



HAL
open science

Situations et discours cinéphiles dans les films de la "génération Nouvelle Vague"

Cyril Laverger

► **To cite this version:**

Cyril Laverger. Situations et discours cinéphiles dans les films de la "génération Nouvelle Vague".
Cycnos, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.11-44. hal-03169270

HAL Id: hal-03169270

<https://hal.science/hal-03169270>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Situations et discours cinéphiles dans les films de la « génération Nouvelle Vague »

Cyril Laverger

ESRA Côte d'Azur - Membre de Université Côte d'Azur

Vouloir observer les manières dont les auteurs de cinéma intègrent dans leurs films des situations liées à une pratique cinéophile, engage presque instinctivement à choisir comme *corpus* des films de réalisateurs réputés eux-mêmes très cinéphiles. La simple hypothèse suggérant un « lien naturel » entre auteurs et pratiques cinéphiles de leurs personnages est le point de départ - trop évident - d'une telle démarche. Donc, au-delà de cette conjecture, il s'agit essentiellement d'étudier ici qualitativement les modalités de ces représentations de la cinéphilie dans leurs œuvres. Opter pour la production du courant de la Nouvelle Vague devient dès lors une évidence, tant la cinéphilie est à la naissance, au cœur de la carrière de ses réalisateurs¹. Le but de cette démarche ouvre le champ de la réflexion : à travers le recensement et l'analyse des pratiques liées au cinéma de certains personnages (séances en salles, matériel du fan, allusions usuelles ou propos savants, etc.), ces représentations permettront de définir des profils, des attitudes, des consommations ou des portées plus psychologiques et symboliques, intimement issus du cinéma.

Par ailleurs, le terme de représentation est à considérer avec circonspection. La sociologie de la représentation n'a que rarement choisi comme champ d'exploration la représentation filmique, privilégiant naturellement les représentations sociales nécessaires à notre appréhension du monde.

Nous avons toujours besoin de savoir à quoi nous en tenir avec le monde qui nous entoure. Il faut bien s'y ajuster, s'y conduire, le maîtriser physiquement ou intellectuellement, identifier et résoudre les problèmes qu'il pose. C'est pourquoi nous fabriquons des représentations. (...) C'est pourquoi les représentations sont sociales et si importantes dans la vie courante. Elles nous guident dans la façon de nommer et définir ensemble les différents aspects de notre

¹ « La Nouvelle Vague offre un exemple emblématique de l'importance de la cinéphilie de ses acteurs dans la genèse d'un mouvement artistique. » comme l'annoncent de manière liminaire Jean-Paul Aubert et Christel Taillibert (p. 8).

réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, statuer sur eux et, le cas échéant, prendre une position à leur égard et la défendre. (Jodelet 31)

Il faut en effet rester vigilant tant la représentation filmique est susceptible d'obéir à des contraintes proprement cinématographiques liées notamment à la construction narrative. Les représentations de la cinéphilie que nous allons observer dans les films de notre *corpus* seraient donc le fruit d'une double représentation : la représentation de la cinéphilie provenant de la société et réinterprétée par les auteurs du film qui en donnent donc eux-mêmes une représentation, tout autant issue de la représentation sociale que de la représentation artistique créée par les auteurs - représentation servant d'une manière ou d'une autre leurs propos narratifs et esthétiques.

Partons donc du principe que les films de la mouvance de la Nouvelle Vague sont l'œuvre d'artistes ayant une culture cinématographique étendue, pour ne pas dire éprouvée par une vie de spectateurs de la Cinémathèque et de ciné-clubs, et par un travail de critiques et de penseurs du cinéma². Partons aussi du principe que les spécificités esthétiques et narratives de la Nouvelle Vague ont ouvert à la fin des années 50 un champ filmique et narratif original propre à accueillir, par exemple, des éléments autobiographiques, des réflexions sur le cinéma, etc. Par « génération Nouvelle Vague », j'entends prendre en compte non seulement les réalisateurs des « deux groupes » formant ce courant, comme l'a défini Jean Douchet (pp. 11-22) : ceux nés entre 1918 et 1925 (Doniol-Valcroze, Astruc, Rohmer, Resnais, Marker, Kast...) et ceux nés entre 1928 et 1932 (Rivette, Godard, Chabrol, Truffaut, Rozier, Demy, Varda...) ; réalisateurs que l'on peut aussi distinguer autrement : ceux issus de la critique et ceux issus du court métrage documentaire. J'associe bien sûr aussi les réalisateurs « cousins » du début du courant, tels Louis Malle ou Jean-Pierre Mocky³. Je conçois également pour cette étude de dépasser la fin de ce courant située en général vers les années 1962-1963, pour englober les filmographies de chacun au-delà de cette période. Enfin, j'englobe aussi les réalisateurs qui s'inscrivent directement dans la lignée de la Nouvelle Vague, comme Jean Eustache ou Luc Moullet.

² On reconnaîtra ici le « noyau dur » des auteurs/futurs réalisateurs des *Cahiers du Cinéma*.

³ Voir le tableau « Précurseurs et réalisateurs de la nouvelle vague » établi par Constance Capdenat à partir de textes de l'époque - entretiens, lexiques, enquêtes, publiés dans les revues. (Capdenat 47) « La première génération de cinéastes à avoir un passé de cinéphiles, de critiques, et à le revendiquer comme seul formateur, est née. » (Capdenat 48)

Ce vaste *corpus* interdit l'exhaustivité pour la présente étude. Un échantillon de plus de quatre-vingts films⁴ a donc été établi dans lequel, presque logiquement, figurent de nombreuses séquences où sont mises en scène des situations liées au cinéma. Dans les deux tiers des cas, on trouve ce que l'on peut appeler des « marqueurs cinéphiles » ; qu'il s'agisse d'une simple mention dans les dialogues d'un nom de star ou d'un titre de film, de la présence d'un magazine de cinéma ou d'une affiche de film punaisée au mur dans la chambre d'un protagoniste, de séances dans une salle d'exploitation, et de discours plus ou moins riches sur le cinéma. Ainsi, un réalisateur comme Rohmer ne fait aucune allusion au cinéma dans ses films⁵, alors que la plupart de ceux de Jean-Luc Godard sont concernés.

Matériels du fan : idolâtrie

Dans *les 400 Coups* (Truffaut, 1959), Antoine Doinel et son ami René assistent à une séance de cinéma⁶ (plan fixe des deux adolescents de face, absorbés par la projection hors-champ). Lorsqu'ils sortent de la salle, dans le hall, René vole la photo d'Harriet Andersson, la *Monika* de Bergman (1953)... Il ne s'agit pourtant pas du film qu'ils viennent de voir (sans doute un policier français d'après la bande son) ; cette photo ne fait d'ailleurs pas partie du matériel promotionnel d'un film à l'affiche (elle est unique et en dehors des placards dédiés aux films de la semaine) et ne possède du reste aucune inscription caractéristique de ce type d'affichage (titre du film en marge inférieure). Que fait-elle là ? Sans doute son caractère érotique est la raison principale de ce choix de l'exploitant qui expose ainsi non seulement la beauté naturelle de l'actrice, mais surtout le parfum de scandale qui entoure le film⁷. Pour René et Antoine, il ne s'agit pas uniquement d'un fétichisme cinéphile, mais d'un acte adolescent révélateur du fiévreux éveil sensuel, mâtiné du frisson du vol interdit⁸... Mais l'on sait bien à quel point cet éveil naît, ou, en tout cas, grandit, notamment grâce aux fantasmes engendrés par l'exposition sur grand écran de la séduction et du charnel. Truffaut, en enchaînant le plan des deux personnages attentifs dans la salle de cinéma et celui du vol « à

⁴ Dix courts métrages et soixante-douze longs métrages ont été visionnés pour cette occasion. Pour des raisons de délais et d'accès aux films, quelques réalisateurs sont malheureusement sous-représentés, comme Jacques Doniol-Valcroze.

⁵ Voir l'article de Marina Takami « Sous le signe de *la Sonate à Kreutzer* : cinéphilie, amateurisme, légitimation. » qui traite de l'exception de son court métrage.

⁶ Séquence à 59 min.

⁷ Ce film suédois est sorti 5 ans plus tôt et était interdit aux moins de 16 ans.

⁸ Philippe Mary y voit aussi logiquement, dans la structure psychosociale du film, une « carence des soins maternels » à travers cette tendance au vol de Doinel - même si Antoine n'est que complice cette fois-là. (Mary 198)

l'arraché », représente d'emblée cette dimension de la contemplation cinéphile qui relie intimement l'éveil de la sensibilité artistique à celui des sens (en plus de la naturelle recherche de divertissement) ; comme si les deux étaient indissociables et qu'ils se mettaient nécessairement en place à cet âge charnière. On imagine aisément que ce trophée sera fébrilement caché dans la chambre de René avant d'être punaisé au mur la maturité venant...

Dans *Une femme est une femme* (Godard, 1961), le couple Récamier semble avoir deux passions dignes d'être exposées sur les murs de leur appartement : le sport et les stars de cinéma.



