

UNIVERSITÉ PALACKÝ A OLMOUC

Faculté de Lettres

Département des Études Romanes

**Nouvelle Vague en cinématographie française:
Jean-Luc Godard et François Truffaut**

**New Wave in the French cinematography: Jean-Luc
Godard and François Truffaut**

Mémoire de licence

Auteur: Dominika Ondrušková

Directrice de mémoire: Mgr. Kristýna Křeháčková

Olomouc 2016

Déclaration écrite sous serment:

Je, soussignée, Dominika Ondrušková, atteste avoir réalisé ce mémoire moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans le présent travail.

A Olomouc, le 3 mai 2016

Signature.....

Remerciement

Je voudrais avant tout remercier Mgr. Kristýna Křeháčková, en tant que directrice de ce mémoire, pour ses conseils pratiques.

Table de matières

Introduction.....	6
I Nouvelle Vague.....	7
I.1 Contexte historique	8
I.2 Cinéclubs et Cahiers du cinéma	8
I.3 Nouveau mouvement dans le cinéma français	10
I.3.1 Représentants de la Nouvelle Vague	11
II Jean-Luc Godard	14
II.1 Débuts de Jean-Luc Godard.....	14
II.1.1 Du critique au cinéaste	14
II.2 Premiers films	15
II.3 Films révolutionnaires godardiens	16
III François Truffaut	22
III.1 Débuts de François Truffaut	22
III.1.1 Critique impavide.....	22
III.1.2 Premiers films	24
III.2 Films révolutionnaires de Truffaut	24
IV Comparaison de Godard et Truffaut.....	30
IV.1 Débuts divergents	31
IV.2 Contribution des acteurs	32
IV.3 Comparaison des œuvres clés.....	33
IV.3.1 Triangle amoureux.....	34
IV.3.2 Motif du détachement	35
IV.3.3 Film dans le film.....	36
Conclusion	39
Résumé.....	40

BIBLIOGRAPHIE	41
ANNOTATION	43

Introduction

La Nouvelle Vague représente une époque controversable et révolutionnaire et son importance dans l'évolution du film non seulement en France mais dans le monde entier est incontestable.

Le présent mémoire a pour but de commenter le rôle de la Nouvelle Vague dans la cinématographie française, ainsi que celui des deux réalisateurs mondialement connus, Jean-Luc Godard et François Truffaut. L'un très célèbre et renommé, parfois même surestimé, et l'autre souvent mal compris par un nombre de spectateurs dont beaucoup étaient capables d'apprécier les valeurs et les qualités de ses films sans jamais y prendre goût. En analysant leurs œuvres, nous essaierons de montrer pourquoi certains films sont devenus tellement célèbres, tandis que les autres ont fait face à une grande critique. Ce mémoire sera divisé en quatre grandes parties.

Dans un premier temps, nous examinerons les origines du nouveau mouvement cinématographique ainsi que celles de la répugnance des jeunes cinéphiles pour cette production-là. Nous nous consacrerons à la question de l'importance des cinéclubs et du mensuel les Cahiers du cinéma, considérés le berceau de la Nouvelle Vague. Ensuite, nous décrirons les aspects importants, qui ont eu une influence signifiante, débouchant à un changement radical de la création des cinéastes de la Nouvelle Vague. Nous présenterons brièvement les autres représentants de ce mouvement, soi-disant « *jeunes turcs* » qui faisaient partie d'un collectif factieux autour des fameux Cahiers du cinéma.

Dans la deuxième partie du mémoire, nous avons pour objectif de faire connaître la vie et la production de Jean-Luc Godard. Nous décrirons son parcours vers la carrière glorieuse, mentionnant ses premiers films ainsi que ses œuvres clés.

La troisième partie sera consacrée à François Truffaut. Nous traiterons son enfance difficile qui s'est reflétée dans sa production, ensuite nous mentionnerons son rôle important de critique de cinéma, ses premiers films ainsi que ses films les plus célèbres.

Dans le quatrième chapitre, nous nous concentrerons sur la comparaison des deux protagonistes, ce qu'ils ont en commun comme piliers principaux et ce qui leur distingue remarquablement et en quoi consistaient leur succès et l'originalité ostensible. Nous comparerons ainsi certaines œuvres majeures choisies, leurs motifs communs et divergents.

I Nouvelle Vague

L'étape de la Nouvelle Vague est l'une des plus intéressantes et particulières dans le monde du grand écran et est constamment l'objet d'intérêts des cinéphiles du monde entier. Le concept de la « Nouvelle Vague » est plus complexe qu'il ne paraît au premier regard. Pour certains critiques du cinéma il peut évoquer les nouvelles tendances du cinéma français dans les années 1959–1964, où un groupe de jeunes cinéastes ont radicalement changé l'image de la cinématographie française et mondiale en même temps, pour d'autres spécialistes, il s'agit plutôt d'un nouveau style de vie, d'un phénomène culturel englobant plusieurs arts, comme le théâtre et la littérature. Il est également très difficile de déterminer la période exacte de cette vague, parce que naturellement, les metteurs en scène ne savent pas à quels moments ils vont filmer de telle ou telle manière, ou quand ils se penchent vers quelque chose de nouveau. Le processus d'évolution en cinématographie, aussi bien que dans d'autres disciplines, est cohérent et souvent non-réglé.

La création de la Nouvelle Vague avait pour principales origines des tendances économiques, politiques, esthétiques et sociales, qui se sont développées depuis les années 1950.¹ En effet, le terme de « Nouvelle Vague » n'a pas été inventé par les réalisateurs eux-mêmes. Il a été créé en 1957 par une journaliste, Françoise Giroud, qui a écrit une série d'articles sur la jeunesse française et a utilisé ce terme pour la première fois dans un article de l'Express intitulé: *La Nouvelle Vague: portraits de la jeunesse*. C'était plutôt un phénomène de la génération d'après-guerre elle-même, contenant coutumes de s'habiller, mœurs, valeurs, comportement culturel. Le cinéma a joué, quant à elle, un rôle secondaire.²

Malgré l'émergence d'une multitude d'artistes suite à l'avènement de la Nouvelle Vague, les plus célèbres de cette période sont Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette et Alain Resnais. Ces derniers ont d'abord travaillé en tant que critiques de cinéma pour la revue mensuelle *Les Cahiers du cinéma* avant de devenir eux-mêmes cinéastes. Ils ont ainsi pu exprimer leurs rejets pour la production cinématographique contemporaine. Ils ont développé de nouvelles techniques et un langage radicalement différent qui ont influencé les réalisateurs des générations suivantes.³

¹ NEUPERT, Richard. *A history of the French new wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press. 2007, p. 3.

² *Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii/Nouvelle nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français*. Praha: Národní filmový archiv, 2002, p. 9.

³ Ibid, pp. 10-11.

I.1 Contexte historique

En France et dans d'autres pays européens, la projection des films américains pendant l'occupation nazie entre 1940 et 1945 était prohibée. La libération a permis, finalement, de faire découvrir les trésors du cinéma Hollywoodien, les films noirs⁴ au grand public, notamment aux futurs critiques du cinéma.⁵ On note une augmentation considérable de la production de films de haute qualité pour égaler la concurrence des États-Unis. Cette « *tradition de qualité* » est plus tard décrite par Truffaut comme médiocre, sans aucune inspiration originale.⁶ Malgré une économie de la France d'après-guerre en pleine épanouissement, l'industrie du cinéma a subi un certain déclin avec une diminution notable de la fréquentation des salles. La raison principale de cette diminution était due à l'accroissement d'achats de voitures. De plus, les gens étaient tentés par différentes activités et avaient la possibilité de voyager plus. Le style de vie changeait. Aussi, à cause de l'expansion de la télévision à la fin des années cinquante, les spectateurs ne sentaient plus le besoin d'aller au cinéma. Les fidèles du cinéma commençaient à être plus exigeants et cela a eu pour conséquence de passer d'un public de masse à celui dit d'élite.⁷

I.2 Cinéclubs et Cahiers du cinéma

Avant les *Cahiers du cinéma*, quelques représentants de la future Nouvelle Vague s'étaient rencontrés pour la première fois dans des soi-disant « ciné-clubs » où ils commencèrent à se consacrer à la cinématographie. C'est le ciné-club *Cinémathèque*, fondé par Henri Langlois et Georges Franju, qui est devenu une échappatoire à la réalité tant pour Truffaut que pour Godard. Ils ont eu l'occasion de s'y former, car le but de ce ciné-club n'était pas qu'une simple critique des films visionnés mais également un lieu d'échanges et de partages d'idées. Les films muets y étaient également analysés, parce que selon Henri Langlois bien comprendre un film muet est équivalent à comprendre un film en général. L'un des membres, Eric Rohmer, avait fondé sa propre revue *La Gazette Du Cinéma* en collaboration avec Godard et Rivette, qui ont pu écrire leur premières critiques avant de rejoindre les *Cahiers du cinéma*. Cette fabuleuse revue du cinéma français a été créée en avril

⁴ Film-noir - ce terme a été employé par les critiques français en 1946. Il ne s'agit pas du genre. Ce terme marque le ton, l'humeur et le style des films policiers, ainsi que le courant des thèmes sombres et cyniques.

⁵ DARKE, Chris. *The French New Wave*. Routledge . [online]. [page consultée 2016-02-28]. Disponible sur: <http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20%284th%20ed%29.pdf>

⁶ NEUPERT, Richard. *A history of...*, pp. 7-8.

⁷ Ibid, pp. 8-11.

1951 dans un petit bureau des Champs-Élysées. Parmi ses fondateurs il y avaient André Bazin, ayant la plus forte influence sur les jeunes cinéphiles, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca et Léonide Keige. Cette revue, qui est devenue la plus populaire et la plus importante, a été créée à partir des « cendres » de *La Revue du Cinéma*, qui a cessé de paraître l'année précédente. Les premiers numéros, distincts par sa couverture jaune, défendent principalement le cinéma américain, en particulier les metteurs en scène de films dits *d'auteur*, sur lesquels on peut facilement reconnaître leur style propre et original.⁸

La politique des auteurs est souvent associée avec François Truffaut, même s'il s'agit d'un concept de plusieurs points de vue. Néanmoins, c'est lui qui l'a définie pour la première fois dans les *Cahiers du cinéma*. Il pensait qu'un film devait représenter la vision personnelle du cinéaste, et qu'il devrait également montrer les caractéristiques de la structure quant au thème et aux techniques utilisées. L'art du cinéma ne consiste donc pas à créer une consommation de masse mais doit être saisi comme une sorte de « conversation » entre l'équipe du film et le public. De son côté, André Bazin refusait les montages d'esthétisme en soulignant l'importance inévitable de la mise-en-scène,⁹ de la position de la caméra, du mouvement et l'éclairage des séquences.¹⁰

Outre d'André Bazin, le « père » de la jeunesse talentueuse autour des *Cahiers du cinéma*, un autre aspect s'est distinguée, dont les idées ont été essentielles. C'est Alexandre Astruc, réalisateur et théoricien du cinéma, qui a inventé le terme de « *caméra-stylo* ». Cette notion décrit le film comme un langage audio-visuel à part entière, de sorte que le cinéaste peut être comparé à un écrivain. La caméra est saisie comme un stylo, tel que l'écrivain qui écrit son roman. Le cinéaste « écrit » son film avec sa caméra. Selon lui, l'art de la cinématographie est devenu un moyen d'expression aussi varié et étendu que la peinture ou le roman.¹¹

Les *Cahiers du cinéma* ont connu un succès global notamment avec l'arrivée des *jeunes turcs de la Nouvelle Vague*, qui ont bouleversé l'histoire de la critique. Ils n'hésitaient pas à dénigrer le cinéma français contemporain avec véhémence et par des

⁸ HITCHMAN, Simon. *French New Wave and international new wave cinema*. www.newwavefilm.com. [online]. 2008- [page consultée le 2015-11-28]. Disponible sur : <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>

⁹ Mis-en-scène se consacre à l'organisation des personnages et des objets dans l'espace de la scène.

