

## De la Nouvelle Vague à l'immersion

Antoine Doinel, Jacques Mayol... Il s'agit de comparer deux films emblématiques, *Les 400 coups*, qui représente une certaine tendance moderne du cinéma français, et *Le grand bleu*, qui représente une certaine tendance du courant post-moderne. Cet exercice n'est pas aussi gratuit qu'il le semble au premier regard. Ces deux films, en effet, chacun en leur temps, ont connu une considérable "publicité" au sens premier du terme, c'est-à-dire qu'ils ont été de petits phénomènes de société, donnant l'impression aux spectateurs de venir "combler un manque", cristalliser un changement de mentalité dont le cinéma, avant eux, n'avait pas encore pris acte. Tous deux, à trente ans d'intervalle, se sont aussi inscrits peu ou prou en rupture avec le modèle national de cinéma narratif de grande consommation en vigueur alors, et surtout ils l'ont fait en mettant en scène un héros masculin lui aussi en rupture avec le monde qui l'entoure. Antoine Doinel, Jacques Mayol, deux quêtes d'une vie différente, d'un absolu, et dans les deux cas une certaine relation à l'élément liquide :

- Je voudrais bien voir la mer, explique Antoine à René, J'y suis jamais allé...

Deux quêtes, aussi, vouées à l'échec. On se posera donc la question bien classique du rapport entre le fond et la forme : en quoi la quête d'Antoine Doinel et de Jacques Mayol est-elle aussi la recherche formelle de leurs créateurs ? Et pourquoi ce choix de personnages décalés, en situation d'échec ? Plus précisément, enfin, si tant est que le courant post-moderne naît par réaction, lorsqu'il s'avère que la Modernité se fourvoie dans des impasses conceptuelles et métadiscursives, *Les 400 coups* porte-t-il les germes de ce blocage ou, au contraire, ouvre-t-il la voie à tout un cinéma actuel qui refuse l'habillage post-moderne ?

### LE PERSONNAGE

Antoine Doinel est un enfant qui se conduit comme un adulte, et Jacques Mayol un adulte qui se conduit comme un enfant. A douze ans, Antoine Doinel fume le cigare, se rend rue St Denis chez une prostituée, reçoit de l'argent en échange des services ménagers qu'il rend, et entend bien ne plus fréquenter l'école. Jacques Mayol a de longs moments d'aphasie, laisse les autres décider pour lui, n'entend rien au sexe féminin, ne travaille pas, et fond en larmes plus souvent qu'à son tour. Ce qui n'est qu'une bizarrerie de comportement en début de film va prendre de plus en plus d'importance au fil de la narration, et le décalage entre le héros et les gens qui l'entourent va apparaître comme de moins en moins supportable pour la société à mesure que les péripéties se multiplient. Antoine, en tant qu'"adulte", se heurte surtout aux règles officielles qui régissent l'ordre public : il écrit des faux, ment, sèche l'école, vole, séjourne en prison. Jacques, en tant qu'"enfant" se heurte aux règles non écrites qui régissent l'amour et l'amitié : il ne sait pas quoi dire à son ami Enzo, ni à Johana sa girl-friend américaine, préférant jouer au dauphin quand elle lui déclare sa flamme ; il lui laissera même le soin, à la fin, de tirer la corde de déclenchement du dispositif qui l'envoie par le fond.

Le monde leur semble absurde. Symptomatiquement, Antoine est giflé par un surveillant de la maison de redressement parce qu'il a mordu dans son pain avant l'heure dite : le seul choix que la société lui donne est celui de la main qui va le frapper, la gauche ou la droite - alors qu'il n'a fait que répondre à un besoin naturel, à une pulsion de survie. Jacques ne comprend pas davantage que l'aptitude naturelle à vivre au fond de l'eau donne lieu à des compétitions absurdes et mortelles (qu'en tant qu'enfant, d'ailleurs, il ne songe pas à contester vraiment).