Captures d'écran. DVD *Une femme est une femme* ©DVDY Films - Studio Canal

Émile (Jean-Claude Brialy) aime le cyclisme⁹ ; mais qui aime les stars ? Angela (Anna Karina) ? Émile ? Tous les deux ? Durant le film, Émile ne parle jamais de cinéma alors qu'Angela en parle avec Alfred Lubitsch (*sic*) (Jean-Paul Belmondo) ; elle lui dit notamment qu'elle voudrait « être dans une comédie musicale avec Cyd Charisse et Gene Kelly, chorégraphie de Bob Fosse »¹⁰ ; plus loin, alors que son amie (Marie Dubois) a dans les mains le livre de David Goodis, *Tirez sur le pianiste*, Angela s'exclame : « *Tirez sur le pianiste*. J'ai vu le film. Aznavour est génial ! »¹¹. On trouve chez eux des photos d'actrices (Ava Gardner sans doute) punaisées à la tête de leur lit, du côté où se couche Émile... On peut soit considérer qu'il s'agit ici d'une représentation de l'admirateur masculin habituel (puisque la photo est du côté où il dort) : fan de sport et amoureux d'une beauté iconique ; soit on a affaire au choix féminin d'exposer un modèle cinéphile, modèle de beauté et référence cinématographique pour une star admirée. Centres d'intérêt caractéristiques et banals de jeunes adultes qui permettent à Jean-Luc Godard de compléter le portrait de ce couple qui se taquine. Ces photos au mur et les propos tenus par Angela participent de la représentation d'un jeune couple pas vraiment stéréotypé dans cette France du début des années 60. Leur situation sociale est relativement précaire (elle est stripteaseuse, il est coureur cycliste et vendeur de livres à la sauvette) ; ils vivent dans un petit appartement sous les toits, rue du Faubourg Saint-Denis ; ils sont un peu fantasques jusqu'au moment où Angela déclare vouloir un enfant. La cinéphilie de ces personnages est pleinement représentative de la génération Nouvelle Vague : le *glamour* hollywoodien et la fraîche énergie de l'adaptation de Goodis par Truffaut. Au-delà des références cinéphiles des cinéastes de ce courant, ce couple devient l'emblème d'une nouvelle représentation de cette génération française qui vit avec une certaine insouciance et pour qui les cinématographies française et américaine font partie du quotidien, s'immiscent dans leur relation tout en conservant cette classique attraction de la star.

Matériels du fan : modèle

Dans *le Bonheur* (Varda, 1965), des photos de stars féminines extraites de magazines populaires sont accrochées au mur, pêle-mêle, dans l'appartement d'Émilie Savignard (Marie-

⁹ Il est coureur cycliste. Dans une scène, il ronchonne parce que sa femme n'a pas allumé la radio pour la retransmission du match de football Real/Barcelone ; il cite aussi Jacques Anquetil qui ratait une étape chaque fois que sa femme allait le voir.

¹⁰ Séquence à 14 min.

¹¹ Séquence à 52 min.

Françoise Boyer), maîtresse de François Chevalier (Jean-Claude Drouot) : des photos de Brigitte Bardot et Jeanne Moreau, entre autres. Agnès Varda semble ainsi nous dire que cette femme seule, maîtresse d'un homme marié, vit dans une illusion où les stars deviennent des modèles (Edgar Morin, 1957) pour transcender en vain des espoirs de séduction et d'amour... Les revues grand public (*Ciné-Revue*, *CinéMonde*, *Jours de France*) exploitent et nourrissent cet appétit d'identification du public.



Le Bonheur. Capture d'écran effectuée le 12 juillet 2016 sur le Site ©MUBI

Un peu dans le même esprit, dans *le Beau Serge* (Chabrol, 1958), Marie (Bernadette Lafont) a aussi affiché des couvertures de revues dans sa chambre : le *sex-appeal* de Brigitte Bardot avec comme titre « Brigitte Bardot, créature de paradis ou de perdition ? »¹² ; le charme d'une star masculine (Raf Vallone, Burt Lancaster ?).

¹² *Ciné Revue* N° 51 du 20 décembre 1957



Le Beau Serge. Capture d'écran effectuée le 1^{er} juillet 2017 sur le Site ©MUBI

Il s'agit là encore de la représentation de l'impact du *star-system* : Marie, comme beaucoup de jeunes femmes de son époque, rêve sans doute de posséder l'attrait de la nouvelle star française ; tout comme elle idéalise le torse et le visage virils de l'acteur. Ces photos habillent son terne quotidien et paraissent presque incongrues dans cet environnement d'un petit village de la Creuse ; c'est non seulement l'idéal des beautés féminine et masculine qui est ainsi exposé, mais c'est aussi presque un geste incantatoire : Marie n'a ni l'allure, ni le statut de Bardot ; elle n'est qu'une provinciale sans avenir vêtue d'une robe grise informe. La beauté mutine de Marie et le charme des hommes qui la convoitent - François (Jean-Claude Brialy) et Serge (Gérard Blain) - ne suffisent pas à élever, *exhausser* serions-nous tenter d'écrire en jouant sur l'homonymie, la réalité de leur vie à la hauteur de celle de ces êtres enviés de pellicule. La banalité dramatique de leurs vies les étouffe inéluctablement. Ces photos révèlent non pas la cinéphilie populaire d'une jeune femme se rendant deux fois par semaine dans une salle de cinéma et dévorant les revues ornées de ses acteurs préférés (profil d'une citadine), elles trahissent, par contraste, les espoirs utopiques d'une vie improbable ; elles ressemblent à des bouées de sauvetage censées égayer sa morne existence. Son attitude aguicheuse et inconvenante quand elle drague François paraît être calquée sur celle de

certaines personnages incarnés par Bardot. Ce n'est pas une photo de la romantique et réservée Michèle Morgan qu'elle conserve précieusement, mais de la sensuelle Bardot...

Matériels du fan : modèle mortifère

Dans *le Feu follet* (Louis Malle, 1963), Alain Leroy (Maurice Ronet) est un alcoolique en voie de guérison mais qui éprouve un profond dégoût de la vie. Dans sa chambre d'une clinique de désintoxication à Versailles, il a affiché diverses coupures de presse, dont une consacrée à la disparition de Marilyn Monroe - star s'il en est...- au titre évocateur « Celle qui riait, celle qui avait peur ».



Le Feu follet. Capture d'écran DVD ©Arte vidéo

Ici, la star continue de jouer son rôle de modèle, mais dans sa dimension mortifère pour cet homme prisonnier du vertige de l'autodestruction. La cinéphilie n'est plus ici primordiale : c'est la médiatisation d'une mort qui est affichée ; et le fait qu'il s'agisse de LA star la plus emblématique du cinéma hollywoodien semble surcharger la portée symbolique de ce fait divers. D'autres coupures de presse relatant des morts tragiques auraient pu être utilisées, mais celle d'une telle icône mélange étrangement le *glamour* et le tragique, les deux se fondant dans une sorte d'exemple à admirer pour le désabusé Leroy.

Dans *le Petit Soldat* (1963¹³), Jean-Luc Godard filme des articles et photos punaisés sur les murs de la chambre de Bruno Forestier (Michel Subor)¹⁴. Le panoramique s'attarde, descend, s'arrête, remonte... : des photos d'exécution, d'un char d'assaut soviétique, *la Condition humaine* sur la table de chevet, une photo de « partisan » (?), puis, en couverture d'un magazine en anglais, Brigitte Bardot qui nous regarde et on enchaîne aussitôt sur la photo d'un autre visage en gros plan, mais blessé, pour enfin arriver sur le visage de Bruno Forestier le regard tourné hors-champ vers cette dernière photo. Après un *cut*, un autre panoramique cadre d'autres éléments au mur : photo de soldat, couverture du magazine italien *Epoca*¹⁵ avec le visage d'une actrice sans doute, puis les photos s'enchaînent avec un champ de bataille, deux « partisans », voiture et homme incendiés, une femme nue de type *pin-up* (sans s'y arrêter), un homme devant une maison (avec la main de Forestier dessus), une couverture de *Paris Match* avec Jean Seberg¹⁶, la photo d'un accident aux 24 heures du Mans, puis un article titré : « La peur a détruit ce couple », et, enfin, retour sur son visage avec son regard vers le hors-champ haut gauche. Cette scène a été commentée par l'historien Benjamin Stora dans un article consacré à la Guerre d'Algérie qui ne mentionne que les aspects politiques et ne détaille ni les photos hors du contexte historique, ni le mouvement panoramique et la situation (chambre à coucher, Veronika à côté dans le lit, etc.). Pourtant, comme il l'écrit, « ce qui compte, c'est la *fluidité* des représentations suggérées » (Stora 95) : fluidité de panoramiques qui relient photos et articles variés exposant à égalité (si ce n'est quantitativement) l'intérêt pour la géopolitique, l'érotisme sur papier glacé et le panthéon des actrices préférées. Nous ne sommes pas surpris de trouver deux actrices de Godard, l'une ayant déjà joué dans son premier long métrage, l'autre s'appêtant à jouer dans *le Mépris*... Au-delà du clin d'œil que Godard se fait à lui-même, cela nous parle de la nature de la représentation de la cinéphilie du personnage et de sa personnalité. La chambre est le lieu intime naturel de l'exposition des fantasmes - avoir sous les yeux, toujours disponibles, leurs matérialisations réduites sous forme photographique. Les mêler ainsi à des photos et articles relatant blessures, morts, guerre (car il n'y a manifestement pas de délimitation entre les genres dans cet affichage), d'abord surprend, ensuite donne des pistes d'interprétations et de construction de la personnalité de Bruno Forestier. L'univers de ce personnage, en tout cas ce qu'il en expose, mêle fantasme et réel, plaisir physique et préoccupations politiques... Godard

¹³ 2^{ème} long métrage de Jean-Luc Godard tourné en 1960, mais sorti en 1963.

