

La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, n° 1

Raoul Coutard Dans l'ombre de la Nouvelle Vague

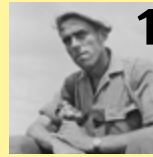
*Ciné-club
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS
CULTURE.UNIGE.CH



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

SOMMAIRE



1

Éditorial

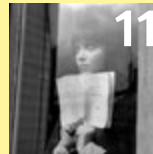
JULIEN PRAZ



3

Le Crabe-tambour ou
l'austère servitude
de la mer

FRANCISCO MARZOA



11

Alphaville

– On ne verra rien!

– Oui, mais on tourne!

JULIEN DUMOULIN



19

Lola: premier film d'une
œuvre en forme de toile

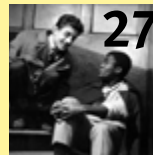
MARGAUX TERRADAS



23

Naissance d'un film

JULIEN PRAZ



27

Chronique d'un été

CERISE DUMONT

Illustration

1^{ère} de couverture: Raoul Coutard sur le tournage de *L'aveu*
(Costa-Gavras, 1970).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Julien Praz, Cerise Dumont, Julien Dumoulin,
Margaux Terradas, Francisco Marzoa, Manuel Vielma

Division de la formation et des étudiants (DIFE)

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras

coordination et édition: Christophe Campergue

graphisme: Julien Jespersen

Recevoir *la Revue du
Ciné-club universitaire*
gratuitement chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Éditorial

Par Julien Praz

Raoul Coutard (1924-2016) reste, aux côtés de Néstor Almendros, le directeur de la photographie le plus célèbre de la Nouvelle Vague. Cet ancien militaire, sergent en Indochine, où il fut également photographe de guerre, se tourna vers le cinéma presque par hasard, à la suite d'une rencontre avec Pierre Schoendoerffer. Celui-ci l'engagea pour ses premiers films, produits par Georges de Beauregard, un ancien journaliste aventureux reconverti dans le cinéma. En 1959, le producteur impose Coutard à un réalisateur franco-suisse qui s'apprête à tourner un film de gangsters avec une jeune actrice talentueuse et un parfait inconnu. Le succès d'*À bout de souffle* lance les carrières de Seberg, Belmondo et surtout celle de Godard qui entraîne Coutard dans son sillage. Truffaut, Demy, Rouch, Costa-Gavras, Oshima, Garrel, le nombre et la qualité des réalisateurs qui firent par la suite confiance à Coutard impressionne. Sans oublier les collaborations au long cours avec Schoendoerffer et Godard qui couvrent plusieurs décennies de l'histoire du cinéma.

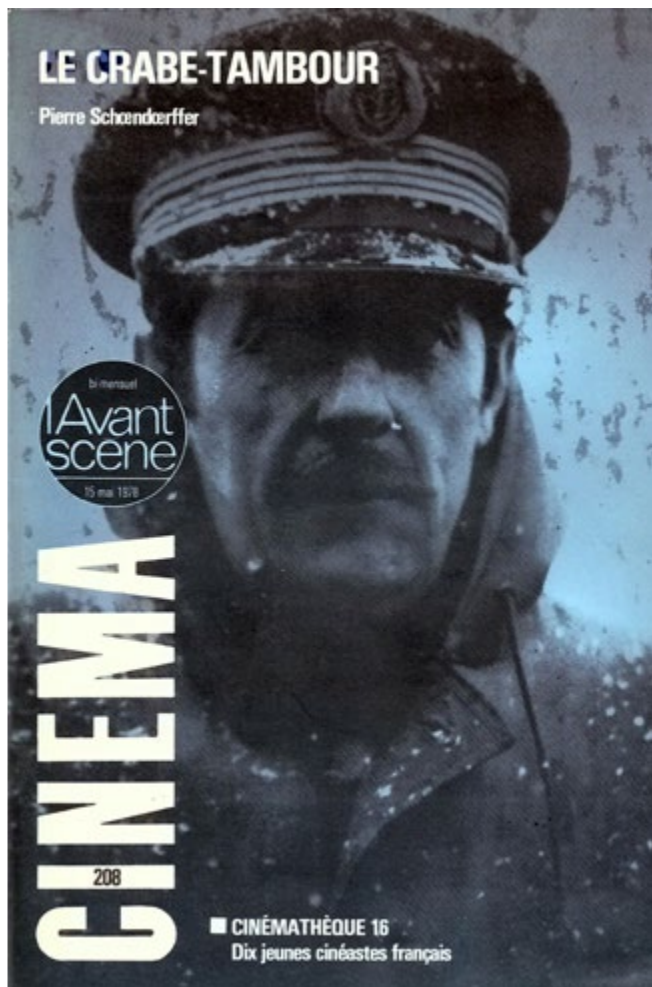
À rebours des images léchées et artificielles, l'ancien reporter préféra celles qui gardent inscrite en elles la rudesse d'un contact viril avec une réalité exigeante. La violence de la guerre et aussi celle de la création véritable y sont palpables. Les noirs granuleux, le contraste renforcé des couleurs criardes, les mouvements heurtés, caméra à l'épaule, et la riche imperfection des lumières naturelles s'imposent comme les premiers éléments caractéristiques d'une grammaire de la photographie par Coutard dont les articles ici rassemblés cherchent à établir les bases.

Tous concourent à révéler à leur manière – tantôt de front, tantôt par des voies de traverse – les spécificités qui font



Raoul Coutard, photographe en Indochine.

le style de Coutard, tel qu'il a pu l'exprimer dans les films des autres, lui qui n'a jamais oublié de rester au service du réalisateur. Ainsi verra-t-on peut-être apparaître dans ces pages cet immense technicien sous un nouveau visage. Car une sensibilité subtile se cache derrière le masque brut du militaire qui – et c'est là aussi une des raisons de sa renommée – lui a valu de connaître à plusieurs reprises les honneurs de l'écran. On le voit dans *Z*, le cuir tanné, et, dans *Le mépris*, mesurer la lumière d'Italie; Godard reprend même une de ses moralités de garnison dans *Le petit soldat*: «C'était ce que mon ami Raoul Coutard, le plus brillant des opérateurs français, appelait la loi de l'emmerdement maximum: chaque fois que j'étais prêt à tirer, un événement imprévu m'en a empêché.» Comment mieux rappeler que la création ne se conquiert que dans l'adversité?



Jean Rochefort en couverture de la revue «L'Avant-scène cinéma» (n° 208, 15 mai 1978).

Le Crabe-tambour ou l'austère servitude de la mer

Raoul Coutard et Pierre Schoendoerffer ont tourné ensemble plusieurs films, parmi lesquels il faut citer *Le Crabe-tambour* (1977), qui se distingue par son intensité dramatique et la beauté de ses images. Un «classique» à redécouvrir.

Par Francisco Marzoa

«L'eau noire. Le canal de l'Erdre... Il y avait avant-guerre une trentaine de grands voiliers désarmés. Ils pourrissaient lentement, immobiles, tranquilles, dans l'eau morte du canal; on les avait quand même enchaînés à des bornes de pierre, comme si on se méfiait encore de leur apparente résignation.»¹

Pierre Schoendoerffer

De nos jours Raoul Coutard est surtout connu pour avoir été le chef opérateur de plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague, et en particulier de Jean-Luc Godard, avec qui il entame une longue collaboration en 1959. Pourtant on aurait pu penser que ses antécédents personnels le prédisposeraient assez peu à travailler avec ce réalisateur, qui allait devenir l'un des chefs de file du ci-

néma contestataire. En effet, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Coutard s'engage dans l'armée française, avant de partir pour l'Indochine où il effectue deux séjours. Là-bas il combat les insurgés communistes du Viêt Minh, puis devient photographe de l'armée, ce qui lui permet de se familiariser avec les techniques de prise de vue adaptées aux conditions dans lesquelles sont tournés les reportages de guerre, qui requièrent de savoir filmer avec peu de moyens, caméra à l'épaule (aptitudes que Godard saura fort bien mettre à profit dans *À bout de souffle*, son premier film avec Coutard).

