

Université de Montréal

**Pérennité du dilettantisme néo-vaguien. Rémanence et filiations des masculinités oisives
dans le cinéma français**

par

Lisandro Arpin-Simonetti

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)
en études cinématographiques

Mars 2016
© Lisandro Arpin-Simonetti, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Pérennité du dilettantisme néo-vaguien.
Rémanence et filiations des masculinités oisives dans le cinéma français

Présenté par :
Lisandro Arpin-Simonetti

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Marion Froger, présidente-rapporteuse
André Habib, directeur de recherche
Jean-Pierre Sirois-Trahan, membre du jury

Résumé

Volet cinématographique d'une révolution d'ordre social, la Nouvelle Vague a cristallisé les changements qui ont bouleversé la société européenne au début des années soixante. De l'émancipation sexuelle à la mise en scène d'une jeunesse affranchie, elle sut se faire le miroir cinématographique d'une libération des mœurs qui fit entrer les Européens dans une ère nouvelle. Si une nouvelle conception du cinéma suffit à accorder une place de choix au mouvement dans son histoire, ses représentants ont également forgé une nouvelle figure du héros masculin dans le paysage cinématographique français. Loin des héros lisses de l'académisme ou de la gravité de ceux du réalisme poétique qui l'ont par exemple précédé, l'héroïsme conjugué par la Nouvelle Vague insufflait légèreté, oisiveté et désinvolture à des protagonistes dont le dilettantisme des acteurs Jean-Pierre Léaud et Jean-Paul Belmondo (par exemple) en constitua le parangon. Le travail de recherche dont il est ici question visera principalement à s'interroger sur la façon dont ce héros atypique semble s'être annexé aux voix du cinéma français contemporain qui en présentent une mosaïque de réinterprétations. Mouvement dont le rayonnement ne semble toujours pas s'être tari – son héritage est encore revendiqué par plusieurs cinéastes – et qui dépasse la sphère du cinéma, nous viserons surtout à rendre compte de la pérennité de la Nouvelle Vague à travers l'examen de la perpétuation de son héritage par de nouvelles générations d'auteurs. Ce projet de mémoire s'essayera notamment à la définition d'une identité du héros cinématographique français contemporain qui ne nous semble a priori pas si éloignée de celle colportée dans les années soixante par les porte-étendards de la Nouvelle Vague.

Mots clés : Nouvelle Vague, cinéma français, postmodernité.

Abstract

As the cinematic installment of a social revolution, the French New Wave was able to embody the changes that disrupted European societies during the early sixties. From sexual emancipation to its interest for a troubled and often rebellious youth, it is safe to say that the New Wave became the cinematic mirror of a liberation that ushered Europeans into a new era. If a new conception of cinema is usually enough to give a prominent place to the movement in film history, its trailblazing directors (Truffaut, Godard among others) also contributed to forge a new figure of male heroism in the French cinematographic landscape. Taking its distances from the blandness of academism or the trademark melancholy of poetic realism's heroes that preceded it, the New Wave conception of heroism breathed lightness, idleness and carelessness to characters whose actors' Jean-Pierre L aud and Jean-Paul Belmondo (for example) arguably constituted the epitome. This master's thesis will mainly aim to examine how this singular breed of heroism seems to have tainted the voices of contemporary French cinema who have offered a vast array of reinterpretations (from pastiche to reappropriation) and remodelings of a similar kind. As a movement whose influence does not seem to have dried up – its legacy is still claimed by many filmmakers – and that goes beyond the sphere of cinema, we will primarily aspire to account for the sustainability of the New Wave through the examination of the body of work of new generations that have perpetuated its legacy. Thus, this thesis will try to establish a model definition of the contemporary French cinema hero who does not seem so far removed from the one advocated in the sixties by French New Wave pioneers.

