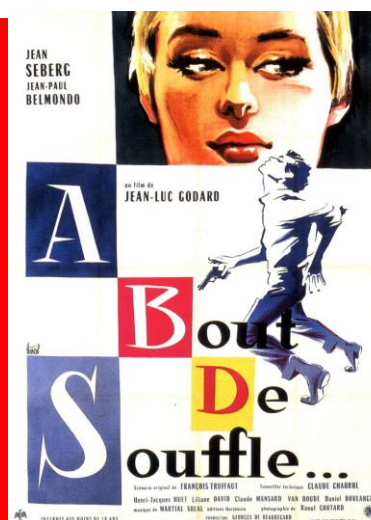


Fiche pédagogique

A Bout de souffle

Projections-animations scolaires du 17 au 21 mars 2014
à la Cinémathèque Suisse

 cinémathèque suisse



Film long-métrage de fiction,
France, 1960

Réalisation : Jean-Luc Godard

Scénario : Jean-Luc Godard,
d'après une idée originale de
François Truffaut

Interprétation :

Jean-Paul Belmondo (Michel
Poiccard, alias Laszlo Kovacs)
Jean Seberg (Patricia Franchini)
Van Doude (le journaliste)
Daniel Boulanger (l'inspecteur)
Henry-Jacques Huet (Berruti)
Jean-Pierre Melville (Parvulesco)
Richard Balducci (Tolmatchoff)
Roger Hanin (Carl Zumbart)
Liliane David (Minouche)
Gérard Brach (le photographe)
André S. Labarthe (l'intervieweur)
Jean-Luc Godard (le mouchard)
et aussi Philippe de Broca, Jean
Douchet...

Musique : Martial Solal, Mozart

Production : Les Films Georges
de Beauregard, SNC, Imperia
Version originale française (et
anglais sous-titrée)

Durée : 1h27

Âge légal : 12 ans

Âge conseillé : 14 ans

Prix Jean Vigo 1960

Prix de la mise en scène au
Festival de Berlin 1960

Résumé

Michel Poiccard, un adolescent fauché, paumé et insolent, vole les voitures et court après les filles.

À Marseille, il dérobe une auto pour se rendre à Paris. À vive allure, il chantonne, envoie paître les spectateurs, pointe son revolver contre le soleil – qu'il dit trouver beau –, double un camion et peste contre les femmes. Bientôt pris en chasse pour excès de vitesse, il abat un motard de la maréchaussée et se voit désormais rechercher par toutes les polices.

Dans la ville-lumière, où il essaie de joindre un certain Berruti, qui lui doit de l'argent, il rend visite à une ancienne maîtresse, Minouche. La jeune femme travaille à la télévision parce qu'elle en marre de coucher avec des menteurs qui lui promettent un rôle au cinéma. Michel profite de moments d'inattention pour lui piquer dans son porte-monnaie.

Plus tard, il retrouve une amie, Patricia, adorable vendeuse à la criée du journal *New York Herald Tribune*. La coupe garçon, l'accent américain, Patricia voudrait étudier le journalisme à la Sorbonne. Mais Michel lui propose un autre avenir, plus palpitant que des études : fuir à Rome avec lui. Charmée par le

Français fougueux et spirituel, elle laisse tomber un homme plus vieux et cède aux avances du jeune rebelle pour coucher avec lui dans une minuscule chambre d'hôtel. Cependant, elle hésite toujours : peut-elle vraiment aimer un homme en qui elle ne peut avoir confiance ?

D'autre part, menacée par un inspecteur de police qui la soupçonne d'être en relation avec le meurtrier recherché, Patricia craint que cette affaire ne compromette son avenir sage en l'obligeant à restituer sa carte de séjour.

Elle finit donc par dénoncer son amant à la police. Celle-ci ne tarde pas à retrouver Michel Poiccard à Saint-Germain-des-Prés, où Berruti vient de lui livrer une mallette pleine d'argent. Revolver au poing, Michel est touché par une balle justicière et titube sur les pavés de la rue.

Les derniers mots qu'il prononce, "C'est vraiment dégueulasse", sont répétés par les policiers à Patricia, qui, anglophone, n'avait pas bien compris. Mais ils sont déformés par l'inspecteur en "Il a dit que vous êtes vraiment une dégueulasse". Mimiques étranges sur le visage de l'Américaine, parodiant ceux de Michel, eux-mêmes parodiques de ceux d'Humphrey Bogart...

Disciplines et thèmes concernés

Histoire :

La France de la fin des années 50, les célébrations franco-américaines, le gouvernement du président De Gaulle, les modes et mentalités de cette époque, le souvenir de la Seconde Guerre mondiale...

Géographie :

L'influence du milieu sur les comportements, la condition des femmes et des jeunes à cette époque...

Arts visuels et éducation numérique (médias) :

Jean-Luc Godard et ses innovations (montage, cadrage, raccords, post-synchronisation...), les genres du film noir et du western, la musique, la place d'*A Bout de souffle* dans l'histoire du cinéma mondial (son importance et ses citations par Oshima ou Tarantino)...

Littérature française :

L'étude des dialogues et du fait divers, l'écriture du scénario, les énoncés de dissertation et les débats argumentatifs, Aragon, Apollinaire...

Histoire de l'art :

La représentation de la femme et de son corps (de Renoir à la photographie contemporaine, en passant par la BD), la citation et les références culturelles...

Citoyennetés, philosophie et psychologie :

Le rôle de la jeunesse dans la société, le traitement de la femme...

Anglais :

L'histoire du *New York Herald Tribune*, Faulkner, Dylan Thomas...

