguliers*, Philippe Garrel fait le portrait de la jeunesse de 68 et de ses idéaux perdus. Louis Garrel devient l'acteur fétiche de ces deux cinéastes, chacun porteur à sa manière de cette histoire du cinéma. Mais le lien que l'acteur entretient avec la Nouvelle Vague n'est certainement pas seulement une affaire d'héritage familial et cinématographique : son jeu même évoque le mélange de fraîcheur enfantine et de gravité subite que l'on trouve chez Jean-Pierre L aud, acteur f etich e des « Jeunes Turcs » (cf. p. 2) et modèle de Garrel fils. Comme l'interprète de l'Antoine Doinel de Truffaut, Louis se démarque d'un jeu naturaliste et impose une présence singulière, à mi-chemin entre la légèreté de l'improvisation et une gravité presque c er emoniale, c'est-à-dire entre l'instant et l'intemporel.



Coll. CdC.

Auteur amateur

Avant tout connu comme acteur de cinéma, Louis Garrel passe pour la première fois derrière la caméra en 2008 avec *Mes copains*. Les amis qu'il réunit devant sa caméra – Sylvain Creuzevault, Arthur Igual, Damien Mongin – révèlent une autre facette moins exposée de l'acteur : ce sont des camarades de planches avec lesquels Garrel, passionné de théâtre et diplômé du Conservatoire, a formé une troupe adolescent. Le titre de son court métrage parle de lui-même ; il pose le thème qui traverse ses quatre films, à savoir l'amitié, plus précisément le choix de l'amitié envers et contre tout. Celle-ci s'impose au fil de ses films à la fois comme la première inspiration du réalisateur – parfois plus importante que l'intrigue – mais aussi comme une valeur morale. Si dans *Petit Tailleur* cette thématique dérive d'un rapport presque filial, elle se rejoue à la manière d'une équation impossible entre amour et amitié dans *La Règle de trois*, au titre très rohmérien (cf. p. 5), équation qui sera prolongée dans le premier long métrage de l'acteur *Les Deux Amis*, coécrit avec Christophe Honoré, et dans lequel on retrouve les mêmes acteurs : Vincent Macaigne, Golshifteh Farahani et Louis Garrel lui-même. Là encore, l'esprit de la Nouvelle Vague rejaillit à travers le désir de Louis Garrel – dont Jean Renoir est la référence absolue, comme pour les « Jeunes Turcs » – de conserver une forme d'amateurisme, porteuse pour lui des meilleures choses. Le réalisateur cite l'exemple de Sophie Letourneur : « Il ne faut pas beaucoup de budget pour éviter d'être écrasé sous les intérêts de l'argent et essayer de garder son entourage. »¹ S'ajoutent à cela le désir de filmer Paris, le goût de l'esquisse, le plaisir du jeu ainsi qu'une urgence exprimée par un motif récurrent, et éminemment godardien : la course dans les rues de Paris d'un jeune homme un peu hors du temps, qui ne prend pas le métro et préfère avancer à bout de souffle.

1) Propos tirés d'un entretien avec Philippe Azoury dans le bonus du DVD de *Petit Tailleur*.

Mes copains

MISE EN SCÈNE

Les liens du clan

Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*¹, Louis Garrel revient sur ce qui a motivé la réalisation de *Mes copains* : « Je lisais des entretiens de Rossellini (...). Il expliquait que le cinéma doit parcourir le monde et montrer aux gens que ce monde est plein d'amis, non pas d'ennemis. Pour des metteurs en scène qui venaient de traverser une guerre, comme Renoir et Rossellini, cela se comprend. Nous qui n'avons pas connu de guerre mondiale ni de guerre civile, on a très peur. C'est un peu avec cette idée que j'ai fait mon court métrage. Au départ, avec mon copain Rachid Hami², on devait faire un diptyque. On s'est dit, je ne peux pas raconter toute ma vie, comment je vis avec mes amis. On va donc s'écrire chacun une lettre et on va chacun faire un film, dans lequel on va filmer nos amis, comment ils sont, etc. Des lettres filmées, adressées à une personne. » Si ce projet de diptyque n'a pas abouti, la sortie en salles dans un même programme de *Mes copains* et de *Choisir d'aimer* de Rachid Hami permet aux réalisateurs de se rapprocher de cette idée initiale. Le désir de correspondance cinématographique est loin d'être abandonné lui aussi et transparait chez Garrel à travers plusieurs choix de mise en scène, notamment celui de ponctuer le film de voix intérieures. Il y a d'abord une voix off féminine que l'on associe au visage de la jeune fille figurant aux côtés de Sylvain, au bord de la Seine, et qui dit : « Quand on est le fils d'une tragédienne et d'un clown, que l'on est terrorisé par d'affreuses fièvres nocturnes, on est bien content d'avoir trouvé le masque du grenier parce que derrière on peut pleurer sans se faire voir. Sauf qu'à un moment ou à un autre on est bien obligé de demander un mouchoir à quelqu'un, parce que l'on a donné le dernier qui nous restait à notre maman. » Ce n'est sans doute pas un hasard si ce constat intime est associé à l'image symbolique d'un pont : s'opère à ce moment une transition entre les conflits familiaux vécus par le garçon et les instants partagés entre amis. Ce sont eux qui semblent désignés pour donner ce mouchoir dont un parent vous a privé à force de vous solliciter. Cette transition est soulignée par le mouvement de la caméra du visage de Sylvain vers celui de la jeune femme que l'on ne reverra



plus. Bien que féminine, cette voix semble venir du jeune homme tout comme cette présence énigmatique sur le pont à ses côtés a l'air de sortir de son imaginaire, comme un fantôme ou un fantôme. La scène finale confirme cette hypothèse : Sylvain est bien hanté par une femme qui l'a quitté et à laquelle il écrit. Le contenu de la lettre nous parvient par une autre voix off intérieure, la sienne cette fois.