Keywords : French New Wave, french cinema, postmodernity.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1.....	5
Le « protodilettante », une figure subalterne parmi les héros vertueux : les premiers balbutiements du dilettantisme néo-vaguien	5
1.1. Une définition circonscrite du dilettantisme	5
1.1.1 La nature du dilettantisme: quelque part entre rigueur et désinvolture	5
1.1.2 L’apologie dilettante	10
1.2 De 1920 à 1950 : le faire-valoir d’une masculinité héroïque	13
Chapitre 2.....	32
L’adoubement néo-vaguien : de la singularité à la norme (1950-1965)	32
2.1 Flânerie et badauderie	32
2.2 Dandy et dandysme	35
2.3 Les différentes postures de l’oisiveté	37
2.4 Analyse des cas de figure	39
2.5 Le plus digne représentant du dilettantisme néo-vaguien : Léaud chez Truffaut et Eustache	45
2.6 Un phénomène générationnel : les cas de figure non français	50
Chapitre 3.....	58
L’après Nouvelle Vague et le règne du néo-dilettantisme	58
3.1 Un dilettante généralement à l’image d’un cinéma aseptisé	58
3.2 Les filiations transnationales des années quatre-vingt : le dilettante made in USA	61
3.3 Les années quatre-vingt-dix et les premières filiations néo-vaguiennes françaises	66
3.4 Les filiations du nouveau millénaire : les cas Christophe Honoré et Garrel	77
3.4.1 La trilogie parisienne et son acteur charnière : Louis Garrel	78
3.4.2 Garrel chez Garrel	86
3.5 Les filiations transnationales contemporaines et le cas <i>Frances Ha</i>	90
Conclusion	94
Bibliographie.....	100
Filmographie	104

Remerciements

À mes parents, pour leur indéfectible, inconditionnel support.

À la sémillante réceptionniste de la BiFi qui n'a pour autant donné suite à mes billets-doux.

À mon directeur M. André Habib, dont l'érudition a enrichi ces pages, pour son encadrement, sa patience et les lettres de recommandation m'ayant permis pendant six mois de goûter au « dilettantisme parisien ».

À mon collègue de plancher, Alex, pour avoir égayé de conversations cinéphiles engagées ces longs mois parfois ascétiques à écumer les bibliothèques.

Mais, surtout :

« *Es ist für mich.* »

- Hauptmann Gerd Wiesler

Introduction

Au début des années soixante, le cinéma de la Nouvelle Vague redéfinissait les poncifs du cinéma français et enfantait dans la foulée une conception du héros à mille lieues des personnages unidimensionnels proposés par le cinéma de « qualité » décrié par les Jeunes Turcs des *Cahiers du Cinéma*. Portés par l'irrévérence d'une jeunesse rebelle qui osait s'affranchir du carcan de l'académisme et de ses pseudo bien-fondés, les Godard, Truffaut et autres pavaient la voie à l'avènement d'un nouveau protagoniste dans le paysage cinématographique français : le dilettante. À travers les compositions de Belmondo et de Léaud, en passant par celles de Piccoli ou même de Brialy, les cinéastes de la Nouvelle Vague nous tendaient le portrait d'un jeune homme adulescent et gouailleur (un « cavaleur », pour reprendre les mots de Truffaut¹), protagoniste débonnaire de récits qui réinventaient les formules éprouvées d'un cinéma jugé « à bout de souffle ». Ce personnage aux déclinaisons multiples (indolent mais spirituel, macho mais bohème, amoureux nourrissant l'étrange paradoxe du séducteur malgré-lui), au diapason de films iconoclastes, trouvait son parachèvement dans l'alter ego du cinéaste Truffaut : Antoine Doinel, aujourd'hui élevé au rang des personnages les plus emblématiques non seulement du cinéma français, mais de l'Histoire du cinéma. Legs majeur de la Nouvelle Vague, la figure de ce jeune homme oisif ne s'est jamais réellement dissipée du paysage cinématographique. Adjointe aux nouvelles voix d'un cinéma européen (de même qu'international) qui en présentent une mosaïque de réinterprétations, son dilettantisme s'y est autant cristallisé sous la forme de postures maniérées passéistes que de réappropriations plus émancipées. Par le biais d'un corpus de films couvrant plusieurs décennies, bien plus qu'un simple examen de l'évolution d'une individualité, ce mémoire de maîtrise visera à définir une figure esthétique d'un certain héros cinématographique français contemporain, qui ne nous semble a priori pas si éloignée de celle véhiculée par les mœurs dilettantes dans les années soixante. Bien qu'adoubée par les Jeunes Turcs, l'idiosyncrasie faite de légèreté du dilettante n'en demeure pas moins un caractère rémanent du cinéma d'auteur (français et européen, mais également américain) manifeste dans la production des années quatre-vingt-dix et deux mille comme dans des films pré-Nouvelle Vague. En privilégiant