Commentaires

De cette intrigue plutôt mince, que François Truffaut a écrite à partir d'un authentique fait divers et offerte à son copain Godard, un jeune critique franco-suisse est parvenu à faire un premier long-métrage à petit budget, tourné en seulement quatre semaines, en recourant à fond au système D, et qui s'affiche désormais parmi les plus importantes œuvres de l'histoire du cinéma. *A Bout de souffle* (1960) est en effet, avec *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, *Metropolis* (1927) de Fritz Lang et *Psycho* (1960) d'Hitchcock, le film le plus commenté par la critique cinématographique mondiale. Et les cinéastes sont nombreux à reconnaître leur dette envers ce jalon-clé de l'histoire du cinéma, de Spielberg à Tarantino, de Scorsese à Oshima.

Pour saisir pleinement l'importance de ce film, dont le milieu du cinéma n'aurait jamais cru en la sortie ("*le plus mauvais film de l'année*") et qui fut interdit aux moins de 18 ans en France (!), il faut le contextualiser dans la petite et la grande histoire.

Godard et la Nouvelle Vague

Franco-suisse par sa famille, l'ado parisien préfère très tôt les arts (peinture, cinéma, écriture) aux études et ne peut s'empêcher de voler ses proches. A la Cinémathèque française et au ciné-club, il rencontre Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer & Co. Comme eux, il commence par rédiger des textes critiques dans *Les Cahiers du cinéma*. C'est la journaliste Françoise Giroud qui, la première, regroupe les idées que ces "jeunes Turcs" partagent – celle de la politique dite des auteurs notamment – sous le terme "Nouvelle Vague". La plupart de ces jeunes passionnés

passent de la machine à écrire à la caméra. De leur vision du cinéma naissent des œuvres différentes de celles d'avant, trop classiques, trop normées, celles des studios. Ces nouveaux cinéastes parviennent à toucher aussi bien le public que la critique, qui consacrent bientôt leurs innovations : *Le Beau Serge* (1958) de Chabrol, *Paris nous appartient* (1959) de Rivette, *Les Quatre cents coups* (1959) et *Jules et Jim* (1962) de Truffaut, *Hiroshima mon amour* (1959) et *L'Année dernière à Marienbad* (1961) de Resnais, *Cléo de cinq à sept* (1962) d'Agnès Varda, *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *Pierrot le fou* (1965) de Godard... Leur tentative de renouveler le genre cinématographique français passe par les influences d'auteurs étrangers (Hitchcock, Bergman, Murnau, Hawks ou Fritz Lang), que ces critiques-réalisateurs contribuent à faire découvrir en France.

Le cinéma et l'Histoire

La France de 1959 n'est pas celle de mai 1968 mais l'anticipe. L'opposition de la jeunesse aux valeurs héritées du modèle politique militaire du président De Gaulle est au centre d'*A Bout de Souffle*. Par exemple, Godard voulait réunir dans un même plan ses deux héros de fiction (Michel et Patricia) et deux héros de la véritable Histoire (De Gaulle et Eisenhower, en visite officielle) sur l'avenue la plus mythifiée au monde. Et il y est parvenu, en cachant sa caméra, faute d'autorisation. Ce plan illustre bien à quel point Godard tient à contextualiser son histoire (un fait divers certes fictionnalisé, celui d'une jeunesse à la recherche de nouveaux repères) dans la grande Histoire (celle d'une après-guerre qui a hérité des valeurs d'avant-guerre et n'a pas assimilé celles de ses alliés américains) parce qu'elles sont inséparables l'une de



l'autre. Pour Godard, l'Histoire et l'histoire du cinéma, voire sa pratique, vont donc de pair : le cinéma c'est l'Histoire et l'Histoire c'est le cinéma (il n'y a qu'à revoir son film *Histoire(s) du cinéma* pour s'en convaincre).

Les thèmes insolents

Indissociable de la forme, **la provocation** trouve dans *A Bout de souffle* toutes les occasions pour se manifester : refus de la propriété (vol de voiture, vol d'argent), refus de l'ordre policier (motard abattu), refus de la raison (au profit de l'amour, voire de l'instinct masculin), mensonges (Michel ou Laszlo ?) et dénonciations (celle de Patricia, celle de l'employée de Tolmatchoff, mais aussi celle du passant Godard), soit irraisonnée de liberté (pisser dans le lavabo), hétérogénéité des références culturelles (de la BD à Renoir, de la série B américaine à la musique classique, des gros mots et expressions populaires au bon usage de la grammaire française)... En ce sens, *A Bout de souffle* s'apparente à un manifeste, politique tout autant qu'esthétique (voir *infra* "Le style révolutionnaire").

Thème déjà perceptible au titre du film, *A Bout de souffle*, **la vitesse** est figurée par la voiture, l'excès (de vitesse), la course-poursuite ("*ne jamais freiner*"), le refus de rester en place/à sa place, l'agence de voyage où l'on paie des vols (!), la course de Michel dans la rue, jusqu'à sa chute, avant le trafic de la route. La vitesse s'entend aussi dans le jeu de mots d'Aragon que Godard dit en voix off : "*Les ans passent trop vite / Évite, évite, évite*". Cette débauche d'énergie communicative est celle de la jeunesse d'après-guerre, qui trouve que toute la société, de la famille au gouvernement, va trop lentement.

Le seul contrepoint du film à cette dynamique est la longue séquence dans la chambre de l'Hôtel de Suède (24 min. qui divise le film en trois parties distinctes). Ici, hors du temps, la vitesse disparaît au profit du langage amoureux, spontané et insolent nouveau (on n'y parle pas d'amour de la même manière que dans les films d'Autant-Lara de Jean Duvivier ou de Jean Delannoy, et le dérisoire des répliques rivalise avec les citations de Faulkner, de Cocteau ou de Dylan Thomas). Peut-être même n'y est-il pas question d'amour ni de la fragilité des sentiments, mais seulement, encore, de séduction (le *flirt* - mot anglais), voire de désir sexuel (Michel, qui feuillette un magazine masculin, veut coucher avec Patricia, tandis qu'elle refuse, hésite, puis cède finalement).