Mais en plus de lui donner l'occasion d'acquérir des compétences photographiques qui lui seront utiles pour la carrière que l'on sait, son deuxième séjour en Extrême-Orient va aussi permettre à Raoul Coutard de rencontrer

quelqu'un qui va devenir son ami, et avec qui il fera ses débuts au cinéma. Le personnage en question est Pierre Schoendoerffer, qui a intégré en 1952 le Service cinématographique des armées et se trouve lui aussi en Indochine. Fait prisonnier à la fin de la bataille de Diên Biên Phu en mai 1954, après sa libération il travaillera un temps comme reporter avant de devenir réalisateur et écrivain. Entre Schoendoerffer et Coutard, tout a commencé par une soupe, comme Coutard le raconte lui-même dans son autobiographie:

«Militaire, j'œuvrais comme photographe pour le Service de presse et d'information de l'armée française (SPI). [...] Il y avait aussi Pierre Schoendoerffer, alors cameraman. C'est là-bas que nous nous sommes rencontrés. [...] En fait, notre amitié est née grâce à une soupe. Un soir, je l'ai emmené dans un petit restaurant vietnamien situé à deux pas du SPI, le Van Su – prononcer «Van' Sou». Avec sa minuscule boutique, ses petites tables bancales installées sur le trottoir mal ragré, et son office logé dans l'arrière-salle, cela ressemblait à une gargote. Mais la cuisine y était remarquable. On y servait une spécialité fameuse et à mes yeux toujours inégalée: l'Impériale de Van Su.»²

Cette soupe – dont on trouvera la recette dans le livre de Coutard – sera le prélude à une longue amitié et à la réalisation de plusieurs films. En effet, aspirant tous deux à travailler dans le domaine du cinéma après la guerre, les deux hommes conviennent que le premier qui aura l'occasion de faire un film appellera l'autre à ses côtés. Et l'engagement sera tenu: deux ans après la fin de la Guerre d'Indochine, Schoendoerffer propose à Coutard de le rejoindre pour aller tourner en Afghanistan *La passe du diable* (1956), un film réalisé à l'initiative et sur un scénario de Joseph Kessel. En tant que cinéaste, Schoendoerffer fera par la suite

de nouveau appel à Coutard comme chef opérateur. Parmi les films qu'ils tourneront ensemble, on peut citer notamment *La 317ème section* (1965) et *Le Crabe-tambour* (1977), tous deux des adaptations de romans écrits par Pierre Schoendoerffer. Le plus remarquable de ces longs-métrages est sans doute *Le Crabe-tambour*, qui entre autres récompenses a valu à Raoul Coutard un prix de la meilleure photographie. Mais ce film, dont un grand nombre de scènes ont été tournées sur un navire, ne se distingue pas uniquement par ses qualités visuelles.

Des hommes et un océan d'épreuves

Rêvant d'être marin et embarqué comme matelot à l'âge de 18 ans, Schoendoerffer fait l'expérience de la vie en mer sur un chalutier puis sur un caboteur, avant de partir en Indochine comme volontaire. Opérateur au Service cinématographique des armées, il fait ses premiers pas au cinéma en filmant la guerre et en partageant la vie des soldats, que ce soit sur le front ou dans la captivité qui a suivi la défaite. Comme il le reconnaît lui-même, cette expérience l'a profondément marqué et se retrouvera au cœur de toute son œuvre: «L'écriture, littéraire ou cinématographique, la mise en scène sont pour lui autant de manières d'exorciser ses souvenirs de guerre: "J'ai connu la misère de l'homme. Les trois quarts de mes camarades sont morts. Et pour cela je reste à jamais leur débiteur..."» Devenu le porte-parole d'une armée de disparus, Schoendoerffer, à défaut de dépasser le traumatisme, en fait son obsession et l'axe central de son œuvre.»³

Si dans *La 317ème section* Pierre Schoendoerffer nous livre une chronique au jour le jour des épreuves traversées par un petit groupe de militaires durant les ultimes combats de la Guerre d'Indochine, dans *Le Crabe-tambour* le réalisateur adopte une attitude rétrospective: sur le Jauréguiberry, un escorteur d'escadre envoyé en mission d'assistance auprès des chalutiers pêchant dans l'Atlantique

Nord, des officiers évoquent leurs souvenirs de la Guerre d'Indochine et de la Guerre d'Algérie, alors même que la Guerre du Viêt Nam vit ses derniers soubresauts. Le film nous donne un aperçu réaliste de la vie en mer, entrecoupé par les réminiscences fictives de deux guerres finies depuis longtemps, qui se superposent aux images d'actualité d'une guerre en cours, mais dont la fin approche. Ainsi le passé et le présent, la fiction et le documentaire s'entremêlent, de même que les deux thèmes qui sont au cœur de l'œuvre de Schoendoerffer: la vie en mer et la mémoire des conflits qu'il a vécus, en tant qu'acteur ou témoin.



L'escorteur d'escadre Jauréguiberry durant le tournage du film *Le Crabe-tambour* (Pierre Schoendoerffer, 1977).

L'intrigue du *Crabe-tambour* peut se résumer par un commentaire des actualités télévisées qu'on peut voir dans une des premières scènes du film: une histoire d'honneur et de discipline poussée jusqu'à l'absurde. Un médecin-major prénommé Pierre – interprété par Claude Rich – vient de reprendre du service dans la Marine nationale après avoir dû quitter l'Extrême-Orient, où il était demeuré après la fin de la Guerre d'Indochine. Il embarque sur le Jauréguiberry, dont le commandant – joué par Jean Rochefort – est surnommé «le Vieux». Cet officier, qui a traversé trois guerres

et passé presque toute sa vie dans la marine, exerce son dernier commandement, ayant voulu reprendre la mer encore une fois avant de se retirer. Il y a des années de cela, le commandant et le médecin-major ont tous deux connu le lieutenant de vaisseau Willsdorff – incarné par Jacques Perrin. Willsdorff, qu'on surnommait autrefois «le Crabe-tambour», n'est plus militaire, il commande maintenant un chalutier dans l'Atlantique Nord.



Jean Rochefort et Claude Rich sur la passerelle du Jauréguiberry dans *Le Crabe-tambour* (Pierre Schoendoerffer, 1977).

Le Crabe-tambour était un remarquable officier: combattant réputé pour son sens de l'honneur, il paraissait incarner une tradition militaire chevaleresque depuis longtemps tombée en désuétude⁴. Au nom de ses idéaux – qui dans le film ne sont jamais explicitement formulés – il a refusé la défaite en Algérie, allant jusqu'à désobéir à ses supérieurs afin de poursuivre le combat. Devenu un réprouvé, il suscite encore de l'admiration parmi ceux qui l'ont connu. C'est vrai particulièrement pour le médecin-major, qui a servi sous ses ordres et était son ami. Mais l'attitude du commandant, qui incarne quant à lui la tradition du devoir et de la discipline avant tout, est plus ambiguë. Lors de la mission du Jauréguiberry, qui va les amener

dans la zone de pêche où se trouve le chalutier de Willsdorff, différents personnages vont évoquer la figure du Crabe-tambour, et de ces témoignages croisés va ressortir le portrait d'un homme plus ambivalent qu'il n'y paraît, mais qui semble en fin de compte être resté fidèle à lui-même. Car le conflit des valeurs, le dilemme entre honneur et discipline, le respect de la parole donnée sont au cœur du récit de Schoendoerffer.



Au volant de la jeep, Jacques Perrin dans le rôle du lieutenant de vaisseau Willsdorff, *Le Crabe-tambour* (Pierre Schoendoerffer, 1977).

C'est cette fidélité du Crabe-tambour à ses idéaux, cette confiance sereine en la rectitude de ses choix, qui semblent fasciner le médecin-major et le commandant, deux hommes par ailleurs fort éloignés l'un de l'autre, mais ayant un point commun: en effet on découvrira au cours du film qu'ils ont tous deux perdu ce à quoi ils tenaient le plus, et d'une certaine façon échoué. Le commandant est une personne austère, laconique, qui passe des heures à regarder la mer sur la passerelle de son navire. Il a insisté pour obtenir cette mission dans l'Atlantique Nord malgré son état de santé. Atteint d'un cancer, il semble attendre

stoïquement la mort. Bien que cela risque de hâter sa fin, il a demandé au médecin-major de l'aider à exercer son commandement jusqu'à son terme en lui faisant des injections intraveineuses. Le commandant semble en effet vouloir à tout prix accomplir une volonté personnelle qui lui tient à cœur, et qui va au-delà de la mission qui lui a été confiée. Car l'homme n'est pas rongé uniquement par la maladie: il souffre aussi d'un mal moral, malgré son apparente impassibilité.

Le médecin-major a du mal à comprendre le comportement de son supérieur, bien que ce dernier laisse entrevoir, par des allusions cryptiques, les raisons de son attitude. Tout d'abord lorsqu'est évoquée la parabole biblique du talent: ceux qui n'ont pas su faire fructifier le don qu'ils ont reçu du Seigneur sont condamnés à errer dans les ténèbres⁵. Ensuite lorsque le commandant fait allusion à la mort d'Archimède, tué par un soldat romain lorsqu'il traçait des cercles, indifférent à son propre sort et à la défaite de sa patrie, tombée aux mains de l'ennemi⁶. Si le sens qu'il faut donner à la parabole biblique dans le cas du commandant devient clair au cours du film (on finit par apprendre comment il a perdu son talent et ce que ce dernier représentait), l'allusion aux cercles d'Archimède demeure plus obscure. Que représente pour l'officier le problème de géométrie qui aurait occupé les dernières pensées du savant grec, lors de la prise de Syracuse par les Romains?

La réponse nous est peut-être donnée par Pierre Schoendoerffer lui-même, dans une interview réalisée plusieurs années avant la sortie de *Le Crabe-tambour*, au cours de laquelle il évoque le Septième cercle: «C'est une vieille légende chinoise qui dit que la mort est au centre de sept cercles concentriques, comme au cœur d'une cible, et que tout homme dans sa vie doit, pour prouver qu'il est

un homme, franchir au moins un de ces cercles. L'homme qui franchit le cinquième cercle est un homme courageux; l'homme qui franchit le sixième cercle est un homme téméraire; et celui qui franchit le septième cercle est un fou, qui appartient au royaume de la mort.»⁷ Ainsi la perte subie par le commandant l'aurait fait basculer dans la folie, le poussant à presser le pas vers la mort pour accomplir une sorte de revanche. Une attitude somme toute assez proche de celle du capitaine Achab imaginé par Herman Melville dans son roman *Moby Dick*. Dans le film de Schoendoerffer, on décèle un certain pessimisme métaphysique, présent également dans l'œuvre de l'écrivain américain. Ce pessimisme se manifeste surtout dans les anecdotes bretonnes évoquées autour d'un verre d'alcool par le chef mécanicien du Jauréguiberry (interprété par Jacques Dufilho).