¹ C'est le titre que le héros Bertrand Morane donne initialement à ses mémoires dans *L'Homme qui aimait les femmes* (Truffaut, 1977); tout comme celui du film de 1979 réalisé par Philippe de Broca qui met en scène les exploits d'un homme au tempérament également gynophile.

jeu de piste de type indiciel² qui fera la part belle aux personnages de fiction davantage qu'aux jeux d'acteurs qui leur ont donné chair, nous aspirons à faire d'une pierre deux coups : consolider l'étude d'une figure esthétique (le dilettante) en tant que fil conducteur viable pour saisir l'histoire du cinéma (surtout français) depuis les années vingt mais, plus particulièrement, conforter sa pérennité au sein des filmographies³ où sa survivance valide l'archéologie de ses incarnations changeantes que se devra de reconstituer ce mémoire. Toutefois conscients des limites rédactionnelles qui s'offrent à nous – qui nous permettrons difficilement de remplir notre proposition de recherche avec une scientificité optimale –, nous nous proposons d'entamer notre travail dans le cadre d'une approche délibérément essayistique, dont nous assumons en partie les limites de la portée⁴. Toujours dans la même optique, nous circonscrivons l'objet de notre étude à un seul sujet en évitant ce faisant la dispersion. Dès lors, nous nous en tiendrons essentiellement à l'examen de masculinités qui se rapportent au dilettantisme (ou à d'autres déclinaisons de l'oisiveté). C'est-à-dire que sans faire totalement l'impasse sur les cas de figures féminins, nous n'en ferons pour autant l'objet d'un mémoire qui priorisera l'étude des masculinités de type dilettante⁵ (et de ses « dérivés ») qui ont marqué de leur empreinte le cinéma. Les spécimens féminins, dont nous ne souhaitons pour autant relativiser l'importance au cœur de la Nouvelle Vague, méritant quant à eux d'être l'objet d'un autre travail de fond qui saurait davantage leur rendre justice.

² Et qui, de film en film, ou de filiations en filiations, nous conduira des années vingt jusqu'aux années deux mille.

³ Toujours avec une attention toute particulière au cinéma français.

⁴ S'adonner à une véritable écriture d'une histoire du cinéma français à travers ses personnages dilettantes aurait dans les faits sollicité un *modus operandi* autrement plus exhaustif incompatible avec les balises fixées par le gabarit d'un mémoire de maîtrise. C'est ainsi notamment par souci d'adéquation avec la forme du présent mémoire que nous nous devons de favoriser une forme de type essayistique, de nature plus exploratoire. Ce parti pris nous permettra, d'une part, de remplir les aspirations que nous nous sommes fixées en contournant leur principal écueil (soit leur improbable réconciliation avec les limites rédactionnelles), mais, d'autre part, nous oblige à assumer certaines apories scientifiques (notamment au niveau de la représentativité du corpus et de son échantillonnage) forcément consubstantielles à ce genre d'approche.

⁵ Ce pourquoi nous articulerons notre étude du dilettantisme autour des définitions qui s'en sont elles-mêmes tenues à l'étude de cas de figure masculins (cf. section 1.1.1).