Chez l'un comme chez l'autre, les parents font défaut. Le père d'Antoine s'est volatilisé, comme le père spirituel de Truffaut, André Bazin, mort le premier jour du tournage (De Baecque & Toubiana 1996 : 193). Le père de Jacques meurt lui aussi au début du *Grand bleu*. Même chose du côté de la mer : celle de Jacques brille par son absence, et celle d'Antoine par son incapacité à assumer le rôle de mère - à tel point qu'Antoine n'a pas trop de mal à donner comme excuse à une absence la mort (fictive) de sa mère. Les héros sont seuls.

En conflit permanent avec les vrais adultes, Antoine n'a que des relations d'amitié superficielles avec les garçons de son âge ; quant à la prostituée de la rue St Denis spécialisée dans le déniement, elle est absente. Jacques, lui, est apparemment lié par l'amitié avec Enzo, mais celui-ci ressemble davantage à un père de substitution qu'à un égal, tout aussi peu efficace dans la transmission d'un savoir que le beau-père d'Antoine. Enzo est obsédé par des jeux enfantins (rester le plus longtemps possible en apnée pure, descendre le plus bas possible) qui ressemblent à s'y méprendre à une comparaison de taille des sexes respectifs des petits garçons en cour de récréation, et le beau-père d'Antoine organise des rallyes, confectionne des banderolles et s'exprime essentiellement par jeux de mots. Résultat, Jacques est une sorte d'extra-terrestre ("il vient d'une autre planète", dit Enzo), et personne, tout simplement, n'aime Antoine.

Le salut n'étant pas près de venir des autres, nos deux héros se tournent donc vers une sorte de quête intérieure.

Antoine se gargarise de la fin de "La recherche de l'absolu", fétichisant la figure même de Balzac et ce passage, "Eurêka ! (j'ai trouvé)" - trouvé quoi ? tout le problème est là. Pour Antoine ce sera la liberté, les vagues de cette mer à laquelle il rêve depuis longtemps. Bien sûr, ainsi qu'il l'a été montré dès le générique des *400 coups*, il s'agit d'une quête où l'objet importe moins que le processus ("il s'est sauvé", dit un des camarades d'Antoine : au sens propre, la fuite le sauve). Le générique, en effet, traque en sept plans une tour Eiffel d'abord lointaine, inaccessible, apparaissant à la faveur d'une rue pour mieux se dérober à la vue au premier pâté de maisons, puis offerte au regard au sixième plan. Mais à peine se trouve-t-on sous ses arches que l'opérateur diminue l'angle de la contre-plongée - ce n'est plus le sommet que l'on vise, ni même la tour - pour cadrer le ciel à travers une arche tandis qu'apparaît le nom de Truffaut. Au septième plan, on se retournera encore pour regarder cette tour, mais au conditionnel passé, comme on se souvient de quelque chose qui aurait pu apporter quelque satisfaction. Même chose, symétriquement, à la fin du film : la mer est bien au rendez-vous, mais que faire dans les vagues à part mouiller ses chaussures ? Alors Antoine se retourne vers le spectateur, cet Autre non encore sollicité, et le film ne peut que s'arrêter après ce fil tiré vers l'inaccessible monde extra-diégétique.

Jacques pense que ce serait mieux chez les dauphins, qu'il appelle "ma famille". Chez eux, pas de compétitions idiotes, pas d'Autres aux réactions incompréhensibles, rien à apprendre, à acquérir, l'inné suffit. "Tu avais raison", lui confie d'ailleurs son ami Enzo au moment de mourir, "on est bien mieux tout au fond ; c'est là qu'il faut être..." Bien entendu, descendre tout au fond est aussi absurde que mouiller ses chaussures - juste un peu plus grave, puisqu'on ne peut logiquement y survivre bien longtemps. "Il n'y a rien à voir, c'est noir et c'est froid", l'avait pourtant prévenu Johana avant de se résoudre au bout du compte au suicide de celui qui est le père de l'enfant qu'elle porte ("go... go and see, my love...").