¹⁴ Séquence à 35 min.

¹⁵ Hebdomadaire italien existant durant les années 1950-1997.

¹⁶ N° 415, 23 mars 1957.

offre donc une représentation de l'admirateur de stars qui n'est pas pour autant déconnecté du monde réel, et qui expose simplement, au même niveau, ses centres d'intérêt. Même le dialogue, la voix *off* et la situation les enchevêtrent : deux portraits (Bardot et le personnage blessé en gros plan) se côtoient dans une dialectique sur la place de la femme et de sa beauté entre icône et souffrance, pendant qu'on entend Forestier traduire les dernières paroles d'une chanson allemande « et alors, je devrai laisser cette vie si belle » ; puis la caméra le fait entrer dans le champ, le regard dirigé vers ce dernier portrait... « laisser cette vie si belle » après avoir cadré le *glamour* et l'atrocité d'un réel mortifère... Comme l'a écrit depuis longtemps Edgar Morin « La star joue naturellement le rôle de modèle. » (Morin 129) Ici, elle est la représentation du fantasme masculin (mais aussi l'admiration du talent d'actrice, un peu moins sans doute) et devient le modèle de la beauté féminine, étalon de la beauté de la vie réelle ; « laisser cette vie si belle » phrase qui résonne autant comme un hommage à la beauté que comme une douloureuse ironie face à ce visage ensanglanté... Le deuxième panoramique associe aussi plusieurs éléments en contraste : le difficile réel, la star admirée (Jean Seberg + magazine *Epoca*), le strict plaisir érotique (photo de femme nue), et un article titré « la peur a détruit ce couple », titre qui résonne fortement dans cette histoire d'amour, d'espionnage et de tueurs en pleine guerre d'Algérie. La voix *off* ajoute à ce parcours visuel une même sorte de collision des sentiments en citant Bernanos : « Nous sommes entrés dans la guerre, comme dans le collège de notre enfance. » Ce retour en enfance que le personnage éprouve, semble s'exprimer sur ses murs où intérêts d'adultes et émois érotiques paraissent énoncer cette ambivalence générationnelle, tant l'affichage de ses idoles naît généralement à cette période de la vie. Ce deuxième panoramique s'achève sur le visage endormi de Veronica (Anna Karina), concluant ainsi ce parcours dans une sorte de retour au réel - réel heureux, pour l'instant ; une jolie femme est dans son lit, un autre visage, mais qui s'anime au réveil, alors que les visages photographiés en gros plan étaient figés à jamais, épinglés dans la mémoire de cet homme... La présence de Veronica permet de mesurer un peu plus le rôle de cette cinéphilie fétichiste : d'un idéal fantasmé affiché sur les murs à la réalité du sentiment amoureux... Mais cela n'a qu'un temps et, comme sur les murs de sa chambre, le danger côtoie le bonheur : on frappe à la porte et il empoigne son pistolet... la voix *off* jouant encore avec ce double niveau sur les plans où Forestier se précipite l'arme au poing : « Dieu qu'elle était belle ! »

Dans cette séquence, la représentation de cet aspect fétichiste de la cinéphilie ne se contente pas de compléter le profil socioculturel de Forestier, Godard montre un tout lié créant du sens. Ici, la représentation de la cinéphilie de Forestier met en rapport la dure réalité avec le fantasme ; une réalité pourtant lointaine (la voix *off* énumère les villes de Budapest, Le Caire, Paris, etc.), sans doute non directement vécue par Forestier, comme le fantasme né de ces photos de stars ; mais une réalité qui nourrit son quotidien, ses réflexions et, en partie, ses actes. Pourtant, Veronica est là, bien réelle ; ce n'est plus une réalité distante, mais un réel qu'il vit. Et c'est cette distance qui fait tout l'enjeu de cette séquence, distance abstraite non mesurable qui existe entre les représentations que l'on se fait du monde ou que l'on nous donne à voir à travers un formatage journalistique, et le réel que l'on vit.

Matériels du fan détourné : autre fonction du modèle

Les Carabiniers (Godard, 1963) met en scène des personnages incultes et naïfs qui sont exploités et bernés pour participer à une guerre en espérant des trésors pris à l'ennemi en récompense. Ils rentrent chez eux et rapportent fièrement leurs prises de guerre : une série de photographies de divers monuments et de femmes parmi lesquelles on peut reconnaître Brigitte Bardot ou Ava Gardner. L'étalage de ces photos de femmes est accompagné par les paroles de Michelangelo (Albert Juross¹⁷) et Ulysse (Marino Masè) : « Ce sont les femmes que je me suis réservées avec Ulysse pour que notre famille se continue à travers les... quoi ? » « Les siècles des siècles » « Ah oui, les siècles des siècles, jusqu'au déluge universel ! » Il n'est évidemment pas question de personnages cinéphiles ici. Mais cette exposition de photographies de femmes mêlant indistinctement des représentations picturales, une imagerie du changement de siècle, des *pin-up*, des documents ethnographiques et des actrices, ramène la star au simple statut sexuel. Bien sûr, Godard interroge ici le sens même de la nature de la reproduction (picturale ou photographique), dans une réflexion en lien direct avec les propos philosophiques de son film ; le plus intéressant ici, c'est la perte de sens chez ces personnages qui ont pillé une nation sans jugement de valeur, sans distinguer le réel de la chimère. Ces reproductions volées avaient immanquablement du sens pour leurs propriétaires et Godard évoque ici la puissance symbolique évocatrice de la possession de la reproduction du monde ; la naïveté de Michelangelo et d'Ulysse rappelle l'attitude face aux premières

¹⁷ Pseudonyme de Patrice Moullet, frère de Luc Moullet.

images du réel¹⁸ et à l'illusion ainsi entretenue. Les photos de stars sur nos murs ne font que maintenir cette illusion dans sa dimension d'appropriation, comme pour les personnages des *Carabiniers* à qui l'on a promis de véritablement disposer de tout ce que l'ennemi possède¹⁹.



Les Carabiniers. Capture d'écran DVD ©DVDY Films - Studio Canal

Sorties au cinéma : divertissement

¹⁸ Voir bien sûr la séquence où Michelangelo assiste à sa première séance de cinéma, comme au temps du Cinématographe des frères Lumière...

¹⁹ Cf. le discours d'un carabinier au moment de l'enrôlement à 10 minutes du début : « D'abord, vous allez enrichir votre esprit en visitant des pays étrangers. Et puis vous allez devenir riches. Vous pourrez avoir tout ce que vous voudrez (...) Pas seulement des terres, des troupeaux, mais aussi des maisons, des palais, des villes, des voitures, des cinémas, des Prisunic, des gares, des aéroports, des piscines, des usines, des théâtres de boulevard, des bouquet d'fleurs, des arcs de triomphe, des usines de cigares, des imprimeries, des briquets, des avions, des femmes du monde [on voit une photo de femme en maillot de bain], des trains de marchandises, des stylos, des bijoux, des Alfa Romeo, des guitares hawaïennes, des paysages splendides, des éléphants, des locomotives, des stations de métro, des Rolls Royce, des Maserati, des femmes qui s'déshabillent [autre photo de brune en nuisette] (...) »

La configuration de la sortie au cinéma comme « simple » divertissement est la plus fréquente. Ceux que Janet Staiger²⁰ nomme les « *movie goer* », c'est-à-dire des « personnes aimant simplement aller au cinéma » (Jullier et Leveratto 15), se retrouvent dans plusieurs films dans lesquels les personnages expriment l'intention de se rendre au cinéma, sans nécessairement indiquer leur motivation, le but évident étant de faire une sortie divertissante. Dans *Model Shop* (Demy, 1969), un ami de Gloria et George vient chez eux et leur demande « Vous êtes prêts ? Le film est à 19h. » Dans *le Bonheur* (Varda, 1965), le couple Thérèse et François Chevalier (Claire et Jean-Claude Drouot) compte aller au cinéma le soir s'il trouve quelqu'un pour garder les enfants : « Tu sais que ça s'arrange bien parce que Annie va pouvoir venir garder les petits vers 8h et demi. On pourrait être juste prêts à la séance de 9h. Moi, ça m'plairait. »

Seuls les contextes sociaux de chacun des films permettent de mieux définir ce choix de loisir. Prenons un exemple emprunté au *Boucher* (Chabrol, 1970), lorsque Hélène David (Stéphane Audran) propose à Popaul (Jean Yanne) d'aller au cinéma ; il réplique : « Ben dites donc, moi j'ai qu'une camionnette pour aller à Sarlat ; ça fait pas très rupin ! »²¹ Claude Chabrol utilise cette intention d'aller au cinéma comme l'un des divers facteurs caractérisant les différences d'origine sociale et culturelle des personnages : Hélène est une institutrice parisienne réfugiée dans ce petit village du Périgord et Popaul est le boucher du village. De la sorte, les clivages si chers à Chabrol s'expriment ici à travers l'origine géographique (Paris/province) et professionnelle (profession intellectuelle/manuelle) ; la remarque de Popaul « ça fait pas très rupin » trahit avec une sympathique franchise ces différences : la simple idée d'emmener au cinéma une « Dame » au volant de sa camionnette de boucher, pousse Popaul à exprimer cette gêne sociale ; il ne s'agit pourtant pas d'aller au théâtre ou à l'opéra, mais d'aller voir un film divertissant... Chabrol met en scène la représentation de cet acte culturel populaire en montrant surtout sa dimension sociologique ; la représentation de soi entre en jeu. Tant que Popaul est seul avec elle, il se sent à l'aise, dès qu'il s'agit d'être vus ensemble, il cherche à gommer les stigmates de son origine sociale.