L'esthétique du drame

Pour résumer symboliquement le message que Schoendoerffer veut faire passer, le film débute – et se termine – par un générique qui nous fait contempler des épaves en bois échouées sur un banc de sable. C'est une belle métaphore pour illustrer la fin d'une époque et la destinée de personnages qui semblent condamnés à un labeur obscur et une mort sans gloire, après avoir combattu en vain dans des guerres coloniales. Mais si ces images évoquent la nostalgie d'une grandeur passée qui ne reviendra plus, le jeu des acteurs ne laisse paraître aucun apitoiement. L'interprétation tranche par la sobriété et la justesse de ton; elle donne l'impression d'une émotion contenue, conforme à l'état d'esprit de militaires hantés par leurs souvenirs et méditant sur leur destin, mais qui restent pourtant attachés à l'accomplissement de leur devoir et ne se laissent pas sombrer – malgré un fatalisme empreint de désespé-

rance. La mise en scène s'accorde parfaitement avec la photographie de Raoul Coutard, qui parvient par moments à sublimer le réel tout en faisant preuve de simplicité – et même parfois de dépouillement.

La notion de simplicité s'est imposée très tôt à l'esprit de Coutard, et pas seulement à cause de limitations d'ordre matériel. Cela transparaît lorsqu'il évoque ses débuts dans la photographie: «Un personnage, que l'on appelait le commandant Puyo, disait, dans le vocabulaire de l'époque: "simplicité, qualité divine, pierre de touche du beau". Cette phrase se rappelle à moi de temps à autre. Faire simple."⁸ C'est cette simplicité, cette sobriété que Coutard et Schoendoerffer ont voulues pour retracer la destinée de personnages qui ont livré un combat perdu d'avance, et dont le déclin semble irrémédiable. En effet, pour donner vie à un drame aux accents tragiques, est-il une meilleure esthétique que celle d'un classicisme se caractérisant par «une noble simplicité et une calme grandeur»? Car la simplicité propre au classicisme est une simplicité qui n'est pas dépourvue de mesure et d'harmonie. Dans *Le Crabe-tambour*, le classicisme se manifeste aussi au niveau des références littéraires. À un moment on voit que l'une des lectures du commandant est un récit de Joseph Conrad, *Le nègre du Narcisse*. Pourquoi Schoendoerffer a-t-il choisi de faire figurer ce livre dans son film? Le choix se comprend aisément si on sait que Conrad, un des plus grands écrivains de langue anglaise du XIX^e siècle, a été lui-même marin durant des années avant de commencer à écrire, ses œuvres littéraires étant pour une bonne part inspirées de son expérience personnelle. Mais ce n'est pas uniquement leur fascination pour la mer et l'importance qu'ils lui accordent dans leurs œuvres respectives qui rapprochent Conrad et Schoendoerffer. En effet ils

avaient tous deux une conception de l'art aspirant à faire émerger ce que Schoendoerffer appelait le «mystère de la condition humaine»¹⁰. À cet égard on trouve chez Conrad, qui a su rendre la vie en mer avec réalisme et empathie, une vision de l'homme complexe et dénuée de sentimentalisme romantique. Ses récits nous montrent à la fois la grandeur de l'homme et sa petitesse, avec une pointe d'ironie et une bonne dose de scepticisme, voire de pessimisme. Car une certaine désillusion transparaît aussi bien chez Conrad que chez Schoendoerffer, et c'est peut-être ce sentiment partagé qui les rapproche le plus.

Mais, à l'exemple de Conrad, Schoendoerffer évite de sombrer dans la désespérance, bien qu'on décèle chez lui une sorte de fatalisme désabusé. La raison de cela nous est peut-être donnée par une analyse littéraire du *Nègre du Narcisse*, qui nous révèle une interprétation symbolique de la mer commune aux deux auteurs: «La mer en furie matérialise l'adversité à surmonter et ce combat incessant donne un sens à une vie pécheresse dans sa pusillanimité et ses mesquineries. Grâce à l'effort le navire se relève, à l'image de l'homme, malgré de graves blessures au flanc. [...] De même que la mer est trop forte pour le marin qui, faute de la maîtriser, se contente de la servir, l'humain est trop lourd pour l'homme seul; il lui faut l'aide de ses frères et ce dernier mot vient aux lèvres du narrateur dans l'ultime paragraphe»¹¹. À la fin du récit de Conrad on trouve en effet ces quelques paroles: «Alors sur les eaux solitaires dérive un navire – l'ombre d'un navire armé d'un équipage d'ombres. Ils passent et lancent par signes l'ombre d'un appel. N'avons-nous point, ensemble et sur la mer immortelle, arraché un sens à notre vie pécheresse? Adieu mes frères!»¹² Cet adieu fraternel, qui va au-delà de tout ce qui peut séparer les hommes dans leurs luttes futiles, n'est-ce pas l'adieu répété que Willsdorff fait parvenir au commandant à la fin du film?

- 1 Pierre Schoendoerffer, *Le Crabe-tambour*, Éditions Grasset, 1976, pp. 127-128.
- 2 Raoul Coutard, *L'Impériale de Van Su: Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, Éditions Ramsay, 2007, pp. 21 et 27.
- 3 Delphine Robic-Diaz, «L'art de témoigner de Pierre Schoendoerffer», in *Le Temps des médias*, n° 4, 2005, pp. 178-187.
- 4 Le Crabe-tambour est inspiré par un personnage ayant réellement existé, le lieutenant de vaisseau Guillaume, que Schoendoerffer fait brièvement apparaître dans le film lors de la scène du procès.
- 5 *Évangile de Matthieu*, 25, 14-30.
- 6 L'anecdote est apocryphe, mais trouve probablement sa source dans les œuvres historiques de l'Antiquité évoquant la mort d'Archimède, notamment les *Vies des hommes illustres* de Plutarque (*Vie de Marcellus*, 19, 8-12).
- 7 Raphaël Millet, *Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire*, Nocturnes productions / Institut national de l'audiovisuel, 2011.
- 8 Raoul Coutard, *L'Impériale de Van Su...*, op. cit., p. 320.
- 9 Formule utilisée par l'historien de l'art Johann Joachim Winckelmann pour caractériser l'essence de l'art grec dans ses *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755).
- 10 Raphaël Millet, *Pierre Schoendoerffer...*, op. cit.
- 11 Maurice-Paul Gautier, «Notice», in Joseph Conrad, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, col. La Pléiade, 1982, pp. 1273 et 1276.
- 12 Joseph Conrad, «Le nègre du Narcisse», in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, col. La Pléiade, 1982, p. 643.



La carcasse d'un navire comme métaphore d'une existence brisée.



PARIS HAZARD

PARIS HAZARD
CAPITALE
DE LA
DOCTEUR



ÉDITIONS

Alphaville

- On ne verra rien!
- Oui, mais on tourne!

En choisissant de réaliser *Alphaville* (1965), Godard entraîna Raoul Coutard sur le terrain du film de genre. Avec l'habileté qu'on lui connaît, Godard déjoua les poncifs du genre pour donner naissance à une œuvre hybride et complexe. La réussite esthétique du film prouve le talent de Coutard pour concilier la photographie avec les exigences du réalisateur.

Par Julien Dumoulin

Il faut dire qu'au moment où *Alphaville* n'était encore qu'une idée sans scénario, le réalisateur était en train de négocier le tournage de *Bonnie and Clyde* (1967), et les discussions ne se passaient pas bien. Devant l'approche de Godard, les studios hollywoodiens préférèrent s'adresser à un certain Arthur Penn pour ce qui allait devenir le point de lancement du Nouvel Hollywood. La décision n'était finalement pas pour déplaire à Godard pour qui *Alphaville* prenait de plus en plus d'importance.

Au départ, ce fut Eddie Constantine qui manifesta le désir de travailler avec Godard. Ce dernier avait alors imaginé diriger l'acteur dans un film de science-fiction avec vampires en adaptant le roman de Richard Matheson, *Je suis une légende*, récit post-apocalyptique qui connaîtra par la suite de nombreuses adaptations au cinéma, notamment *The Last Man on Earth* en 1964, *The Omega Man* en 1971, et *I am Legend* en 2007. Finalement, devant le peu d'enthousiasme de son producteur André Michelin, Godard dut abandonner l'idée.



Un noir et blanc à la limite de l'illisibilité.



Il souhaita alors faire reprendre à Constantine le rôle de Lemmy Caution que ses aventures d'agent secret avaient rendu célèbre dans des films de série B des années 1950. Godard imagina une fiction basée sur *Croisière sans escale*, un roman de Brian Aldiss. Mais l'action, qui se déroulait dans un immense vaisseau spatial, rendait la production du projet impossible, ce qui décida Godard à écrire son propre scénario qui reprenait les éléments des romans de Matheson et Aldiss.