Les deux films, après avoir fait le portrait de héros décalés, en rupture de ban, se ferment donc sur des comportements absurdes, illogiques - les protagonistes, littéralement, *se perdent* - songeons à l'expression anglaise "*get lost*"... Tous deux se livrent d'ailleurs à des activités d'ordre vertigineux, dans lesquelles la perte de conscience menace, tandis que des forces qui se substituent à la simple attraction terrestre menacent de les écraser : plonger sans respirer pour Jacques, fréquenter le manège "tambour" pour Antoine...

Reste à savoir de quelle manière les cinéastes ont fait le  *récit*  de cette quête de liberté.

## LE STYLE

En dépit de leur caractère emblématique, ces deux films sont des œuvres stylistiquement hybrides, qui ne présentent pas le caractère radical d'autres œuvres, plus tardives, caractéristiques des mouvements formels dont ils relèvent respectivement. D'ailleurs, alors que tout devrait les séparer, *Les 400 coups* et *Le grand bleu* s'ouvrent par un même travelling avant, avec le même noir & blanc et le même écran large (DyaliScope chez Truffaut, CinemaScope chez Besson). Cet élan sans but - on a vu que la Tour Eiffel n'était qu'un prétexte, de la même façon que l'hélicoptère qui porte la caméra de Besson fonce vers l'infini du ciel des îles grecques - caractérise la démarche vertigineuse des deux personnages principaux. Autre point commun, les deux films se terminent par un refus de la clôture de symétrie caractéristique du cinéma classique, et refusent de raconter ce qui arrive au héros après qu'il ait commis une ultime bêtise.

Truffaut harmonise des scènes qui sont filmées et jouées de manière classique, à d'autres qui ne le sont pas. Dans la salle de classe, les élèves sont sagement cadrés à la manière de Robert Doisneau, mais dans la cour de récréation une caméra dissimulée vole des gestes spontanés par téléobjectif interposé. Des travellings tirés au cordeau succèdent à des champs-contrechamps caméra à l'épaule. La gouaille confondante de naturel de Jean-Pierre Léaud s'oppose au cabotinage de Guy Decomble (le professeur de français). De temps à autres, des figures de liaison apportent quelque fantaisie : filage rapide en panoramique pour lier deux plans d'Antoine et René passant d'un cinéma à l'autre, fondu-enchaîné entre les enseignes de Paris la nuit et un travelling en *wandering camera*, perpendiculaire au couloir de la prison... La course d'Antoine vers les vagues, à la fin, donne lieu, elle, à un très long travelling latéral de suivi qui exemplifie directement la définition de la Modernité cinématographique comme entreprise visant à donner l'*image*

*directe du temps*. “Admirables trois plans finaux”, dit Jacques Rivette en 1959, “plans de la durée pure, de la parfaite délivrance”... Bien que la caméra du début se retourne, juste avant de passer sous la Tour Eiffel, vers la Cinémathèque du Palais de Chaillot et que le film soit dédié juste après “à la mémoire d’André Bazin”, Truffaut est donc bien décidé à aller de l’avant - à ceci près qu’il n’adopte pas l’extrémisme formel d’un Godard, par exemple.

Les remous que provoque *Les 400 coups* dans l’espace public de la France de la fin des années cinquante - c’est un “fait de société”, disent De Baecque & Toubiana 1996 : 199 - tiennent plus au contenu qu’au style : la société française est vue comme une vaste entreprise de brimage d’enfants dont elle n’a a priori que faire - un ahurissant bavardage de comères autour d’”accouchements difficiles”, entendu par Antoine lorsqu’il descend acheter du lait, est d’ailleurs là pour nous le rappeler, tout comme la sortie de sa mère qui trouve “répugnant” d’avoir quatre enfants. Dans les *Lettres Françaises* du 7 mai 1959, Georges Sadoul écrit que *Les 400 coups* “marque d’une invisible étoile jaune la poitrine des petits garçons. Le film accuse” (reproduit dans Douchet 1998 : 132). Le ressort de la narration, dans cette entreprise de critique sociale, est bien entendu la causalité : Antoine est pris dans un engrenage qui le dépasse, une spirale infernale qui le condamne, lorsqu’il a le désir de réparer une première bêtise, à en commettre une plus grosse encore. En revanche, les moments de liberté pendant lesquels Antoine s’évade, au sens propre de la prison sociale, constituent aussi des espaces de liberté pour Truffaut, qui introduit la figure moderne de l’errance : les rues de Paris, la plage.