Une acception courante et non savante

L'étude de la figure esthétique incarnée par le dilettante mérite certes un examen qui va au-delà du lieu commun qui la réduirait à sa seule oisiveté. C'est en ce sens que notre emploi du terme « dilettantisme » demeure tout d'abord questionnable du fait que nous ne considérons que son acception populaire⁶. Avant de poser une définition documentée⁷ indispensable aux visées de notre entreprise, un préambule plus généraliste n'en demeure pas moins fondamental ne serait-ce que pour circonscrire les pourtours d'une personnalité dilettante type ou, du moins, d'une notion du dilettantisme telle qu'on la conçoit couramment. Le dictionnaire *Larousse* définit le dilettante comme étant celui « [...] qui ne suit que les impulsions de son plaisir, de ses goûts, qui exerce une activité de manière fantaisiste : vivre en dilettante. » De l'italien, *dilettante*⁸ : celui qui se délecte. Il est ainsi a priori de bon aloi d'associer le dilettantisme au domaine de l'oisiveté, de l'insouciance, du plaisir, bref de la légèreté. Ennemi du labeur, on s'imagine le dilettante feignant et engoncé dans une perpétuelle indolence. Cette définition bien que lacunaire a ainsi déjà le mérite de borner l'apparition d'une masculinité de nature dilettante dans la chronologie du cinéma français.

Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, si les années vingt⁹, écartelées entre impressionnisme et cinéma pur¹⁰, firent la part belle à l'expérimentation parfois au

⁶ Il en va de même des rares histoires du cinéma qui lui consacrent plus que quelques pages qui galvaudent pour la plupart son usage. *Republic of Images : A History of French Filmmaking* décrit par exemple abondamment les traits de caractères du héros néo-vaguien sans jamais que son auteur n'utilise le terme dilettante pour le désigner; se contentant d'un amalgame d'épithètes qui pourraient néanmoins en constituer le champ lexical : idle, indolent, reckless, blithe, laid-back, devil-may-care, sloppy, effete, careless, etc (Williams 1992, p. 361-363).

⁷ C'est-à-dire qui s'appuierait sur des fondations moins familières.

⁸ Ou encore du latin : *delectare*, dont la signification est la même.

⁹ Comme nous l'avons déjà souligné, les limites rédactionnelles ne nous permettant pas de prétendre à l'exhaustivité, il sied aux nécessités de ce mémoire d'entreprendre son analyse dans une visée chronologique, mais qui fera fi des pans de l'histoire du cinéma français les moins perméables à l'apparition de personnalités dilettantes. D'où l'exclusion des premiers balbutiements du cinéma français (ou du cinéma tout court) qui, loin d'être dénués d'intérêt historique, ne regorgent pour autant de masculinités aux inclinations dilettantes.

¹⁰ Si elle se fait reflet de la béatitude ambiante des Années folles, la grande production française des années vingt ne laisse pas moins poindre une avant-garde qui s'inscrit en faux contre le culte du bonheur généralisé. Sous l'impulsion d'artistes visionnaires tels les Louis Delluc, Germaine Dulac et cie, le cinéma se métamorphose, revêt des habits plus expérimentaux. C'est au fil de la décennie que ce cinéma progressiste qualifié d'impressionniste va se radicaliser jusqu'à tendre vers une certaine abstraction : celle d'un cinéma autarcique dit cinéma pur.

détriment du développement de personnalités actorales typées¹¹ (et donc de modèles de masculinité prééminents), les décennies suivantes (les années trente, quarante et cinquante) cédèrent quant à elles le pas à des modèles de masculinité plus définis mais éminemment classiques, plus prévisibles dans leur conception de l'héroïsme où, dans les deux cas, le dilettante était confiné à des rôles de faire-valoir : la Nouvelle Vague, pour l'essentiel, se chargeant d'endosser la graduation du dilettante de sous-fifre à protagoniste décomplexé du récit cinématographique.

¹¹ Signalons néanmoins que les années vingt, malgré leur propension à l'expérimentation, mettent en scène des individualités aux penchants oisifs (que nous tenterons de répertorier) sans pour cela abonder en personnages dilettantes au même titre que la décennie soixante.