Comme souvent avant un tournage, Jean-Luc Godard se montrait hésitant et mettait du temps avant de se décider à tourner. Ce qui fut particulièrement vrai pour *Alphaville*. Coutard se souvenait que les premiers jours, lui, Godard et une partie de l'équipe passèrent des heures à tourner autour des décors en voiture dans l'attente d'une décision du réalisateur.

Godard souhaitait appuyer l'étrangeté de son monde de science-fiction par la lumière, en créant des images d'un noir et blanc très contrasté. Coutard proposa d'éclairer les scènes et de fermer l'ouverture de la caméra pour un rendu similaire à un tournage sans lumière supplémentaire, avec l'avantage de pouvoir corriger au besoin les scènes trop sombres. Godard, obsédé par l'idée de filmer du réel, refusa, et n'autorisa Coutard à n'utiliser qu'exceptionnellement un projecteur à incandescence. Une contrainte qui, si elle découlait directement d'une réflexion intellectuelle de la part du réalisateur, fit naître des tensions entre les deux hommes, Coutard prévenant que cette méthode risquait de créer de nombreuses scènes inexploitable. Ce qui fut effectivement le cas: malgré le nombre inhabituellement élevé de prises demandées par Godard pour limiter la casse, *Alphaville* se retrouva avec près de trois kilomètres de bobines sous-exposées, et ce malgré l'utilisation d'une pellicule Ilford récemment commercialisée, permettant de pousser très loin sa photosensibilité. Ce désir de nuit

marque grandement le film, dont certaines séquences sont presque illisibles. «On s'est retrouvé avec un problème fréquent avec le noir et blanc, se souvient Coutard, des effluves dues à l'électricité statique. C'est une plaie car on ne sait jamais à quel moment cela va arriver. Alors sur *Alphaville* on était obligé de faire trois prises bonnes sur trois magasins différents pour être sûr d'en avoir une sans effluves.»¹ Godard garda de nombreuses prises jugées inexploitablement dont certaines, comme la flamme d'un briquet venant révéler le visage de Lemmy Caution, devinrent au final iconiques de cet Alphaville binaire et oppressant. Mais les méthodes de Godard, qui tournait de nuit en payant ses techniciens au tarif jour, provoquèrent vite l'ire de l'équipe du film qui ne tarda pas à se mettre en grève. Contraint désormais de tourner de jour en occultant toute ouverture, Godard fulminait contre ceux qu'il accusait de «saboter» son film. Son obsession devint rapidement un sujet de moquerie sur le plateau: «– On ne verra rien; – Oui, mais on tourne!». Coutard, habitué au mode de fonctionnement de Godard, supportait tant bien que mal son approche contraignante de la lumière et son attitude vis à vis de l'équipe. «Le problème avec Jean-Luc, c'est que c'est un technicien. Quand il fait l'imbécile et demande: "Pourquoi on fait ci, pourquoi on fait ça?", c'est parce qu'il a envie d'emmerder quelqu'un, il pose des questions idiotes en espérant qu'on va dire quelque chose qui

va lui permettre de grimper aux arbres et pouvoir entamer la controverse.»² Eddie Constantine ne fut pas en reste, les rapports entre lui et Godard furent tendus les premiers jours. «Il [Godard], trouvait que tout ce que je faisais était mauvais. Même les bagarres. Pourtant j'ai fait ma carrière sur les bagarres. Devant toute l'équipe il m'a insulté, il m'a dit que c'était affreux. J'ai dit "Tu sais, j'en ai vu un ou deux de tes films, hein..." On s'est expliqué, et c'était fini.»³ Tourner sans apport de lumière est, pour Godard, une manière de donner un sens nouveau à des images en apparences normales. Le résultat laisse apparaître des vues, comme souvent en photographie, différentes de la perception humaine. Godard filme un réel qui nous semble alors différent, plus étrange et anxiogène. La contemporanéité de la ville appuie dès lors un sentiment de malaise que l'univers dystopique d'Alphaville cherche à développer. Une cité néfaste et oppressante qui se place dans la tradition expressionniste allemande voulue par Godard. Le film multiplie les références à l'Allemagne, notamment via la figure du professeur von Braun (surnommé professeur Nosteratu!) ou, avec la pointe provocatrice qu'on lui connaît, le bouton «SS» pour «sous-sol» dans l'ascenseur qui appuie davantage, s'il en était besoin, le caractère violent et déshumanisé d'Alphaville. Eddie Constantine, dont le visage marqué est habituellement maquillé, apparaît ici dans sa réalité la plus crue, la lumière rasante révélant des traits creusés au grand déplaisir de ses admirateurs. L'esthétique très particulière qui découle de cette approche contribue à faire du décor d'Alphaville, loin du modernisme habituellement réservé à ce type de film, un croisement entre série B (l'économie de moyens, la citation directe aux *Aventures de Lemmy Caution*), science-fiction (la société déshumanisée s'incarne dans les contrastes du béton froid et cassant du nouveau quartier de La Défense), film noir (Eddie Constantine et son imperméable convoquent l'âge d'or de Bogart et des années 40), et western. Sur ce dernier point, Godard évoque explicitement *La prisonnière du désert* en racontant l'entrée en territoire



«Je pars du principe que je suis au service du metteur en scène, j'essaie de faire la photo qui va aller avec l'histoire, je n'essaie pas de tirer la couverture à moi.»

Raoul Coutard

Godard utilise dans *Alphaville* la contemporanéité des édifices récents pour décors (le siège de l'ORTF, la Défense, les grands complexes industriels).

hostile d'un homme chargé d'y secourir une femme. Alphaville, cité informatique, est une nouvelle frontière, une terra incognita qui se place en dehors des sociétés humaines. *Alphaville* est un film sur la lumière. Deux types de lumière, en vérité. La première, physique et froide, est celle d'Alphaville. Elle amalgame la cité à un circuit électronique, avec ses feux de signalisation, ses néons... La lumière d'Alphaville est la manifestation d'Alpha 60, le superordinateur qui, en faisant de la ville une technocratie, a également banni tout comportement jugé illogique comme l'amour. La lumière qui filtre à travers le ventilateur qui tient lieu de bouche à l'aliénante machine évoque un langage en morse que les diodes clignotantes dans tout le film terminent d'étendre à toute la ville. Le choix du contraste est aussi pour Godard une manière de matérialiser un monde binaire où le noir et le blanc sont autant de 0 et de 1. Fasciné par le développement des ordinateurs, Godard avait obtenu des conseils auprès d'Antonioni qui, pour les besoins du *Désert rouge* (1964), s'était renseigné sur les évolutions de la cybernétique. Son producteur André Michelin l'avait alors mis en relation avec la firme française d'électronique Bull. L'informatique avait donné au projet une orientation nouvelle. De fait les chiffres et les clignotements mécaniques se substituent à un langage volontairement appauvri. La réflexion porte, comme toujours chez Godard, autant sur le langage cinématographique que sur la langue elle-même. Le montage, les inserts de plans détails sur des formules mathématiques ou des formes signalétiques, tendent à mettre en avant la mécanique de cette ville informatisée, tout comme les dialogues répétés tout au long du film, la langue étant réduite à un nombre de mots limités compilés dans une « bible », les autres étant interdits pour leur valeur illogique... Les vers tirés de *Capitale de la douleur* interviennent par effraction, la poésie incarnant une autre lumière sensible et salvatrice.

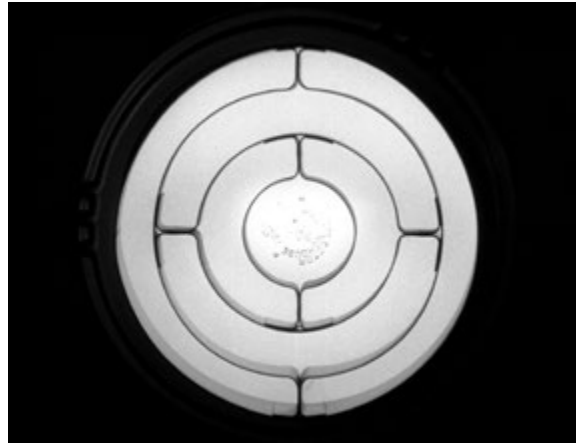
L'autre lumière est donc symbolique. C'est celle qu'apporte Lemmy Caution, seul individu à pouvoir échapper au diktat d'Alpha 60. Godard symbolise la perfection op-



Simplification, appauvrissement et mécanisation du langage.



pressante que veut incarner Alphaville en plaçant le cercle au centre de sa mise en scène, à travers des objets et des mouvements de caméra. Godard évoque, par une admirable économie de moyen, à la fois la temporalité particulière d'Alphaville et sa mécanique. Chaque travelling circulaire, montée d'escalier, est le rouage d'une société parfaitement huilée. Alpha 60 lui-même s'incarne dans un cercle lumineux. Avec son appareil photo, Lemmy Caution fige un présent qui devient aussitôt le témoignage d'un passé que la société d'Alphaville refuse d'admettre. Le temps, à Alphaville, se fige dans l'immédiateté d'un pré-



Lemmy Caution, analphabète des pays extérieurs, porteur de lumière.