¹⁰ SKLAR, Robert. History of the motion picture. <http://www.britannica.com/>. Encyclopaedia Britannica. [online]. 2015- [page consultée le 2015-11-28]. Disponible sur : <http://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-war-years-and-post-World-War-II-trends#ref508198>

¹¹ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: AMU, 2001, p. 18.

critiques outrageuses.¹² Ces turcs ont considérablement critiqué la production contemporaine, la jugeant hébétée, démodée et sans aucune vision. Ayant pour passion commune la cinématographie, chacun d'eux se distinguaient par leur caractère personnel. Ils méprisaient les films basés sur de grandes œuvres littéraires, les jugeant de films « sans défis ». Une locution emblématique, voire légendaire pour son aspect provocateur et écrite par François Truffaut dans l'hebdomadaire culturel *Arts*, illustre cette pensée : « *Vous êtes tous témoins dans ce procès : le cinéma français crève sous les fausses légendes* ». ¹³

I.3 Nouveau mouvement dans le cinéma français

Jusqu'aux années soixante, le scénariste était considéré comme le principal auteur d'un film. C'est François Truffaut qui décrit de manière décisive dans son article mythique « *Une certaine tendance du cinéma français* », paru dans les *Cahiers du cinéma*, en 1954, la rupture entre deux formes de pensées du cinéma français. Pour la première fois, on met l'accent sur le metteur en scène lui-même. Il y avait une incontestable influence d'Alfred Hitchcock, avec qui François Truffaut a écrit sa fameuse série d'interviews *Hitchcock/Truffaut : Entretiens*, en 1983. De plus, Eric Rohmer et Claude Chabrol ont réalisé une grande étude de ses films en 1979. Les créateurs du mouvement étaient généralement fascinés par le cinéma américain, qui leur semblait plus vivant, plus varié et plus passionnant que le cinéma français d'après-guerre. Ils l'appelaient « *le cinéma de papa* », période que l'on date entre les années 1945 et 1959. Il s'agissait le plus souvent d'adaptations littéraires, filmés dans des studios.¹⁴ De plus, le metteur en scène devait penser à beaucoup plus qu'à l'histoire, par exemple l'éclairage ou au ravivement, le tout avec un esprit de jeunesse.¹⁵

L'un des grands avantages de cette époque était l'accès aux nouvelles technologies, qui ont considérablement contribué à la réalisation de différents désirs des cinéastes mentionnés plus haut. Pour produire une impression d'immédiateté et d'urgence d'un moment, beaucoup de scènes dans les rues ont été improvisées. Il est parfois assez

¹² Revues de cinéma. <http://www.revues-de-cinema.net/>. [online]. 2014- [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur : http://www.revues-de-cinema.net/Hist_revue/FRA_03005_Cahiers%20du%20cinema_FRA.php

¹³ Les pages de Nezumi. <http://nezumi.dumousseau.free.fr/>. [online]. © 1999-2016 [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur : <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcritiq.htm>

¹⁴ BORDWELL, David, Kristin Thompson. *Film History: An Introduction*. McGraw-Hill. 2009, p. 442 – 445.

¹⁵ Ibid.

remarquable de constater que les passants, ne faisant pas partis de l'équipe de tournage, jouaient aussi un rôle important.¹⁶

Généralement pour la production de leurs premiers longs et court métrages, ils possédaient un budget très limité et souvent un défaut de l'équipement professionnel. Toutefois, ce défaut a donné lieu à une manière inattendue de tourner. Pour la première fois, grâce aux innovations technologiques, ils pouvaient porter la caméra dans leurs mains et ainsi se déplacer dans les lieux publics plus facilement. Cela leur permettait de faire de longues séquences, même à longue distance. Il était également possible d'incorporer les passants dans l'histoire du film. Une astuce intéressante faisait l'usage de chariots pour le déplacement de la caméra au lieu de statifs ambulants. Il y avait aussi la possibilité de séparer deux séquences bien déterminées par une coupure donnant ainsi une impression d'incoordination.¹⁷

I.3.1 Représentants de la Nouvelle Vague

Avant de faire une analyse plus précise et détaillée des légendaires Jean-Luc Godard et François Truffaut, nous allons brièvement présenter les autres novateurs du film français, tels qu'Alain Resnais, Claude Chabrol, Eric Rohmer et Jacques Rivette.

Alain Resnais, même s'il était le plus âgé parmi les *jeunes turcs*, reste le pilier de la Nouvelle Vague. Il dévoile un certain caractère très tôt marqué par son premier long-métrage, le révolutionnaire *Hiroshima mon amour*, où il arrive à combiner parfaitement la vieille tradition avec l'esprit novateur, le tout avec une subtilité significative.¹⁸ Le scénario écrit par Marguerite Duras était basé sur un duo homme et femme s'entrelaçant par-dessus des images. Les deux personnages principaux, une actrice française et un diplomate japonais, qui forment un couple se sont rencontrés à Hiroshima. Pendant deux jours ils développent une relation plutôt obscure en se racontant des histoires et faisant l'amour. L'histoire est racontée d'une manière assez déroutante car elle varie entre l'imagination, la réalité et les souvenirs. Des dialogues imaginaires se mêlent avec des conversations réelles ou avec des commentaires parlés sur images qui apparaissent à ce moment. Le film dérègle le style de narration classique en passant par la narration des événements actuels aux séquences documentaires, comme par

¹⁶ EVANS, Gereth. Film education. <http://www.filmeducation.org>. [online]. 2009- [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur : <http://www.filmeducation.org/pdf/resources/secondary/FrenchNouvelleVague.pdf>

¹⁷ POWRIE, Phil, Keith Reader. *French Cinema: A Student's Guide*. 2002, p. 21.

¹⁸ SKLAR, Robert. History of the motion picture. <http://www.britannica.com/>. Encyclopaedia Britannica. [online]. 2015- [page consultée le 2015-11-28]. Disponible sur: <http://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-war-years-and-post-World-War-II-trends#ref508198>

exemple celles des causes de la destruction d'Hiroshima par les bombes.¹⁹ Certains classe Alain Resnais plutôt dans le groupe de la « *Rive gauche* ». Il s'agit d'un groupe d'une génération plus ancienne, moins cinéophile que celle de la Nouvelle Vague, et se distingue par le modernisme du cinéma. Ils le voyaient comme un art rassemblant les autres arts, notamment la littérature.²⁰

Le premier long métrage de Claude Chabrol, *Le Beau Serge* gagnant du prix de Locarno²¹ en 1958, est considéré comme l'un des premiers films de la Nouvelle Vague. À la différence de ses collègues, son film ne se présente pas de façon séditeuse. Il y analyse adroitement un thème intemporel. Le film a été tourné avec un petit budget, environ 85 000 dollars. Chabrol a trouvé son inspiration surtout dans les œuvres d'Alfred Hitchcock, c'est pourquoi le seul genre auquel il s'est réellement consacré était le roman policier. Tandis que les héros d'Hitchcock sont en majorité des innocents accusés à tort, dans les films de Chabrol tout le monde est coupable. L'idée de Chabrol pour faire un « bon » film était de simplifier le thème de l'action pour pouvoir mieux traiter l'aspect le plus important : la structure ou bien la façon dont on raconte.²²

Eric Rohmer, du vrai nom Jean-Marie Maurice Scherer, ne s'est mis au cinéma qu'au début de sa maturité. A la différence des autres protagonistes du mouvement, il était très discret sur sa vie privée. Il a travaillé pour les *Cahiers de cinéma* plus de 10 ans et durant les années 1958-1963 en tant que rédacteur en chef. Il a collaboré avec Godard sur le court métrage *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*. Pendant que Godard réalisait le film, Rohmer jouait le rôle de scénariste. Son premier long métrage *Le signe du Lion*, produit par Claude Chabrol, a été interdit pendant trois ans. A la suite d'un nouveau découpage le film est resté sans écho. Rohmer restait dans l'ombre des autres cinéastes (tels que Godard, Truffaut et Chabrol), après lequel, il a repris les courts métrages et a commencé une nouvelle série, *Contes moraux*, qui ont permis aux gens de mieux comprendre le style de son travail. Les histoires de ses films sont racontées simplement. Il s'oriente vers les gens, valorisant ainsi le lieu et l'ambiance, p. ex. d'une ville, plutôt que l'esthétisme ou le côté artistique. Son style personnel consiste en un jeu sensible de la lumière et du son qui permettent aux spectateurs de mieux percevoir les personnages.²³

¹⁹ BORDWELL, David, *Film History...*, p. 449.

²⁰ Ibid.

²¹ Locarno - ville suisse italienne, lieu de la tenue du Festival international du film de Locarno, fondé en 1946 pour le *cinéma d'auteur*.

²² MONACO, James. *Nová vlna...*, pp. 276-277.

²³ Ibid.

Jacques Rivette, le membre le plus fidèle de la *Cinémathèque*, a eu l'opportunité d'assister Jean Renoir²⁴ sur plusieurs films. A la différence de Godard qui met avant tout l'accent sur la théorie et se préoccupe ensuite du résultat et de Truffaut qui souligne d'abord le résultat, puis l'analyse des méthodes utilisées, Rivette est uniquement fasciné par les pratiques de tournage. L'œuvre finale et la théorie restent peu importantes pour lui. Son plus grand intérêt réside dans le procédé du travail qui fait naître une pellicule, autrement dit dans la démarche. Il était le premier du groupe à réaliser un film avec son court métrage *Aux quatre coins* en 1949. Ses films sont moins généraux que ceux de Godard, mais plus directs et souvent très longs. Il est connu pour avoir fait un film expérimental de presque 13 heures : *Out One*. Ses créations n'ont jamais réellement gagné l'intérêt du grand public, même si les critiques l'ont souvent louangé. Son premier long métrage de 1961, *Paris nous appartient*, est iconique. Le film *La Religieuse* de 1966, basé sur le livre de Denis Diderot, a fait un large écho à cette époque-là et lui a aussi apporté un succès financier notable. L'une des principales caractéristiques de sa production réside dans l'intention de déséquilibrer le spectateur.²⁵

²⁴ Jean Renoir - cinéaste français, plus tard américain, prédécesseur de la Nouvelle Vague, une grande influence pour les cinéphiles.

²⁵ MONACO, James. *Nová vlna...*, pp. 329-336.

II Jean-Luc Godard

Dans ce chapitre qui traite le travail de Jean Luc Godard, nous présenterons d'abord les moments importants de sa vie, puis la période consacrée aux critiques du cinéma. Nous analyserons ses principales œuvres créées durant la Nouvelle Vague : *A bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, et *Le Mépris*.

II.1 Début de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard, intellectuel et destructeur des conventions, est né en 1930 à Paris. A la différence de François Truffaut, il a grandi dans une famille aisée d'origine franco-suisse. Il a passé une grande partie de son enfance entre la Suisse et la France. Il est aussi connu pour son radicalisme et son dégoût pour l'application des règles. Il a fait ses études d'ethnologie à la Sorbonne mais comme Truffaut, il passait la plupart de son temps libre dans les ciné-clubs, surtout à la *Cinémathèque*, ou dans les archives cinématographiques. C'est à la *Cinémathèque* qu'il a rencontré des cinéphiles les plus marquants. Sa carrière a commencé par l'écriture de critiques de cinéma pour la *Gazette du cinéma* et en 1952 pour les *Cahiers du cinéma*, parfois sous le pseudonyme de Hans Lucas (Jean-Luc en allemand).²⁶ Grâce à son passeport suisse, il fut dispensé pour combattre en Indochine comme Truffaut et les autres.²⁷

II.1.1 Du critique au cinéaste

Avec Truffaut, ils appartenaient aux critiques les plus intransigeants et impertinents, parfois même arrogants, de leur époque. Le comportement de sureté de Godard lui a apporté une réputation considérable, tant parmi les adeptes que les opposants. Mais nous pouvions pressentir l'arrivée d'une tempête révolutionnaire, parce que tout ce qu'il décrivait dans ses critiques a été appliqué plus tard dans ses films. Il affirmait inflexiblement, que sa génération est la première à se rendre compte de l'histoire du cinéma en faisant références aux grands classiques du cinéma mais aussi aux œuvres littéraires. En effet, certaines scènes sont parfois un hommage à ces œuvres classiques. Ainsi le cinéma permet de créer un moyen de formation culturelle.²⁸

Ce qui apparaît comme un paradoxe, c'est que Godard reste critique envers lui-même et avoue que pendant sa période des critiques de cinéma, il « empruntait »

²⁶ GODARD, Jean Luc. *Texty a rozhovory*. Jihlava: JSAF, 2005, pp. 95–96.