Le thème des rapports amoureux n'est que le prolongement de la question très godardienne du **rapport homme-femme**. Lui ne pense qu'à coucher avec elle, tandis qu'elle recherche la loyauté et l'amour sincère, façon Roméo et Juliette, auquel la scène fait référence. Minouche ne cherche pas autre chose, elle qui, la première, traite Michel de dégueulasse, parce que, pas plus dupe que Patricia, elle sait bien que ce qui intéresse Michel c'est l'argent et le plaisir.

La voiture, dont de nombreuses marques sont citées ou visibles dans le film (Alfa Romeo, Rolls-Royce, Cadillac, Ford...) est l'apanage des hommes. À : "*Tiens, une Talbot !*", Patricia réplique : "*Tu es un garçon !*", dans l'auto.

La manière dont **la femme** est traitée dans le film (par Michel notamment, à travers les ordres qu'il lui donne, mais aussi par les policiers) a de quoi choquer le spectateur d'aujourd'hui. Mais elle n'est que la représentation du



Deux ou trois mots sur Godard

Né à Paris d'un père français et d'une mère suisse, Jean-Luc Godard ne met pas les études au centre de ses occupations. Il préfère l'écriture et la peinture, et fréquente les salles de cinéma.

Après son bac en France, il devient cadreur à la Télévision Suisse romande, mais pique dans la caisse. Il trouve du travail sur le chantier du barrage de la Grande Dixence. Il en profite pour tourner un premier court-métrage documentaire sur cette gigantesque construction.

De retour à Paris, il travaille à la Fox et écrit des critiques pour *Les Cahiers du Cinéma*. Il y rencontre, entre autres, Truffaut et Chabrol, grâce à qui il se lance dans la réalisation d'un premier long-métrage : *A Bout de souffle*. Il tourne son deuxième film, *Le petit soldat*, en 1960, mais, censuré parce qu'il dénonce la torture en Algérie, il ne sort que trois ans plus tard. Il épouse ses actrices (Anna Karina, avec laquelle il tourne huit films, puis Anne Wiazemsky), et co-réalise des films avec sa troisième compagne, Anne-Marie Miéville, avec laquelle il vit à Rolle.

Suivent une centaine de films, courts-métrages, clips, documentaires, essais ; ce qui fait de Godard le plus prolifique de tous les réalisateurs français. Parmi les plus connus figurent *Le Mépris* (1963), *Bande à part* (1964), *Pierrot le fou* (1965), *La Chinoise* (1967), *Sauve qui peut (la vie)* (1979), *Je vous salue Marie* (1985), *Histoire(s) du cinéma* (1988)... Son dernier film, *Adieu au langage* – en 3D – devrait sortir en 2014.

sexisme de son époque ("*Jamais de fric, les filles !*").

Enfin, le film est tout entier tourné vers **l'Amérique**, par qui la liberté est arrivée : le jazz, les *pin-up*, les films policiers, les bagnoles... Dès son premier film, Godard montre que le cinéma est l'art le plus complet, en ceci qu'il englobe tous les arts :

- architecture (Paris est un personnage du film à part entière),
- arts visuels (Picasso, Renoir),
- musique (jazz ou Mozart),
- littérature (citations, auteurs),
- arts scéniques (parodies de Bogart, Brando et Marilyn),
- photographie et sculpture (corps nus des modèles) et même bande dessinée.

Comme le cinéma emprunte forcément aux autres arts, *A Bout de souffle* est truffé de références culturelles, majoritairement américaines. Rappelons-le, pour Godard, c'est Eisenhower qui triomphe sur les Champs Elysées, non De Gaulle ("*Les Français sont des trouillards*", dit Michel).

Par extension, les Champs Elysées étant à cette époque LE lieu parisien concentrant les salles de cinéma, c'est donc, selon Godard, le cinéma américain de cette période qui doit bouleverser la programmation française et, partant, modifier les goûts des spectateurs en leur ouvrant de nouveaux horizons. Ajoutons enfin que Godard se distanciera par la suite plus radicalement du cinéma américain.

Le style révolutionnaire

On ne compte plus tout ce qui a pu faire frémir les professionnels à la première vision d'*A Bout de souffle*. Godard, en effet, innove et déstabilise tant que cela devient incompréhensible, autant pour son producteur (avec lequel il en

est arrivé aux mains) que pour ses acteurs (à qui il avait l'habitude de dire "*T'a qu'à...*"). On raconte que, le premier jour de tournage, il congédia tout le monde après seulement deux heures en disant : "*Je n'ai plus d'idée*".

Parmi ces étrangetés, on retiendra la post-synchronisation presque générale du son. Rien n'ayant été enregistré au moment des prises, la piste sonore a été ajoutée en studio. Le montage précède donc la sonorité et permet de jouer de manière plus inventive avec le son. Ainsi, Michel faisant semblant de tirer avec son revolver ne correspond pas au son réel qu'on entend ; des répliques sont parasitées par des bruits d'avion ou de la radio ; ou encore des répliques se superposent.

Autre hérésie, la manière brutale dont Godard a coupé les plans pour redonner du rythme au film et éviter qu'il ne dépasse l'heure et demie. Les spectateurs attentifs ne comptent plus les faux raccords.

En outre, Godard tourne dans la rue, à l'insu des passants, improvise et fait improviser. Par exemple, lors du tournage des scènes dans la chambre d'hôtel, parce que son scénario est presque inexistant, Godard a demandé aux comédiens d'improviser, leur soufflant quelques fois des répliques. Ces innovations ne sont cependant pas toutes volontaires parce que surtout dues à la nécessité de respecter le petit budget alloué. D'ailleurs, la dédicace à la Monogram Pictures dans le générique du début rend hommage à cette maison de production de films hollywoodiens de série B, dont la caractéristique était de tourner vite et à bas prix.