Chapitre 1

Le « protodilettante », une figure subalterne parmi les héros vertueux : les premiers balbutiements du dilettantisme néo-vaguien

1.1. Une définition circonscrite du dilettantisme

Si la période que nous soupçonnons moins féconde en personnalités oisives aux tendances dilettantes (1920-1950) pourrait à la rigueur s'accommoder d'une définition plus élastique du dilettantisme (question de faciliter l'incorporation de cas de figure qui semblent s'en rapprocher), à l'opposé, les années soixante, qui s'annoncent comme l'âge de l'indolence¹², sollicitent une définition – voire une taxonomie – dont la rigueur saurait surtout rendre justice à la prolifération dilettante propre à la période charnière de notre étude, mais que nous appliquerons quoi qu'il en soit à l'intégralité de notre corpus. L'éclectisme des conceptions savantes du dilettantisme ne faisant d'ailleurs que précipiter davantage l'urgence de faire le point sur son acception.

1.1.1 La nature du dilettantisme: quelque part entre rigueur et désinvolture

Le comte Philippe de Ribaucourt¹³, dans son article *La nature du dilettantisme* aura devancé notre démarche de plus d'un siècle. Ribaucourt y met en évidence les tares respectives de quatre grandes définitions du dilettantisme posées avant 1907 (date de publication de son article) que la sienne vise à rectifier. Celle de l'essayiste français Paul Bourget telle que posée dans ses *Essais de psychologie contemporaine* étant la première à subir ses foudres :

C'est beaucoup moins une doctrine [le dilettantisme], qu'une disposition de l'esprit [...] qui nous incline tour à tour vers les formes les plus diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous [a]donner à aucune (1883, p. 55).

¹² Dans son article *The Good life* où il s'attarde à la genèse du phénomène dilettante, et sur lequel nous reviendrons, Iain Bamforth ira d'ailleurs jusqu'à souligner les efforts entrepris dans les années soixante pour réhabiliter le dilettantisme (« [...] the 1960s' spirited attempt to redeem dilettantism ») (2010, p. 97).

¹³ Ribaucourt était un aristocrate dont la notoriété des écrits se résume essentiellement à ses réflexions sur le dilettantisme et à des articles consacrés aux théories nietzschéennes (*Les théories de Nietzsche sur l'origine et la valeur de la morale*).

Suivra celle plus succincte du romancier Henry Bordeaux qui, dans son ouvrage *Âmes modernes*, conçoit le dilettantisme comme le « rêve de jouir de toutes choses » (1894, p. 170). Quant à celle de l'historien Gabriel Séailles, elle assimile le dilettantisme à « [...] un art de transposer la vie, de lui faire gagner en extension ce qu'elle perd en profondeur et en intensité [...] pour n'en laisser qu'une image [...], un décor mobile que la fantaisie transforme » (1901, p. 349). Trois définitions qui ont pour point commun leur familiarité avec l'hédonisme et la multiplicité des sentiments recherchés par le dilettante.

À leur recension, Ribaucourt ajoute celle du théologien français Félix Klein dont la conception du dilettantisme en tant qu'« attitude de littérateurs [...] ne s'intéressant aux modes, aux personnes, aux idées que dans la mesure où ils peuvent les transformer en instruments de jouissance [...] »¹⁴ sera celle qui essuiera ses principales critiques (1895, p. 26). Le dilettante à la sauce Klein ne jouit qu'en surface des choses qui l'entourent sans jamais même effleurer leur essence; il instrumentalise tout (individus y compris) dans la visée suprême de son plaisir personnel, mais finirait ce faisant par omettre l'essentiel. L'hédonisme du dilettante à la Klein est généralisé. Mais bien au-delà de l'immoralité hédoniste que l'abbé Klein associe aux mœurs dilettantes, Ribaucourt lui reprochera en fait – tout comme aux trois autres définitions – la virtualité de sa critique : « À le lire, on se demande s'il y a quelque chose de réel dans le dilettantisme, s'il existe en dehors des livres [...] » (1907, p. 26). Avant de poser les piliers de sa définition, De Ribaucourt discrédite ainsi les définitions qu'il a méticuleusement recensées – plus particulièrement celle de Klein – qui confinent le dilettantisme à la virtualité du désir ou à l'abstraction de sa théorisation. Si Ribaucourt stigmatise ces définitions, ce ne serait donc pas tant pour le portrait peu flatteur qu'elles dressent du dilettante, mais sinon pour des assises théoriques qui ont contribué, à leur corps défendant, à sa déresponsabilisation :

Entre Bourget parlant d'un état d'âme, Bordeaux d'un rêve, Renan d'un art, Klein d'une attitude, il reste comme points de contact communs à tous, le but égoïste de la jouissance et de l'intellectualité [...]. Si le dilettantisme n'était qu'une chose d'imagination, de rêve ou de désir, ce ne serait pas la peine de le combattre (*ibid.*, p. 39).