Dans *les 400 Coups*, François Truffaut filme plusieurs fois Antoine en train de se divertir lorsqu'il fait l'école buissonnière : parties de flipper dans un bar, fête foraine et, bien sûr, séances de cinéma dans des salles de quartier pour voir des films de pur divertissement

²⁰ Janet Staiger, 2005, citée par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto (2010)

²¹ Séquence à 31 min.

comme *Liane, l'esclave blanche* (*Liane : Die Weisse Sklavin* de Hermann Leiter, 1957) ou *Terreur à Shangai* (*The Shangai Story*, Frank Lloyd, 1954) ; l'école buissonnière devient dès lors une toute autre école : celle de la débrouillardise, du plaisir, de l'émancipation et des prémices de l'appétit cinéphage qui en a entraîné plus d'un vers une cinéphilie riche²². Dans le contexte psychologique de ce film, ces sorties clandestines sont des « fuites défensives (la rue, la fête foraine, le cinéma, l'amitié, etc.). » (Mary 197). Dans ce film, on trouve aussi la séquence²³ de la sortie en famille, qu'occasionne pourtant une bêtise d'Antoine (le début d'incendie de l'autel improvisé dédié à Balzac) ; « Excellente méthode d'éducation » comme le regrette Julien Doinel (Albert Rémy). De divertissement, la sortie au cinéma devient diversion, diversion pour la mère qui achète ainsi le silence de son fils qui l'a surprise dans les bras de son amant quelques séquences plus tôt. Elle propose donc cette sortie au Gaumont-Palace, salle appréciée par Truffaut²⁴, pour y voir *Paris nous appartient*, clin d'œil au titre du premier long métrage de son ami Jacques Rivette tourné en même temps que *les 400 Coups* mais qui ne sortira qu'à la fin de l'année 1961. Au-delà du clin d'œil, c'est bien sûr l'effet provoqué par cette sortie qui nous intéresse : Antoine déclare avoir apprécié l'esquimau à la fraise et le film, le beau-père commente le « panache » des Bluebell Girls de l'avant programme, et la mère d'Antoine trouve que le film avait « du fond », remarque laissant son mari perplexe, lui qui ne partage manifestement pas le goût de sa femme pour les films « pas marrants ». Ce que Truffaut apporte surtout, au-delà des attitudes masculine et féminine archétypales d'une certaine classe populaire en matière de goût, c'est cette euphorie communicative provoquée par la sortie : elle rend heureux et atténue les soucis ; et toutes les composantes de cette sortie au cinéma jouent un rôle : l'esquimau, le film bien sûr, mais aussi le choix de la salle, le prestigieux Gaumont-Palace avec son organiste Tommy Desserre et le spectacle des Bluebell Girls ; n'oublions pas l'heure nocturne mise à profit par le beau-père facétieux à l'humeur libertine qui se sent tout ragaillardisé par le spectacle vivant tant apprécié. Même la tâche quotidienne ingrate de descendre la poubelle est effectuée avec le sourire par le jeune Doinel.

Le cinéma est donc chez Truffaut un vecteur de bonheur, un refuge contre les soucis et les contraintes du quotidien, et il est aussi à l'origine des premiers émois sexuels. Il ne s'agit

²² Voir par exemple la cinéphilie de Paul Vecchiali (Laverger)

²³ Séquence à 48 min.

²⁴ Antoine Doinel habite place Clichy en face du Gaumont Palace dans *Antoine et Colette* (1962) ; Truffaut fréquente les cinémas du quartier Clichy-Rochechouart.

pas encore d'une véritable cinéphilie savante, mais d'une consommation culturelle populaire qui ne demande qu'à évoluer quand on est un enfant qui découvre Balzac.

Au début de *Lola* (Jacques Demy, 1961)²⁵, Roland Cassard (Marc Michel) se rend au cinéma Katorza (célèbre cinéma de Nantes) voir un film avec Gary Cooper pour se divertir un après-midi. La bande de marins américains qu'il croise devant le cinéma est plus séduite par Lola (Anouk Aimée) dont la photo s'affiche dans la vitrine du cabaret voisin L'Eldorado. Comme souvent dans les films, le destin des personnages se trouve lié par le montage ; Roland choisit pour l'instant de se distraire en vivant, par procuration, une aventure exotique dans des îles paradisiaques du Pacifique ; les marins, eux, ont voyagé et cherchent le contact avec une tout aussi attirante autochtone... Le cinéma fait voyager, on le sait bien...

Quant à la séance vécue par Michelangelo dans *les Carabiniers*, nous avons vu qu'elle était d'une nature bien particulière. Une séance des origines où seule la naïve curiosité fait réagir le personnage incrédule. Autour de lui, les quelques spectateurs ont une attitude « normale », et ne semblent même pas remarquer les mouvements et déplacements décalés de Michelangelo, même quand il se lève vers l'écran pour tenter de suivre hors-champ les protagonistes du film projeté. Il s'agit bien sûr pour Godard de poursuivre sa réflexion sur l'illusion dans laquelle les autorités maintiennent Michelangelo et Ulysse venues les enrôler au début ; il s'agit pour nous de mesurer, dans une sorte de raccourci temporel, l'évolution de l'attitude du spectateur depuis la création du cinéma : le contraste entre l'attitude passive des spectateurs et le comportement très réactif de Michelangelo est édifiant et nous dit à quel point le spectateur de cinéma a changé en glissant de l'émotion primitive vers une apparente apathie ; l'un vit intensément le spectacle, les autres spectateurs observent, en retrait, sans réaction visible.

Les séances de cinéma peuvent aussi procurer un moment de réconfort. Dans *Cléo de 5 à 7* (1962), Agnès Varda filme l'itinéraire de son personnage (Corinne Marchand) durant l'angoissante attente d'un résultat médical à travers Paris et au fil de ses rencontres. Pour lui changer les idées, son amie Dorothée (Dorothée Blanck) l'emmène au cinéma pour une séance privée organisée par son petit ami, le projectionniste Raoul (Raymond Cauchetier)²⁶. Il leur projette un court métrage *les Fiancés du pont Macdonald*. Outre les clins d'œil aux

²⁵ Séquence à 8 min.

²⁶ Séquence à 56 min.

complices de la Nouvelle Vague, entre autres²⁷, ce court métrage burlesque doit offrir à Cléo un réconfort, une parenthèse souriante ; le dialogue entre Dorothee et Raoul est d'ailleurs éloquent :

Dorothee : Cléo, elle est malade...

Raoul : C'est pas grave au moins ? Mettez-vous là toutes les deux. Y'a pas d'maladie qui tienne quand on peut rire un moment !

La « thérapie » semble fonctionner : elles rient toutes les deux... et Raoul bécote Dorothee... Bonne humeur communicative et partagée. Il ne s'agit pas ici de cinéphilie savante, même si Cléo est caractérisée par un niveau culturel élevé. Cette séance de cinéma est rare parce que privée, mais sa fonction décontractante est bien sûr assez répandue.

Sorties au cinéma : cinéphilie

À l'opposé pourrait-on dire, certains films présentent des situations plus proches d'une cinéphilie savante. Lors d'une séquence de *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (1958-1961), Pierre (François Maistre) réconforte sa sœur Anne (Betty Schneider) en lui proposant une sortie²⁸ :

Pierre : Ne t'inquiète pas, tout s'arrangera. Éloignée de lui quelques jours, ça ira mieux après.

Anne : Tu crois ?

Pierre : Mais oui, ça s'arrangera. Tu restes avec nous ce soir et demain soir aussi, j't'invite. Une projection chez un ami, des vieux films muets. Il faut t'changer les idées. Ben allons, ne fais pas cette tête ! Un sourire...

Cette soirée cinéphile dans le salon d'un appartement rassemble une dizaine d'amis autour d'un projecteur 16 mm dont on entend le moteur. Le film muet projeté est *Metropolis* de Fritz Lang. Le montage de Rivette nous propose plein cadre la séquence de Babel et la foule d'esclaves libérés, comme en écho à la thématique de complot secret que Rivette met en scène. Puis la séquence de *Metropolis* s'interrompt alors qu'un homme s'affaire à changer la bobine pendant qu'Anne et Pierre se mettent à discuter. Ici, Rivette représente une cinéphilie savante au sein d'un milieu de jeunes intellectuels parisiens, cultivés, politisés et emportés dans une perception complotiste du monde, sorte d'affabulation miroir du spectacle cinématographique.

²⁷ Ce court métrage est interprété par Anna Karina, Jean-Luc Godard, Eddie Constantine, George de Beauregard, Danièle Delorme, Yves Robert, Jean-Claude Brialy,...

²⁸ Séquence à 1h10.

Ce dispositif de projection amateur est évidemment caractéristique d'un niveau de cinéphilie très élevé. Le choix du film : *Metropolis* réunit plusieurs caractéristiques d'une cinéphilie savante ; muet, allemand, réalisé par un auteur reconnu à cette époque. Un projecteur personnel : peu d'amateurs en possédaient ; une telle possession est aussi le signe potentiel d'une activité de collectionneur de copies 16 mm de films savamment sélectionnés. La réunion pour une soirée cinéma : cela révèle le désir de discuter, d'échanger, bref, de réunir des amis partageant la même passion cinéphile.