Besson n’est pas plus extrémiste. D’un côté, on trouve la perte de sens généralisée des signes caractéristique de la Post-Modernité, avec la gratuité des mouvements de *wandering camera*, l’effet-clip permanent, l’accumulation ahurissante des clichés ethniques (voir notre analyse du générique, 1997), de l’autre on trouve de sages dialogues en champs-contrechamps, une histoire d’amour et de rivalité archi-classique - ce n’est pas encore *Atlantis*, réalisé quelques années plus tard. Il y a même des métaphores stylistiques, comme lorsque Jacques et Johana se retrouvent au lit : passé le premier plan, ils sont cadrés chacun leur tour, jamais ensemble (ils ne communiquent pas plus en faisant l’amour qu’en parlant). En Post-Moderne consciencieux, Besson refuse néanmoins de s’appuyer sur les acquis de la Modernité, notamment les concepts mentionnés plus haut d’errance et d’image directe du temps : Jacques se laisse porter par les événements mais n’erre pas vraiment ; quant aux compétitions chronométrées, qui pourraient tout de même donner l’occasion de faire de longs plans, elles sont tronçonnées comme les autres séquences. Une arrivée de bateau en plan fixe, même, donne lieu à curieux un fondu-enchaîné entre le début et la fin du plan, pour “gagner du temps”.

Le remue-ménage dans l’espace public de la France de la fin des années quatre-vingt, cette fois, ne vient pas de la subversivité du contenu : ce n’est que l’histoire d’un surhomme, quelque peu suicidaire mais pas rebelle pour un sou. C’est plutôt une question de style : la critique qui a appliqué ses outils d’évaluation habituels a trouvé le film mauvais, et ne comprend pas pourquoi le public des 15-25 ans se rue en masse à ses projections (Le succès public est colossal, mais *Les 400 coups* a aussi très bien marché, avec ses 450 000 entrées en première exclusivité ; à cette époque la Nouvelle Vague est encore une “affaire qui

marche”, écrit De Baecque 1998 : 95). On peut donner, surtout à dix ans de distance, une explication relative au contenu : pour des adolescents, il s’agit d’un film rassurant en tant qu’il montre un monde conforme à l’image que l’on se fait de lui avant de l’avoir vu de près (les mammas italiennes sont grosses et cuisent des pâtes, il arrive toujours un moment où les femmes très amoureuses veulent un enfant... etc.). Néanmoins, une autre explication permet de comprendre pourquoi un grand nombre d’adolescents a vu le film plusieurs fois de suite : la projection sur écran géant, en Dolby multiplistes, de ce long clip est une expérience immersive, vertigineuse et/ou hypnotique en soi... (On rappellera que le Grand Rex de Paris, qui inaugurerait pour l’occasion son écran “Grand Large”, avait poussé le souci de provoquer une expérience non-médiatisée en plaçant un “générateur d’air iodé” dans la salle...).

## LE LIEN DE PARENTE

La Nouvelle Vague a ouvert quelques vannes, brisé d’encombrantes cloisons, posé des jalons fructueux. Il saute aux yeux qu’une foule de jeunes cinéastes français actuels descend, de manière symboliquement généalogique, des Truffaut, Godard et autre Rohmer : Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Laetitia Masson, Benoît Jacquot, Noémie Lvovsky... on pourrait continuer à loisir. En revanche il apparaît un peu provocateur de se demander quel lien de parenté peut bien unir Truffaut et Besson.