¹⁴ *In extenso* : « Il n'est que l'attitude de littérateurs... ne s'intéressant aux mondes, aux personnes, aux idées que dans la mesure où ils peuvent les transformer en instruments de jouissance. Le rêve unique du dilettante est de ramener toute chose à soi... avec délicatesse... pour en goûter l'apparence plutôt que la substance même ».

Ribaucourt a beau s'attaquer à une définition qui houspille explicitement le dilettantisme, son entreprise n'en est pas pour autant réductible à une tentative de réhabilitation de ce dernier. En ce sens, Ribaucourt ne s'attaque non pas au fond de la critique de Klein, mais bien à sa forme déficiente, et demeure son allié objectif dans la mesure où il assimile le dilettantisme à un fléau à éradiquer :

Or, il n'est peut-être rien de plus dangereux que le dilettantisme. Sa base fondamentale est « la jouissance immédiate ». [...] Là où Bourget et Klein ne voient qu'une attitude de l'esprit, nous découvrons, quant à nous, des actes de volonté (*ibid.*, p. 40).

De Ribaucourt expose une conception du dilettantisme qui ne pourrait en aucun cas être confinée à la virtualité, à la sphère fantasmée du désir. Lorsque vient le temps de poser sa définition, le comte vise à renverser l'impunité du dilettante que les précédentes définitions ont entretenue; l'inconséquence du dilettante n'est pas excusable dans la mesure où elle est préméditée. Intellectualiser – ou « virtualiser » – les mœurs dilettantes, c'est en fait tenter d'excuser leur oisiveté en omettant le fait qu'elles sont le fruit du libre arbitre de son auteur. La construction d'une identité dilettante n'est ainsi donc pas fortuite, mais sinon indissociable d'une volonté propre qui penche du côté d'un hédonisme dont la nature préméditée est à pourfendre.

Le défaut de toutes les définitions citées est de ne tenir aucun compte de l'amoralité [...] voulue du dilettante, alors que, par le fait même qu'elles dépendent de la volonté, les jouissances du dilettantisme doivent recevoir leur étiquette morale positive ou négative (*ibid.*).

Ces définitions absolvaient le dilettante de son hédonisme sous prétexte qu'une jouissance virtuelle ne pourrait être jugée répréhensible. Un argument que Ribaucourt déconstruit notamment en démontrant les vertus fondamentales que peut jouer l'imagination – et donc la virtualité – dans la jouissance de certains plaisirs :

Tout homme capable d'apprécier une beauté plastique [...] éprouve une jouissance intense par une simple représentation imaginative. Cette représentation éveillée dans son souvenir, [...] il se la représentera à peu près dans les grandeurs et dimensions qu'il a vues ou conservées présentes. [...] Au même titre, l'artiste qui [...] compose oratorios ou opéras [...] prétend entendre en même temps ce qu'il écrit (*ibid.*, p. 42).

Grâce aux vertus de la mémoire et de l'imagination, et de leurs aptitudes respectives à la reconstitution, le plaisir de la représentation médiate peut légitimement rivaliser avec celui