²⁷ NEUPERT, Richard. *A history of ...*, p. 208.

²⁸ Ibid, p. 207.

fréquemment les points de vue de ses collègues des *Cahiers*. Cela lui prenait un certain temps avant de se mettre à analyser un thème, soit un film, soit un réalisateur, car il préférait attendre que les autres s'expriment d'abord.²⁹

II.2 Premiers films

Entre 1952 et 1956, Godard a cessé de publier des critiques et s'est adonné aux voyages, puis a retourné vivre en Suisse. Son premier court métrage, *Opération béton* (1955) tourné en 35 mm³⁰, a pris naissance d'une expérience ardue dans la construction d'un énorme barrage, un travail initié à la demande de ses parents qui ne voulaient plus le soutenir. Il s'agit d'un documentaire décrivant les différentes étapes de la construction. Cette tâche l'a aidé à gagner de l'argent et à retrouver une motivation pour retourner à Paris, où il a pu continuer à contribuer à l'art du cinéma. Les autres courts métrages sont *Tous les garçons s'appellent Patrick* (écrit par Rohmer), *Une histoire d'eau* (1958), sur laquelle il a coopéré avec son ami Truffaut et *Charlotte et son Jules* (1959).³¹ Dans ce dernier, on aperçoit le jeune acteur Jean Paul Belmondo qui fera souvent partie des films de Godard. Il s'agit d'une histoire créée autour d'un dialogue, qui n'est qu'un long monologue de Jules, qui essaie de convaincre Charlotte de ne pas le quitter, sans succès. Nous observons une pointe ironique représentée par le retour de Charlotte, qu'elle ait revenue uniquement pour récupérer sa brosse à dents.

Les films de Godard sont souvent assez difficiles à comprendre car ils manquent de « vraie » action et exigent que des spectateurs soient actifs et attentifs. Ce n'est pas l'action mais la forme de narration et le style de tournage qui sont plus importants. Progressivement, l'action devient fragmentaire, comme un collage composé des chemins imprévisibles de ses héros et se caractérise par la présence d'une « femme fatale » dans ses histoires.³²

²⁹ GODARD, J-L. *Texty a rozhovory*, p. 21.

³⁰ Le format 35 mm est le plus utilisé pour tourner les films, le chiffre signifie une largeur de la pellicule.

³¹ NEUPERT, Richard. *A history of...*, pp. 208-209.

³² BORDWELL, David, *Film History...*, pp. 446-447.

II.3 Films révolutionnaires godardiens

Au début de sa carrière, Jean-Luc Godard avait des difficultés à trouver un producteur qui lui donneraient l'occasion de réaliser un long métrage. Il a réussi grâce à l'aide de Truffaut qui avait déjà débuté avec *Les quatre cents coups*. Son premier long métrage, *A bout de souffle* (1960), a immédiatement généré un certain écho et a donné suite à des critiques favorables qui lui ont valu le Prix Jean Vigo³³. C'était également le seul film, qui malgré son petit budget de 69 000 euros, a eu un grand succès économique. Le scénario originel était accompli par Truffaut, mais il l'a abandonné et l'a confié à Godard, qui a fait de multiples changements, y compris l'ajout de la scène tragique finale. Truffaut a par la suite aidé Godard à convaincre le producteur George de Beauregard de l'accepter. Chabrol, en tant que conseiller technique, a également influencé sa décision. Finalement, les portes vers la gloire se sont ouvertes pour Godard et l'histoire du cinéma a commencé à se modifier.³⁴

L'action du film est simple et n'est pas aussi importante que la forme de sa présentation. Jean Paul Belmondo se présente dans le rôle principal pour la première fois et devient célèbre. Il joue Michel Poiccard, un rebelle assuré, qui se comporte frivolement et sans aucun égard, s'occupant uniquement de ses affaires. Il tue un policier qui l'avait arrêté pour excès de vitesse avec une voiture volée, pressé de revoir Patricia (Jean Seberg), son amie américaine. Nous découvrons la rencontre de deux cultures qui échangent leurs opinions, à travers un long dialogue sur la vie, l'amour et la liberté. Michel est un escroc, tout ce qu'il fait ou dit est pour son bénéfice. Il veut se procurer de l'argent et partir en Italie avec la journaliste Patricia.

Selon Godard, ce film contient un début, un milieu puis une fin, mais cet ordre n'est pas nécessaire.³⁵ Un motif intéressant est qu'au début, tout commence par la poursuite en voiture pendant laquelle Michel tue un policier, tandis qu'à la fin, Michel meurt par la main d'un policier dès lors qu'il arrête de courir. Un geste marquant de l'acteur consistait à promener son pouce sur ses lèvres, le renvoi direct à son idole et homologue Humphrey Bogart. Patricia imite ce geste dans la dernière scène. Ce mouvement est un hommage aux films noirs de gangster, dans lesquelles Bogart est une icône.³⁶ Quelquefois, Michel regarde ouvertement vers la caméra, comme s'il adressait directement aux spectateurs. Cette manière

³³ Le prix attribué aux réalisateurs français distingués pour l'indépendance de leur esprit et la qualité du film.

³⁴ WIEGAND, Chris. *French New Wave*. Harpenden: Pocket Essentials, 2005, p. 65.

³⁵ MONACO, J. *Nová vlna...*, pp. 126-127.

³⁶ WIEGAND, Chris. *French New Wave*, p. 68.

de filmer est fréquent surtout dans les premiers films de Godard. Elle donne l'impression d'un contact avec le spectateur, aussi bien que de le faire participer directement à la scène.

Godard était sollicité au cours du tournage pour établir la structure du film. Cela pourrait s'apparenter à la composition d'une mosaïque de tout ce qu'il aimait. De plus, une grande improvisation des protagonistes était exigée pour un effet plus naturel, car pour Godard, les scénarios étaient complètement inutiles. Il était habitué à les écrire au dernier moment et avait souvent aucune idée de comment le film ou l'histoire se développerait. Avec *A bout de souffle*, il avait une difficulté à trouver un thème fixe pour le film tout au long du tournage. Il s'est alors décidé à se concentrer sur le personnage de Belmondo, qui est devenu ainsi l'élément le plus important.³⁷

La particularité de ce film consiste surtout en nouveau style de montage, « *jump cut* »³⁸, qui s'est formé sous les conseils de Jean-Pierre Melville visant à écourter le métrage du film trop long. Tandis qu'André Bazin défendait des films avec des séquences continues et le moins de montages possibles pour obtenir une impression plus réelle, Godard voulait expérimenter et faire le contraire. Le résultat est un changement rapide de séquences longues, pouvant durer parfois plusieurs minutes, et courtes. Sans se préoccuper du résultat, il avoue avoir laissé les séquences qui lui semblaient le plus adaptées. On peut remarquer que cette idée est notamment présente dans ses premières œuvres.³⁹

Les fervents de Godard s'occupent avant tout du style de tournage et non du contenu, ce qui s'explique certainement par son refus de respecter les règles de cinéma classique comme par exemple la règle du montage ou la règle des 30 degrés⁴⁰. Ces inobservations déséquilibrent la continuité naturelle du film et détournent l'attention du spectateur.⁴¹

La caméra est un moyen pour exprimer des sentiments. C'est la raison pour laquelle Godard fixe son attention sur le visage d'un acteur (ou bien d'une belle actrice), afin d'y refléter le genre du film. Le spectateur est obligé de susciter son esprit d'observateur, parce que Godard n'est pas partisan des méthodes simples.⁴²

³⁷ GODARD, J-L. *Texty a rozhovory*, p. 24, pp. 93-95.

³⁸ L'effet de saute d'image s'obtient en enlevant un morceau d'un plan et en rattachant en *cut* le début et la fin de ce même plan.

³⁹ GODARD, J-L. *Texty a rozhovory*, p. 11, pp. 20-24.

⁴⁰ La caméra devrait se déplacer au moins 30° entre les prises de vue du même sujet montré en succession.

⁴¹ MONACO, James. *Nová vlna...*, p. 115.

⁴² GODARD, J-L. *Texty a rozhovory*, p. 11.

Le deuxième œuvre de Godard, *Une femme est une femme*, a été tourné en studio, mais n'a pas eu autant de succès qu'*A bout de souffle*. Beaucoup plus ambitieux et personnel, il a été mal compris par le public. Godard et Truffaut ne dissimulaient pas leur étonnement lorsque leurs premiers « essais », *A bout de souffle* et *Les quatre cents coups*, sont devenus célèbres. Selon eux cette popularité énorme s'est produite par un concours de circonstances. D'où l'opinion que leur vraie carrière créative a démarré en effet avec leur second film. Dans le cas de Truffaut c'est avec le film *Tirez sur le pianiste*, parfois sous-estimé également.⁴³

Le concept d'*Une femme est une femme* a été très surprenant. Après *A bout de souffle*, Godard étonne par ce genre de la comédie musicale. Ils y figurent trois personnages principaux, en triangle amoureux, le couple Angéla (Anna Karina) et Émile (Jean-Claude Brialy), et leur ami Alfred (Jean Paul Belmondo), qui est amoureux d'Angéla. Malgré l'opposition d'Émile, Angéla, une danseuse exotique, veut avoir un bébé immédiatement. Son insistance l'embête, il essaie de la convaincre de se marier d'abord. Angéla est malheureuse et le couple se dispute souvent. Alfred se propose alors à elle et même si elle le refuse, elle fait croire à Émile, qu'elle a vraiment fait l'amour avec lui. Émile par contre couche avec une prostituée quand il cherche Angéla pour la « sauver » d'Alfred. Finalement ils se rendent compte qu'ils s'aiment toujours et Angéla arrive à ses fins, car Émile est finalement d'accord de lui faire un enfant, simplement pour être sûr que ce sera lui le père et pas Alfred.

Cette première pellicule couleur de Godard, censé être une tragi-comédie musicale, s'appuie sur des mots de Charlie Chaplin qui disait que la tragédie « c'est la vie observée en gros plan tandis que la comédie est vue de loin ».⁴⁴ Lorsque les autres films étaient souvent postsynchronisés, cette fois-ci Godard dispose du son synchrone. Parmi les nouveaux éléments du film, il y a une scène mémorable, la dispute du couple, au cours laquelle au lieu de crier l'un à l'autre, ils s'insultent d'une façon maline par se montrant des titres des livres. Grâce à une mise en scène excellente, le spectateur est fasciné d'images belles. L'accompagnement musical dans *Une femme est une femme* est omniprésent et varie ou culmine selon chaque événement. Le jeu des couleurs donne un ton positif au film malgré un sujet plus sérieux, ce qui souligne brillamment le balancement entre le genre tragique et la comédie. Angéla est absorbée par ses réflexions se demandant si elle devrait en pleurer ou en

⁴³ GODARD, J-L. *Texty a rozhovory*, p. 11.

⁴⁴ Ibid, p. 100.

rire. De telles incertitudes apparaissent souvent chez les héros de Godard, mais dans ce cas les contradictions sont essentielles et omniprésentes.⁴⁵

Le scénario du film a été créé avant *A bout de souffle*, pourtant Godard l'a étonnamment suivi, sans improvisation excessive. Nous y voyons beaucoup de scènes insignifiantes, même inutiles, mais cet effet ne reste qu'apparent, car elles donnent un plus large contexte. Les fausses situations devaient être jouées d'une manière réaliste alors que les situations réelles semblaient prétentieuses.⁴⁶

Ce qui est intéressant c'est qu'au début Angéla nous captive par cette phrase : « *Lumière, caméra, action !* », ce qui renvoi au langage du cinéma. Pour la première fois, le spectateur est témoin de l'usage de textes superposés qui commentent les événements, l'attention est ainsi tournée vers la narration. L'un des traits caractéristiques, ce sont les personnages qui s'adressent aux spectateurs, par exemple ils s'arrêtent et s'inclinent face à la caméra, l'élément très théâtral. Ou encore, la scène finale est créée par un jeu de mots. Émile dit à Angéla qu'elle est « *infâme* », sur quoi elle répond : « *non, je suis une femme* », et fait ensuite un clin d'œil à la caméra.⁴⁷

Après ce film, abondant en scènes comiques, *Vivre sa vie : Film en douze tableaux* de 1962 décrit une histoire triste. Son ton sombre et pessimiste est frappant dès la première scène, les différences entre ces prologues sont énormes. Au début de *Vivre sa vie*, filmé en noir et blanc, le visage de Nana (Anna Karina), est capturé avec plusieurs angles différents. La caméra ne bouge pas trop et les regards de la héroïne sont mélancoliques, tandis qu'Angéla, joyeuse, marche et danse comme si elle était fière que le film soit centré sur elle.⁴⁸

Nana est une belle jeune fille qui travaille dans un magasin de disques. Elle a quitté son mari et son fils parce qu'elle désire être actrice. Faute d'argent pour payer un loyer, elle devient une prostituée. Raoul, son proxénète, lui apprend des différentes techniques pour attirer des clients. Elle veut arrêter de se prostituer dès qu'elle tombe amoureuse d'un client, mais Raoul n'est pas d'accord et finit par la tuer.