Mais ces éléments narratifs restent trop rares et diffus pour former un semblant d'intrigue. La question de la trahison soulevée lors de l'échange avec la mère – qui demande à Damien d'écrire une lettre pour charger son père – est déplacée puis étrangement évacuée sur le terrain de l'amitié. Damien vient de passer la nuit avec Lolita, la petite amie de son copain Arthur, mais la piste du drame amoureux est vite déjouée au moment même où celui-ci est exposé. Ce qui dérange le plus Arthur est la gêne que son ami ressent vis-à-vis de lui. Il voudrait agir en homme vertueux et on comprend à travers ses propos un peu grandiloquents et anachroniques que les valeurs de l'amitié sont plus fortes que tout : Damien lui offrira une veste qu'il considère comme une toge dont il n'est pas digne. À l'intérieur du café où les amis se retrouvent, une étrange ronde de nuit se forme, presque fantastique, où le père de Damien fait une apparition spectrale. Les cartes y sont rebattues. Ne subsiste au fil de la nuit qu'un noyau dur, un petit cercle fragile et sacré composé de visages, de gestes, d'expressions perdues et tristes – une chanson italienne parle d'un « *ragazzo triste* » – où le drame de la trahison s'évapore malgré l'attitude toujours trouble de Lolita. Ces portraits sous forme de croquis en disent autant sur la mélancolie de cette jeunesse mise en difficulté par ses pères que sur le désir du réalisateur de retenir dans sa forme la plus fragile et la plus nécessaire les traits purs de l'amitié.

1) *Cahiers du cinéma* n°636, juillet-août 2008.

2) Acteur dans *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche et *Rois et reine* d'Arnaud Desplechin.

FILMOGRAPHIE

Valérie Donzelli

Comme actrice :

2001 : *Martha... Martha* de Sandrine Veysset

2005 : *Voici venu le temps*
d'Alain Guiraudie

2011 : *En ville* de Valérie Mréjen

2011 : *Pourquoi tu pleures ?*
de Katia Lewkowicz

2011 : *L'Art de séduire* de Guy Mazarguil

2015 : *Les Chevaliers blancs*
de Joachim Lafosse

Comme réalisatrice et actrice :

2000 : *Demoiselle* (cm)

2007 : *Il fait beau dans la plus belle ville du monde* (cm)

2009 : *La Reine des pommes*

2010 : *Madeleine et le facteur* (cm)

2010 : *La guerre est déclarée*

2012 : *Main dans la main*

2015 : *Marguerite et Julien*

Il fait beau dans la plus belle ville du monde

RÉALISATRICE

Les audaces romanesques de Valérie Donzelli

Née en 1973, Valérie Donzelli fait ses premiers pas au cinéma en tant qu'actrice après avoir étudié l'architecture. Elle est révélée en 2001 dans le film de Sandrine Veysset, *Martha... Martha*, où elle tient le rôle titre, puis enchaîne des collaborations qui l'inscrivent discrètement mais sûrement dans le paysage du jeune cinéma d'auteur. La réalisation dans l'urgence et avec un budget dérisoire de son premier long métrage, *La Reine des pommes*, lui permet d'acquérir un début de reconnaissance. Mais c'est avec *La guerre est déclarée*, présenté à la Semaine de la critique à Cannes, qu'elle connaît le succès. Inspiré d'une matière autobiographique – le cancer de son fils –, le film suscite une grande vague d'enthousiasme et d'émotion et donne à Donzelli une notoriété nouvelle. Ce qui séduit aussi bien la critique que le public, c'est la fougue, l'énergie pop et décalée, sans pathos, à travers laquelle la réalisatrice manifeste son esprit combatif. Comme dans ses autres films qui se frottent au genre de la comédie musicale, la musique occupe une place importante : elle reflète parfaitement le mélange de romanesque et de fantaisie cher à Donzelli. Son cinéma est aussi marqué par sa collaboration avec Jérémie Elkaïm, coscénariste et acteur de ses trois premiers longs métrages. Elle explore avec lui les facettes du couple. Dans *La Reine des pommes*, il interprète tous les personnages masculins puis dans *La guerre est déclarée*, rejoue son propre rôle aux côtés de sa compagne. Avec *Main dans la main*, Donzelli en fait la réplique au masculin d'une Valérie Lemerrier dont il ne peut s'empêcher de reproduire les gestes. Enfin, il incarne un frère incestueux dans *Marguerite et Julien*, le dernier film de la réalisatrice, librement adapté d'un scénario de Jean Gruault originellement destiné à François Truffaut.

La vie d'Adèle

Dans *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, Valérie Donzelli reprend le personnage d'Adèle qu'elle interprétait dans son premier court métrage *Demoiselle* – qu'elle considère comme un « film d'école » – et qui sera aussi l'héroïne de *La Reine des pommes*. La réalisatrice la décrit comme « une fille un peu lunaire, candide et décalée, qui appréhende les choses différemment des autres ». Elle apparaît aussi déterminée, très féminine et romantique. Contrairement à son précédent film, tourné en 35 mm avec une grosse équipe, son deuxième court



Coll. CdC.