de l'immédiate. Le dilettantisme aurait beau s'accomplir dans l'immatériel de l'imagination, il n'en provoquerait donc pas moins des jouissances dont l'effet est mesurable¹⁵. Ribaucourt fixe dans la foulée ce qu'il considère être la pierre angulaire du dilettantisme : la possibilité d'obtenir des jouissances presque entièrement subjectives puisque commandées, archivées par les facultés de la mémoire et de l'imagination. Ce serait ainsi cette capacité d'intérioriser ses jouissances¹⁶ qui permettrait au dilettante d'aller jusqu'à sacrifier des plaisirs pourtant plus immédiats au profit d'un plaisir futur dont la jouissance en serait par exemple décuplée. Le dilettante peut différer un plaisir dans une démarche qui vise l'accomplissement d'un plaisir ultérieur qu'il juge supérieur. Pour l'auteur, cette planification des plaisirs, de même que cette capacité à les hiérarchiser, constitue la preuve ultime de l'hédonisme conscientisé du dilettante qui ne s'en remet jamais à la simple spontanéité d'une jouissance. À titre d'exemple, Ribaucourt évoque le cas du marquis de Priola (héros de la pièce éponyme¹⁷ d'Henri Lavedan) qui tire davantage de satisfaction à refuser les avances d'une prétendante – et le triomphe moral qu'il implique – qu'à la contemplation d'un plaisir sexuel :

Reportez-vous au marquis de Priola refusant Madame de Villeroy [...] Le sacrifice d'une jouissance [...] exige l'intervention de la volonté et du jugement qui considère comme mal une jouissance inférieure exclusive d'une jouissance d'ordre ou de qualité supérieure. [...] L'homme seul peut choisir une privation momentanée pour obtenir un but ultérieur (*ibid.*, p. 43).

À cet exemple, Ribaucourt ajoutera le cas de Dorsenne (protagoniste du roman *Cosmopolis* de Paul Bourget) qui refusa d'épouser sa soupirante après avoir longuement peser le pour et contre de la décision et ce, en dépit, de l'avoir conquis au gré de maints transports sentimentaux. Dorsenne refuse de se sacrifier pour sauver une femme du déshonneur malgré une certaine affection pour celle-ci; ses jouissances futures ne pouvant être que compromises par un pareil engagement. Son plaisir personnel étant le seul argument qui pèse sur ses choix :

¹⁵ Ribaucourt explicitera l'idée on peut plus clairement : « [...] [I] est possible de jouir intérieurement de sensations non localisées dans les organes des sens externes, mais provoquées par le travail de l'imagination et de la mémoire sur l'intellect [...] » (1907, p. 42).

¹⁶ C'est à dire par le fait même la faculté de se rappeler du degré de jouissance d'un plaisir vécu ou de concevoir le potentiel de jouissance d'un autre.

¹⁷ *Le Marquis de Priola* (1902).

Les responsabilités encourues [...] par sa séduction longuement et intelligemment menée; l'œuvre utile qui s'offre à lui [à Dorsenne ou au dilettante] en évitant la catastrophe qu'il prévoit, rien ne pèse un instant dans la balance. L'idée de son plaisir futur, des jouissances particulières auxquelles il renoncerait l'a frappé, et cette idée seule le guide (*ibid.*, p. 45).

À la rigueur, le dilettante peut jouir moins fréquemment à condition que ce soit plus intensément; la fréquence de la jouissance à répétition ne saurait supplanter à ses yeux la jouissance optimale. Avant de s'y adonner, le dilettante spécule toujours sur le potentiel jouissif (ou de jouissance) d'une activité; sa volonté a cette particularité d'opérer de manière préventive dans la mesure où elle se doit d'anticiper le potentiel jouissif d'un acte. Cette mentalité va jusqu'à se matérialiser dans une vie sexuelle à son avenant, également dénuée de spontanéité : « [...] la passion physique ne sert qu'à l'acquisition d'un but préalablement décidé par l'intelligence et voulu par la volonté » (*ibid.*, p. 46). Le dilettante a néanmoins besoin d'un coup de main pour accomplir cette jouissance planifiée et ne peut s'en remettre à sa seule volonté. En effet, pour éviter de s'abandonner à des gestes trop passionnels ou impulsifs, il compte également sur son intelligence, une aptitude qui supplante sa volonté lorsqu'elle est sur le point de céder. L'apparente frivolité du dilettante serait constituée de cette complémentarité entre volonté et intelligence qui peuvent altérer ses visées alors même qu'elles se concrétisent (à l'image de Dorsenne qui séduit pour ensuite mieux se raviser). De sorte que le dilettante oscillerait perpétuellement entre frivolité et rigueur; sa légèreté étant le fruit d'un savant calcul.