Le tournage n'a duré que quatre semaines, pourtant *Vivre sa vie* est considéré comme un chef d'œuvre. Godard ne s'occupe plus des genres, il combine les procédés de films documentaires avec ceux du long métrage. Beaucoup d'événements dramatiques se passent en dehors des images. Le film est divisé en douze tableaux, dont chacun esquisse

⁴⁵ COLLET, Jean. *Jean-Luc Godard*. Praha: Orbis, 1969, p. 18.

⁴⁶ NEUPERT, Richard. *A history of ...*, pp. 228-229.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ WIEGAND, Chris. *French New Wave*, pp. 94-95.

l'évolution des événements prochains. Cette méthode est souvent employée au théâtre, Godard s'inspire de Bertolt Brecht⁴⁹. Le début du film commence par une conversation de Nana avec Paul, capturés de derrière, ce qui évoque l'ambiance du film traitant des motifs du détachement. Les personnages montrent qu'ils ne sont pas là pour les spectateurs. Nana cherche son indépendance et sa liberté mais elle devient attachée à Raoul.⁵⁰ *Vivre sa vie* reste le point de repère pour Godard, non seulement pour son aspect visuel, c'est-à-dire pour son jeu de lumière et d'ombre, mais aussi pour sa dynamique et sa composition. Godard avoue que c'est surtout le caméraman Raoul Coutard qui a contribué le plus à cet effet. On y remarque des séquences longues et un minimum de montage, ce qui nous amène vers André Bazin et sa préférence du « *plan séquence* ».⁵¹

C'est grâce à Carlo Ponti que Godard a pu réaliser son premier film avec un grand budget et avec une distribution de prestige, *Le Mépris* de 1963. Nous y trouvons des vedettes comme Brigitte Bardot, dans le rôle de Camille, Michel Piccoli, qui joue son mari Paul, et le fameux metteur en scène allemand Fritz Land qui joue soi-même. Même Godard apparaît dans le rôle de l'assistant du metteur en scène. Le scénario, où la cinématographie devient le sujet central, est basé sur la nouvelle d'Albert Moravia. Même si Godard suit le modèle, il met l'accent sur les relations entre les cinéastes et les producteurs, alors que Moravia, souligne la différence entre la vie réelle et la fiction. Nous sentons la critique de l'obligation de satisfaire les besoins économiques et esthétiques à la demande des producteurs, au détriment des intérêts du film.⁵²

Paul Javal, écrivain et scénariste reconnu, est engagé par le producteur de cinéma américain Jeremy Prokosch pour récrire Ulysse, une adaptation de l'Odyssée du réalisateur Fritz Lang. Tandis que Lang veut rester fidèle à la mythologie grecque, Prokosch, pour des raisons commerciales, veut faire un film plus amusant, avec plus d'action. Une telle discordance brise la relation entre les deux. Paul n'est pas à l'aise avec les changements dans le scénario et adhère aux opinions de Lang. Camille commence à mépriser son mari pour son comportement, sans être capable d'expliquer de tels sentiments. Elle succombe à la tentation de Prokosch, ils finissent par s'embrasser. A la fin du film, Camille et Prokosch meurent dans un accident de voiture.

⁴⁹ Bertolt Brecht, dramaturge allemand, metteur en scène, critique théâtral important en 20^e siècle.

⁵⁰ COLLET, Jean. *Jean-Luc Godard*, p. 32.

⁵¹ Un plan séquence est une scène filmée en un seul temps, sans coupures.

⁵² TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005, pp. 373-374.

La première scène montre Brigitte toute nue, posant des questions à Paul pour savoir quelle partie de son corps il aime le plus. Il n'arrive pas à se décider mais lui déclare son amour. Même si Godard ne voulait pas faire une telle scène, il devait se soumettre à la demande des producteurs. Il l'a au moins fait à sa façon et a utilisé des écrans rouges et bleus, ce qui a dénaturisé le côté érotique de la scène. L'histoire du *Mépris* reflète parfaitement la position de Godard qui était aussi obligé de faire des changements dans ses films. Il démontre également qu'il est impossible de relier l'art avec le divertissement.⁵³

Godard, ce controversable réalisateur, était souvent critiqué pour l'usage excessif de citations et de références. Ses adversaires, acharnés, l'ont désigné comme un « *voleurs d'idées* », qui ne savait pas ce qu'il voulait filmer en réalité. Ses personnages étaient dits incomplets, pleins de contradictions et avaient des difficultés à exprimer proprement leurs idées et leurs opinions.⁵⁴

⁵³ HOLANEC, Václav. *99 filmů moderní kinematografie: od roku 1955 do současnosti*. Praha: Albatros, 2005, p. 62.

⁵⁴ COLLET, Jean. *Jean-Luc Godard*, p. 26.

III François Truffaut

La troisième partie du mémoire se consacre d'abord à la vie de François Truffaut, notamment à son enfance, qui s'est reflétée plus tard dans ses œuvres et ensuite nous analyserons en détail ses œuvres clés, *Les quatre cents coups*, puis *Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim* et *La Nuit américaine*.

III.1 Début de François Truffaut

François Truffaut est né à Paris en 1932. Il s'éteint à l'âge de 52 ans seulement à cause d'une maladie. Truffaut n'a pas eu une enfance heureuse. Il a vécu chez sa grand-mère jusqu'à l'âge de huit ans. Il n'avait pas de bonne relation avec sa mère. Après le décès de sa grand-mère, il a dû retourner chez ses parents, où il n'était pas le bienvenu, plutôt un embarras. Le manque d'affection maternelle a été remplacé par une certaine passion pour les livres. Jeune, Truffaut était un enfant calme, il s'est petit à petit plongé dans le monde de la littérature et plus tard dans le monde de cinéma. Toutefois, il n'était pas bon élève à l'école et avait des problèmes incessants. A l'âge de 11 ans, il s'est même enfui de la maison. Il a quitté l'école définitivement quand il avait 14 ans. Il a essayé des emplois différents, mais l'amour pour le cinéma était prédominant. Il passait beaucoup de temps aux ciné-clubs, il en fonda un avec son ami Robert Lachenay⁵⁵, mais le club n'eut pas de succès. Grâce aux ciné-clubs, il a rencontré André Bazin et sa vie a changé. Leur amitié a évolué à un tel niveau qu'André Bazin était devenu son « protecteur ». Quand Truffaut est entré dans l'armée en 1951, ce qu'il a regretté fortement, c'est Bazin qui lui a aidé à finir son service plus tôt. Il a vu un potentiel en Truffaut et lui a alors permis de travailler pour les *Cahiers du cinéma*.⁵⁶

III.1.1 Critique impavide

Truffaut se caractérisait par une expression littéraire parfaite. Avant les *Cahiers du cinéma*, il travaillait déjà pour la revue *Arts*. Il était plutôt journaliste que critique ou théoricien de cinéma. Pendant la période des *Cahiers du cinéma*, Truffaut se montrait beaucoup plus agressif dans ses critiques que Godard, qui agissait plutôt avec réflexion.⁵⁷

⁵⁵ Robert venait aussi d'une famille défavorisée, ils étaient tous les deux mauvais élèves et le film *Les quatre cents coups* montre les expériences qu'ils ont vécues ensemble.

⁵⁶ SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. Praha: Slovart, 2004, p. 157.

⁵⁷ MONACO, J. *Nová vlna...*, p. 119.

Après le célèbre article de Truffaut dans le 31^{ème} numéro des *Cahiers du cinéma*, *Une certaine tendance du cinéma français*, la revue a complètement changé son orientation. Ses polémiques paisibles sur le monde du cinéma disparurent, elles devinrent beaucoup plus agressives et entichées.⁵⁸ Cet article est une critique virulente du réalisme psychologique dans les films et de la forme théâtrale du film français. *La politique des auteurs*, que nous avons déjà mentionné est devenue un manifeste idéologique de la Nouvelle Vague. Dans cet article, il n'avait pas du tout peur d'attaquer, même les gens qui pourraient l'aider avec sa carrière. Il était imprudent, mais surtout, il ne voulait complaire à personne. Il disait les choses comme il les sentait et voulait créer sa propre cinématographie, neuve, comme « un contrepoids » du cinéma classique.⁵⁹

Avant d'avoir été reconnu comme l'acteur majeur de l'histoire du cinéma, pour son entourage il était pris pour un critique intransigeant, sans limites, voire méchant. Il a su se montrer avec aplomb, imperturbable. C'est pourquoi la revue L'Express l'a désigné comme « un enfant terrible ». Comme Godard, il s'est fait beaucoup d'ennemis et en 1958 il a même été expulsé de Cannes pour avoir invectivé sans arrêt les différents festivals de films. Néanmoins, il y retourne l'année suivante parce qu'il a été choisi pour y participer avec son premier long métrage, *Les quatre cents coups*, que nous analyserons un peu plus loin et a gagné le Prix de la meilleure mise-en scène.⁶⁰

Malgré son agressivité dans les critiques, tout le monde le décrivait comme une personne très gentille, inhabituellement timide, pleine d'abnégation et ayant de bons rapports avec les enfants. Il est connu pour sa passion pour les thèmes de l'enfance à laquelle il a consacré beaucoup de ses films. A la vue de sa propre enfance malheureuse, il avait une compréhension justifiée pour les difficultés de l'adolescence.⁶¹

⁵⁸ *Román o Françoisi Truffautovi*. Praha: Československý filmový ústav, 1989, p. 62.

⁵⁹ Ibid, p. 51.

⁶⁰ MONACO, James. *Nová vlna...*, p. 25.

⁶¹ Ibid, p. 28.

III.1.2 Premiers films

Godard et Truffaut s'échangèrent souvent leurs sentiments par rapport à leur métier, résultat d'une connaissance commune solide de l'histoire du cinéma. Toutefois, ils différaient considérablement quant à leurs styles individuels du tournage.⁶² En 1954, son premier essai de court métrage, *Une visite*, ne s'est pas très bien terminé et il n'a pas souhaité le présenter. Il l'a tourné avec Rivette et son ami Lachenay, qu'ils lui ont aidés au niveau des questions techniques.

Le deuxième court métrage tourné en 1957, *Les Mistons*, dont l'histoire est basée sur le conte de Maurice Pons, a été mieux réussi. Le film parle de l'amour d'un couple, Bernadette et Gérard, vu à travers les yeux de jeunes gamins, qui les observent, car la fille leur plaît et en sont jaloux. Ils sont cependant trop jeunes pour que ce sentiment soit réciproque et décident alors de la haïr, tout en leurs faisant subir des méchancetés qui les amusent. Truffaut les montre comme des enfants coquins, froids. Quant aux techniques de tournage, la liberté de Bernadette et de Gérard est montrée par des séquences vivantes et rapides pendant leurs tours à vélo, alors que la prise de vue sur les garçons est plutôt fixe et souvent filmée de loin.⁶³

III.2 Films révolutionnaires de Truffaut

François Truffaut adorait les films muets et le cinéma américain. Il désirait percer aux États-Unis. Ses films ont presque toujours deux niveaux de signification - celui du narratif, où l'on parle des personnages, l'évolution de l'histoire et l'ambiance du film et puis le niveau matériel, c'est-à-dire le concept de l'esthétique et de techniques. Ce qui était typique dans ses œuvres, c'était le goût pour la représentation de la vie quotidienne racontée d'une manière poétique. Il a beaucoup coopéré avec Suzanne Schiffman sur les scénarios auxquels il prêtait plus d'attention que Godard. Néanmoins, il y laissait toujours de l'espace pour des changements. Il n'aimait pas quand tout était planifié en détail au préalable. Ce qui paraît un peu insolite pour un critique de sa taille, agressif et sans égards aux sentiments des autres, c'était qu'il s'inquiétait énormément de la réaction des spectateurs et des critiques. Il a rarement été content des résultats du filmage.⁶⁴

⁶² NEUPERT, Richard. *A history of ...*, p. 161.