Parmi les vannes qu’ouvre *Les 400 coups*, plusieurs se sont trouvées souvent mises en exergue : la possibilité de faire une critique sociale sans tomber dans le ghetto du cinéma militant ou expérimental (voie que dédaignera Truffaut par la suite), la liberté de tourner en pleine rue avec une équipe légère, l’utilisation du cinéma pour capter la vérité des sentiments et des visages. Une autre a été un peu plus négligée, celle qui donne au cinéaste le loisir de faire des pauses narratives à la faveur desquelles le rêve cinématographique des cinéastes impressionnistes français des années vingt va pouvoir se réaliser : faire un *cinéma pur*, délivré de l’obligation de raconter. Rivette (op. cit.) parle d’ailleurs d’“une certaine pureté du regard, une innocence de la caméra”.

A trois reprises, dans le manège-tambour, en fourgon cellulaire dans Paris la nuit puis au bord de la mer, le héros des *400 coups* veut littéralement *s’oublier*, se noyer d’images, et Truffaut va tenter de faire *expérimenter directement* ce bonheur de l’ivresse au spectateur (comme il lui a fait expérimenter directement, un peu avant, le poids du quotidien de son héros en filmant la descente des poubelles en temps réel). La séquence d’errance dans les rues de Paris dure 3’29”, dont 1’45” consacrées aux 19 plans du manège-tambour ; celle du fourgon la nuit dure 1’24”, et le final 3’38”, incluant le travelling de 1’18” qui a tant ému Rivette, et pour lequel l’opérateur, Henri Decae, utilise une voiture-travelling (De Baecque & Toubiana 1996 : 196 ; M. Marie dit de Decae : “c’est lui qui libère la caméra de l’emprise du pied fixe. Il a rendu la Nouvelle Vague techniquement possible” - 1997 : 78-79). Si l’on ajoute à cela les 2’42” du générique, on aboutit à 11’13” de plans déconnectés de l’enchaînement causal des péripéties, flirtant avec ce qu’on ose à peine qualifier, s’agissant de Truffaut, l’effet-clip grâce à la partition de Jean Constantin, et produisant à deux reprises au moins un effet vertigineux : dans les champs-contrechamps du manège, et

pendant le long travelling final, rythmé seulement par le bruit métronomique des pieds de l'enfant qui retombent sur le sol. Or ce désir de communiquer une expérience directe - ce désir de faire communier, dirait Roger Odin - est un trait caractéristique du cinéma post-moderne de l'immersion. Des graines semées par la Nouvelle Vague, ce n'était peut-être pas la plus attendue.

#### FILMOGRAPHIE

*Atlantis* : Luc Besson 1991.

*Le grand bleu* : Luc Besson 1988, avec Jean-Marc Barr (Jacques Mayol), Jean Reno (Enzo), Rosanna Arquette (Johana).

*Les 400 coups* : François Truffaut 1959, Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Patrick Auffay (René), Claire Maurier (la mère), Albert Rémy (le beau-père).

#### BIBLIOGRAPHIE

De BAECQUE Antoine & TOUBIANA Serge : *François Truffaut*, Gallimard, Paris 1996.

De BAECQUE Antoine : *La Nouvelle Vague/Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 1998.

DOUCHET Jean : *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française/Hazan, Paris 1998.

JULLIER Laurent : analyse de l'ouverture du *Grand Bleu*, in *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris 1997 pp. 151-155.

MARIE Michel : *La Nouvelle Vague/Une école artistique*, Nathan, Paris 1997.

RIVETTE Jacques : "Les 400 coups", *Cahiers du Cinéma* n°95, Mai 1959.

Pour citer ce texte : L. Jullier, "De la Nouvelle Vague à l'Immersion", *Nouvelle vague, nouveaux rivages. Permanences du récit au cinéma 1950-1970*, J. Cléder & G. Mouëllec dir., Presses Univ. de Rennes, oct. 2001.