Pierrot le fou de Godard (1965) offre de très nombreuses références cinéphiles. Observons celle, plus rare, qui conçoit le cinéma comme un moyen d'éducation²⁹. Godard caractérise d'emblée Ferdinand Griffon (dit Pierrot, incarné par Jean-Paul Belmondo) par la lecture à voix haute d'un volume de l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure. Dès que sa fille apparaît, il lui dit de l'écouter malgré son jeune âge (5-6 ans), comme si l'imprégnation était primordiale, peu importe la pédagogie. Indubitablement, Pierrot tient une certaine instruction en haute estime et l'art semble en être un vecteur primordial, notamment le cinéma. Quand Pierrot s'étonne auprès de sa femme que sa fille ne soit pas encore couchée, elle lui répond :

Maria : Parce que Monsieur lui a permis d'aller pour la troisième fois au cinéma cette semaine.

Pierrot : Pour la troisième fois ! Évidemment, il joue *Johnny Guitar* en bas. Faut bien qu'elle s'instruise ! On commence à vivre un peu trop dans un monde d'abrutis !

Mais de quelle instruction s'agit-il ? Celle de ses goûts personnels et, accessoirement, ceux de Godard³⁰. L'instruction par l'exemplarité artistique avec ce film de Nicholas Ray sous-entend certainement une éducation grâce à la justesse des propos et la vérité artistique. La cinéphilie de Pierrot va donc au-delà du plaisir de la contemplation artistique puisqu'elle est, à ses yeux, exemplaire, nécessaire pour accéder à une instruction, plus encore, pour contrecarrer un environnement contemporain qu'il dénigre vertement. La suite du film offre d'autres exemples de représentations de la cinéphilie de ce personnage, nous le verrons plus loin.

Dans *Masculin féminin* (1966), son film suivant, Godard offre à Jean-Pierre Léaud un rôle de cin phile³¹ : Paul, militant politique, amoureux de Madeleine (Chantal Goya). Une

²⁹ Séquence à 3 min.

³⁰ « Il y avait le théatre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir). Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c'est Nicholas Ray. » (Godard 44)

³¹ Dans une sorte de filiation avec Antoine Doinel...

séquence³² est consacrée à une séance de cinéma. Paul rejoint Madeleine et deux amies dont Élisabeth (Marlène Jobert) dans une salle d'exploitation. À un moment donné, il se plaint de la qualité de la projection :

Paul : Oh merde ! Ils projettent en panoramique !

Madeleine : Et alors ?

Paul : Oh non ! non ! Moi j'veais gueuler !

Il court à la cabine de projection et y lit en marchant :

Paul : La fenêtre doit correspondre au format 1,65 ou 1,75 qui a été prévu lors du tournage du film. Le format 1,85 constitue une limite qui ne doit être dépassée en aucun cas conformément aux stipulations de la recommandation internationale ISO. Hein ? Bon !

Une fois revenu dans la salle il demande :

Paul : Alors ? Qu'est-ce qui s'est passé ?

Amie : C'est un homme et une femme dans une ville étrangère. Ils...

Paul : Allez, on s'en va ; j'trouve ça con !

Amie : Oh non ! J'veux savoir !

Élisabeth : Allez, on s'en va ! L'érotisme moi ça m'dégoûte !

(...)

Voix *off* de Paul : On allait souvent au cinéma. L'écran s'éclairait et on frémissait. Mais encore plus souvent aussi Madeleine et moi on était déçus. Les images dataient et sautaient et Marilyn Monroe avait terriblement vieilli. On était tristes. Ce n'était pas le film dont nous avions rêvé. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi nous portait en soi, ce film qu'on aurait voulu faire ou plus secrètement sans doute, que nous aurions voulu vivre.

Cette attitude et ces propos dévoilent une nature cinéophile exigeante³³. Paul révèle plusieurs aspects caractéristiques. D'une part sa réaction vis-à-vis du format de projection trahit tout autant son purisme que, sans doute, une stratégie implicite de séduction pour faire valoir ses connaissances et mettre en scène une qualité intellectuelle supérieure, indépendante, revendicatrice - à l'image de ses positions politiques contre l'intervention américaine au Vietnam. D'autre part, sa réaction intransigeante vis-à-vis du résumé qu'on lui fait du début du film projeté traduit non seulement une certaine habitude et lassitude à l'égard de ce type d'intrigues de films, mais aussi certainement une exigence éthique définissant et délimitant distinctement la qualité d'un film selon lui. Enfin, le discours en voix *off* propose une vision du cinéma sur un mode plus émotionnel : la complicité avec celle qu'il aime, le partage d'émotions, les espoirs et les déceptions que font naître les films. Pour Paul, le cinéma n'est pas uniquement source d'exigences techniques et artistiques comme il l'exprime « en direct » devant ses amies, le cinéma propose aussi, intimement, des représentations de vies idéales,

³² Séquence à 1 h 12 min.

³³ Plus tard, Michele Apicella donnera une leçon équivalente à un projectionniste dans *Sogni d'Oro* (1981) de Nanni Moretti, autre cinéaste cinéophile s'il en est !

utopiques. Le procédé de la voix *off*, en association avec l'action filmée, nous dévoile une réflexion plus profonde qui montre différentes facettes de sa cinéphilie. Ici, la représentation de ce cinéphile englobe toutes les nuances de sa nature de spectateur avisé au tempérament expressif, indissociable de sa nature sociale et affective : exigence de qualité, récriminations esthétique-techniques, artistiques et politiques, partage d'émotions avec l'être aimé, désir secret de vivre d'autres vies par procuration grâce aux films, etc. Bref, une nature sensible particulière qui rassemble une certaine famille de cinéphiles... ressemblant logiquement à celle des futurs cinéastes de la Nouvelle Vague quand ils étaient jeunes.

Dans *Masculin féminin*, paradoxalement, on ne voit pas directement Paul prendre plaisir à voir un film ; seuls ses propos en voix *off* évoquent l'intensité du spectacle cinématographique, quitte à être souvent déçu. Dans *Vivre sa vie* (Godard, 1962), un plan dans une salle d'exploitation diffusant *la Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer montre le visage de Nana (Anna Karina) sur fond noir, le regard levé, les larmes aux yeux. Cette puissante émotion est intimement liée aux gros plans du visage de Renée Falconetti sur fond blanc se préparant à la mort qui alternent au montage : les deux visages, les deux émotions, se répondent, s'associent et prouvent l'étonnant pouvoir d'évocation du cinéma.



Vivre sa vie. Capture d'écran DVD ©Films de la Pléiade

Et ce n'est pas le bras d'un homme anonyme, effacé par la perspective dans le plan éloigné, qui est venu se poser sur les épaules de Nana juste avant ces plans qui la fait ainsi frémir ; Nana, la spectatrice, l'aspirante comédienne, se fond totalement dans le gros plan gigantesque de l'inspirante comédienne. Le bras sur les épaules ne semble plus exister. Bien sûr, cette concentration de Nana, subjuguée par l'intensité dramatique d'une femme face à l'imminence d'une mort atroce, résonne aussi avec son propre destin. Mais au-delà de cette mise en

relation symbolique, Godard montre concrètement la réaction de cette spectatrice indéniablement cinéphile - son désir de devenir actrice et le choix de voir le film de Dreyer suffisent à l'attester. Cette séance de cinéma devient pour Nana un véritable refuge, comme si elle venait puiser au cinéma des ressources rares, intactes, vraies, en résonance avec le drame de son existence : le cinéma, parfois, comme exutoire. Le cinéphile n'est ni uniquement à la recherche du chef d'œuvre, ni un maniaque des classements ou un boulimique de films, Godard le représente ici dans l'intimité de sa rencontre avec une émotion qui le submerge.

Cas exceptionnel, *les Sièges de l'Alcazar* (Luc Moullet, 1989) est un film qui se déroule presque entièrement dans une salle de cinéma et qui met en scène quasi exclusivement les spectateurs et les propriétaires de cette salle. Autant dire qu'il nécessiterait un article entier... Dès la première séquence, Luc Moullet nous plonge dans cette nostalgie des salles des années 50 (1955) en suivant un critique des *Cahiers du Cinéma* entrant dans la salle de l'Alcazar. La représentation qu'il donne de la pratique cinéphile du protagoniste principal, Guy Moscardo (Olivier Maltinti), révèle les manies, les exigences et une sorte d'immaturité sociale caractéristique du passionné quasi obsessionnel (le *geek* d'aujourd'hui) qui voue sa vie à un seul objet d'admiration. Le fait qu'il soit critique modifie à peine cette représentation du cinéphile de cette époque où seules les salles de cinéma permettaient d'assouvir sa passion. Il passe simplement plus de temps à rédiger des notes durant la projection qu'un cinéphile anonyme, qui se « contente » de noter le générique en général. Mais toutes ces réflexions affûtées sur le contexte de la salle dessinent parfaitement bien les traits de l'habitué attentif et scrupuleux : la bonne distance par rapport à l'écran, la connaissance parfaite des particularités des différents sièges qu'il a d'ailleurs baptisés en conséquence, les rapports avec le personnel qui a des considérations opposées aux siennes, etc. Notons enfin que les affiches entraperçues dans le hall sont caractéristiques des goûts cinéphiles des *Cahiers du Cinéma* : Nicholas Ray, encore lui, et Howard Hawks³⁴, de même que les propos tenus sur le réalisateur italien Vittorio Cottafavi, sujet entretenant les discordes entre les *Cahiers* et *Positif*. Un peu plus loin³⁵, Luc Moullet met en scène l'apparition d'une « double concurrence » : une personne de la revue adverse *Positif* doublée d'une femme ! Bien évidemment, une relation va petit à petit

³⁴ Affiches de *la Terre des Pharaons* d'Howard Hawks (*Land of the Pharaohs*, 1955) et les *Indomptables* de Ray (*The Lusty Men*, 1952), ainsi que celle de *la Tour de Nesles* (1955) d'Abel Gance...