CE FILM EST DÉDIÉ À
LA MONOGRAM PICTURES

Objectifs pédagogiques

- Dégager les préoccupations (politiques, sociales, culturelles et esthétiques) d'une époque donnée en fonction du développement thématique d'un film
- Établir – en les dissociant - des relations entre la petite histoire (individuelle) et la grande Histoire, entre la fiction et la réalité
- Débattre de sujets de société (le couple, la différence entre les générations, la fonction du cinéma, l'égalité homme-femme, la place accordée à la jeunesse, la liberté...)
- Mesurer ce qu'ont eu de révolutionnaires les innovations formelles d'un cinéaste franco-suisse important
- Rédiger des textes autour de faits divers



Le Président De Gaulle et son homologue Eisenhower remontant les Champs Élysées

Pistes pédagogiques

I. La grande Histoire

Le film sort en 1960, période politique agitée. Que nous dit ce film de l'Histoire de la France à cette époque ?

(Instigateur de la V^e République en 1958, De Gaulle en fait adopter la nouvelle constitution et en assume la présidence dès janvier 1959. L'ancien général doit en outre s'occuper de la question algérienne alors qu'est censuré le livre *La Gangrène et l'oubli*, qui dénonce l'utilisation de la torture en Algérie. La Guerre d'Algérie n'est pas explicitement évoquée dans le film, hormis les sentinelles que Michel prétend avoir "zigouillées" pendant la guerre – l'Algérie sera le sujet du deuxième long-métrage de Godard, *Le Petit soldat*, tourné peu après *A Bout de souffle*. Cependant le tonnerre de la Seconde Guerre mondiale s'entend encore : De Gaulle s'affiche avec Eisenhower lors d'une visite officielle sur la tombe du Soldat inconnu. Elle souligne le lien entre la France et ses libérateurs américains. En cela, Godard montre que l'heureux

destin de la France a tourné grâce aux Etats-Unis, mais aussi que l'Hexagone répugne à intégrer certains éléments culturels de l'Oncle Sam, tels que ceux qu'il utilise dans son film (cf. *infra* "Hommage à l'Amérique").)

II. Hommage à l'Amérique

Repérer de quels éléments américains Godard a truffé son film (autant sur le fond que d'un point de vue formel). Et pour quelles raisons ?

(Sur le fond : Godard a fait appel à une star de Hollywood, Jean Seberg, pour incarner une héroïne américaine ; elle a coûté le sixième du budget du film ; elle vend le *New York Herald Tribune* sur l'Avenue des Champs Élysées, la rue qui voit défiler De Gaulle et Eisenhower ; des répliques du film sont en anglais, Michel parodie la star Humphrey Bogart, et Patricia Marilyn Monroe, dont la robe est soulevée dans la scène du studio de photographie ; le propriétaire de la Cadillac en marcel blanc ressemble à Marlon Brando ; l'agence de voyage se nomme Interamericana ; "*Chouette ! Une Ford*" et "*Allons voir un western*" ;





la boîte que mime Michel ; la *pin up* du journal dans le premier plan du film ; les affiches de films américains.

Sur la forme : l'intention initiale de Godard était de tourner un thriller, du genre des films de gangsters américains (ici le meurtre au revolver, la course-poursuite, la police qui atteint le coupable à la fin) : "*Je pensais avoir fait Scarface ; j'ai fait Alice au pays des merveilles*", prête-ton à Godard ; le montage rapide, les plans dits américains ; la caméra sur l'épaule et le tournage en pleine rue n'auraient pas été possibles dans le cinéma français à cette époque ; le recours à la musique jazz...)

Le spectateur peut trouver déplacé d'acheter l'édition parisienne du *New York Herald Tribune* sur les Champs Elysées. Mais qu'était exactement ce quotidien ? **Retracer** brièvement son histoire et son rôle pendant et après la Seconde Guerre mondiale, et **préciser** sa relation avec les Français.

(Journal anglophone des expatriés, mais aussi outil de propagande pour les idées avant-gardistes américaines d'après-guerre. Godard s'en sert justement pour promouvoir cette acculturation dans la France conservatrice.)

Chercher un équivalent anglophone de ce journal en Suisse romande, et **analyser** le point de vue de la rédaction sur les événements indigènes – notamment ceux relevant de la politique nationale.

(*Le News, Local Swiss News in English* : <http://lenews.ch>. On pourra étendre cet exercice au mensuel *Frontier* de WRS (World Radio Switzerland), désormais seulement accessible en DAB : <http://www.worldradio.ch>.)

III. La maman et la putain

Observer les différentes représentations de la femme dans le film :

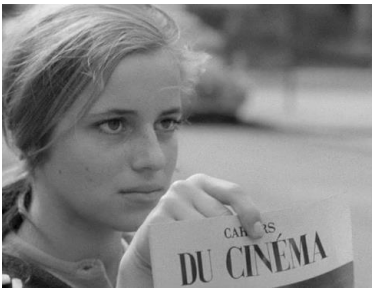
- a) que sont-elles ?
- b) quelles occupations ont-elles ?
- c) comment sont-elles traitées ?