Le cercle au centre de la mise en scène.

sent qui ignore tout passé ou futur, concepts qui appartiennent au domaine de l'imaginaire et entrent dans les sentiments illogiques qu'Alpha 60 cherche à éradiquer. Les flashes de l'appareil de Caution sont autant d'espoirs lancés que d'actes d'agression vis à vis des habitants formatés qui encadrent l'agent secret. Mais c'est la lumière des sentiments qui abat l'apparente perfection d'Alpha 60. Lemmy, interrogé par l'ordinateur déclare clairement que la poésie transforme la nuit en lumière. Et c'est sous forme d'un défi logique («Quelque chose qui ne varie ni le jour, ni la nuit. Le passé représente le futur qui avance sur une ligne droite, pourtant, à l'arrivée, qui a bouclé la boucle») que Caution, condamné à mort pour son esprit jugé «illogique», parvient à détruire Alpha 60. L'inversion de la pellicule qui accompagne ce changement explicite la libération de la ville et la mutation de ses habitants. En quittant Alphaville, Caution sauve Natacha qui apprend enfin à dire «je t'aime». Le parallèle avec la vie privée du cinéaste rend cette scène à la fois pleine d'espoir et cruelle. Le divorce de Godard avec Anna Karina, qui incarne Natacha, a été prononcé peu avant le tournage du film. En faisant référence à des œuvres comme *Capitale de la douleur* de Paul Eluard, Godard évoque autant Alphaville que la douleur amoureuse dont le poète souffrait lorsqu'il évoquait la passion de sa femme Gala avec Max Ernst.

Libérée des influences néfastes extérieures qui la conditionnaient et l'empêchaient d'être librement amoureuse, Natacha se laisse sauver par le seul être à même de l'aider à recouvrer son libre arbitre. Lemmy et Natacha qui s'éloignent d'Alphaville sans se retourner à bord de la Ford Galaxie noire, terminent, finalement, deux histoires.

1 Raoul Coutard à la Cinémathèque française, 2007.

2 Ibid.

3 Interview d'Eddie Constantine, 1965, RTS archives.

Bibliographie

BRODY Richard, *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Presses de la cité, 2011.

Extraits de la rencontre-débat avec Raoul Coutard à la Cinémathèque française en 2007. Propos remis en forme par Marc Salomon, membre consultant AFC, 30 novembre 2016; disponible en ligne à l'adresse: <https://www.afcinema.com/Extraits-de-la-rencontre-debat-avec-Raoul-Coutard-a-la-Cinematheque-francaise-en-2007.html>



Le cinéma comme un miroir du désir.

Lola: premier film d'une œuvre en forme de toile

En 1961, Jacques Demy réalise son tout premier film: *Lola*. En pleine époque de la Nouvelle Vague emmenée par François Truffaut et Jean-Luc Godard, Jacques Demy fait figure d'outsider. Bien que son film s'ancre parfaitement dans l'époque, il garde une saveur particulière qui le rend indémodable. Tous les marqueurs de son cinéma sont déjà présents dans cette première œuvre, et Raoul Coutard, chef opérateur sur ce film, saura les mettre en valeur par l'image.

Par Margaux Terradas

Le résultat final de *Lola* ne ressemble pas à l'idée que s'en faisait Jacques Demy. Lui rêvait d'une comédie musicale à la française et en couleur, mais faute de moyens et de producteur aventureux, il dut renoncer. Le film est donc en noir et blanc entièrement parlé (à l'exception de la chanson de Lola écrite par Agnès Varda). Ce n'est pas non plus Demy qui choisit Raoul Coutard comme chef opérateur. Le producteur de *Lola*, Georges de Beauregard qui fut également le producteur d'*À bout de souffle*, le recommanda très vivement. Raoul Coutard avait déjà travaillé sur le film de Godard, et comme les moyens et le type d'équipement des deux films étaient les mêmes, il semblait le mieux placé pour manier la lumière.

Malgré l'évident rapport entre les réalisateurs estampillés «Nouvelle Vague» et Jacques Demy, il y a un écart. On a du mal aujourd'hui à le considérer comme un réalisateur clé de ce renouveau du cinéma français et mondial. C'est peut-être parce qu'il est difficile d'associer très précisément ses films dans une période: les films de Jacques Demy sont entremêlés, imbriqués de telle sorte qu'ils forment un tout, une sorte de comédie humaine liée par des fils soigneusement tissés par le réalisateur. Ce dernier a constitué une œuvre à part qui échappe à tout contexte ou époque.

Dès la scène d'ouverture de *Lola*, l'essentiel du cinéma de Demy nous saute aux yeux. On voit une voiture blanche, une Cadillac, qui s'arrête face à la mer sur une musique de Michel Legrand. La mer se retrouve dans toute l'œuvre de

Demy. *Lola* se déroule à Nantes mais Demy choisira souvent des villes portuaires ouvertes sur un ailleurs comme décor pour ses films. La mer symbolise la possibilité de fuir, c'est ce qu'elle sera pour Roland Cassard qui s'en nuant tellement à Nantes est prêt à embarquer sur un cargo pour n'importe où (*Lola* devait au départ s'appeler *Un billet pour Johannesburg*). Mais la mer (et la Cadillac), c'est aussi l'Amérique. Le personnage qui conduit la Cadillac, Michel, revient d'Amérique où il a fait fortune. Les marins qui peuplent Nantes sont des marins américains. La suite de *Lola*, *Model Shop*, que Demy tournera quelques années plus tard se déroule à Los Angeles. Il est évident que le cinéma américain a eu une grande influence sur l'œuvre de Jacques Demy.

Dans cette première scène, on entend aussi Michel Legrand, son complice musical de toujours, qui l'accompagnera dans la plupart de ses futurs films. Le lien entre la musique et l'image est parfait, le rythme de la musique et les mouvements de la voiture s'accordent, et le champ des mouettes semble faire partie intégrante de cette symphonie. Par la musique de Michel Legrand, Jacques Demy sublime le réel, le transcende et le rend parfaitement harmonieux. C'est une constante dans son cinéma, tout semble être parfaitement à sa place et glisser avec les personnages. C'est le cas dans *Les demoiselles de Rochefort* (1967) notamment, où les personnages dansent dans les rues, comme si ces dernières avaient très précisément été faites pour cette chorégraphie, comme si le réel et la ville s'adaptait aux mouvements des personnages. C'est une prouesse impressionnante puisque contrairement au cinéma hollywoodien qui se fait en studio, Demy part lui du réel et des vraies rues de Nantes, Rochefort ou Cherbourg. Le film est dédié au réalisateur Max Ophüls; dès la première scène de son premier film, Jacques Demy se présente comme un héritier dans une époque où la mode est à la grande réinvention cinématographique. Quand on pense à *La ronde* d'Ophüls (1950), ce n'est pas surprenant car ce

Jacques Demy ne filme pas le réel ou la rue. Il les utilise pour raconter sa vision du réel. Une vision sublimée par la quête du bonheur.

film utilise le mouvement des personnages pour les faire se rencontrer, et c'est exactement le même procédé que Demy reprend dans *Lola* mais aussi dans *Les demoiselles de Rochefort*. En effet, le hasard dans le cinéma de Jacques Demy tient une place très importante, puisque c'est un hasard très calculé et manipulé. Les trajectoires des personnages sont établies et parfois elles se croiseront, parfois pas. Les films du Demy sont découpés, et c'est l'histoire qui devra reconstituer les paires de personnages allant ensemble.

Rien que dans cette première scène, les thématiques que Demy exploitera dans ses autres réalisations sont déjà présentes et ce lien entre tous ses films nous oblige à les considérer comme un tout.

Une autre particularité du cinéma de Demy tient dans sa vision du bonheur qu'il distille à travers son œuvre. Dans *Lola*, une phrase de Roland pourrait résumer cette philosophie: «Vouloir le bonheur, c'est déjà un peu le bonheur». Le personnage de Lola attend le bonheur. L'homme qui lui a fait un enfant est parti. Depuis, elle attend son retour et gagne sa vie en dansant dans un cabaret pour marins. Le côté très glauque de cette situation ne se fait jamais ressentir parce que Demy sublime ce personnage en sublimant son attente. Cette attente du bonheur se reflète sur la réalité de la vie de Lola, gommant les vicissitudes de son existence. Son personnage semble hors de sa vie. Cette idée est renforcée par le jeu d'Anouk Aimée, qui exagère ses manières et sa voix, donnant à son personnage une aura de charme qui subjugué et fait oublier sa situation. À la fois irréaliste et hors du temps, comme le cinéma de Demy. La sublimation de l'attente se retrouve dans d'autres films: le personnage de Delphine dans *Les demoiselles de Rochefort* préfère attendre son idéal plutôt que de rester avec Guillaume l'Ancien; Peau d'Âne refuse de se marier avec son père car le bonheur qui l'attend est plus radieux. Dans les deux cas, l'attente est récompensée. Par contre, Gene-

viève dans *Les parapluies de Cherbourg* est punie pour ne pas avoir su attendre le retour de Guy. Les films de Demy sont en partie autobiographiques. Dans *Lola*, il se représente dans le personnage de Roland Cas-sard dont la caractéristique principale est de s'ennuyer. Pour Roland (et pour Demy), l'ennui semble venir de la ville de province de laquelle il faudrait s'enfuir. Pour Demy, fuir, c'est fuir le réel en magnifiant la ville. Nantes, sa ville natale, fut bombardée pendant la guerre. Ce traumatisme, il le dépasse en dépassant le réel de cette ruine. Les personnages principaux veulent toujours fuir la province alors que pour d'autres, cette fuite est impos-sible. C'est le cas des commerçants qui, comme Yvonne dans *Les demoi-selles de Rochefort*, sont enchaînés à leur commerce. Alors, la ville n'est plus forcément une prison et se transforme en lieu de promenades, de rencontres, de mou-vements. Dans *Lola* et *Les demoiselles de Roche-fort*, ce mouvement est exprimé par les forains qui, en ar-rivant en ville, extirpent la province de son ennui. On se souvient aussi de l'ouverture des *Demoiselles* où sur le pont, les forains qui arrivent à Rochefort font une choré-graphie comme s'ils s'étiraient après s'être réveillés d'un long sommeil.