⁶³ MONACO, James. *Nová vlna...*, p. 29.

⁶⁴ *Román o Françoisi Truffautovi*, pp. 82, 92.

Comme nous avons mentionné plus haut, le film *Les quatre cents coups* a lancé la carrière de Truffaut en tant que cinéaste, et avec lui, la Nouvelle Vague a pu célébrer son premier grand succès. En outre, c'est aussi le début de la saga d'Antoine Doinel, le personnage principal du film qui est en grande partie autobiographique. Nous pouvons aussi observer le destin d'Antoine dans *L'Amour à vingt ans*, qui est à sketches, réalisé par plusieurs réalisateurs, dont le segment de Truffaut est celui sur Antoine et Colette, puis *Baisers volés*, *Domicile conjugal*, et *L'Amour en fuite*.

Dans *Les quatre cents coups*, Antoine est un garçon de 12 ans qui est, comme jeune Truffaut, problématique, n'ayant pas de bons rapports avec sa mère et son beau-père. Il n'a jamais connu son vrai père et en plus, sa mère (Claire Maurier) est plutôt froide vers lui. Son beau-père (Albert Rémy) semble quant à lui plus chaleureux. Antoine doit faire face au monde cruel des adultes. Le manque de compréhension ainsi que l'absence d'amour maternelle ont orienté Antoine vers la délinquance. Avec son ami René, ils font souvent l'école buissonnière. De plus, il ment à son professeur en rédigeant lui-même ses justificatifs d'absences. Il va jusqu'à dire que sa mère est morte. Lorsqu'Antoine s'enfuit de sa maison, René le laisse dormir chez lui. Toutefois, Antoine n'est pas un enfant sot, il est seulement mal compris. Comme Truffaut, il adore la littérature et admire Honoré de Balzac. Quand il écrit un essai dans lequel il paraphrase l'œuvre de Balzac, le professeur l'accuse de plagiat. Antoine subit coup sur coup. Ses parents perdent patience, son beau-père l'abandonne ne voulant plus jouer le rôle de père et Antoine est finalement envoyé en maison de redressement. Par contre, il n'est pas ingénu. C'est un enfant qui refuse de se soumettre et qui réagit par rébellion, parce que c'est la seule chose qui lui reste. La scène finale pendant laquelle Antoine réussit à fuir la maison de redressement et court longuement vers la mer, est devenue très célèbre. Finalement libre mais toujours seul, il arrête de courir et regarde vers la caméra. Nous ne savons pas s'il sera de nouveau attrapé ou non, la fin est plus ou moins ouverte, mais émouvante. Ce n'est que plus tard, dans les autres productions déjà citées plus haut, que nous découvrons que le destin d'Antoine ne s'arrête pas.

Cet œuvre, avec le budget de moins de 100 000 dollars, était destiné à l'enfance à laquelle les adultes n'ont pas accès. C'est pourquoi ils n'ont pas autant d'espace pour s'exprimer. Nous y remarquons aussi des aspects d'un documentaire, par exemple pendant la

conversation d'Antoine avec un policier. Les dialogues des enfants sont souvent improvisés et spontanés, c'est une chose que Truffaut exigeait souvent de ses acteurs.⁶⁵

Jean-Pierre Léaud, dans le rôle d'Antoine est devenu populaire grâce à Truffaut. Il a joué dans beaucoup de ses films et pas uniquement dans ceux où figure le personnage d'Antoine. L'acteur lui-même avoue que tout ce qu'il a appris c'est grâce à la direction parfaite de Truffaut. Leur relation ressemble beaucoup à celle entre Truffaut et Bazin. Léaud a sans doute contribué au fait que la personnalité d'Antoine soit devenue plus impertinente et fraiche, de ce à quoi Truffaut pensait à l'origine. Ce qui est remarquable c'est aussi la relation forte que Truffaut avait pour son caractère fictif, Antoine. Malgré les conseils de Suzanne Schiffman, il refusait de se détacher de lui.⁶⁶

A part la saga de Doinel, dont les scénarios sont originaux, Truffaut aimait faire des adaptations littéraires, modifiant parfois le jeu des acteurs de son point de vue. Ceux-ci ne s'expriment pas réellement comme dans les livres. Le deuxième long métrage de Truffaut, *Tirez sur le pianiste* de 1960, est basé sur un roman gangster de David Goodis. Le film a eu de mauvaises critiques, comme on l'a déjà mentionné, et n'a pas touché beaucoup de spectateurs. L'une des raisons d'une telle cause peut s'expliquer ainsi : Truffaut y mélange plusieurs genres ensemble - comédie, tragédie, thriller, film psychologique, film d'amour. Cela n'a pas été en sa faveur que ce film ait évoqué une telle confusion, donnant l'impression que Truffaut perdit tout contrôle. Cependant, c'était exactement son intention. Il a été très surpris par le succès de son premier film et il ne voulait pas que cela devienne un obstacle. Pour lui, le thème dans *Les quatre cents coups* représentait simplement une affaire familiale, même peut-être personnelle par rapport à sa propre enfance. Mais pour le grand public, il était devenu l'inspiration d'associations différentes, d'activistes, d'organisations pour le bonheur des enfants, ce n'était plus une création pour les passionnés du cinéma. Avec *Tirez sur le pianiste*, Truffaut désirait se débarrasser de tels spectateurs, qui attendaient encore un autre sujet sérieux dans son second film. Malgré les critiques de *Tirez sur le pianiste*, Truffaut est au moins arrivé à se libérer dans ses démarches de production cinématographique.⁶⁷

Quant au contenu du film, le personnage principal est le pianiste virtuose Edouard Saroyan (Charles Aznavour). Personne ne s'en doute encore lorsqu'il joue dans un bar-dancing de Plyne, se faisant paraître pour un certain Charlie Kohler. Il ne divulgue pas son vrai nom. Le film commence par une intrigue ayant des éléments d'un polar américain – la

⁶⁵ TÖTEBERG, Michael. *Lexikon sv tov ho filmu*, p. 314.

⁶⁶ *Román o Françoisi Truffautovi*, p. 91.

⁶⁷ WIEGAND, Chris. *French New Wave*, p. 72.

rue sombre et une course-poursuite. Le frère de Charlie, Chico, est poursuivi par les gangsters Ernest et Momo et il trouve refuge dans le bar de Plyne. Cela va plus tard poser des problèmes non seulement à Charlie mais aussi son entourage, comme son petit frère Fido, et puis Léna, la serveuse du bar qui est amoureuse de Charlie. Mais lui, il a une liaison avec une prostituée, Clarisse. A cause de ses frères, Chico et Richard, se mêlant toujours à des affaires dangereuses, il doit aussi faire face à différentes difficultés. Il est par exemple également poursuivi par des gangsters, qui ont l'air cependant plutôt comiques qu'effrayants. La raison pour laquelle il a abandonné sa carrière de musicien est expliquée rétrospectivement par Léna (Nicole Berger), qui l'admire depuis le début, même s'il n'est pas possible qu'elle sache toutes les circonstances. Son ancienne femme Thérèse (Marie Dubois), lui avait confessé un jour que son succès n'avait été que le résultat de ce qu'elle avait fait dans le passé. Pour soutenir la promotion de Saroyan, elle avait été obligée de devenir la maîtresse de son imprésario. Après cette confession, elle s'est suicidée en se jetant par la fenêtre. Quant aux genres, on voit ici une tragédie, ainsi qu'une histoire d'amour. Plyne, amoureux de Léna, est jaloux de Charlie ce qui conduit les deux à une bagarre au cours de laquelle Charlie tue Plyne. Fido est kidnappé par les gangsters mais il est sauvé. Finalement, c'est Léna qui aboutit à mourir pendant une fusillade autour du chalet alpin où ils se sont réfugiés avec Charlie. L'histoire se termine par le retour de Charlie dans le bar dans lequel il rencontre une nouvelle serveuse.

Le rôle des femmes influençant l'évolution de cette histoire est assez marquant, mais *Tirez sur le pianiste* est surtout centré sur le portrait de Charlie. C'est un personnage très isolé et timide, déniait son existence précédente. Ses efforts pour échapper à son passé échouent. Il est emprisonné dans un cercle vicieux. Malgré une personnalité parfois distante, il montre un caractère très chaleureux envers Fido. Son incertitude est considérable au début du film, quand il accompagne Léna à la maison et se demande comment l'inviter à sortir, s'il devrait toucher sa main, etc. Cette pellicule en noir et blanc est accompagné par la musique de piano qui se répète tout le temps. Elle commence dans une rue sombre et finit sur la neige, ce qui rappelle les touches du piano, noires et blanches. Truffaut y rends hommage aux films muets, en essayant d'expliquer l'histoire visuellement, sans paroles.

Jules et Jim de 1962, le film très réussi et le plus adoré de Truffaut même présente une adaptation littéraire du roman d'Henri-Pierre Roché, datant du début de 20^e siècle. L'histoire est racontée rétrospectivement, méthode souvent utilisée par Truffaut. Dans ce film, il y a un narrateur qui raconte l'action du film en citant des passages exactes du livre, sans

aucunes émotions et de façon très réaliste. A la différence des budgets durant la Nouvelle Vague, la réalisation de *Jules et Jim* a été considérablement plus couteuse, 280 000 dollars.⁶⁸

Les personnages centraux sont deux amis, Jules (Oskar Werner) et Jim (Henri Serre). Jules est de nationalité germano-autrichienne et Jim est parisien. Ils partagent néanmoins une grande passion pour la littérature et discutent souvent de thèmes littéraires. Ils font la connaissance d'une fille charmante, Cathérine (Jeanne Moreau), et l'histoire d'un triangle amoureux débute. Tous deux tombent amoureux d'elle et le trio passe beaucoup de temps ensemble. Mais finalement, Jules se marie avec Cathérine et ils obtiennent une petite fille. Malheureusement, la guerre éclate et Jules et Jim doivent servir leurs patries respectives, ayant peur de s'affronter l'un l'autre. Ils ne se retrouvent tous les trois qu'après la guerre quand Jim vient voir les mariés. Jules lui confesse que leur mariage est en danger et qu'il a peur que Cathérine le quitte. Cathérine ne le quitte pas mais veut séduire Jim qui ne semble pas gêné par cela. Jules ne veut pas la perdre complètement et accepte cette histoire d'amour. Ils vivent alors ensemble sous le même toit mais il est évident que ce ménage à trois ne marchera pas pour longtemps. Jim pars finalement chez sa maitresse Gilberte et le trio se retrouve après plusieurs années seulement. Cathérine essaie de regagner la faveur de Jim mais il lui annonce qu'il souhaite se marier avec Gilberte. A la fin, lors d'une promenade en voiture de Jim et Cathérine, cette dernière dirige intentionnellement la voiture hors de la route en se dirigeant au travers d'un pont au-dessus d'une rivière. Les deux meurent, le seul Jules continue à vivre une vie contente avec leur petite fille.

Cathérine semble être le centre de tous les événements. Elle ne se satisfait jamais par un seul homme, elle paraît volage en amour. Par contre, elle est franche et n'essaie pas de cacher ses sentiments ou actes. Chacun agit sans hypocrisie. Les personnages ne changent pas au cours des années et leur amitié paraît indestructible. Ce concept de présenter le monde dans lequel la guerre ou d'autres mauvais événements restent mineur semble presque utopique, c'est l'amour et le bonheur qui prédominent. Ce ton positif a permis à ce film de trouver autant de spectateurs fervents.⁶⁹ Truffaut essaie également de souligner la raison pourquoi les gens adorent les livres. Il n'actualise pas l'histoire par des morales des années soixante, mais il montre trois individus qui essaient de nouvelles relations humaines, qui cependant échouent.⁷⁰

⁶⁸ TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, pp. 182-183.

⁶⁹ NEUPERT, Richard. *A history of ...*, p. 161.