³⁵ Séquence à 11 min.

se mettre en place sur le mode sentimental, malgré les problèmes éthiques que cela suppose. Là encore, le réalisateur nous propose une autre dimension de la représentation du cinéophile : comment concilier attirance sentimentale et goûts opposés ? L'amour peut-il naître si l'on ne partage pas les mêmes points de vue ? Pourtant, une véritable cinéphilie les unit indéniablement. Sur un mode humoristique, Luc Moullet accuse le trait, certes, mais dessine une représentation précise prenant en compte de nombreux détails de la vie de ce cinéophile. Des détails de l'attitude adoptée dans la salle de cinéma à la qualité des relations sociales entretenues dans cette même salle, Moullet brosse le portrait d'un cinéophile vivant dans un monde dont les limites semblent être celles de la salle obscure, l'écran participant à les repousser au gré des horizons des films projetés. Ainsi, ses relations sociales se restreignent à ses rapports souvent conflictuels avec les autres spectateurs et les propriétaires de la salle, à des réunions avec ses camarades critiques et, de façon plus complexe, à cette attirance « contre-nature » pour une femme critique de la revue ennemie. Le réalisateur dissèque ainsi les atermoiements, les stratégies et les émotions contrariées de cet apprenti amoureux qui nous paraît découvrir un désir jusqu'alors exclusivement suscité par les films. Cinéphilie et amour ne peuvent guère être plus liés que dans ce film...

Sorties au cinéma : drague

Une dizaine de films de notre échantillon présentent ce type de situation très calibrée, déjà entrevue avec *Vivre sa vie*. Dans le bien nommé *les Dragueurs* (Mocky, 1959), Charles Aznavour incarne Joseph Bouvier, dragueur incompetent qui trouve en Freddy (Jacques Charrier) un mentor et un professeur. Tout au long du film, Freddy égrène les différentes tactiques que Joseph tente d'appliquer maladroitement ; mais la médiocre stratégie de proposer à ses conquêtes potentielles de les emmener au cinéma resurgit toujours dans les propos de Joseph. Dès leur première rencontre, Joseph, désespéré de ne pas parvenir à draguer, parle de cinéma³⁶ :

Freddy : Alors, qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?

Joseph : J'vais encore essayer. Et puis, si ça rend pas, j'irai au cinéma.

Dans une autre séquence, Freddy drague deux étudiantes à la sortie de leur cours³⁷ :

Jeune femme (à son amie) : Il est six heures, qu'est-ce qu'on fait ?

Freddy : On pourrait aller chez moi. J'habite à côté, je vous invite. On écouterait des disques.

³⁶ Séquence à 5 min.

³⁷ Séquence à 8 min.

Joseph : Et puis on ira au cinéma.

Plus loin encore, dans une galerie marchande déserte la nuit, Joseph aborde une femme en utilisant « la tactique de la pièce de monnaie » (il semble être le seul à ne pas reconnaître d'emblée que cette femme est une prostituée)³⁸ :

Joseph : Vous êtes seule ?

La femme : Mais oui.

Joseph : Qu'est-ce que vous faites ce soir ?

La femme : Ça ne se voit pas ?

Joseph : Attendez, attendez, je vais deviner ! Euh, vous sortez du cinéma !

La femme : Voilà !...

Joseph : Et vous vous ennuyez !

La femme : Eh oui. C'est pour ça que je cherche un petit homme dans ton genre.

Ces trois courtes séquences, loin de valoriser cette technique de drague, présentent en premier lieu le manque d'assurance de Joseph dont la maladresse n'a d'égal que l'aplomb de son mentor Freddy (Jacques Charrier). Cette insistance par la répétition, présente la sortie au cinéma comme un réflexe, une convention dans ce genre de situation - encore faut-il en maîtriser les usages pour parvenir à ses fins. Pour Joseph, la sortie au cinéma offre soit un pis-aller, soit un espoir, sa naïveté face à la prostituée parachevant son incurable inexpérience. Vu son insistance, nous pouvons supposer que ce personnage est assez cinéphile ; le refuge dans une salle de cinéma le rassure car il doit ainsi se sentir plus à l'aise, « sur son terrain » et avec la possibilité d'engager une conversation sur un sujet qu'il maîtrisera. À moins qu'il ne s'agisse plus communément de choisir un lieu propice aux rapprochements à la faveur de l'obscurité, de la promiscuité et des émois suscités par le film projeté...

La salle de cinéma est donc aussi un lieu de prédilection pour draguer. Dans *la Femme infidèle* de Chabrol (1969) Victor Pegala (Maurice Ronet) décrit, à la demande de Charles Desvallées (Michel Bouquet), comment il a rencontré et séduit Hélène (Stéphane Audran), la femme de ce dernier. Situation étrange et gênante mise à profit sadiquement par l'hypocrite mari vengeur³⁹ :

Victor Pegala : (...) Ça s'est fait tout à fait par hasard, au cinéma. J'étais assis à côté d'elle ; j'ai senti une sorte de disponibilité. Enfin... vous savez bien ce que c'est, bien entendu... Alors, en tout cas le film était mauvais, n'est-ce pas ; alors nous avons râlé ensemble et puis... euh... Après nous sommes sortis prendre un verre pour nous remettre (...)

³⁸ Séquence à 38 min.

³⁹ Séquence à 48 min.

La qualité médiocre du film devient l'excuse pour ce rapprochement, même si l'on peut se douter légitimement que la rencontre aurait pu être initiée par un autre prétexte. Hélène, lors de séquences précédentes, avait déjà évoqué des sorties au cinéma sur un ton qui sous-entendait que cette activité, au même titre que ses sorties chez l'esthéticienne et le coiffeur, permettaient de combler ses longues après-midi de femme au foyer bourgeoise⁴⁰ ; c'était certainement déjà des alibis pour faire d'éventuelles rencontres.

Un autre couple adultérin se retrouve plusieurs fois au cinéma par commodité dans *Une Femme mariée* (Godard, 1964). La salle de cinéma, grâce à son obscurité, permet à certains de se cacher, à d'autres de trouver un abri momentané... Patricia, dans *À Bout de souffle*, sème un policier dans le cinéma MacMahon ; plus tard, elle propose : « Allons voir le western au Napoléon » et Michel Poicard, recherché par la police, lui répond : « Oui, vaut mieux que la nuit tombe » ; dans cette séquence, un gros plan les montre en train de s'embrasser dans une salle de cinéma... L'obscurité favorise tout autant les rapprochements que les dissimulations. On trouve aussi cette situation charnelle dans le court métrage de François Truffaut *les Mistons* (1958)⁴¹ quand Bernadette et Gérard (Bernadette Lafont et Gérard Blain) s'embrassent dans la pénombre d'une salle de cinéma au moment où l'écran réfléchit un couple s'étreignant sur un lit⁴². Ici, tous les facteurs sont réunis pour faciliter les baisers - si ce n'est que les mistons contrecarrent malicieusement cette intimité sensuelle : la séquence projetée devient ainsi un modèle à suivre qui incite à partager immédiatement l'émotion... Jacques Rozier évoque aussi le cinéma comme lieu de drague dans son court métrage *Blue Jeans* (1958). René et Francis (René Ferro et Francis de Peretti) draguent deux jeunes filles sur les plages de Cannes et passent devant l'entrée d'un cinéma ; la voix *off* évoque alors :

⁴⁰ Séquence à 7 min :

Charles : Qu'est-ce que tu fais demain ?

Hélène : Je vais me faire nettoyer la peau (...) puis j'irai chez le coiffeur. Puis j'irai peut-être me faire un p'tit cinéma.

Charles : Il y a quelque chose de bien ?

Hélène : J'sais pas. On me le dira chez Carita.

Dans une autre séquence, à 17 min :

(...) Hélène : Ha puis je suis retournée voir *le Docteur Jivago*.

Charles : Tiens ? Ça ne t'avait pas emballé...

Hélène : Ah non, mais tu vois, j'ai eu envie de le revoir. J'ai beaucoup mieux aimé cette fois.

Charles : (...) pour une fois, tu n'éprouveras pas le besoin de me raconter ce que tu as vu.

Hélène : Ha ha ben non.

⁴¹ Séquence à 11 min.

⁴² On reconnaît Jean-Claude Brialy.

Elles, elles auraient bien aimé aller au cinéma. Au cinéma on les aurait menées peut-être, mais nous on aime faire les choses correctement. Alors on les a menées dans une boîte de nuit.

Une distinction claire semble faite entre l'esprit féminin et masculin : les jeunes filles préfèrent l'intimité calme du cinéma, alors que les garçons optent pour un autre mode de séduction, celui de l'entrain musical, de l'expression des corps et de la potentielle ivresse désinhibante.