métrage tourné en super 8 a été autoproduit et réalisé dans l'urgence en raison de la grossesse de l'actrice-réalisatrice : « Je n'ai pas cherché de producteurs et j'ai décidé de produire le film moi-même. Je suis allée jusqu'où je pouvais aller toute seule dans sa fabrication. On a fait ce court métrage avec peu de moyens mais on l'a beaucoup préparé au moment de l'écriture, qui a été l'étape la plus déterminante dans l'élaboration du film. (...) On était une équipe très réduite (...), cela nous a obligé à faire des choses simples, notamment au niveau des décors en extérieur. Tout était écrit dans cette optique. On a tourné en six jours, en partie dans mon appartement et dans mon quartier. »¹ Ces conditions de tournage évoquent inmanquablement celles des premiers courts de la Nouvelle Vague, mais la référence à ce courant qui influence tout son cinéma ne s'arrête pas là. Elle reprend ici un motif cher aux « Jeunes Turcs » (cf. p. 2), celui de la rencontre amoureuse, qui nous ramène d'autant plus aux années 60 que les personnages du film se vouvoient. Autres points communs : le goût (godardien) du burlesque et du trivial, très présent déjà dans *La Reine des pommes*, et l'inscription du film dans un Paris dont l'architecture joue un rôle important. Donzelli semble aussi citer directement des plans des *Veuves de quinze ans*. En témoignent les conversations des deux amies, le temps d'une longue marche en plan fixe où elles passent de la profondeur de champ à l'avant-plan. C'est pourtant au cinéma d'Agnès Varda, référence incontournable pour Donzelli, que l'on pense le plus souvent ; l'affirmation d'une image du féminin solaire et décidé rappelle celle qu'on peut voir dans *Cléo de 5 à 7*. Sa volonté de rompre avec certaines représentations de la femme est en grande partie à l'origine du projet : « L'idée de faire ce film est venue de mon désir de garder une trace de moi enceinte pour ma fille. Je voulais aussi montrer ma vision de la grossesse – souvent vue comme un empêchement à vivre et associée à une mise entre parenthèse de la féminité – et aller à l'encontre de ce que les gens projettent sur une femme enceinte. Du coup, je trouvais intéressant de montrer une fille qui n'a pas envie de correspondre à ce schéma et qui, n'ayant pas d'amoureux, souhaite faire une nouvelle rencontre. »²

1 et 2) Entretien réalisé pour Ciclic : <http://www.ciclic.fr/il-fait-beau-propos-de-la-realisatrice>

Il fait beau dans la plus belle ville du monde

MISE EN SCÈNE

L'exposition amoureuse

Au fil d'*Il fait beau...* se succèdent plusieurs registres cinématographiques nettement identifiables qui mettent progressivement en lumière le décalage entre les apparences et la réalité. C'est d'abord la forme épistolaire qui s'impose à travers la voix off de Valérie Donzelli et les images d'elle tapotant sur son clavier d'ordinateur. La musique – une guitare proche du clavecin – qui accompagne ces premiers mots donne au film une tonalité romanesque accentuée par une lumière douce et intimiste. La forme du roman-photo n'est pas loin, soulignée par un arrêt sur l'image d'Adèle faisant les vitres ou écoutant le dernier message de Vidal lui disant : « À partir de mercredi, je serai tout à vous. » Apparaît rapidement un léger décalage entre les voix off un peu solennelles des personnages et ce qui est montré : le romanesque de cette lettre d'une inconnue et des échanges qui suivront ne raccorde pas avec la matière documentaire exposée à travers les images du quotidien d'Adèle, enceinte et déjà mère d'un petit garçon. Donzelli superpose deux formes de l'intime : la déclaration d'amour et le journal, voire l'autoportrait. En effet, en se filmant, notamment nue avec son ventre rond, l'actrice-réalisatrice documente aussi un état et une période précis de sa vie. L'écart entre les mots et l'image continue de se creuser au fil des échanges entre Vidal – lui-même interprété par un autre acteur-réalisateur, Serge Bozon – et Adèle. Alors que la jeune femme écrit au musicien qu'elle est à Tokyo, elle apparaît dans son appartement en train d'étendre du linge. Quand elle dit passer le week-end à la campagne, elle est montrée à la terrasse d'un café en compagnie d'une amie. Les raisons pour lesquelles l'amoureuse semble repousser le moment de la rencontre ne sont peut-être pas si évidentes qu'elles en ont l'air. En effet, si les mensonges d'Adèle peuvent être liés à la gêne qu'elle éprouve à se montrer telle qu'elle est, c'est-à-dire peu raccord avec l'image type de l'amoureuse, le choix de sa robe moulante et sexy indique qu'elle entend assumer pleinement sa silhouette de femme enceinte ou qu'en tout cas, armée d'un tel bouclier, elle entend surmonter vaillamment ses craintes. La manière dont elle se filme nue, « comme un totem », dira la réalisatrice, puis se montre dans des lieux emblématiques de Paris, témoigne aussi du naturel avec lequel elle expose son corps. C'est surtout lorsqu'elle voit arriver Vidal dans le jardin du Palais Royal qu'elle semble subitement paniquer à l'idée de

se montrer telle qu'elle est, et paraît ne pas y avoir vraiment pensé auparavant, comme si ses mensonges étaient finalement davantage à mettre sur le compte de sa timidité et de sa peur de la rencontre.

Retournement de situation

Valérie Donzelli s'amuse ainsi avec certains clichés sur les femmes et l'amour. Le jeu instauré entre le romanesque et le trivial au début du film se poursuit et s'accroît d'une manière très burlesque au moment de la rencontre, c'est-à-dire au moment de leur exposition sous un soleil éclatant. Le malaise du musicien, à deux doigts de la suffocation, contrebalance la situation et désamorçait l'état de panique de la jeune femme jusqu'à la détourner de l'attention portée à son ventre. L'occasion lui est même donnée d'assumer pleinement son côté maternel, lorsqu'elle nettoie tendrement la veste du jeune homme après qu'un pigeon est passé par là. Contrairement à ce que laissait présager le début, la réalité dans ce qu'elle a de plus trivial n'apparaît pas comme une entrave à la rencontre mais permet sa réalisation : en témoigne le rapprochement comique des visages autour de la crotte du pigeon, comme s'ils allaient s'embrasser. C'est même le romanesque qui, en produisant une image idéalisée et fautive de l'autre, semble au final avoir été le principal obstacle à la rencontre. Ce romanesque réintègre néanmoins le cadre de la rencontre amoureuse par le biais de la ville, qui scelle d'une manière aussi cocasse que romantique l'union des personnages, comme en témoigne le tee-shirt « I love Paris » porté par Vidal.