⁷⁰ TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, pp. 182-183

Le dernier film que nous mentionnerons est *La Nuit américaine* tournée en 1973. A cette époque, les temps glorieux de la Nouvelle Vague étaient officiellement considérés comme dépassés, mais son influence restait encore perceptible. *La Nuit américaine* est prise pour son œuvre majeure avec lequel il rend hommage à sa plus grande passion de sa vie : la cinématographie. Il a même gagné l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. Quant au contenu de *La Nuit américaine*, il s'agit de l'histoire d'un film dans un film comme au *Mépris* de Godard. L'expression « *la nuit américaine* » est due à l'utilisation d'une technique cinématographique qui permet de faire des scènes de jour donnant l'impression qu'elle se déroule de nuit grâce à une sous-exposition de la pellicule et à l'utilisation d'un filtre.⁷¹

La Nuit américaine commence par une longue séquence montrant l'agitation de la rue où deux hommes se croisent dont le plus jeune donne une gifle à l'autre. En réalité, c'est le tournage d'une scène du film dans le film *Je vous présente Paméla*, dont l'un des personnages principaux, le réalisateur Ferrand, est présenté par Truffaut. On se familiarise peu à peu avec l'équipe du film, chacun ayant des problèmes individuels. Alphonse (Jean Pierre Léaud) est un jeune acteur immature qui fait souvent des caprices. Il est amoureux de Liliane, une script-girl stagiaire, mais il ne sait pas comment se comporter avec elle, il a l'air naïf et fait des scènes de jalousie. Quand elle le quitte pour un cascadeur, il fait la tête et met le filmage en danger, souhaitant abandonner le cinéma pour toujours.

Truffaut attire l'attention sur les faits qui influencent le tournage. Il montre comment le réalisateur doit souvent improviser et trouver de nouvelles idées en cas d'imprévu. Il se rendait compte que le film de Ferrand n'était pas bon. L'essentiel est qu'il montre un groupe de personnes, tous enthousiastes pour leur métier – acteurs, costumiers, décorateurs, scénographes, ils forment un autre monde, celui du cinéma. Truffaut y projette une mémoire symbolique de sa propre enfance par la voie de rêves agités que Ferrand fait, dans lesquels il se voit soi-même comme un petit garçon volant des affiches du film *Citizen Kane* du réalisateur américain, Orson Welles. C'est après avoir vu ce film que Truffaut a trouvé son amour éternel pour ce métier.⁷² Une des questions centrales y est posée : « est-ce que le film est plus important que la vie ? ». Pendant la conversation entre Ferrand et Alphonse, Ferrand constate son attitude ainsi : *Les films sont plus harmonieux que la vie Alphonse, il n'y a pas d'embouteillage dans les films, il n'y a pas de temps mort.*

⁷¹ La nuit américaine. Fairedelabellephoto.com. [online]. 2.5.2011 [page consultée: 2016-03-15]. Disponible sur: <http://fairedelabellephoto.com/2011/05/02/la-nuit-americaine/>

⁷² HOLANEC, Václav. *99 filmů moderní kinematografie...*, pp. 130-131.

IV Comparaison de Godard et Truffaut

Dans la quatrième partie nous nous consacrerons particulièrement à Godard et Truffaut, comparant leurs vies, les acteurs de ses films, leurs méthodes de tournage et les films eux-mêmes, surtout au niveau des motifs divers et communs.

La Nouvelle Vague est le résultat de concours de circonstances, telles que « être au bon endroit au bon moment ». Paris a été depuis toujours le centre culturel, mais aussi la résidence des plus grands artistes. Malgré que le film quant à lui ait né en France (grâce aux frères Lumières), le studio américain Hollywood est ainsi la maison des grands noms de cinéma. Les jeunes turcs pouvaient l'admirer et comparer avec le cinéma de la France. Les États-Unis sont ces jours-ci la maison de la production cinématographique massive et la plus admirée, mais sans l'aide de ce nouveau mouvement, il est possible, que le cinéma américain n'éveillerait jamais autant l'attention auprès des spectateurs européens. De plus, si ce n'était pas dans le berceau du cinéma, en France, l'influence de la Nouvelle Vague ne serait pas probablement aussi étendue, car même aujourd'hui, la production de cette époque populaire est souvent copiée par les réalisateurs contemporains.

A l'avantage de l'évolution culturelle, il y a toujours des mécontents qui désirent se développer vers une autre direction. Dans ce cas-là, il s'agissait des adolescents ennuyés, dégoutés mais par chance, extrêmement sensibles et réceptifs aux arts différents, ayant du sentiment nécessaire pour pouvoir inventer quelque chose de nouveau. La cinématographie était en danger, elle « *crevait sous fausses légendes* » et les protagonistes de la Nouvelle Vague ont sans doute réussi à la raviver. En plus, c'est grâce à la politique des auteurs que le travail du réalisateur est aujourd'hui considéré celui le plus important, le plus exigeant et dont dépend le destin du film.

A Resnais, Chabrol, Rohmer et Rivette, il manquait de l'impétuosité pour réussir au même niveau que Godard et Truffaut. C'étaient des caractères plus calmes, précautionneux, attirant moins d'attention que ces deux réalisateurs. Resnais a ébloui avec son *Hiroshima mon amour*, mais enfin, un seul film magnifique n'est pas souvent suffisant pour devenir une légende. Chabrol s'est inspiré par Hitchcock et ses romans policiers, ne mélangeant pas trop les genres et il a connu un succès à Locarno. Cependant, quant à la Nouvelle Vague et le cinéma français en général, c'est toujours Truffaut et Godard qui sont les plus flamboyants, sur lesquels la plupart des biographies et des livres spécialisés étaient écrits. Rohmer a perdu son occasion unique avec *Le Signe du Lion* et a resté à l'ombre pendant l'épanouissement de la vague. Rivette se préoccupait trop du procédé du travail, et

n'a pas pensé aux spectateurs et dans son cas, c'était une faute. En ce qui concerne Godard, il était indifférent vis-à-vis à l'opinion du public mais cette attitude n'as pas été un obstacle, parce qu'il a quand même resté le point de mire. Néanmoins, ce désintérêt peut provoquer une réaction pareille de la part du grand public, qui malheureusement n'arrive pas à comprendre les beautés d'un tel film. Il faut compter sur le fait, que la plupart des gens ne trouvent qu'un amusement dans le film. La production pour une masse des spectateurs n'est pas la même chose comme une œuvre pour les prix des festivals de cinéma. Il est très difficile à faire un équilibre parfait entre le fait de captiver l'attention d'un grand nombre de gens et en celui de ne pas faire qu'un navet. Il paraît, que ce n'est que Godard et Truffaut, qui probablement sans se rendre compte, tiennent le mieux en équilibre. Tous les deux sont les plus bruyants et sincères, mais surtout ils n'épousent que les intérêts du cinéma lui-même, car ce n'est pas seulement leur loisir ou leur métier, le grand écran est leur vie. Truffaut est à la recherche du cinéma perdu, essayant de retrouver la fraîcheur qui était particulière dans les films muets, Godard réinvente le cinéma avec ses nouvelles méthodes du tournage, surtout en ce qui concerne la caméra et le montage et est devenu un modèle pour ses « épigones », surtout avec ses « *jump cuts* ».

IV.1 Début divergents

En ce qui concerne les deux icônes traitées, un trait distinctif est marquant par rapport à leur enfance et jeunesse. Godard n'a pas été obligé de s'intéresser à la survie, c'était un enfant nanti, ayant une famille aimante, de plus bénéficiant d'une occasion à étudier à la Sorbonne, l'une des universités les plus prestigieuses du monde. De l'autre côté, Truffaut, un « benêt » sans instruction, frappé par une manque de l'amour parentale, devant faire des petits boulots quelconques, pour survivre. L'histoire de Truffaut est féérique, car elle raconte comment « *une cendrillon* » rebelle devint une légende. C'est plutôt rare, que les personnes issues de telles conditions arrivent à s'imposer, mais le public adore les outsiders qui disposent d'un talent. Les individus défavorisés ont en réalité un grand avantage, car ils donnent l'espoir aux hommes de la rue et ainsi soulèvent tant de l'admiration. Truffaut est un exemple éclatant, que la rébellion ne compte pas toujours pour une criminalité. C'est sûr qu'il n'était pas saint, mais son milieu socioculturel et sa polissonnerie ont lui permis de refléter ces expériences en racontant l'histoire d'Antoine Doinel. En ce qui concerne Godard, il est devenu « une brebis galeuse » dans sa famille par choisissant cet art « inférieur » comme métier. Le cinéma n'était pas considéré comme le vrai art pendant longtemps et une tendance

vers cette allégation dure toujours. Il est intéressant, que ces deux n'étaient que des amis dans le monde de cinéma, ils n'avaient aucune idée de ce qui se passait dans leurs vies privées. Mais il est très probable, que leurs vies privées ne leur en importaient autant. Cependant, ils ont admiré l'un l'autre et ils s'entraidaient énormément, Truffaut a beaucoup aidé Godard pendant ses débuts et il est évident, qu'ils n'auraient jamais formés un duo aussi fort s'ils ne se seraient jamais rencontrés et travailleraient comme les individus. Leur séparation après le tournage de *La Nuit américaine* représente un moment triste dans l'histoire du cinéma. Ils s'échangent des lettres méchantes sans jamais se réconcilier.

IV.2 Contribution des acteurs

Le succès de Godard et Truffaut doit également beaucoup à leurs acteurs excellents. Grâce à la Nouvelle Vague, les nouveaux talents de l'art dramatique sont découverts. L'un sans l'autre n'aurait pas marché et ensemble ils ont formé une symbiose parfaite. On parle surtout de Belmondo, Karina et Léaud, les visages les plus iconiques de la Nouvelle Vague qui leur a aidé à démarrer leurs carrières. Ce qui est le plus remarquable c'est leur savoir-faire d'improviser. Malgré qu'ils ne disposent pas souvent des scénarios précis, leur interprétation se distingue par un caractère persuasif et ils s'améliorent avec chaque film.

Un élément considérable est surtout la ressemblance entre ces deux réalisateurs mentionnés et leurs protagonistes favoris, Belmondo et Léaud. Belmondo se présente souvent dans les rôles d'un effronté, confiant à soi, les deux Michel (*A bout de souffle*) et Alfred (*Une femme est une femme*) sont des caractères forts, parfois arrogants. De l'autre côté il y a Léaud dans le rôle d'Antoine (*Les quatre cents coups*) et d'Alphonse (*La Nuit américaine*), qui sont tous les deux plutôt timides, incertains, malheureux en amour, en plus ils se sentent esseulés. Ces caractéristiques peuvent être comparées aux attitudes de Godard et Truffaut, même si Truffaut n'était pas du tout autant réservé dans ses critiques, son comportement en personne était plus modeste que celui de Godard.

La pensée principale, c'est de parler à travers la caméra. La Nouvelle Vague a déployé ses efforts pour souligner l'importance d'une conversation intime d'un spectateur et de l'équipe du film. Godard le fait par l'intermédiaire de ses acteurs, qu'ils se rendent compte qu'ils jouent, ils regardent dans la caméra et le spectateur est ainsi complètement conscient qu'il regarde un film, mais peut également manquer la vraie fascination par l'action. Il est convenable d'admirer d'autres aspects d'un film de qualité à part de se laisser submerger par l'histoire, mais avec une telle façon, il est ainsi très difficile de s'identifier avec des

personnages, ou à compatir avec eux. En plus, ils agissent souvent sans réflexion, parfois illogiquement. En ce qui concerne les héros principaux, ils ne sont jamais ni incontestablement négatifs ni vraiment sympathiques. Parmi les films analysés (sauf *Une femme est une femme*), il y est indiqué, que les héros qui s'engagent dans la mauvaise voie meurent pour la punition. Les personnages typiques de Truffaut se caractérisent par leur intérêt ardent pour l'art, ce qui est plus apparent que chez les héros godardiens. L'affection pour l'art chez ces derniers est exprimée indirectement par l'entremise de citations, qui ne doivent pas être forcément compréhensibles pour les spectateurs sans une aussi profonde connaissance de la littérature ou du cinéma. Les héros de Truffaut discutent longuement sur les livres, la poésie etc., leur passion est démontrée par leurs loisirs, les héros godardiens par contre méditent plutôt sur la vie et la liberté.