(a) L'héroïne, Minouche – l'ancienne maîtresse de Michel, à qui il vole de l'argent -, l'employée de Tolmatchoff, la complice de Michel à Marseille...

b) La première vend un journal, écrit un roman, veut faire des études de journalisme à la Sorbonne, rédige des piges. La deuxième est scripte à la télévision. La troisième est réceptionniste dans l'agence de voyage. La quatrième aide Michel à voler des voitures.

c) Patricia obéit aux nombreuses injonctions de l'impérieux Michel, tandis que son rédacteur en chef et amant la traite mieux ; à la nouvelle qu'elle attend un enfant, Michel lui reproche : "*T'aurais pu faire attention !*" ; elle est aussi menacée d'expulsion par la police et elle finit par dénoncer Michel. Minouche est volée à deux reprises par Michel dans sa chambre et, la première, le traite de "*dégueulasse*". La troisième dénonce à l'inspecteur de police l'entretien que Tolmatchoff vient d'avoir avec Michel, puis lui tire la langue ; c'est elle aussi qui avait, plus tôt, répondu avec ambiguïté à Michel : "*Il est là... mais il n'est pas là.*" ; on peut donc supposer qu'elle a une bonne raison de traiter ainsi son supérieur. La quatrième figure féminine demande à Michel de l'emmener à Paris avec lui, mais il la laisse sur le trottoir, alors qu'elle vient pourtant de l'aider à voler une voiture.

On pourra étendre notre réflexion aux diverses représentations de la femme, de



la *pin up* du début aux photos de nus dans les magazines, en passant par Renoir.)

Analyser précisément la séquence avec Minouche. Qu'apprend-t-on de la place de cette femme dans la société de son époque ?

(D'abord son nom : est-il un sobriquet ? Ensuite, elle se fait voler de l'argent par un ami/ancien amant, sans le remarquer. À la fin de leur scène, elle trouve Michel dégueulasse car elle se rend bien compte qu'il est venu la revoir pour lui demander de lui prêter de l'argent et non parce qu'il tient à elle. Elle dit avoir couché avec des hommes qui lui ont menti en lui promettant un rôle dans un film. A-t-elle été battue, parce que sa chemise de nuit est déchirée ? Elle est désormais scripte à la télévision, ce qui contraste avec ses rêves de star (photos d'elle contre le mur) : désillusion. Un "pourquoi" est écrit sur son mur à l'aide de paquets de cigarettes. Michel la corrige sur sa grammaire ("*Tu te rappelles ; pas tu t'en rappelles*"), ce qui pourrait indiquer que son éducation a été bâclée...). Enfin, elle vit dans une minuscule chambre de bonne (l'indication "Service" avec une flèche à l'entrée de son immeuble), ce qui dénote une condition modeste.)



Dire en quoi Patricia semble différente des Françaises de son époque.

(Si Michel constate que ses deux conquêtes ne portent pas de soutien-gorge, Minouche et Patricia se distinguent. La première lit *Elle*, l'autre *Life*. L'une est désillusionnée (des hommes, de ses rêves de cinéma), l'autre commence à faire des piges avant d'entamer des études de journalisme. L'américanité de la dernière se voit surtout à travers sa coupe garçonnette, les motifs de ses robes et sa chemise d'homme, alors que

l'autre porte une coupe d'époque et un pyjama sage.)

Ces deux figures féminines se distinguent clairement sur un plan symbolique, l'une représentant l'archétype de la prostituée (Minouche a couché avec trop d'hommes), l'autre de la maman (Patricia résiste d'abord à Michel, puis lui avoue plus tard qu'elle est enceinte.)

IV. Rebel Without a Cause

A Bout de souffle sort en salle huit ans avant l'explosion de la jeunesse parisienne en mai. **Observer** les représentations de la jeunesse dans le film, les valeurs en lesquelles elle croit ou ne croit plus, ainsi que ses rapports à la société patriarcale.

(Dans la rue, à la vendeuse de magazine *Les Cahiers du Cinéma* qui lui demande : "*Vous n'avez rien contre la jeunesse ?*" (remarquons l'argument de vente de ce journal où travaille le critique Godard !), Michel répond : "*Si, moi j'aime bien les vieux.*" Et Michel de constater, derrière lui, la mort accidentelle d'un motocycliste fauché par une voiture.

Le clivage des générations se voit à la relation que Patricia a avec un amant plus âgé qu'elle, mais aussi à des répliques irrespectueuses comme : "*Salut, fils*", que Michel adresse à son aîné Tolmatchoff.

Plus insidieuse est la phrase : "*I don't know if I'm unhappy because I'm not free or if I'm not free because I'm unhappy*", que lance Patricia à son amant. Elle renvoie à un mal de vivre déjà perceptible dans la jeunesse américaine de "*La Fureur de vivre*" ("*Rebel Without a Cause*", 1955) de Nicholas Ray, qu'appréciait Godard.

Ces deux photogrammes illustrent la proximité – ici, visuelle – entre l'enfance et la mort.





Enfin, l'adulcescence des deux héros affiche une proximité avec l'enfance : ils jouent aux inconnus en se vouvoyant dans la chambre d'hôtel, où se trouve un ours en peluche ; Patricia courant sur des pavés blancs comme une enfant, se mirant dans une vitrine... ; Michel faisant des grimaces dans les miroirs, jouant avec un revolver dans la voiture volée à Marseille...

La première apparition de Michel Poiccard se fait devant la grille d'une porte fermée : on doit y voir l'enfermement du personnage, et, déjà, son destin de malfaiteur rattrapé par l'ordre social. Les autres fois, Michel se trouve devant des miroirs ou des affiches, comme s'il devait s'identifier à quelqu'un d'autre pour exister. A la recherche de modèle identificatoires, parce qu'elle est en manque de repères, de cette jeunesse semble appliquer la devise du "tout ou rien" (dit par Michel).

Le film pose surtout la question de savoir si la jeunesse peut oublier les séquelles de la guerre durant laquelle elle est née. Quelle autre pertinence donner sinon à la correction grammaticale incongrue que Michel administre à Minouche : " *Tu te le rappelles. Tu t'en souviens. Mais pas Tu t'en rappelles* " ? C'est le "de", originaire ou possessif, qui pose problème dans la construction fautive de Minouche.