Discours sur le cinéma : les personnages citent des personnalités du cinéma

Dans plus d'une vingtaine de films de notre échantillon, certains personnages prononcent des noms d'acteurs, d'actrices, de réalisateurs ou des titres de films, comme on a déjà pu l'entrevoir dans certains exemples précédents. Des films comme *Pierrot le fou* ou *la Maman et la putain* (Eustache, 1973) offrent de très nombreuses références en ce domaine. Chez Eustache, nous entendons parler de Nicholas Ray, Robert Bresson, Murnau, Belmondo, Fernandel, Charlot, Guitry, *les Visiteurs du soir*, *On purge bébé...*

Dans *Pierrot le fou*, Marianne Renoir fait appel à sa mémoire cinéphile pour se sortir d'une situation dangereuse en reproduisant une action vue dans un film : « Je me souviens d'un truc dans un Laurel & Hardy. » Le cinéma s'imprègne en nous. Les stars peuvent être des modèles que l'on copie parfois. Michel Poicard imite à 5 reprises le geste du pouce passant sur la bouche, comme son idole Humphrey Bogart⁴³. Il joue littéralement au gangster de cinéma, sans vraiment avoir la carrure des personnages incarnés par Bogart. D'ailleurs, quand, au début d'*À Bout de souffle*, il découvre le revolver dans la boîte à gant, Godard montre parfaitement ce mimétisme immédiat : il joue avec comme un enfant... puis, fatalement, quelques instants plus tard, il tue un gendarme... Le cinéma, comme d'autres influences socioculturelles, construit l'être social. Les mécanismes du cinéma sont bien connus en ce domaine. Le pouvoir de la séduction, du *glamour*, et le processus d'identification font leur œuvre pour nous y conduire.

Dans *Made in USA* (Jean-Luc Godard, 1966), lorsque Paula Nelson (Anna Karina) assassine Edgar Typhus (Ernest Menzer), elle commente en voix *off* : « Déjà du sang et du mystère. Déjà j'ai l'impression de naviguer dans un film de Walt Disney mais joué par Humphrey Bogart, donc dans un film politique. » Cette référence à Walt Disney et Humphrey

⁴³ Dans une séquence à 17 min, Poicard est devant l'affiche de *Plus Dure sera la chute* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956) et dit, admiratif : « Bogey ! » ; puis il enlève ses lunettes de soleil et se passe le pouce sur la bouche.

Bogart, pour le moins assez décalée, indique l'une des natures de la référence cinématographique : tels les airs de chansons qui nous accompagnent toute une journée, tels les gimmicks publicitaires qui se réveillent instantanément à la moindre allusion, l'esprit du cinéphile semble toujours en éveil et utilise instinctivement des exemples empruntés à sa culture cinématographique pour traduire, expliquer, développer une idée. Mais ici, le propos n'est plus strictement de l'ordre de la passion débordante du cinéphile, mais d'une cinéphilie employée comme moyen d'interprétation de la pensée idéologique. Ce qui au premier abord pourrait surprendre (associer ainsi Walt Disney et une action sanglante...) devient grâce à Godard, lumineux et d'une logique implacable : les films, quels qu'ils soient, sont des véhicules idéologiques, et Paula Nelson ne procède pas juste à un collage Dada en faisant ainsi se côtoyer des noms et des actions jamais ainsi associés, elle traduit le monde avec ses références pour l'interpréter, nous le représenter. Le cinéma, comme toute autre création, nous communique une pensée du monde. La cinéphilie de ce personnage participe donc pleinement à sa réflexion, l'étaye, la verbalise.

Dans *la Maman et la putain*, Alexandre (Jean-Pierre Léaud) est un intellectuel, bohème, sans moyens. Sa large culture (outre le cinéma, il évoque volontiers la musique, la politique, etc.), ses rapports amoureux et la qualité de ses réflexions confèrent à ce personnage une personnalité complexe qui oscille entre une incroyable assurance et une indolence coupable. Sa cinéphilie surgit sans cesse. Tout semble avoir un rapport avec le cinéma ; comme dans cette séquence⁴⁴ :

Veronika : Vous êtes très sûr de vous !

Alexandre : Oh non ! Pas du tout ! Mais en revanche, je suis persuadé de la débilité de ce qui m'entoure.

Veronika : C'est drôle, quand je vous ai rencontré, quand je vous ai regardé aux Deux Magots, je voulais tuer le temps en attendant Jean. J'ai tué Jean.

Alexandre : Vous savez que vous dites des choses très belles. Je ne sais pas si vous les préparez à l'avance ou si elles vous viennent comme ça, mais dans un mauvais film on appellerait ce que vous venez de dire "un mot d'auteur".

À un autre moment, Alexandre est au téléphone avec Veronika (Françoise Lebrun)⁴⁵ :

Veronika : Je travaille jusqu'à cinq heures. Voulez-vous qu'on se voie après ? On pourrait aller au cinéma peut-être ?

Alexandre : Je ne sais pas s'il y a quelque chose à voir.

⁴⁴ Séquence à 2 h 03 min.

⁴⁵ Séquence à 1 h 36 min.

Veronika : J'aime bien les films fantastiques, les vieux films de vampires ; c'est complètement ridicule.

Alexandre : Moi j'aime bien les films terre à terre. J'aimerais bien voir un Fernandel.

Veronika : Fernandel ? (*déçue*) Ha, pour vous faire plaisir, j'irais jusqu'à voir un bon film.

Alexandre: Qu'entendez-vous par "bon film" ?

Veronika : Je ne sais pas, *les Visiteurs du soir* peut-être.

Alexandre : Quoi ?! (*en criant*) « Ce cœur qui bat, qui bat, qui bat ! » Non ! Tous les élégiaques sont des crapules !

Veronika : Bon ben, alors on verra. On peut se retrouver à six heures au Flore.

Alexandre : Bon ben alors à ce soir. J'vous embrasse.

Alexandre exprime avec autorité ses goûts et dégoûts, surtout pour certains types de films.

Incontestablement, Alexandre a un avis péremptoire dès qu'il s'agit de culture, notamment cinématographique. Durant tout le film, il exprime son point de vue en frisant parfois le prosélytisme. Lors d'une autre séquence, il projette d'aller au cinéma avec Marie (Bernadette Lafont)⁴⁶ :

Alexandre : Qu'est-ce que vous voulez faire plus tard ? Aller au cinéma ?

Marie : Il y a quelque chose à voir ?

Alexandre : Je ne sais pas, je regarde. Vous voulez voir *la Classe ouvrière monte au Paradis* d'Elio Petri ? (*il lit un article du Monde*) « Film essentiellement politique qui, tout en dénonçant les servitudes de la condition ouvrière, s'efforce de définir une nouvelle conception des rapports humains. Ni tract, ni reportage, ni exercice de rhétorique. Ce film est un vrai film. C'est-à-dire une œuvre élaborée, composée, rythmée, qui nous fait puissamment ressentir les obsessions et les contradictions du personnage principal, son âpreté au gain, puis cette impression qu'il éprouve que son cerveau s'évade, qu'il perd sa conscience d'homme, la confusion de ses idées, ses poussées de fureur, de démence. » (*il arrête de lire et allume la télévision*) Je préfère encore regarder la télé. Au moins Bellemare et Guy Lux portent leur connerie sur leur visage ; c'est plus franc !

Il ne donne absolument aucun argument sur son apparent désaccord avec la critique lue, il se contente de marquer sa désapprobation par le ton de sa voix, par quelques sonorités gutturales, par son attitude corporelle (sa gestuelle, la manière dont il s'assoit sur le lit) ; sa déclaration à propos de Guy Lux et Pierre Bellemare devient la conclusion quasi méprisante à l'égard de cette critique et de ce film. La cinéphilie d'Alexandre semble surtout s'exprimer par des emportements tranchés. Pourtant, durant tout le film, il n'est pas avare de références, ce qui nous permet de dessiner un peu les contours de sa cinéphilie. Au hasard des séquences, on l'entend dire :

Tu te souviens de ce film où Michel Simon disait « Regardez la femme infidèle. Regardez l'ami félon. » Avec cette grandiloquence un peu ridicule et risible que donne la plus grande douleur et la mort.

⁴⁶ Séquence à 21 min.

Une femme me plaît par exemple parce qu'elle a joué dans un film de Bresson ou bien parce qu'un homme que j'admire est amoureux d'elle.

Ça ressemble à un film de Murnau. Les films de Murnau, c'est toujours le passage de la ville à la campagne.

Vous connaissez cette histoire de Sacha Guitry avec sa première femme.

(...) marchant comme à la fin des films de Charlot.

Discours sur le cinéma : réflexions philosophiques

Enfin, certains cinéastes offrent à leurs personnages l'occasion de partager leur point de vue général sur la nature du cinéma, ce qu'il apporte, ce qu'il bouleverse. Dans *Lola*, Jacques Demy fait parler ses personnages de manière très simple ; mais, néanmoins, la teneur de leurs propos révèle les éléments essentiels de la pensée sur ce médium ; comme dans cette séquence dans le bar où Roland Cassard se rend fréquemment⁴⁷

Roland Cassard : J'ai pris une grande décision ! J vais partir ! J'étais au cinéma cet après-midi. J'ai vu un film avec Gary Cooper. C'était pas mal. C'était beau, les gens avaient l'air heureux.

Claire, la gérante du bar : Où ça ?