En somme et contrairement à une partie des films de la Nouvelle Vague, Jacques Demy ne filme pas le réel ou la rue. Il les utilise pour raconter sa vision du réel. Une vi-sion sublimée par la quête du bonheur. Quête qui souvent aboutira et achèvera le film par un *happy end*, même si la plupart du temps le *happy end* n'en sera en réalité pas un. Un dernier point important du travail de Jacques Demy qui le distingue des autres réalisateurs de l'époque: son travail des personnages féminins. Les premiers rôles chez Demy sont souvent tenus par des femmes, et parfois, pour re-

présenter complètement une femme, il utilise trois per-sonnages. C'est le cas pour *Lola*. Il y a dans ce film trois personnages féminins: Lola, Claire et madame Desnoyer. Claire incarne Lola quand elle a 13 ans et qu'elle tombe amoureuse pour la première fois. Madame Desnoyer in-carne Lola qui a cinquante ans et qui contemple ses années passées et l'échec de sa vie. C'est Lola à trois âges différents et l'histoire se répète à chaque fois. On retrouve là l'idée de cycle chère à Ophüls, mais surtout, Demy parvient à démultiplier les temporalités et nous don-ner trois films en un. On voit comme Lola est tombée amoureuse et com-ment son amour se brisera. Ce n'est pas anodin que Demy utilise des paires de personnages féminins: une mère et sa fille (*Les parapluies de Cherbourg*, *Trois places pour le 26*) ou des jumelles (*Les demoiselles de Roche-fort*). Ce procédé lui permet d'envisager des personnages multiples qui se ressemblent et in-carnent à la fois plusieurs âges comme autant de facettes de la femme selon Jacques Demy.

Ces différents points permettent de mieux envisager la singularité de l'œuvre de Demy dans ces années 60 tour-mentées. Au final, ses préoccupations sont les mêmes que celles qui agitent les autres réalisateurs de cette époque: faire du cinéma qui sort du carcan et de l'esthétique clas-siques des années 50 et surtout raconter les préoccu-pations d'une jeunesse qui rêve d'un monde différent. Jacques Demy est ainsi parvenu à transformer son époque et à constituer en une dizaine de films une œuvre univer-selle et inclassable.

Bibliographie

«Il était une fois Lola», *Les chemins de la philosophie*, émission diffusée sur France Culture le 9 avril 2018.

«Du bonheur: Jacques Demy, l'univers enchanté», *Les chemins de la philosophie*, émission diffusée sur France Culture le 7 janvier 2015.





Cet irrépressible besoin d'affection et de tendresse
qui transparaît dans leurs moindres gestes.

Naissance d'un film

ULRIKA: Mais pour moi un type c'est quelqu'un qui expédie des mots durs au visage comme une poignée de cailloux qu'il flanquerait au carreau de quelqu'un qui dort. Si ce ne sont pas des mots durs: des mots pesants, des mots d'amour. Je suis la personne qui dort.

Par Julien Praz

Garrel consacre la dernière décennie du siècle à la couleur. Une couleur qu'il veut malade, fade, rongée par la lumière. *J'entends plus la guitare* (1991), *Le cœur fantôme* (1996), *Le vent de la nuit* (1999), ce sont là autant de floraisons chlorotiques, de ternes bouquets aux pétales tristement languissants, de compositions subtilement relâchées où l'être sans cesse se laisse aller à la fadeur. Mais justement, retiré au cœur de cette fadeur qui à la fois l'enrobe et le repousse à la manière d'un corps étranger, séjourne un diamant noir dont l'éclat venu d'en bas rayonne en profondeur. Ce joyau ténébreux qui se donne d'emblée comme point d'ancrage à l'œuvre, c'est *La naissance de l'amour* (1993), l'un des plus beaux films de Garrel.

Là, porté par le plus contrasté des noir et blanc, l'être échappe à la tentation d'une dissipation de soi qu'apporte ailleurs l'évanescence des couleurs délavées. Les images filmées par Raoul Coutard imposent leur solidité. La touche y est profonde, charbonneuse. Le trait sûr et précis. On est loin de la grisaille fine et légère qu'on dirait dessinée

au fusain dans *L'amant d'un jour* (2017) et des gris ouatés bus par la douce lumière d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985). Les images s'y présentent rudes, toutes de contrastes qui s'accusent encore et de valeurs violemment entrechoquées. Le noir le plus profond, le plus lourd se heurte à un blanc si pur qu'il semble avoir emporté la pellicule. Quand soudain la caméra glisse, enlevée loin des personnages, elle ne capte plus que ce choc d'ombres et de lumières. Paris la nuit devient une composition abstraite, géométrique, un amas de halos lumineux sur fond noir. Et le rêve de Paul à Rome, contenu tout entier dans l'éclat foudroyant d'une image unique, change par la magie noire de la surexposition un visage aimé en son spectre glacé.

Comme cette autre femme, plus jeune, dont l'identité ne se fixe jamais en un nom – car ici comme dans la vie on chemine longtemps avec les gens sans vraiment les connaître – le film avance en boitant. Cette claudication, que la noirceur accentue (elle dit en souffrir surtout de nuit), n'inflige aucun ralentissement mais au contraire apporte un rythme

étrange, une progression à la fois décidée et précipitée, comme une fébrilité de surface alors qu'en dessous la volonté reste ferme, l'avancée rapide mais incertaine d'un être titubant, allant par succession de pertes d'équilibre qui sont autant de fulgurances. Tout se passe comme si chaque scène avait été coupée trop tôt, ou comme si on avait commencé à filmer juste un peu trop tard. L'instant manque. Il faut le rechercher ailleurs, loin des images: dans les lacunes du montage, là où peut s'installer le brouillard de l'imaginaire. Chaque scène est une sorte de faux pas, un accroc, une pièce mal enchâssée dans la trame tremblante du récit. Elle laisse entre elle et celle qui la suit, mais aussi en elle, un jeu, la crainte d'avoir mal vu, mal entendu, ou d'avoir manqué l'occasion, l'incertitude d'un monde qui se refuse à la compréhension. Subsiste seulement l'impression que chaque image frappe à faux, avec le plat de la lame, mais d'une lame qui pourtant toujours finit par trancher. Car Garrel sait bien que c'est uniquement en glissant ainsi systématiquement à côté qu'il peut capter – c'est-à-dire figer sur la pellicule qui défile – l'insaisissable échappant d'ordinaire à toute fixation. Cet insaisissable, ce sont des morceaux de conversation échangés à la va-vite dans des lieux de passage comme on se jette un dernier regard avant de se quitter. Dans une cage d'escalier, sur un trottoir à la lueur des réverbères, dans les ruelles d'une ville étrangère, à la devanture d'un magasin, pharmacie ou bureau de tabac, l'être garrellien se découvre lui-même incertain. Incapable d'union, toujours fuyant, dans son parcours compliqué fait d'évitements plutôt que de rencontres, il ne laisse de lui qu'une trace éphémère, fuligineuse. «C'est pas les rencontres qui sont importantes, c'est ce qui se passe après» assène Marcus de sa voix froide et grinçante. Et le film tout entier séjourne dans cette temporalité trouble d'après la rencontre. La fragile union ne survient jamais que déjà passée. À chaque échange, à chaque nouveau rapprochement, le même constat s'impose: cette rencontre à laquelle on aspirait tant n'existe plus. Sans doute même n'a-t-elle pas véri-

tablement eu lieu; à peine ébauchée elle s'est dé faite, laissant place au regret de l'occasion manquée et à la solitude des êtres désaccordés. Marcus lui-même – c'est-à-dire Garrel – en fait la cruelle expérience lorsqu'en une sorte de danse macabre, l'amant et l'époux trompé se succédant à la porte de l'aimée et s'y effleurant presque, l'un reprenant ce que l'autre y a laissé, il découvre soudain dans son couple la rupture déjà installée. Et Paul aussi – Garrel à nouveau – qui, dans ses errances amoureuses, accumule les déconvenues. Tous deux vivent dans un «après l'amour» où règne la mélancolie.