En revanche, la jeunesse veut connaître l'avenir : " *J'ai envie de connaître l'avenir, pas toi ?* ", lance Michel dans la rue. " *Oh, si.* ", répond Patricia. La jeunesse du film lit l'horoscope.

A la question : " *Tu as peur de vieillir ?* ", Michel botte en touche : " *Tu es idiote !* " Si la vieillesse effraie Patricia, et que Michel refuse d'y penser (c'est plutôt à la mort qu'il pense), c'est que la jeunesse va bientôt disparaître.

Effectivement, l'intrigue se rapproche du dénouement tragique.)

V. L'anti-héros Michel, ange ou démon?

Chercher par quels aspects le personnage principal représente la jeunesse de son époque.

(C'est un personnage ambigu, entre deux époques. Pourquoi incarne-t-il encore le machisme (à voir son comportement envers l'autre sexe ou à entendre son reproche : " *Tu aurais pu faire attention !* " après qu'il apprend que Patricia est enceinte) ? Et pourquoi cette réplique : " *Moi j'aime bien les vieux.* " ?

Par ailleurs, il se signe après avoir constaté la mort accidentelle du motocycliste, ce qui trahit sa foi religieuse.)

Recenser les éléments qui permettent de reconstituer la biographie de Michel. Quel crédit accorder aux informations qu'il livre sporadiquement ?

(Selon lui, il aurait été assistant sur le tournage d'un film à Cinecittà et ancien steward d'Air France, aurait vendu des voitures à New York, fait la guerre et " *zigouillé des sentinelles* ". Plus connu sous le nom de Laszlo Kovacs, il avoue avoir été marié à une cinglée qu'il a oubliée. En outre, il a ramené un cendrier de Suisse, où son grand-père avait une Rolls, et où son père jouait de la clarinette.)

Semblable aux héros de la série B américaine, Michel incarne un anti-héros. **Montrer** de quelle façon.

(Un rapprochement pourra être tenté entre Michel Poiccard et Holden Caulfield ; Salinger publie son *Catcher in the Rye* en 1951 et son effet sur la jeune génération des années 50 a dépassé l'Atlantique.



On pourra aussi évoquer le Boulevard Saint-Michel, près duquel se passe l'action pour voir en quoi le héros est un saint.)

du haut de page), il le dénonce à deux agents de police.

Chercher le film avec Humphrey Bogart dont Michel s'inspire pour son geste énigmatique du pouce sur la bouche.

VI. Le cinéma mis en abyme

Identifier les références au cinéma dans le film et reconnaître les clins d'œil aux stars hollywoodiennes.

(Des affiches de films américains aux parodies de, respectivement, Bogart, Brando et Marilyn...)

Expliquer l'importance des genres du film noir et du western sur le tournage d'*A Bout de souffle*.

(Le scénario du film relève du genre, codifié, du film noir américain dans lesquels Humphrey Bogart s'est fait un nom : un bandit, un meurtrier, une femme fatale, une affaire que l'amour vient parasiter... Les titres de film sur les affiches y font une référence appuyée. De même, le western est cité et le plan américain utilisé.)

Qu'est-ce que le film nous dit du cinéma (en tant qu'industrie, mais aussi en tant qu'art) ?

(Désillusionnée, Minouche a abandonné le cinéma ; Michel se vante d'avoir été assistant à Cinecittà, et aimerait bien retourner à Rome. *A Bout de souffle* s'avère aussi un commentaire sur le cinéma. *Les Cahiers du cinéma* y font leur pub, plusieurs scènes se passent devant ou à l'intérieur de salles de cinéma. De plus, la voix de Godard s'entend en voix off dire des vers d'Aragon. Le réalisateur se permet même un *cameo* (une apparition dans son propre film, à l'instar d'Hitchcock dans les siens).

Rechercher une ou deux critiques cinéma de 1960 dans un journal ou magazine pour évaluer comment a été reçu ce premier film de Godard.

VII. L'hétéroclisme des dialogues

Certains commentateurs de Godard disent qu'il y a au moins une idée par plan dans *A Bout de souffle*. Les dialogues sont également très riches, quand bien même certaines répliques frisent le dérisoire et la tautologie. **Analyser** les dialogues du film et leur portée philosophique.

(L'Américaine demande : "Qu'est-ce que c'est, gazer ?" et, effectivement, dans le contexte d'après-guerre, la question demeure : la prise de conscience de la Shoah n'est pas encore pleinement réalisée.

Godard dialoguiste est capable des répliques telles que : "Tu connais William Faulkner ?" – "Non, tu as couché avec lui ?" – saillie digne de Woody Allen, qu'il fera jouer dans son *King Lear* (1987). Mais aussi d'un



Seberg et Belmondo cadrés en plan américain (hérité du genre western, il permettait de filmer un personnage de face en montrant le pistolet à la ceinture).



A Bout de souffle est donc aussi un film *sur* le cinéma. Mais alors lequel ? Sans doute, le cinéma classique américain, à bout de souffle, qui traverse une crise vers 1960, parce que les grands cinéastes arrivent à court d'idées et ne comprennent plus la société dans laquelle ils vivent. La preuve la plus célèbre est l'enlèvement de *Cléopâtre* (1963) de Mankiewicz.

On peut se demander pourquoi Godard veut arrêter son héros puisque, dans son *cameo* (photo



"L'argent donné aux dames de petite vertu leur reste acquis."



"Tu n'as plus de papa ! s'écrie Nicole en serrant son fils (13 mois) dans ses bras."



Deux exemples de raccord entre plan dit ouverture/fermeture à l'iris, surtout utilisé dans les films muets.

philosophique : "Entre le chagrin et le néant, je choisis le chagrin" (le chagrin devant bien évidemment être remplacé par "l'être" de Sartre).