Faux raccords

Les faux raccords désignent une discontinuité dans l'enchaînement des plans d'une même scène. Il en va ainsi d'un geste qui n'est pas monté dans sa continuité d'un plan à l'autre. Ce qui était considéré bien souvent comme une erreur dont la scripte était responsable devient avec la Nouvelle Vague, et principalement Godard, un véritable geste cinématographique, une figure de style manifestant le désir de casser certains codes de représentation du cinéma classique pour créer une mise en scène plus libre, instantanée, improvisée, qui repose sur une forme plus accidentée. Les petites sautes et heurts provoqués par les faux raccords donnent aux scènes une musicalité nouvelle, un rythme plus chaotique et jazzy, une certaine nonchalance aussi. Quasi-ment devenus un signe distinctif du cinéma des « Jeunes Turcs » (cf. p. 2), les faux raccords illustrent aussi parfaitement comment de nouvelles conditions de tournage (avec un petit budget, peu de temps et en décors naturels) influencent la manière de penser la mise en scène. Un travail de recension des faux raccords dans *Tous les garçons s'appellent Patrick* permettra de voir le rôle joué par ces petites ruptures, qui soulignent souvent les mensonges et contradictions des personnages en même temps qu'elles témoignent d'un certain état d'urgence. Les élèves pourront élargir leurs recherches et réflexions à tous les éléments qui, à l'intérieur de chacun des courts métrages, ne raccorde pas entre eux au sens plus large du terme, afin de s'interroger sur les paradoxes mis à jour et ce qu'ils révèlent de la jeunesse représentée dans son rapport à l'amour.

FIGURES

Paradoxes

En quoi les protagonistes des cinq courts métrages réunis dans le programme « Nouvelles vagues » se ressemblent-ils ? L'âge des personnages constitue le dénominateur commun le plus évident, puisqu'ils ont entre quinze et trente ans. Une autre observation s'impose à partir de l'analyse de leurs discours et de leurs comportements : la plupart d'entre eux ne semblent pas toujours très cohérents avec eux-mêmes tant leurs propos et leurs gestes se contredisent régulièrement. Si les paradoxes des personnages apparaissent dans la majorité des cas comme un ressort comique – exception faite des films de Jean Rouch et Louis Garrel –, ils permettent également de pointer certains états de la jeunesse : incertitude, désorientation, urgence, angoisse à choisir, appréhension à se jeter dans la vie. Ces contradictions révèlent la difficulté des jeunes gens à combler l'écart qu'il y a entre leurs désirs, leurs idéaux ou leurs idées reçues et la réalité. Elles mettent aussi à jour ce qu'ils ont de plus beau, de plus fragile, de plus tragique et parfois de plus drôle : leurs illusions vont de pair avec un certain art de se raconter des histoires, de se raccrocher aux branches, pour composer avec le monde qui s'ouvre à eux et leur impose des rôles et des modèles eux-mêmes pas toujours très cohérents.

Sens de la désorientation

Dans *Mes copains*, Sylvain se laisse embrasser par Lolita, l'amie d'Arthur, alors que ce geste est strictement interdit par le code de l'amitié qui soude la bande. Il apparaît néanmoins qu'une exception peut être faite en cas de dépression : « C'est pas pareil », se justifie Sylvain au début du film en évoquant une autre trahison amoureuse. Il est dès lors difficile de ne pas voir dans le baiser qu'il donne à Lolita à la fin du film le signe de cet état dépressif justifiant quelques entorses aux principes de base. Dans *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, Adèle semble assumer pleinement sa silhouette de femme enceinte avant de se rétracter subitement face à Vidal. Si les éléments triviaux qui marquent leur rencontre semblent couper l'élan romantique initié par leur correspondance,



ces cafoillages finissent étonnamment par rapprocher les personnages en brisant la glace. Dans *La Tête dans le vide*, Guillemette élabore des raisonnements et des stratégies amoureuses qui n'ont ni queue ni tête – au point qu'elle se coupe elle-même la parole – et mettent en évidence son désir de ne pas paraître accrochée à son compagnon, fuyant alors que tout dans son attitude dit le contraire. Dans *Les Veuves de quinze ans*, le paradoxe apparaît dans le titre même du film. Rouch y revient de manière très claire : « En tournant, je me suis retrouvé au milieu d'un groupe fantastique qui représentait vraiment ceux qui préparaient 68. Je me suis senti en face d'une jeunesse qui n'avait plus aucun espoir, qui avait tout perdu, d'où le titre : à quinze ans elles étaient veuves, elles avaient tout connu (...). Ce sujet était à la fois désespérant et merveilleux. »¹ Quant à Jean-Luc Godard dans *Tous les garçons s'appellent Patrick*, sa mise en scène (voir atelier ci-contre et séquence ci-après) ne cherche rien d'autre que filmer le comportement paradoxal de jeunes femmes qui, derrière une indifférence feinte, cachent mal leur désir d'être séduites et d'être en phase avec les codes de la jeunesse de l'époque.

1) « Jean Rouch ou le ciné-plaisir », *CinémaAction* n° 81, 1996, p. 180-182.



Une séquence : volte-face

Dans *Tous les garçons s'appellent Patrick*, la séquence qui suit l'arrivée de Véronique au jardin du Luxembourg, où Charlotte l'attendait quelques minutes auparavant (00:05:33 – 00:09:04), rend compte des contradictions des personnages et de la stratégie de désorientation mise en œuvre par Godard. Patrick s'immisce avec l'appétit d'un loup dans la brèche que constitue la rencontre manquée entre les deux filles. Le rendez-vous change de nature. Assis à la terrasse d'un café en compagnie de sa proie, le jeune homme tente de cacher son jeu comme il peut, c'est-à-dire très mal. Mais la rapidité du séducteur pressant et pressé est son atout.