IV.3 Comparaison des œuvres clés

Jusqu'à l'année de la mort de Truffaut en 1984, Godard a tourné plus de trente-neuf projets, tandis que Truffaut n'en a fait que vingt-sept. Truffaut filmait avec plus de délais entre ses productions individuelles et même si quelques-unes avaient de mauvaises critiques, il n'a jamais fait un flop. Par contre, certains l'ont critiqué plus tard, dès que ses œuvres leur paraissaient plus commerciales et mélodramatiques qu'avant. Nous pouvons donc déduire, que Truffaut était plus réfléchi, il s'intéressait plus à captiver les spectateurs, ce qui peut s'expliquer par son admiration d'Hitchcock, lorsque Godard restait un peu plus indifférent, en se plongeant plutôt dans d'autres aspects du cinéma.

Leurs débuts cinématographiques se diffèrent énormément, mais les deux laissent leurs noms dans l'histoire. Truffaut commence avec *Les quatre cents coups*, un récit plutôt modeste et énormément sensible, montrant une grande sincérité. De l'autre côté, *A bout de souffle* manifeste un acte d'une révolte contre la cinématographie connue. Truffaut utilise pour son début ses propres expériences, il retourne vers son enfance, Godard essaie de faire un film noir mais en effet il crée un style « godardien ». La seule chose qu'ils ont en commun est la position sociale des personnages centraux, Antoine et Michel - les rebuts de la société. Par contre, chacun éveille un sentiment différent. Tandis qu'Antoine inspire la pitié chez des spectateurs, Michel les met en défiance et soulève des contradictions. Dans *A bout de souffle*, Patricia trahit Michel en le dénonçant aux policiers, qui le tuent. Le spectateur ne guère gêné par sa mort et ne ressent aucune tristesse pour lui car son comportement que même Godard nous n'explique pas, n'est pas justifié. Cependant Antoine est un personnage

psychologiquement plus dépeint et nous voyons les raisons de ses actes. Michel n'arrive pas à s'enfuir et gagne ce qu'il mérite, à la différence de ce qui se passe à Antoine, qui s'évade et malgré sa peine il trouve la liberté. Un trait similaire non seulement dans ces films, mais dans l'œuvre de Godard et Truffaut est le fait, qu'ils ne font pas des scènes exacerbées et n'essaient pas d'évoquer un chantage affectif.

Les rôles des femmes sont saisis négativement. La mère d'Antoine figure comme une femme adultère, Patricia comme une traîtresse. La relation de Godard et Truffaut envers les femmes sera mentionnée plus loin.

IV.3.1 Triangle amoureux

Le motif commun d'*Une femme est une femme* et *Jules et Jim* est un triangle amoureux entre le trio d'amis qui restent sincères l'un avec l'autre, malgré une infidélité qui existe entre eux. Ces créations attirent l'attention sur des mœurs douteuses et sur la femme étant le centre des événements. Angéla et Cathérine sont les dames fortes et elles se rendent compte qu'elles savent contrôler les hommes. Tandis que la manière comment Angéla impose sa volonté paraît plutôt humoristique, la détermination de Cathérine est effrayante et repoussante. *Jules et Jim*, malgré la fin tragique, était considéré positif surtout par rapport à l'amitié indestructible. C'est la femme qui bouleverse ces liaisons d'une manière maline mais immorale. Dans l'autre trio, c'est à nouveau Angéla qui intervient entre les deux amis, mais dans ce cas-là, beaucoup plus pacifiquement, même plutôt innocemment. L'émancipation des femmes en France à cette époque-là est remarquable, Angéla est intelligente et déterminée, mais la façon dont elle est présentée donne l'impression d'une femme capricieuse, même si la seule chose qu'elle veut c'est celle la plus naturelle, un enfant. Il est marquant, que les femmes n'appartiennent pas aux héroïnes très sympathiques, elles sont manipulatrices et changent souvent leurs avis. Quand elles ne gagnent pas ce qu'elles veulent, elles protestent, par exemple avant que Cathérine commence une liaison avec Jules selon qui la femme est *naturelle et alors abdominale*, elle exprime son désaccord par se jetant dans la Seine. Elle souligne son comportement dépravé, dès qu'elle trouve que Jim la veut plus et elle le tue au détriment de tuer aussi soi-même. Par contre, Angéla est joyeuse et moins dangereuse, elle présente en effet une femme typique dans les yeux de Godard. Quand Émile lui dit, qu'elle est *infâme*, elle oppose par une simple constatation, qu'elle est *une femme*, presque comme si Godard tentait dire, que tous les femmes sont pareilles. Nous voyons encore la différence entre les réalisateurs au niveau de leurs rapports envers les femmes. Pour Truffaut, la femme

est magique (pour l'instant) et mérite alors l'adoration de la part des hommes, lorsque Godard encore porte son effort sur la comprendre. Quant aux personnages masculins, Jules et Jim se soumettent complètement sous l'ordre insensé de Cathérine, de l'autre côté ceux de Godard gardent quand même plus de dignité.

Ces films représentent une illustration parfaite du jeune esprit de la Nouvelle Vague. Les auteurs y gèrent des liaisons amoureuses compliquées, des difficultés de cohabitation et ils décrivent les caractères humains tels quels, sans les idéaliser. Tandis que le film de Truffaut nous montre des jolis paysages et tant de scènes sont tournés à l'extérieur, la plupart des répliques de Godard se déroule dans le studio. Le concept dramatique de ce dernier donne l'impression du théâtre et malgré que l'intention de Godard de faire une tragi-comédie, il n'y a rien qui semble tragique.

IV.3.2 Motif du détachement

Au premier aspect, *Vivre sa vie* et *Tirez sur le pianiste* ne semblent pas d'avoir quelque chose en commun, alors que le premier est un véritable drame tragique et le second paraît plus comme une tentative d'un film noir américain, mais bizarrement maîtrisé. Quant à ce dernier, le résultat issu d'un mélange des genres, se présente plutôt grotesque. Avec son premier film, Truffaut mise sur une certitude émouvante et sensible, alors que Godard expérimente intrépidement dès le départ. Truffaut, admirant *A bout de souffle*, a évidemment voulu participer à briser des codes du cinéma traditionnel d'où la naissance de *Tirez sur le pianiste*.

Malgré une grande diversité de ces œuvres, il faut considérer leur ressemblance explicite, que nous voyons dans l'interprétation des caractères majeurs, Nana et Charlie. Tous les deux veulent s'accommoder avec leurs nouvelles identités et se présentent psychologiquement détachés du monde autour d'eux. Étant les personnes désespérées, ils ne sont pas capables de retrouver leur nature humaine. Nana ne peut jamais être heureuse si elle continue à se prostituer et Charlie est forcé de vivre dans la peur lorsque son passé l'attrape finalement. L'une des scènes mémorables de *Vivre sa vie* se déroule dans le cinéma, où Nana, pleurante, regarde la projection de *La Passion de Jeanne d'Arc* avec qui elle partage son idéalisme, on peut alors pressentir sa fin.

Tous les deux films sont créés par un concours malheureux des mauvais choix des personnages centraux. Dans l'histoire de Truffaut, le héros principal survit et continue son cercle éternel de même façon comme au début, alors que les événements pour Nana restent

fatals. Elle commit une faute par quittant sa famille et volant son corps et au moment de décider d'abandonner ce métier, elle est puni par la mort. De l'autre côté Charlie perd Léna et il est donc condamné à la solitude, s'adonné au piano à jamais.

Quant à un élément commun, Godard et Truffaut, les *enfants terribles*, se distinguaient par ne pas prendre en considération la possibilité de faire un bruit dans le public, et ces deux créations sont des exemples éclatants, car ils y montrent courageusement les corps des femmes nues. Par contre, cette nudité est faite plutôt décevant et Truffaut attire l'attention sur la censure insensée par une réplique de Charlie couvrant la poitrine de Clarisse, disant que « *c'est comme ça dans le cinéma et pas autrement* ».

IV.3.3 Film dans le film

Le Mépris et *La Nuit américaine*, malgré une décade entre eux, traitent tous les deux le cinéma comme le sujet central, mais connaissent certaines nuances. Godard souligne la guerre entre producteur et réalisateur, Truffaut fait une introspection sur le métier de cinéaste.

Quant à la conversation entre Truffaut et ses spectateurs, il les fait croire avec succès, que le film est supérieur à la vie et que rien n'est plus important que les événements résultants sur l'écran. Truffaut dans le rôle de Ferrand se manifeste énormément convaincant, il y reflète quelques caractéristiques de sa propre personnalité mais aussi certaines contradictions. Par exemple, le film *Je vous présente Paméla* désigne un paradoxe notable car c'est un prototype parfait des productions commerciales des années cinquante, alors ceux, que Truffaut critiquait vigoureusement. Il est important de relever, que nous n'apprenons rien de spécifique sur l'intimité de Ferrand, car comme Truffaut, il s'adonne complètement à son travail, tandis que les affaires personnelles des autres sont révélées constamment. Dans sa position, il est obligé de trouver des solutions pour leurs ennuis ce qui pose sa vie personnelle au second plan. Cela donne l'impression d'une extrême solitude du créateur, payant cette rançon de la gloire mais de l'autre côté nous apercevons également sa passion incessante grâce à laquelle nous ne ressentons pas son isolement sur une telle échelle. Ferrand, avec une force vive de persuasion, transmet son attitude à Alphonse, se rendant compte qu'ils se ressemblent et soulignant la parallèle de la vraie relation entre Truffaut et Léaud. Quand Alphonse menace de quitter cette industrie, Ferrand sait bien qu'ils ne sont pas capables de trouver leur bonheur autre part que dans la cinématographie. Par contre, on ne peut pas dire

qu'il s'agit d'un personnage autobiographique, car pour les collègues de Truffaut, Ferrand se présente beaucoup plus calme et décontracté que Truffaut soit en réalité.

Tandis que le traitement du motif d'un film dans le film par Truffaut est léger et joyeux, celui de Godard est comme d'habitude plus rigoureux, s'efforçant autant que possible d'éviter d'une déformation de la réalité par démontrant les écueils de ce business d'une manière très naturaliste. *Le Mépris* est plus une analyse d'un bouleversement dans un couple marié, qui ne se produit que pendant une centième de seconde. Pour les héros du *Mépris*, la vie ne joue pas un rôle subordonné au cinéma mais c'est malheureusement à cause de ce métier que leur mariage se trouve immédiatement en danger. Paul ne se rend pas compte qu'il ne faut pas mélanger sa vie privée, surtout son amour Camille, avec l'industrie dans laquelle tout est permis. Le producteur Prokosch est un prototype parfait d'un mégalomane rapace qui est capable de passer sur les corps. Camille méprise son mari pour devenir vendu, lui il méprise soi-même. Le changement brusque des idéals de Paul abîme irrévocablement l'âme de l'artiste, nous observons que Godard met l'accent sur sa propre situation d'être obligé de travailler avec les producteurs, qui ne lui donnent pas assez d'espace pour son développement artistique.

A la différence d'un « nanar » *Je vous présente Pamela*, l'adaptation de *l'Ulysse* est basée sur l'une des plus grands classiques littéraires, l'Odyssée. Ce que je trouve comme un élément de conséquence c'est que Godard ainsi que Truffaut a choisi une sorte de film qu'il méprisait, car comme nous avons déjà mentionné, les deux attaquaient *la tradition de qualité* dont la base sont en fait les adaptations des grands maîtres de la littérature. Godard est par contre doué de moins de la liberté créatrice car il s'appuie sur le roman d'Albert Moravia et un plus, il est obligé de céder aux producteurs, par exemple par distribuer Brigitte Bardot, lorsque il préférait plus sa muse et épouse, Anna Karina. Néanmoins, ce n'était pas Godard s'il n'arriverait pas à imposer son opinion différente et même dans cette situation il se débrouille bien - il laisse Brigitte porter une perruque d'une coiffure courte ce qui évoque instamment Anna Karina dans le rôle de Nana de *Vivre sa vie*.

Les personnages typiquement « truffautien », des outsiders, parfois faibles, timides, sensibles, aspirent d'être des vrais hommes, ses films sont en général plus consacrés aux hommes, cependant les femmes trouvent aussi un rôle irremplaçable ayant l'influence considérable sur le développement de l'intrigue. Les histoires de Godard essaient de désigner la psychologie de la femme, qui est le plus fréquemment ainsi le personnage central.