Autres phrases sur l'amour à méditer : "On dit dormir ensemble mais ce n'est pas vrai", "On se regarde les yeux dans les yeux et ça ne sert à rien", "Je te regarde jusqu'à ce que vous ne me regardez plus" (dit Patricia), "C'est très mal de dénoncer" – "C'est normal."

Un thème qui resurgira chez Godard est celui de l'incommunicabilité ; à mettre en rapport avec les rapports homme-femme : "Quand on parlait, je parlais de moi et tu parlais de toi ; alors que je devais parler de toi et toi de moi." Vers la fin du film, un passage superpose les répliques de Michel et de Patricia qui parlent en même temps.)

Étudier en particulier la polysémie du mot "dégueulasse".

(Le film s'achève sur une question : "Ça veut dire quoi dégueulasse ?", qui reste sur les lèvres des spectateurs. Qui est responsable de la mort de Michel : Patricia ou la police ?

"Dégueulasse" est aussi employé par Michel dans un contexte de jalousie, lorsque Patricia quitte la décapotable pour son rendez-vous avec un homme dans un café.)

VIII. Entre textes

Observer les titres des deux articles de *France Soir* reproduits dans la colonne ci-contre, qui apparaissent à l'écran encadrant l'article sur Michel. Quelles impressions leur lecture provoque-t-elle sur les spectateurs ?

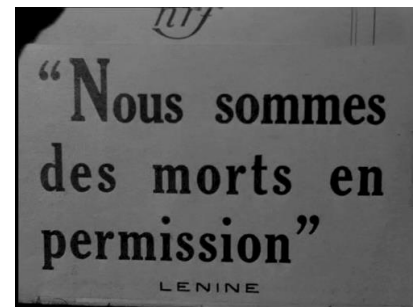
Résumer l'intrigue du film en rédigeant une brève de 10 lignes, qui serait le fait divers dont François Truffaut s'est réellement

inspiré pour le scénario d'*A Bout de Souffle* (remplacer Patricia par Beverly).

(Voir en annexe *infra* le fait divers publié à l'époque, et les travaux de réécriture de Truffaut puis Godard à partir d'icelui.)

Effectuer les exercices de réécriture du scénario sur la feuille annexe (*infra*).

Commenter les photographes suivants et **dire** s'ils éclairent le propos du film et son titre *A Bout de souffle* :



IX. La dimension allégorique

L'allégorie préférée des enfants est le conte. Et le conte explique le monde et les comportements à adopter face à lui. Dans le film, plusieurs personnages racontent des histoires qui ont un rapport étroit avec la situation que traverse l'un ou l'autre des protagonistes. **Trouver** lesquelles de ces histoires ou anecdotes revêtent cette dimension allégorique et **expliquer** ce qu'elles signifient.

(Michel raconte à Patricia l'anecdote de cette femme qui reste fidèle au voleur de millions ;

le journaliste que Patricia rencontre au café aborde trois allégories : celle de l'héroïne du roman qui ne souhaite pas garder son enfant, avorte et meurt, celle de l'éléphant qui disparaît et celle du rendez-vous où il oublie le sujet pour lequel il l'a fixé : coucher avec la femme...

Dans la chambre d'hôtel, l'émission radio interrompue pour "procéder à la synchronisation de [nos] réseaux" consiste bien en un "rapprochement franco-américain" puisque c'est le moment où l'Américaine et le Français font l'amour sous les draps.)

X. La construction en écho

Observer la structure narrative de l'intrigue et l'interpréter.

(Le geste du pouce énigmatique sur les lèvres débute et boucle le film.

D'autres éléments se font écho. D'abord, la scène de l'accident est mentionnée, plus loin, par la voix off où Michel dit qu'il a vu un homme mourir. Ensuite, le : "*Je suis enceinte, Michel*" renvoie à l'histoire de l'avortement racontée par le journaliste...)

XI. Fi de la forme

Trouver trois ou quatre procédés formels surprenants utilisés par Godard dans *A Bout de souffle*. Peut-on identifier, déjà, un style Godard ?

(Voir *supra* "Le style révolutionnaire" dans la partie "Commentaires".)

Pour en savoir plus :

Filmographie

Chambre 12, Hôtel de Suède de Claude Ventura et Xavier Villetard, Arte, 1993. (Documentaire sur le tournage d'*A Bout de souffle*)

Bibliographie (sélective)

Godard : comment JLG a révolutionné le cinéma, Les Inrockuptibles Hors Série, 2006.

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

Douin, Jean-Luc et Daniel Couty (dir.), *Histoire(s) de films français : réalisateurs, acteurs, scénaristes...*, Bordas, 2005.

Fotiade, Ramona, *A Bout de souffle*, French Film Guide, I. B. Tauris, 2013 (ouvrage en anglais)

Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard : les années Cahiers (de 1950 à 1959)*, Champs Contre-Champs, Flammarion, 1985, 1989.

Marie, Michel, *Comprendre Godard : travelling avant sur "A Bout de souffle" et "Le Mépris"*, Armand Colin Cinéma, 2006.

Nemer, François, *Godard (le cinéma)*, Découvertes Gallimard, 2006.

Frank Dayen, Gymnase de Morges, fin janvier 2014. Mis à jour en juin 2024.



Annexe à la fiche pédagogique d'A Bout de souffle (point VIII supra).

Le fait divers qui défraya la chronique en 1952 et dont s'est inspiré le réalisateur François Truffaut est celui-ci :

Après s'être fait expulser des Etats-Unis pour des affaires troubles, Michel Portail, une sorte de "blouson doré", comme on disait à l'époque, s'est amouraché d'une jeune Américaine, Beverly Lumet (?). Tous deux mènent un temps la grande vie dans le milieu du cinéma, rencontrant des stars et vivent à cent à l'heure jusqu'au jour où lui, Michel, vole une Ford Mercury devant l'ambassade de Grèce, pour foncer vers Le Havre au chevet de sa mère malade. Le 24 novembre 1952, sur la route de Pontoise, Michel tue l'agent motocycliste André Grimbert. (adapté de Marie 51)

Identifier les différences entre ce fait divers et l'intrigue d'A Bout de souffle.