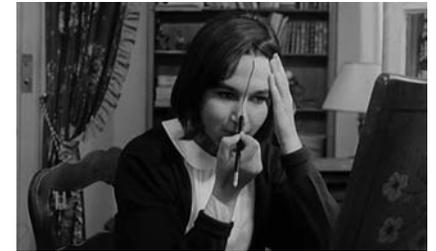
En suivant un rythme de plus en plus soutenu, le montage se met à l'unisson du personnage en même temps qu'il révèle ses mensonges : lorsqu'il dit faire du droit, le livre qui tombe de ses jambes est un manuel de géométrie, discipline à laquelle il reste fidèle d'une certaine manière tant son art de la séduction semble relever d'une science de la mesure du terrain. L'enchaînement de signes qui se contredisent sans cesse se fait de plus en plus vertigineux. Dès que Patrick déclare « je suis très timide », il se rapproche sans hésiter de Charlotte. Les détails signifiants fusent et soulignent également le comportement paradoxal de la jeune femme, qui joue elle aussi une comédie ; si elle semble refuser d'être une fille facile, certains regards furtifs en disent long sur son intérêt pour le drôle de type qui la séduit. Elle décline son invitation, puis semble l'accepter avant de conclure sur un « peut-être ».

C'est lors de la rencontre avec Véronique, amenée par un jeu d'inversion et de chassé-croisé virevoltant, que ce paradoxe féminin s'exprime de manière plus aiguë. Tout s'enchaîne alors très vite. À peine Patrick a-t-il quitté Charlotte qu'il s'empresse d'adopter un nouveau costume de séducteur en enfilant une cravate devant un miroir, sous le regard de vrais passants. Ce mélange de fiction et de réalité renforce l'idée qu'il joue un rôle qui, s'il ne passe pas inaperçu auprès des gens de la rue, fait son effet auprès des filles. Ce n'est qu'à la toute fin que



le flux imprévu de la rue ramènera les Parisiennes à la réalité après leur avoir fait tourner la tête comme des girouettes.

Dans ce contexte, la rue représente à la fois la scène et les coulisses, le lieu de tous les mouvements et attitudes contraires. Le jeune homme bouscule légèrement Véronique à la sortie du Luxembourg et ne la lâche plus. La scène précédente est rejouée en accéléré. Un nombre affolant de plans s'enchaînent en un temps extrêmement réduit, dans une série de faux raccords qui emportent dans un même tourbillon le pour et le contre, le non et le oui. L'insistance de Patrick plonge Véronique dans un état de confusion visible à sa précipitation – soulignée une nouvelle fois par l'accélération de l'image – et son aveuglement. Elle demande au marchand de journaux un numéro de *Paris Presse* alors que celui-ci n'a en main que *France Soir* qu'elle prend machinalement, sans se rendre compte qu'elle choisit le journal que Patrick lui demande de choisir. À l'attitude autoritaire et presque agressive du séducteur à son égard répond une autre forme de menace liée au passage des voitures, accentuée par le montage abrupt et de nouveaux faux raccords. La scène revêt alors une dimension inquiétante, quasi cauchemardesque. L'insistance de Patrick précipite presque Véronique sous les roues d'une voiture, comme s'il lui mettait finalement le couteau sous la gorge par sa manière de la coincer dans l'espace. Mais la situation donne aussi à l'habile manipulateur une occasion de la sauver et de retourner la situation en sa faveur. Tout dans la mise en scène concourt à pousser la jeune fille à faire volte-face, le monteur comme le menteur. Après avoir manifesté son désintérêt avec une virulence plus forte que Charlotte, Véronique change d'attitude de manière plus radicale que son amie. Sa mémoire serait-elle aussi courte que les plans ? Transparaissent là aussi les paradoxes de cette autre comédienne à lunettes noires, qui révèle son attirance et peut-être même son jeu en abandonnant avec une rapidité suspecte toute forme de résistance.



Boire et déboires

La séquence la plus longue de *La Tête dans le vide*, durant laquelle les trois amies boivent (00:03:04 – 00:07:54) est construite sur le principe du champ-contrechamp. Elle se partage entre un plan de Guillemette et Alice et un autre plan de Sophie assise en face d'elles. L'objet de leur conversation est toujours le même : quelle attitude adopter envers ce petit ami qui n'a pas encore appelé ? L'amoureuse intarissable ne croit pas si bien dire lorsqu'elle déclare : « j'ai l'impression d'être la fille à répétition », en évoquant ses perpétuels déboires sentimentaux. Si Alice rejoint vite Sophie, ce n'est sans doute pas seulement parce que Guillemette pète sans aucune gêne mais parce qu'elle prend toute la place avec ses sempiternelles élucubrations. Désireuses de reconforter leur amie, les deux confidentes apportent aussi de l'eau à son moulin, relançant continuellement la machine à parler et à raisonner dans le vide qu'elles ont en face d'elles. La parole circule d'un plan à l'autre, comme un flux : l'une parle et les autres boivent, surtout Sophie. Le débit de parole est associé au débit d'alcool, comme si Sophie buvait littéralement les paroles de son amie. Ainsi, son ivresse et sa nausée finale semblent au moins autant venir des propos de son amie – qui en rajoute lorsqu'elle insiste pour savoir si elle veut vomir – que de l'alcool qu'elle a ingurgité. Le principe de vases communicants mis en place par le champ-contrechamp nous en dit aussi long sur le pouvoir enivrant de la parole que sur l'étendue d'une amitié prête à tout partager et absorber comme une éponge

DIALOGUES

La parole dans tous ses états

Si la rencontre et l'échange constituent le motif central de tous les courts métrages du programme, la parole, élément révélateur de la manière dont les personnages se définissent relativement aux autres et à eux-mêmes, s'impose comme un enjeu de mise en scène incontournable. Dans chacun des films, les mots dessinent un territoire qui va de l'intime au collectif en passant par la forme du duo – amoureux ou amical. Leur statut évolue en fonction de leur traitement cinématographique (voix off, in, hors-champ) et de l'espace (intérieur ou extérieur) auquel ils appartiennent. Ces modulations font entrer en résonance deux fonctions du langage parfois étroitement mêlées : l'une qui est de jouer sur les apparences en se pliant à des codes de représentation ou de séduction, et l'autre qui, au contraire, exprime de manière franche et directe une vérité intime. Elles révèlent aussi parfois de subtiles rencontres entre la fiction et le documentaire.