Mais le film ne s'en tient pas à ce constat glacé. Chez ces êtres qui semblent condamnés à toujours se manquer, on sent bouillonner un irrépressible besoin d'affection et de tendresse qui transparaît dans leurs moindres gestes. Un



Le visage mélancolique de l'artiste manqué.

baiser au front, une joue effleurée d'un revers de main, les bras en berceau d'un père serrant sa fille, l'apposition d'une paume sur une épaule comme une ultime offrande à un amant éconduit, une longue embrassade en pleine rue qui rassemble deux corps à l'ombre d'un châle, l'extrémité d'une branche l'hiver saisie d'une main ferme et balancée, ces deux autres qui sous la table se rejoignent en secret, une tête posée sur les genoux, des doigts qui s'unissent, souples, et, au cœur du *Cercle de craie caucasien*, cet en-

fant qu'on s'arrache jusqu'à presque le démembrer, voilà, dans un mélange de gestes quotidiens et de mouvements fantasmés, l'union amoureuse telle que la rêve Garrel. L'attrait pour l'autre s'y mêle à la douleur de devoir s'arracher à soi pour atteindre ce qu'on aime. Ainsi, sous l'empire de la mélancolie, l'éventualité d'une rencontre demeure. Si les images ne la désignent qu'en s'y refusant, les dialogues eux ne cessent d'y revenir. Portée le plus souvent par une langue apprise «après», un français encore un peu étranger à celui qui le parle, l'attraction des êtres réaffirme sans cesse sa permanence toute de fragilité. Et quand la voix bute sur un mot, quand, dans la chambre d'un hôtel ou sur la scène d'un théâtre, le langage achoppe, c'est un rire gêné qui s'élève, meilleur liant peut-être qu'une parole assurée. Il semble que toujours, derrière la mélancolie, une joie du dialogue rayonne et que la douleur des images doit venir mourir dans la chaleur d'une parole enveloppante. Là, le langage sait se faire rencontre et la voix caresse. En somme, cette passion si délicate pour la chair mêlée à la chair – qui se dit plus qu'elle ne se montre –, ce sont sans aucun doute les mots les plus simples qui l'expriment le mieux: «Elles sont belles tes mains.»

Ce film de «l'après» est aussi «l'avant» de l'œuvre. De même que l'amour ne cesse d'y mourir et persiste pourtant toujours à renaître, l'artiste travaillant à son œuvre se donne pour sujet l'impossible mise au travail d'un artiste. Malgré le besoin d'expression qui le ronge, Marcus ne parvient jamais à entreprendre l'écriture du roman – son chef-d'œuvre, assure-t-il – qui le fera connaître. Ses nombreux projets le laissent en rade, embourbé à l'orée de la création. Des écrivains qui l'ont précédé il ne retient que le superflu. Loin d'écrire à son tour, il commente et théorise, ressasse les premières lignes de *La Recherche* dont sa mémoire ne garde qu'une trace approximative et, sous

Il semble que toujours, derrière la mélancolie, une joie du dialogue rayonne et que la douleur des images doit venir mourir dans la chaleur d'une parole enveloppante.

les traits d'un Jean-Pierre Léaud ténébreux, le visage retiré derrière la lourde diagonale de son manteau balzacien, il singe l'artiste en des poses apprêtées, se façonnant avec soin un masque dont il est l'unique dupe. Et pourtant c'est lui, Marcus, cet écrivain manqué, que Garrel choisit comme porte-parole, c'est à ce célibataire de l'art qu'il confie le soin d'exprimer ce qu'il faut bien appeler son «credo», désignant à travers lui l'horizon auquel il aspire et fixant

à sa création non seulement une direction mais un but, la double ligne tendue d'une volonté ferme et d'un objectif arrêté. Il faut progresser, dit-il, «jusqu'à sa source, la grande faille, l'abîme, la scène primitive, je ne sais quoi, le secret, l'interdit auquel mon œuvre s'efforce et sur lequel elle est bâtie». Confier un si grand bien à un être aussi insignifiant, faire d'une dilettante son

héraut, se livrer ainsi dans l'intimité de sa chair aux rires et à la moquerie, voilà la preuve à la fois du peu d'estime que Garrel a pour lui-même et de la démesure de ses ambitions. Alors, la conscience créatrice révèle son double visage: infiniment orgueilleuse et modeste à l'excès. Elle cherche à tout embrasser mais se veut faible et stérile. De là le charme si particulier de ce cinéma. Avec la plus grande sincérité, il ne cesse de répéter, film après film, combien l'œuvre est essentielle, nécessaire, et combien l'artiste en est indigne. Dès lors, une fois ce constat établi, il ne reste plus pour Garrel qu'à se faire l'écho des grandeurs oubliées, à porter, héritier malheureux, la mémoire de ceux qui, indépassables et à jamais perdus, l'ont précédé sur les chemins de la création.

Ainsi, quand l'œuvre – ou la vie – s'interrompt, un rire d'après la douleur grince dans la nuit: «Tiens, c'est drôle! Regarde, là: la fenêtre de la chambre où Jean s'est flingué. C'est drôle.»



Rencontre d'Angelo et Landry: la naissance d'une amitié.

Chronique d'un été

Chronique d'un été (1961) est une œuvre centrale par sa nature profondément périphérique. Jouant sur les frontières entre le proche et l'exotique, le documentaire et le cinéma ou encore les sciences sociales et l'art, ce film paradoxal de Jean Rouch et d'Edgar Morin qui se définit comme du «cinéma-vérité» est surtout un questionnement sur la nature même du réel. Rarement présenté comme un incontournable de la filmographie de Raoul Coutard, *Chronique d'un été* permet pourtant d'apprivoiser l'œuvre de ce mythique chef opérateur, qui partage le générique avec Roger Morillère, Jean-Jacques Tarbès et Michel Brault – l'un des pères du cinéma direct canadien. Le film est marqué par l'aspect réaliste et presque journalistique que Coutard insuffle à la Nouvelle Vague, faisant basculer le cinéma français dans une nouvelle ère.

Par Cerise Dumont

« Êtes-vous heureux? » C'est par ces mots que le sociologue Edgar Morin, alors chercheur au CNRS, débute avec l'ethnologue et cinéaste Jean Rouch une enquête sur la société française de 1960. Tandis que des images de Paris défilent à l'écran, la voix de Jean Rouch annonce au spectateur: «Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leur existence à une expérience nouvelle de cinéma-vérité». La dimension profondément expérimentale du film se trouve donc signifiée d'emblée.

Notion inspirée du *Kino-Pravda* de Dziga Vertov qui a également abouti au cinéma direct, le cinéma-vérité est mû par un désir de capter directement la réalité. Ce cinéma est avant tout une manière de penser le réel, et potentiellement de tenter d'agir dessus. C'est bien là toute l'ambition de Rouch et Morin, qui n'hésitent pas à questionner au sein même de leur film la capacité de ce dernier à saisir – ou à provoquer – l'émergence de la vérité intime des personnes filmées.

À travers ces vérités singulières, *Chronique d'un été* parvient à dessiner le portrait personnel et emblématique d'une époque profondément adolescente. Les considérations et les débats sur des questions telles que l'aliénation des ouvriers par le travail, le capitalisme ou le bonheur et l'amour libre préfigurent les discours qui rythmeront Mai 68 quelques années plus tard.

Une sociologie façon Nouvelle Vague

Dans la France de 1960, la guerre d'Algérie bat son plein, la V^e République vient de naître avec le retour au pouvoir de Charles de Gaulle, tandis que les pays africains prennent leur indépendance les uns après les autres. Edgar Morin propose à Jean Rouch, qui a déjà réalisé une quinzaine de films en Afrique, de tourner un film «sur les Blancs» autour de la question de l'amour. Rapidement, il estime qu'il ne peut faire un film «vrai», c'est-à-dire sans fiction, sur un sujet aussi intime, et décide de plutôt réfléchir au thème «Comment vis-tu?» C'est dans ce contexte que naît *Chronique d'un été*.

À l'origine, ce film devait ainsi être une enquête de sociologie menée par Edgar Morin, Rouch ne devant qu'en assurer la captation filmique. Ce document a priori destiné à servir les sciences humaines est cependant rapidement transformé par les échanges entre les deux hommes, et aboutit à un genre hybride «d'ethnoscience» appliquée aux Parisiens. Sélectionnés par Morin pour leur représentativité sociale, les protagonistes sont aussi bien intellectuels qu'ouvriers, artistes que petits-bourgeois. Les réflexions du jeune Régis Debray côtoient les considérations d'une pin-up sur le charme de Saint-Tropez, tandis qu'un étudiant africain se livre à l'observation ethnographique de la France en vacances.

La dimension artistique n'est pas en reste, comme en témoigne la poésie de certaines séquences. Le film parvient à capter l'air du temps presque au-delà des intentions des auteurs. La modernité du sujet, la jeunesse des protagonistes et jusqu'à la manière de filmer de Rouch inspireront des cinéastes aussi éminents que Truffaut ou Godard. Durant quelques années, le cinéma de Jean Rouch est d'ailleurs le plus suivi et le plus commenté dans les *Cahiers du Cinéma*, où ses tournages, ses prises de son et ses montages sont décortiqués et décrits dans le moindre détail. Il est l'un des premiers cinéastes auxquels les *Cahiers* dé-

dient un de leurs longs entretiens, réalisé en juin 1963 par Éric Rohmer, alors rédacteur en chef de la revue. Jean-Luc Godard consacre en outre trois articles de suite à Rouch, ce qui est tout à fait exceptionnel dans sa production critique. Le renouveau cinématographique incarné par la Nouvelle Vague transparait aussi bien dans les discours que dans les images du film, intégralement tourné en caméra à l'épaule. La majorité des plans sont enregistrés avec

Raoul Coutard utilise une lourde caméra 35mm. Morin et Rouch, qui ne veulent pas utiliser de trépied, surnomment cette caméra «la Coutard», car le chef opérateur est le seul à être capable de la porter.

une caméra 16mm très légère, reliée à un magnétophone Nagra. Ce système permet à Rouch de travailler en son synchrone pour la première fois et de rapporter des prises de vue au plus près de la réalité. Dans les scènes tournées dans l'usine Renault cependant, Raoul Coutard utilise une lourde caméra 35mm. D'ailleurs, Morin et Rouch, qui ne veulent pas utiliser de trépied, surnomment cette caméra «la Coutard», car le chef opérateur est le

seul à être capable de la porter.