Réécrire ce fait divers comme s'il devait être publié demain dans un de nos quotidiens romands (c'est-à-dire en supprimant les noms et tout ce qui ne serait pas factuel et actuel).

Imaginer un autre traitement de ce fait divers (sur le modèle du recueil de nouvelles *La Ronde et autres faits divers* de Le Clézio).

Comparer ce fait divers avec le premier scénario de François Truffaut (publié dans *La Lettre du cinéma* n° 3 de l'automne 1997) :

Ayant raté le dernier train pour Le Havre, Michel vole une voiture américaine près de la gare Satin-Lazare. Après avoir abattu un motard de la gendarmerie lancé à sa poursuite, Michel, revenu à Paris, retrouve Betty, sa fiancée, jeune et jolie journaliste américaine. Dans les rues de Paris, en cette fin d'été, la course poursuite bat son plein, de cinéma en cinéma. Arrêté par la police, Betty finit par dénoncer Michel, qui a trouvé refuge sur une péniche. Il se laisse prendre à son tour, mais prétend avoir avalé une dose mortelle de cachets d'aspirine (sic !). Personne ne le croit et on l'amène au bureau de l'inspecteur chargé de l'affaire. "Mais pour une fois, Michel n'a pas menti. Arrivé dans le bureau, il s'écroule, les bras en croix, d'un seul bloc, à la renverse. On se précipite. Michel est déjà mort".

(Truffaut ajoute que l'histoire commence un vendredi soir vers 22 heures, et se termine le dimanche dans l'après-midi, vers dix-sept heures, comme le poème de Lorca sur la mort du toréador.)

Comparer ce scénario de Truffaut avec celui de Godard, publié dans *L'Avant-Scène Cinéma* n° 79 de mars 1968 (les extraits ci-dessous représentent à peu près 10% du script complet) :

Marseille, un mardi matin.

Lucien fait semblant de lire Paris-Flirt à la terrasse d'un café en bas de la Cannebière. En réalité, il surveille le mouvement des voitures devant le Vieux-Port.

Près des bateaux qui emmènent les touristes visiter le Château d'If, une fille fait signe à Lucien. Elle lui montre une voiture immatriculée "US Army" en train de se garer. Les occupants, un officier américain, sa femme et leurs enfants, vont prendre les billets pour le Château d'If. Ils sont surveillés par Lucien et la fille qui font, du reste, semblant de ne pas se connaître.

Dès que le bateau s'est éloigné, Lucien s'approche de la voiture – une De Soto décapotable. Il fait mine de l'inspecter comme si elle lui appartenait, vérifiant les pneus et l'huile.

La fille demande à Lucien de l'emmener avec lui, mais il refuse, se met au volant et démarre après avoir mis en contact les fils sous le tableau de bord.

Quelques heures plus tard, on retrouve Lucien sur la route nationale. Conduire une voiture volée doit être dans ses habitudes car il semble en excellente forme et, seul au volant, chante des refrains à tue-tête.

Il arrive et roule à la hauteur d'une Alfa Romeo conduite par une jolie femme. Il lui demande si, par hasard, elle ne s'appelle pas "Madame Lucien Poiccard", elle fait non de la tête. Lucien trouve que c'est dommage, car Lucien Poiccard, c'est lui.

Un peu plus loin, on voit Lucien ralentir pour prendre deux bonnes femmes qui font de l'auto-stop. Mais en passant devant elles, il les trouve trop moches et accélère de plus belle.

De temps en temps, il monologue pour lui tout seul, à haute voix. On apprend ainsi, à demi-mot, quels sont les projets de Lucien à l'heure présente :

1) Toucher de l'argent à Paris, en commission sur une affaire plus ou moins louche. (A mesure que le film continue, on aura de temps à autre des précisions sur les activités de Lucien, par les gens qu'il croise et les brefs dialogues qu'ils échangent. En gros, Lucien fait du "trafic". Mais quel trafic ? Même à Patricia, il en fera mystère.)

2) Lucien veut revoir à Paris une nommée Patricia qu'il espère convaincre de partir avec lui à l'étranger. Mais un troisième problème va compliquer les affaires de Lucien. Le jour baisse alors qu'il roule en direction de Paris, vers Sens. Énérvé par une 2 CV qui n'ose pas dépasser un camion, Lucien double les deux véhicules en plein virage, dans une côte, en deuxième position. Ses pneus dépassent largement la ligne jaune. Un coup de sifflet retentit. Un motard aux aguets en haut de la côte lui fait signe de se ranger au bord de la route.

Mais Lucien, qui est dans une voiture volée, fonce au contraire à tombeau ouvert.

Poursuite de Lucien par le motard qui se termine dans un petit village. Lucien a pris une route de traverse. C'est une impasse. Le moteur est calé. Lucien prend dans le vide-poche le revolver qu'il y avait trouvé tout à l'heure sous une boîte de cirage. Le motard sort son revolver. Tout s'est passé très vite. Lucien a tiré sur le motard sans bien s'en rendre compte. Il est furieux contre lui-même. Il avait bien besoin de se mettre une histoire pareille sur le dos !

On retrouve Lucien à Paris, au petit matin. Il a dû faire de l'auto-stop, car une petite voiture danoise le dépose à Saint-Michel.

Lucien entre dans une cabine téléphonique, puis change d'avis et raccroche sans avoir téléphoné. Il sort et se met à marcher vers les quais. Il est en chemise, ayant oublié son veston dans la voiture après avoir tiré sur le motard de la police.

(Marie 21-2)