Codes et lieux communs

Chez Godard, la parole est d'abord un masque et une arme utilisés pour emboîter des filles sur un mode comique et ludique. Les mots du beau parler participent d'une stratégie qui le pose en amuseur roublard et observateur critique des filles et de leurs tics. En témoigne l'insistance sur les formules du type « Toutes les filles disent cela ». Sur Charlotte et Véronique, soucieuses d'être à la mode, le discours est efficace. Le principal terrain de jeu du cinéaste est le lieu commun, au sens propre – café, jardins – comme au sens figuré. Il s'amuse avec les formules toutes faites et vides de sens, jongle avec les mots en créant des effets de reprise et d'inversion. Au passage, il dégage aussi du langage une vérité documentaire sur certaines tendances de l'époque et certains comportements féminins. Rouch, pour sa part, appréhende d'une manière plus frontale et quasiment ethnographique les codes et mensonges sociaux qui faussent les relations entre jeunes gens à la mode (cf p.19). Cette vérité documentaire revient sous une autre forme chez Letourneur, qui situe la parole sur



un terrain amical, propice à la franchise, pour Guillemette et ses amies. Mais à l'intérieur même de sa parole sans filtre apparaît un rapport à la réalité et à l'amour beaucoup plus complexe et faussé. À travers ses gymnastiques mentales – le mot GYM figure sur un panneau derrière Sophie – Guillemette, pas si éloignée des héroïnes de Godard, étale tout son art de se raconter des histoires et de se voiler la face. Dans *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, Donzelli joue aussi de manière comique sur la fonction de cache donnée aux mots. Si le cadrage et la colonne de Buren placent hors-champ le ventre rond de l'actrice au moment du petit exposé qu'elle fait, paniquée, à Vidal, la volonté de la jeune femme de cacher son état est tellement manifeste et la situation tellement absurde que l'attention ne peut que se porter sur ce que l'on ne voit pas. Les mots trahissent plus qu'ils ne couvrent.

Confidences

Si l'authenticité s'exprime souvent de manière détournée à travers les artifices de la parole, elle peut aussi être mise à nu de manière plus simple et directe à travers des échanges inattendus ou des confidences. La vérité intime des personnages peut passer dans les non-dits, les silences et même être ouvertement reléguée hors-champ. Ainsi, lorsque Damien et Arthur s'expliquent au sujet de Lolita dans *Mes copains*, le réalisateur les filme à travers la vitre du café et rend leur échange totalement inaudible. Si le territoire pudique qu'il définit nous met à l'écart de certaines explications, il n'exclut pas d'autres informations plus triviales : de retour dans le café après avoir parlé avec Damien, Arthur redevient audible et exprime directement à ses amis le besoin qu'il a d'aller « faire caca ». Difficile de ne pas y voir un pied-de-nez au spectateur et une manière pour Garrel de définir malicieusement un principe moral de mise en scène, de désigner ce qui se dit et ne se dit pas au cinéma. Il pose ainsi des règles de représentation de l'amitié dans la continuité même des règles de conduite érigées par son trio d'amis.

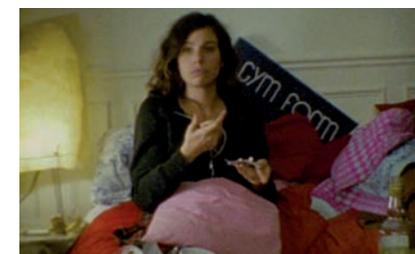


Une séquence : mise à nu

Parmi les échanges qui composent *Les Veuves de quinze ans*, certains permettent de faire tomber les masques. En dehors du groupe, les comportements changent, parfois de manière radicale. Ainsi, Véronique rencontre au café un garçon odieux qui, une fois seul avec elle, lui montre son vrai visage, plus attachant. Une autre mise à nu s'opère lors de la discussion de Véronique avec un photographe (00:20:19 – 00:22:34). Cantonné à l'espace neutre du décor de studio, le modèle prend des poses qui en disent long sur son attachement à une image artificielle, celle d'une jeunesse soi-disant libre mais qui, ainsi figée, semble plus enfermée qu'autre chose. Rouch s'appuie sur le dispositif rigide de la séance photo pour donner au dialogue la forme documentaire d'un entretien filmé. Dans un premier temps, une fausse piste se dessine, celle d'un vague jeu de drague initié par Véronique (« Je ne vous plais pas ? »), piste que le photographe désamorçe immédiatement pour s'en tenir à un échange purement professionnel bien que d'une nature inattendue. Malgré quelques passages du photographe dans le champ du modèle au début et à la fin de la séquence, les personnages sont isolés l'un de l'autre par le cadrage et rattachés à des espaces clairement dissociés. Entre eux, une frontière se dessine qui marque leur différence de génération et de point de vue sur la vie. La nature de l'échange à venir semble précisée au moment où le photographe demande son âge à Véronique. Celle-ci répond « dix-huit ans » et l'homme, visiblement au fait des astuces des jeunes modèles, rétorque alors en quittant le champ : « Oui, quinze ou seize... » Le champ qu'il rejoint, d'où il questionnera la jeune fille, est celui où prendra place son regard avisé et respectueux, un regard qui oriente toute la scène à venir, fondée sur une franchise totale. Le regard du cinéaste ?