Roland Cassard : Au Katorza

Claire : J vous d'mande pas dans quel cinéma, j vous d'mande dans quel pays.

Roland Cassard : Ah ! Le pays ! Matareva, c'est une île du Pacifique du côté de Tahiti.

Claire : Au cinéma, c'est toujours plus beau.

Jeanne, cliente : Quoi ?

Claire : Au cinéma c'est toujours plus beau.

Jeanne : C'est la vie, c'est pareil.

Roland Cassard : Non !

Claire : Comment non ?

Roland Cassard : Non, ici on sait pas vivre. Moi avec mon directeur et vous avec vos galettes et vos ivrognes.

Claire : Et vous ? Vous savez vivre ?

Roland Cassard : J pense qu'ça s'apprend.

Claire : En voyageant ?

Roland Cassard : Pas spécialement, chacun s'débrouille. Pour moi, c'est le seul remède à mon mal.

Claire : Quel mal ?

Roland Cassard : L'ennui.

(...)

La conversation se poursuit avec des considérations sur les conditions de vie (mariage, enfants, occupations...). Il semble qu'ici deux conceptions, deux perceptions du cinéma s'opposent ; l'éternel débat entre un cinéma qui copie la vie et un cinéma qui l'embellit. Cette représentation d'une cinéphilie populaire, qui ne cherche *a priori* que le divertissement, l'évasion, permet à Jacques Demy de poser les bases d'une réflexion philosophique

⁴⁷ Séquence à 19 min.

ontologique. Pourtant tel n'est pas le but de la conversation de ces personnages. On trouve ici une représentation de spectateurs de cinéma qui instinctivement relie la vie réelle et les vies des personnages de pellicule, comme dans une correspondance évidente, une comparaison inévitable.

Pour finir, c'est presque logiquement que l'on trouve chez Jean-Luc Godard une réflexion sur le cinéma d'un connaisseur, d'un professionnel en la personne de Samuel Fuller lors d'une soirée à laquelle se rend Pierrot dans *Pierrot le fou*⁴⁸.

Pierrot : Vous avez l'air seul.

Samuel Fuller : What did he say ?

Une femme au cocktail : You're alone. (à Pierrot) C'est un Américain, il ne parle pas français.

Pierrot : Comment il s'appelle ? Qu'est-ce qu'il fait ?

Une femme au cocktail : Who are you ? What are you doing ?

Samuel Fuller : I'm an American film director. My name is Samuel Fuller and I'm here to make a picture in Paris called *Flowers of evil*.

Une femme au cocktail : C'est Monsieur Samuel Fuller, c'est un Américain, c'est un producteur de cinéma. Il est là pour faire *les Fleurs du mal*.

Pierrot : Baudelaire, c'est bien. J'ai toujours voulu savoir ce que c'était exactement que le cinéma.

Une femme au cocktail : He says he wants to know exactly what a movie is.

Samuel Fuller : Oh ! A film is a battleground.

Une femme au cocktail : C'est comme une bataille un film.

Samuel Fuller : As love.

Une femme au cocktail : L'amour.

Samuel Fuller : Hate.

Une femme au cocktail : La haine.

Samuel Fuller : Action.

Une femme au cocktail : L'action.

Samuel Fuller : Violence.

Une femme au cocktail : La violence.

Samuel Fuller : And death.

Une femme au cocktail : Et la mort.

Samuel Fuller : In one word : emotions.

Une femme au cocktail : En un seul mot : c'est l'émotion.

Pierrot : Ah

Le cinéma c'est l'émotion ! Bien sûr, ces propos du célèbre réalisateur concernent un peu moins la présente étude étant donné que Samuel Fuller n'est pas un « simple cinéphile ». Le plus intéressant est l'attitude de Pierrot. Nous avons déjà remarqué son niveau culturel, son exigence ; il semble donc naturel qu'il s'intéresse à Samuel Fuller. Cependant, il le fait avec sa légendaire nonchalance, l'écoute, le regarde et sa réaction finale n'est guère enthousiaste : un « ah » un rien désabusé tout en portant un verre d'alcool à ses lèvres. N'aurait-il rien appris qu'il ne savait ou percevait déjà ? Attendait-il autre chose de la part d'un réalisateur ?

⁴⁸ Séquence à 6 min.

La situation de cette soirée de cocktail impose-t-elle une certaine banalité des propos quels qu'ils soient ? Bien sûr, Godard nous livre ici une certaine vision du cinéma à laquelle il adhère sans doute, mais il nous montre surtout dans ce film un homme qui cherche de nouveaux repères dans sa vie, et le cinéma est évidemment une source inépuisable en ce domaine ; la réponse conclusive de Samuel Fuller semble ainsi répondre en partie à cette quête : vivre des émotions. Et c'est bien ce que Pierrot va faire par la suite : vivre des émotions plutôt que de les ressentir par procuration. Serait-ce l'étape ultime du cinéophile ? Confondre la vie vécue et la vie « de cinéma »...

Je n'ai évidemment pas pu aborder en détail l'ensemble des éléments concernant les représentations de la cinéphilie chez cette génération Nouvelle Vague. De plus, j'ai volontairement évité de traiter de films dont la représentation de la cinéphilie est intimement liée avec le monde professionnel des tournages (*le Mépris* et *la Nuit américaine*, mais aussi *les Cent et Une nuits de Simon Cinéma*, film hommage d'Agnès Varda pour les 100 ans du cinéma), pour ainsi centrer cette étude sur les représentations de cinéphilies « ordinaires ».

Les quelques exemples exploités ici témoignent, en partie en tout cas, de la diversité des situations cinéphiles dans ces films. Dans cette période où le cinéma affirme une vraie modernité, ces cinéastes forgent surtout l'image d'un cinéma qui fait pleinement partie de la vie de leurs personnages, l'image d'une cinéphilie qui les accompagne, les guide, voire les transcende. En définitive, peu de personnages sont de véritables cinéphiles dans notre échantillon de films, mais les références au cinéma dans leur vie sont présentes dans une majorité : quelques « cinéphiles savants » et beaucoup de spectateurs populaires. Ce fort ancrage du cinéma dans la vie de certains protagonistes est indéniable, même s'il faudrait réévaluer cela au regard des autres pratiques culturelles et en fonction de la cinématographie française dans son ensemble. Plusieurs auteurs de cette génération Nouvelle Vague, cinéphiles eux-mêmes, ont donc presque logiquement inscrit le spectacle cinématographique et les pratiques qui en découlent dans les habitudes de leurs protagonistes, non pas systématiquement pour en faire leurs alter ego, bien au contraire, mais pour définir des profils socioculturels intégrant les plaisirs liés au cinéma au même titre que d'autres pratiques (l'écoute de chansons, la lecture de magazines et de livres, l'intérêt pour le sport, la télévision, etc.). *Les 400 Coups* est assez éloquent à ce sujet : Antoine va au cinéma, à la fête foraine, au spectacle de Guignol, il joue au flipper dans les bars, lit Balzac, pendant que son beau-père

participe bénévolement à l'organisation de rallyes automobiles ; représentation logique d'une famille de classe moyenne dans la France de la fin des années cinquante. Le cinéma est bien une pratique culturelle populaire et les cinéastes de cette génération la représentent justement. Certains d'entre eux paraissent la « surreprésenter », tel Jean-Luc Godard qui n'a de cesse de lier ses personnages au cinéma, du naïf qui assiste à sa première séance dans *les Carabiniers* au cinéphile exigeant de *Masculin féminin*. Ce foisonnement dans sa filmographie trouve sa raison d'être dans la perpétuelle réflexion que ce cinéaste porte sur son moyen d'expression, dans un geste moderne qui le caractérise.

Bibliographie

AUBERT, Jean-Paul et TAILLIBERT, Christel. *Du Spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes. Les Cahiers de champs visuels 6/7*. Paris : L'Harmattan, 2013.

BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie - Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris : Fayard, 2003.

CAPDENAT, Constance. « Les enfants terribles de la Nouvelle Vague ». *Vingtième Siècle* 22, (1989) : 45-51. Repris sur le site internet *Persée*, consulté le 15 septembre 2016, URL : http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1989_num_22_1_2126

DELSAULT, Yvette. *Reprises - Cinéma et sociologie*. Paris : Éditions Raisons d'agir, 2010.

DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris : Hazan, 2004.

GODARD, Jean-Luc. « Au-delà des étoiles ». *Cahiers du Cinéma* 79 (1958) : 44-45.

JODELET, Denise (sous la direction). *Les Représentations sociales*. Paris : PUF, 1989.

JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies, une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : Armand Colin, 2010.

LAVERGER, Cyril. « Paul Vecchiali : cinéphage, cinéphile, cinéaste ». Eds. Jean-Paul AUBERT et Christel TAILLIBERT. *Du Spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes. Les Cahiers de champs visuels 6/7*. Paris : L'Harmattan, 2013 : 27-64.

LEVERATTO, Jean-Marc. « Le sociologue comme cinéphile ». *Le Portique*, Site internet. 30 | 2013, document 3, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 18 septembre 2016. URL : <http://leportique.revues.org/2708>

MARY, Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur - Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris : Seuil, 2006.

MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris : Seuil, 1972.

STORA, Benjamin. « *Le Petit Soldat*. Godard ou les ambiguïtés d'une guerre ». *Revue française d'histoire d'outre-mer* 311 (1996) : 93-99. Repris sur le site internet *Persée* URL : http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1996_num_83_311_3431