Dans une longue séquence démarrée à la place de la Concorde, Marceline Loridan parle en marchant, s'adressant à son père adoré qui n'est pas revenu des camps. Elle semble monologuer sans plus se préoccuper de la présence de la caméra. Petit à petit, Marceline s'éloigne, et sa minuscule silhouette finit par déambuler seule dans le décor morne et immense des Halles désertes. Pourtant, on entend encore sa voix, ses chuchotements et ses soupirs. C'est au travail de l'ingénieur du son André Coutant qu'est dû cet exploit technique de captation de son synchrone direct. Coutant pense à coupler la caméra à un magnétophone, auquel Marceline est reliée par un micro filaire. On aboutit ainsi à «une synchronie parfaite de tous les composants de la situation filmée: mouvement de la caméra, déclenchement du magnétophone, mouvement du personnage filmé, son de sa voix, articulation du moindre mot». On retrouve dans cette façon de filmer la «ciné-transe» que Rouch avait initiée dans *Les maîtres fous* (1954), l'un de ses

films les plus célèbres mettant en scène les rites de possession dans la secte des Haoukas, au Niger. Inspirée de Vertov et Robert Flaherty, la ciné-transe désigne une manière de tourner caméra à l'épaule en participant aux événements filmés. Dans *Chronique d'un été*, l'implication des réalisateurs va même plus loin.

Du cinéma-vérité à la vérité du cinéma

Chronique d'un été touche en effet à l'essence-même d'une certaine conception du documentaire, qui œuvre à l'émergence de la parole et à la création d'une réalité commune. Du cinéma de fiction au reportage télévisé, il y a d'ailleurs un avant et un après ce film. Selon Maxime Scheinfeigel, qui a consacré un ouvrage à l'œuvre de Jean Rouch, «*Chronique d'un été* est sans doute le maillon manquant entre le cinéma documentaire et la télévision, faisant passer la "micro-ethnographie" [...] aux prémices de l'ère médiatique,

dont le "micro-trottoir", genre proprement télévisuel, est emblématique». Ce dispositif permet à Rouch d'incarner pleinement sa vision d'un cinéma documentaire rendu possible par la mise en fiction du réel.

Le film se termine sur une double conclusion: tout d'abord la projection d'un premier montage au petit groupe des protagonistes, qui échangent ensuite leurs impressions sur l'œuvre. Dans l'ultime séquence de *Chronique d'un été*, Jean Rouch se promène avec Edgar Morin dans les couloirs du musée de l'Homme. Le sociologue conclut: «Nous interrogeons une vérité qui n'est pas la vérité des rapports quotidiens. Les gens, quand ils sont un peu plus libérés que dans la vie, on leur dit ou bien "vous êtes des cabotins", ou bien "vous êtes des exhibitionnistes". Ce film nous réintroduit dans la vie de tous les jours, les gens ne sont pas guidés. Nous avons voulu faire un film d'amour et nous avons fait un film, non pas d'indifférence mais de réactions, qui



Une ethnographie de la France en vacances.



n'est pas forcément un film de réactions sympathiques. C'est la difficulté de communiquer quelque chose».

Le dispositif mis en place par les cinéastes se révèle là d'une grande originalité: ils ne font rien pour dissimuler les artifices du cinéma et faire oublier au spectateur que le film est un film. Ainsi, Rouch et Morin ne cessent de s'interroger sur ce qu'ils font, sur leurs choix, et partagent leurs questionnements tant avec les protagonistes qu'avec le spectateur. Leur présence – et leur caméra – s'intègrent dans une réalité et la transforment. Parvenir à être au plus proche de la vérité implique d'assumer cette transformation. Le film devient ainsi un espace méta-réflexif, qui intègre le spectateur à sa réflexion tout en faisant sauter le quatrième mur. En se mettant eux-mêmes en scène, les deux réalisateurs s'insèrent explicitement dans la dynamique du film. C'est en affichant ce dispositif qu'ils le re-

mettent en question. Ce n'est sans doute pas un hasard si pour Jean Rouch «le cinéma-vérité est fait de mensonges qui, par un hasard singulier, sont plus vrais que la vérité». Certaines séquences sont ainsi clairement affichées comme étant mises en scène avec la complicité des intervenants, comme le long travelling arrière qui suit Marceline dans les Halles, tandis que d'autres sont bien plus spontanées, comme la rencontre entre Angelo et Landry et la naissance presque immédiate de leur amitié. D'une certaine manière, c'est la présence de la caméra qui permet aux choses – et aux gens – de s'exprimer, c'est elle qui provoque le surgissement de ce qui est habituellement tu. Le film est également un espace de rencontre pour ceux qui y apparaissent. L'intelligence et la lucidité sur eux-mêmes de tous les protagonistes est frappante. Si leur vie est un objet d'étude capté par le film, ils deviennent rapidement



Rouch et Morin dans les couloirs du Musée de l'Homme.

De multiples discussions-débats entre les protagonistes ponctuent le film.

les sujets – les acteurs! – de leur propre histoire, qu'ils se réapproprient devant la caméra de Jean Rouch.

Par ses innovations tant techniques que conceptuelles, *Chronique d'un été* a inspiré de très nombreux réalisateurs. L'influence du film de Rouch et Morin est ainsi flagrante chez les cinéastes de la Nouvelle Vague, mais le film va plus loin en impliquant notamment d'une manière très personnelle tous ceux qui y apparaissent.

Cet essai de «cinéma-vérité», vécu à la fois par ses auteurs et ses acteurs – hommes et femmes d'âges et de milieux différents – touche à quelque chose d'essentiel dans la nature humaine: l'inextricable tension entre poésie et trivialité de nos existences. À son propos, un certain Roland Barthes a d'ailleurs déclaré: «C'est le premier film qui m'a fait voir les autres».

Peut-il y avoir plus bel hommage?

- 1 Yves Tenret, «La «ciné transe» de Jean Rouch», *Bon pour la tête*, 2017.
- 2 NB: Il s'agit du premier usage de la caméra Coutant-Mathot-KMT 16mm pilotée par fil avec un magnétophone Nagra Neopilot Perfectone.
- 3 Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 39.
- 4 Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 16-17.

Bibliographie

BITOUN Olivier, «Chronique d'un été», *DVDClassik*, 2012.

GRAFF Séverine, «"Cinéma-vérité" ou "cinéma direct": hasard terminologique ou paradigme théorique?», *Décadrages*, Vol. 18, 2011, p. 32-46.

MANDELBAUM Jacques, «Jean Rouch, sorcier blanc de l'Afrique et du cinéma», *Le Monde*, 2004.

PARAIS Pierre-Emmanuel et RENOUE Marie, «Interview de Raoul Coutard», *Lumières*, Vol. 31, N° 3, Hiver 2003.

SCHEIFEIGEL Maxime, *Jean Rouch*, Paris: CNRS Éditions, 2008.

TENRET Yves, «La «ciné transe» de Jean Rouch», *Bon pour la tête*, 2017.



Collection Cinéma suisse. Tous droits réservés.

L'emmerdeur (Édouard Molinaro, 1973).



Programmation **Dans l'ombre de la Nouvelle Vague: Raoul Coutard** hiver 2019

- 7 janvier *À bout de souffle*
Jean-Luc Godard, 1960
- 14 janvier *L'aveu*
Costa-Gavras, 1970
- 21 janvier *Lola*
Jacques Demy, 1961
- 28 janvier *Deux ou trois choses que je sais d'elle*
Jean-Luc Godard, 1967
- 4 février *La 317ème section*
Pierre Schoendoerffer, 1965
- 11 février *L'emmerdeur*
Édouard Molinaro, 1973
- 18 février *Alphaville*
Jean-Luc Godard, 1965
- 25 février *Le Crabe-tambour*
Pierre Schoendoerffer, 1977
- 4 mars *Jules et Jim*
François Truffaut, 1962
- 11 mars *Prénom Carmen*
Jean-Luc Godard, 1983
- 18 mars *La naissance de l'amour*
Philippe Garrel, 1993
- 25 mars *Z*
Costa-Gavras, 1969

Auditorium Ardit
Place du Cirque
Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
48.- (abonnement)

Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Université de Genève

À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960).

La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, n° 1
«Dans l'ombre de la Nouvelle Vague: Raoul Coutard»
ISSN 1664-4441 (print)
ISSN 1664-4476 (online)
© Activités culturelles de l'Université
de Genève | culture.unige.ch
Genève, janvier 2019