Bien que le dispositif de mise en scène se rapproche du champ-contrechamp, il s'en démarque imperceptiblement : le face-à-face n'est pas frontal, les angles de prises de vue sur Véronique ne suivent pas le point de vue du photographe mais sont légèrement décalés. Ce déplacement du regard renforce l'effet de

mise en abyme et nous fait sentir la présence de la caméra de Rouch, comme si celle-ci relayait l'appareil du photographe (joué par Maurice Pialat, lui-même cinéaste), tout en orientant la prise de vue et le sens de la scène dans une autre direction. D'autres éléments débordent du strict cadre photographique. Alors que le dialogue semble ininterrompu, le montage donne à voir, à chacune des réponses de Véronique, des plans d'elle qui ne raccordent absolument pas avec ses poses et tenues précédentes. S'agit-il de faux raccords ? La scène est-elle trouée de courtes ellipses ? Le cadrage de ces faux contrechamps change lui aussi d'une fois sur l'autre, révélant les à-côtés de cette image de papier glacé et de cette mise en scène – les projecteurs, les câbles. Les paroles échangées participent pleinement à cet effet de décalage et de débordement. Ces ruptures visuelles accentuent le côté cru et presque tranchant des propos terriblement désabusés de Véronique qui, ponctués par le clic de l'appareil photo, tombent presque comme des couperets. La parole joue ici contre l'image, l'oriente vers autre chose qu'une pure apparence de papier glacé. Quelque chose bouge à l'intérieur du cadre malgré l'état figé du jeune modèle. Ce mouvement semble passer dans la collure des plans, au fil des questions-réponses qui vont à l'encontre du travail effectué : en effet, si au cœur de la séance le personnage féminin revêt sans cesse de nouveaux habits, tels des masques, elle se trouve comme effeuillée, mise à nu par les questions du photographe, et révèle à l'intérieur du cadre l'envers du décor : l'image d'une jeunesse brisée. Ce mouvement se confirme et s'accroît au moment où la jeune fille tient des propos sur le sentiment amoureux. Le cadre se resserre alors sur elle, comme si quelque chose de la vraie jeunesse était enfin atteint. Un début d'émotion, une étincelle qui permet au photographe de conclure : « Bon ça va, rien n'est perdu si tu crois à l'amour. »



MOTIF

Masculin-féminin



L'oreille collée à son poste de radio, la Charlotte de *Tous les garçons s'appellent Patrick* écoute une chanson idiote qui répète « Casanova où es-tu ? ». Elle ne peut s'empêcher de répondre à la petite voix suraiguë du chanteur en disant : « Je suis là, Casanova. » L'amour est la grande affaire des cinq courts métrages de ce programme. Qu'il soit à conquérir ou au contraire considéré comme une cause perdue, il constitue une projection à partir de laquelle les personnages se définissent et les genres – masculin et féminin – affichent certaines de leurs caractéristiques. Si ces signes distinctifs ne coïncident pas toujours d'un film à l'autre, les courts métrages mettent en évidence la présence d'une frontière bien marquée entre filles et garçons. Les cinéastes s'intéressent ici autant, voire plus, à ce qui se passe de part et d'autre de cette ligne de démarcation qu'au moyen de la franchir. En atteste l'intérêt que la plupart des personnages portent à leur image ou à ceux qui leur ressemblent. Ainsi, les jeux de miroir abondent, qui fixent une certaine idée du masculin et du féminin ainsi que de l'amour.

Signes de reconnaissance : deux plans de *Mes copains*

Comme son titre l'indique, les figures du masculin qui apparaissent dans le film de Louis Garrel se définissent à travers les relations amicales. Ce qui est lié à l'amour y est présenté de manière artificielle et abstraite. Plus qu'un personnage, Lolita incarne une idée très stéréotypée et misogyne du féminin : la figure de la séductrice, dont l'image se fige dans le miroir du café lorsqu'elle embrasse Damien et se regarde dans la glace en déclarant d'une manière appuyée et comique qu'elle se trouve très érotique. À côté d'elle apparaissent brièvement une mère, une sœur, le fantôme d'une amoureuse, dans tous les cas des présences furtives qui donnent au féminin une dimension sombre et tourmentée. C'est avant tout à travers l'amour qu'ils se portent les uns aux autres que les copains de Garrel existent. Cela est manifeste dès le début, lorsqu'Arthur et Sylvain se retrouvent dans Paris et se font des signes de chaque côté de la rue. La durée de la scène et la chanson italienne qui accompagne ce moment soulignent l'intensité de ces retrouvailles. Alors que les voitures ne cessent de passer et les empêchent de se retrouver, les deux garçons communiquent par gestes et petites danses comiques, l'un situé de dos en avant-plan, l'autre de face en arrière-plan, ce qui donne le sentiment qu'ils se réfléchissent l'un l'autre comme dans un miroir. Au-delà de leur amusement partagé, manifeste est leur plaisir – et celui de Garrel – de s'observer, de se reconnaître dans l'autre. Ce plaisir s'inscrit dans une sorte de mythologie de l'amitié : Arthur et Sylvain marchent au milieu de la rue comme des cowboys.

Girls

Cet effet de miroir situé sur le terrain amical est également présent dans *La Tête dans le vide*, non seulement à travers le procédé des champs-contrechamps (cf. p. 18) mais aussi parce que le dispositif sonore du film invite à l'autoréflexivité. Par ailleurs, bien qu'elles soient obsédées par leurs histoires de cœur, les trois filles débraillées et affalées se distinguent par leur image négligée, pas du tout raccord avec celles des magazines féminins. Sur ce terrain, la réalisatrice, qui dit défendre un point de vue féministe, rejoint les revendications de Lena Dunham, réalisatrice et actrice de la série américaine *Girls*. Loin d'aller dans ce sens, Godard met en évidence le souci de leur apparence qu'ont ses petites Parisiennes. Celles-ci ne cessent de se regarder dans le miroir de leur salle de bain, comme le feront plus tard Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle*, pour mieux parfaire leur image, telles des comédiennes dans leur loge. De ce point de vue, elles ne sont pas très différentes du séducteur qui jette son dévolu sur elles et change d'apparence devant un miroir dans la rue. Ce que met aussi en évidence Godard – non sans une pointe de malice, voire de misogynie – à travers leurs poses devant la glace, c'est l'interchangeabilité de ses héroïnes, comme si au fond elles étaient exactement semblables. Hypothèse que le scénario confirme à travers le jeu d'inversion et le chassé-croisé mis en place : « Toutes les mêmes », semble nous dire le film. Louis Garrel ne nous dit peut-être pas autre chose quand il fait tourner ses copains autour de Lolita : ils sont bien, eux aussi, tous les mêmes.