Pour conclure, Truffaut alias Ferrand, même si son choix de distribuer soi-même n'était que pour simplifier le tournage, gagne beaucoup d'attention et d'admiration. Godard par contre ne fait qu'une courte apparition à l'écran et influence le déroulement indirectement par le héros Paul qui est en combat incessant avec le producteur. C'est après avoir réalisé *La Nuit américaine* quand l'amitié entre ces deux grands hommes trouve une rupture définitive. Godard reproche Truffaut de commercialiser leur métier d'une manière facile et de donner l'image plutôt fautive, il le même désigne comme un menteur, Truffaut en revanche n'approuve pas l'aspect politique plus en plus marquant dans l'œuvre de Godard. Malgré cette fin malheureuse d'un duo insurpassable, leur héritage ne s'éteint jamais.

Conclusion

Le présent mémoire, divisé en quatre grandes parties, est consacré à l'époque la plus signifiante dans la cinématographie française qui a commencé à se former à la fin des années 1950. Ce travail a analysé tous les éléments contribuant à la création d'un nouveau mouvement, connu sous le nom de la Nouvelle Vague. Nous avons traité les débuts des jeunes cinéastes soi-disant « *jeunes turcs* », qui ont influencé le cinéma français et mondial.

Au début de notre travail, nous avons mentionné les aspects prévenants la création de la Nouvelle Vague, parmi eux les ciné-clubs qui jouaient le rôle important, enseignant l'histoire du cinéma aux jeunes cinéphiles. Nous avons décrit les idées les plus influentes qui ont contribué à démarrer le début des changements. Nous nous sommes consacré particulièrement au périodique Cahiers du cinéma, où la plupart des futurs cinéastes a commencé leurs carrières comme les critiques du cinéma. Nous avons présenté les protagonistes ainsi que leurs œuvres les plus fameuses.

La deuxième partie a prêté attention à Jean-Luc Godard, l'un des deux réalisateurs les plus iconiques. Après avoir brièvement présenté sa vie et ses débuts en tant que critique du cinéma nous nous sommes concentrés essentiellement à l'analyse des films choisis, *A bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie* et *Le Mépris*, soulignant les nouvelles techniques du filmage et de la narration.

La troisième partie a traité François Truffaut, le collègue de Godard avec qui il a formé le duo le plus fort de la Nouvelle Vague. Afin d'examiner ses films révolutionnaires, *Les quatre cents coups*, *Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim* et *La Nuit américaine*, nous nous sommes appuyés sur sa vie et ses débuts difficiles.

Dans la quatrième partie, nous nous sommes occupés principalement de ces deux réalisateurs légendaires, comparant entre autre leurs milieux socioculturels différents. Nous avons décrit les différences des techniques narratives employées, ainsi que l'importance de leurs acteurs préférés. Par l'analyse des motifs communs et des particularités dans leurs œuvres clés, nous avons expliqué la raison de leur succès.

Résumé

Tato práce pojednává o jednom z nejdůležitějších hnutí ve filmové historii, o francouzské *nové vlně*, přičemž přibližuje její vývoj, nejdůležitější osobnosti a jejich nové přínosy kinematografii. Začátek práce se vrací do padesátých let dvacátého století, kdy francouzská kinematografie pomalu upadala. To silně ovlivnilo skupinu mladých filmových nadšenců, kteří se vyznačovali výbornými znalostmi z oblasti historie světové kinematografie, ale také literatury. Jednalo se hlavně o tyto představitele: Alan Resnais, Claude Chabrol, Eric Rohmer a Jacques Rivette, nejznámější a doposud nejprobíranější však zůstává dvojice Jean-Luc Godard a Francois Truffaut, která se do dějin kinematografie zapsala svým vystupováním, smyslem pro detail a touhou po revoluční změně obrazu.

Podstatná část práce je věnována právě Godardovi a Truffautovi, přičemž oba režiséři jsou nazíráni ze stejné perspektivy: důraz je kladen zejména na jejich prvopočátky, působení v periodiku Cahiers du cinéma v rolích filmových kritiků, zmiňují se první krátkometrážní snímky a detailněji se rozebírají jejich vybraná revoluční díla a novátorské postupy, se zaměřením především na styl vyprávění filmových příběhů. Tito poměrně kontroverzní autoři jsou porovnáváni nejen v rámci úspěšnosti svých filmů, ale i v rámci společných či rozdílných rysů a motivů, a to jak snímků, tak životů a povah obou režisérů. To vše výrazně ovlivnilo jejich přístup k vlastní tvorbě.

BIBLIOGRAPHIE

1. BORDWELL, David, Kristin Thompson. *Film History: An Introduction*. Boston : McGraw-Hill, 2009. ISBN 978-0073386133.
2. COLLET, Jean, Ljubomír OLIVA a Ivo HEPNER. *Jean-Luc Godard*. 1. vyd. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Orbis, 1969.
3. GODARD, Jean-Luc. *Jean Luc Godard - Texty a rozhovory*. Vyd. 1. Editor Helena BENDOVIÁ, editor David ČENĚK, přeložil Helena BENDOVIÁ. Jihlava: JSAF, 2005. ISBN 8090351360.
4. HOLANEC, Václav. *99 filmů moderní kinematografie: od roku 1955 do současnosti*. Praha. : Albatros, 2005. ISBN 80-00-01537-4.
5. MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. 1. vyd. Přeložil Vít JANEČEK, přeložil Tomáš LIŠKA. V Praze: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 8085883899.
6. NEUPERT, Richard. *A history of the French new wave cinema*. 2nd Ed. Madison: University of Wisconsin Press, 2007. ISBN 9780299217044.
7. *Nová nová vlna?: rozprava o české a francouzské kinematografii*. Vyd. 1. Přeložil Naomi PREČANOVÁ. Praha: Národní filmový archiv, 2002. ISBN 8070041099.
8. POWRIE, Phil, Keith Reader. *French Cinema: A Student's Guide*. London: Bloomsbury Academic, 2002, ISBN 0340760044.
9. SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. Praha: Nakladatelství Slovart, c2004. ISBN 8072096435.
10. TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*. Vyd. 1. Přeložil Veronika DUDKOVÁ, přeložil Marcela MAREŠOVÁ, přeložil Petra KÖPPLOVÁ, přeložil Petr KURKA. Praha: Nakladatelství Orpheus, 2005. ISBN 8090331076.
11. WIEGAND, Chris. *French New Wave*. Harpenden: Pocket Essentials, 2005, 160s. ISBN 1904048447.
12. ZAORALOVÁ, Eva. *Román o Françoisi Truffautovi*. Editor Tereza BRDEČKOVÁ, přeložil Ljubomír OLIVA, přeložil Tereza BRDEČKOVÁ. Praha: Československý filmový ústav, 1989. ISBN 59-266-87

Sources électroniques

1. La nuit américaine. Fairedelabellephoto.com. [online]. 2.5.2011 [page consultée: 2016-03-15]. Disponible sur: <http://fairedelabellephoto.com/2011/05/02/la-nuit-americaine/>
2. EVANS, Gereth. Film education. <http://www.filmeducation.org>. [online]. 2009- [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur: <http://www.filmeducation.org/pdf/resources/secondary/FrenchNouvelleVague.pdf>
3. HITCHMAN, Simon. French New Wave and international new wave cinema. www.newwavefilm.com. [online]. 2008- [page consultée le 2015-11-28]. Disponible sur: <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>
4. Les pages de Nezumi. <http://nezumi.dumousseau.free.fr/>. [online]. © 1999-2016 [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur: <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcritiq.htm>
5. Odyssée du cinéma. <http://www.odysseeducinema.fr>. [online]. 2014- [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur: <http://www.odysseeducinema.fr/nouvellevague.php>
6. Revues de cinéma. <http://www.revues-de-cinema.net/>. [online]. 2014- [page consultée le 2015-11-29]. Disponible sur: http://www.revues-de-cinema.net/Hist_revue/FRA_03005_Cahiers%20du%20cinema_FRA.php
7. SKLAR, Robert. History of the motion picture. <http://www.britannica.com/>. Encyclopaedia Britannica. [online]. 2015- [page consultée le 2015-11-28]. Disponible sur: <http://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-war-years-and-post-World-War-II-trends#ref508198>
8. SKLAR, Robert. History of the motion picture. <http://www.britannica.com/>. Encyclopaedia Britannica. [online]. 2015- [page consultée le 2015-11-28]. Disponible sur: <http://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-war-years-and-post-World-War-II-trends#ref508198>

ANNOTATION

Nom et prénom: Ondrušková Dominika

Nom de la faculté et du département: Faculté des Lettres, Département des Études Romanes

Titre: La Nouvelle Vague en cinématographie française : Jean-Luc Godard et François Truffaut

Directrice de mémoire: Mgr. Kristýna Křeháčková

Nombre de caractères: 94 435

Nombres d'annexes: 0

Nombre de titres littéraires: 20

Mots clés: Nouvelle Vague, cinéma, Cahiers du cinéma, critique, Jean-Luc Godard, François Truffaut, mise en scène, films révolutionnaires, motifs

Caractéristique du travail:

Le mémoire présenté se consacre au mouvement de la Nouvelle Vague dans la cinématographie française qui a apparue à la fin des années 1950. La partie théorique du travail est dédiée aux origines de la Nouvelle Vague, à ses principales influences sur le cinéma mondial et ses représentants les plus iconiques. L'objectif de la partie pratique est de comparer les deux principaux metteurs en scène, Jean-Luc Godard et François Truffaut par rapport à leurs vies, leur succès et leurs œuvres clés. En ce qui concerne la production des réalisateurs, ce mémoire souligne leurs innovations importantes, les différences essentielles parmi leurs films ainsi que les caractéristiques en commun.

ANNOTATION

Surname and name: Ondrušková Dominika

Name of faculty and department: Faculty of Arts, Department of Romance Languages

Title: New Wave in the French cinematography: Jean-Luc Godard and Francois Truffaut

Supervisor: Mgr. Kristýna Křeháčková

Number of signs: 94 435

Number of annexes: 0

Number of title of literature: 20

Key words: New Wave, cinema, Cahiers du cinéma, critic, Jean-Luc Godard, François Truffaut, direction, revolutionary films, motives

Characteristics of thesis:

The presented bachelor thesis is devoted to the movement of the New Wave in the French cinematography which appeared in the late 1950s. The theoretical part deals with the origins of the New Wave, its main influences on the world's cinema and also its most iconic protagonists. The main aim of the practical part is to compare two principal directors, Jean-Luc Godard and Francois Truffaut based on their lives, their success and their revolutionary films. Regarding the production of the directors, the thesis emphasizes their important innovations, the essential differences among their films as well as the common characteristics.

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2015/2016.

Studijní program: Filologie
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Francouzština se zaměřením na aplikovanou ekonomii (APLEKF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
ONDRUŠKOVÁ Dominika	Mládežnická 884/1, Český Těšín	F13555

TÉMA ČESKY: Nová vlna ve francouzské kinematografii: Jean Luc Godard a Francois Truffaut

TÉMA FRANCOUZSKY: Nouvelle vague en cinématographie française: Jean Luc Godard et Francois Truffaut

NÁZEV ANGLICKY: New wave in the French cinematography: Jean Luc Godard and Francois Truffaut

VEDOUcí PRÁCE: Mgr. Kristýna Křeháčková

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

1. Les cahiers du cinéma les événements prévenants la naissance de la nouvelle vague
2. Jean Luc Godard
3. François Truffaut
4. Comparaison de Godard et Truffaut
5. Conclusion

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

FRODON, Jean-Michel. 2010. *Le cinéma français: de la Nouvelle vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma. 1182 s. ISBN 978-28664-2603-3

Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii / Nouvelle nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français. 2002. Praha: Národní filmový archiv. 166 s. ISBN 80-7004-109-9

SÁLUSOVÁ, Dominika. *Filmy Jeana-Luca Godarda z jeho revolučního období 1959 - 1965*.

GODARD, Jean-Luc. 2005. *Texty a rozhovory*. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů. 330 s. ISBN 8090351360

COLLET, Jean. 1969. *Jean-Luc Godard*. Praha: Orbis. 183 s.

MONACO, James. 2001. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění. 413 s. ISBN 8085883899

HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUT, Francois. 1987. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav. 211 s.

LYSONKOVÁ, Lucie. 2010. *Truffautův film noir*. 46 s.

Podpis studenta: Andrušková

Datum: 19/11/2015

Podpis vedoucího práce: Křeháčková

Datum: 19/11/15