Esprit d'indépendance

L'interchangeabilité n'est pas de mise dans *Les Veuves de quinze ans* et *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, qui offrent à travers leurs personnages féminins une image plus indépendante et combative de la femme, sans pour autant chercher à véhiculer une image type. Dans le film de Jean Rouch, Marie-France se poste devant son miroir non pour y composer pour les autres une image à la mode mais pour affirmer son désir de résistance : le masque qu'elle dessine ressemble à celui d'une guerrière. C'est tout le contraire de son amie Véronique, qui ne pourrait en aucun cas se substituer à elle. Valérie Donzelli, qui se filme enceinte, résiste également aux clichés sur la femme et se présente elle aussi comme une guerrière, certes plus joyeuse, dont l'arme de séduction est une robe bleue et des chaussures rouges. Le jeu de miroir vient ici de la forme même de l'autoportrait : comme chez Letourneur, sa présence devant et derrière la caméra lui permet de prendre totalement son image en main et d'afficher son idée du féminin.

À CONSULTER



Filmographie

Éditions des films :

Jean-Luc Godard, *Tous les garçons s'appellent Patrick*, édition 2 DVD de *Vivre sa vie*, GCTHV, 2004 (contient *Histoire d'eau* et *Charlotte et son Jules*).

Jean Rouch, *Les Veuves de quinze ans*, coffret « Jean Rouch, le geste cinématographique », 4 DVD, Éditions Montparnasse, 2005 (contient 10 films dont *Moi, un Noir*).

Valérie Donzelli, *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, édition DVD de *La Reine des pommes*, MK2 Vidéo, 2010.

Sophie Letourneur, *La Tête dans le vide*, coffret « Sophie Letourneur », 2 DVD, Shellac Sud, 2011 (contient *Manue Bolonaise*, *Roc & Canyon* et *La Vie au Ranch*).

Louis Garrel, *Mes copains*, édition DVD de *Petit Tailleur*, MK2 Vidéo, 2011.

Autour du programme :

Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, DVD, Studio Canal, 2007.

Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*, DVD, Éditions Montparnasse, 2012.

Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer, *Paris vu par...*, DVD, Filmédia, 2009.

Valérie Donzelli, *La guerre est déclarée*, DVD, Wild Side, 2012.

Louis Garrel, *Les Deux Amis*, DVD, Ad Vision, 2016.

Bibliographie

Autour de la Nouvelle Vague :

Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française/Hazan, 1998.

Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, Flammarion, 2009.

Noël Simsolo, *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Flammarion 2013.

Antoine de Baecque, *Godard*, Grasset, 2010.

Jean-Paul Colleyn, *Jean Rouch*, éditions Cahiers du cinéma, 2009.

Recueils de textes critiques :

François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000 (contient le texte « Une certaine tendance du cinéma français »).

Jean-Luc Godard, *Godard par Godard. Les années Cahiers*, Flammarion, coll. « Champs contre-champs », 2007.

Antoine de Baecque et Charles Tesson (dir.), *La Nouvelle Vague*, éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999.

Antoine de Baecque (dir.), *La Politique des auteurs*, éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001.

Sur le court métrage :

Thierry Méranger, *Le Court Métrage*, CNDP / Cahiers du cinéma, 2007.

Sitographie

Olivier Bombarda, Louis Garrel. Entretien : *Mes copains*, 2013 :

http://www.dailymotion.com/video/xz7tr9_louis-garrel-mes-copains-entretien-olivier-bombarda_shortfilms

Amélie Dubois, dossier pédagogique *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, Ciclic, 2009 :

<http://www.ciclic.fr/il-fait-beau-dans-la-plus-belle-ville-du-monde-de-valerie-donzelli>

Nicolas Journet, « *La Tête dans le vide* de Sophie Letourneur », *Objectif cinéma* :

<http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article3089>

Catherine Papanicolaou, « *La Fleur de l'âge* : chronique d'en France ou l'échec d'une coproduction internationale (archives Pierre Braunberger) », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2008 :

<http://1895.revues.org/318>

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Premiers pas

Quoi de plus exaltant que d'observer d'une génération – celle des années 50-60 – à une autre – celle des années 2000 – la manière dont de jeunes réalisateurs s'emparent à leurs débuts du langage cinématographique ? Par leurs différences et leurs audaces, leurs premiers pas attestent du champ des possibles ouvert par la mise en scène à l'intérieur d'un format court. Cette richesse d'écriture est d'autant plus flagrante que tous les réalisateurs ici représentés – Godard, Rouch, Letourneur, Garrel, Donzelli – partent d'une même réalité économique, qui les amène à composer avec très peu de moyens. Ces conditions de travail les rattachent à ce qui fait l'essence même de la mythique Nouvelle Vague : plutôt que de désigner un courant esthétique, tant les cinéastes convoqués ont des univers bien distincts, la référence renvoie surtout à une certaine précarité qui permet au cinéma de repartir à zéro, de se réinventer à partir de trois fois rien. À cela s'ajoute le désir des cinéastes de filmer des gens de leur âge, et d'interroger à travers eux les signes d'une époque, en partant de l'interminable source d'inspiration que sont les relations entre filles et garçons.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Amélie Dubois, critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chro*, est formatrice et intervenante dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques et dirige des ateliers de programmation. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la critique et du festival Entre-Vues de Belfort.

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINEMA



CNC