La raison soupèse d'avance ce que le dilettante aura comme jouissance; elle lui indique le moyen d'obtenir telle ou telle jouissance particulière, et lui montre en même temps le moment précis où il faudra s'arrêter pour ne pas souffrir de la cessation de la jouissance (*ibid.*, p. 42).

C'est justement ce genre de constat qui pourrait réhabiliter le dilettante aux yeux de ceux qui l'assimilent au champ de l'oisiveté n'eut été de l'assujettissement de sa rigueur à l'optimisation de sa jouissance. « [...] [I]l y a ici une préparation volontaire du désir et de sa réalisation. La jouissance peut donc être considérée comme double; car il est clair que l'on jouit davantage de l'obtention d'un but voulu et préparé; que de la possession d'un bien non prévu » (*ibid.*). Le dilettante procède par une dialectique¹⁸ : son détachement est la résultante d'un processus autrement plus complexe que l'insouciance inconséquente du

¹⁸ Dans la mesure où il juxtapose une thèse (l'oisiveté) à son antithèse (la rigueur) dans l'accomplissement d'une synthèse (la jouissance).

laxiste qui ne la disculpe pour autant d'un hédonisme total : « de plus, le dilettante ne jouit pas occasionnellement des actes qu'il a posés (ce qui est la norme régulière des jouissances licites), mais il agit pour jouir » (*ibid.*, p. 48).

1.1.2 L'apologie dilettante

Le dilettante, au-delà de son détachement de surface, fait preuve de zèle et de minutie dans une jouissance qu'il planifie consciencieusement. Ribaucourt avait beau condamner son immoralité, il importe davantage de retenir les préceptes de sa théorisation à sa stigmatisation d'un dilettantisme qui a, cela dit, également pu compter sur ses défenseurs. De Robert Louis Stevenson qui pourfend les besogneux (« une activité intense [...] est le symptôme d'un manque d'énergie alors que la faculté d'être oisif est la [preuve] [...] d'une conscience aiguë de sa propre identité »¹⁹) à Wilde qui le seconde (« [...] well meaning [...] busy-bodies have destroyed the simple and spontaneous virtue that is in man ») en passant par Schopenhauer qui célèbre la beauté du geste dilettante (« [...] to the dilettante the thing is the end [...] and only he who is directly interested in a thing, and occupies himself with it from love of it, will pursue it with entire seriousness »), le dilettantisme a toujours pu, au fil des siècles, compter sur d'illustres thuriféraires (Stevenson 1891, p. 19; Wilde 1891, p. 100; Schopenhauer 1851, p. 15). Déjà, certaines de ces définitions entrent en opposition avec celle de Ribaucourt dans la mesure où non seulement elles mettent en évidence l'oisiveté du dilettante, mais font du sérieux de son exercice – dont la rigueur fut longuement démontrée par le comte – la raison intrinsèque de leur célébration.

Au-delà de l'insistance respective de Stevenson, Wilde et Schopenhauer sur l'oisiveté du dilettantisme, celui-ci ne devrait pour autant être assimilable à ce seul caractère²⁰; ce que certains propos de l'écrivain britannique Iain Bamforth, dans son article *The Good life*, contribuent à démontrer au même titre que l'exposé de Ribaucourt sur l'intransigeance dilettante. À cet égard, Bamforth comprend d'emblée que le détachement du « dabbler »²¹ est à distinguer de la frivolité plus authentique des mœurs dilettantes.

¹⁹ Traduit par l'auteur : « Extreme busyness... is a symptom of deficient vitality; and a faculty for idleness implies a catholic appetite and a strong sense of personal identity ».

²⁰ Comme nous l'avions par ailleurs déjà évoqué en introduction.

²¹ Le dictionnaire *Merriam-Webster* définit le « dabbler » comme « a person who regularly or occasionally engages in an activity as a pastime rather than as a profession. One not deeply engaged in or concerned with

Plus exactement, Bamforth se questionne premièrement à savoir si ce que certains identifient en tant qu'attitude dilettante – des bourgeois qui revendiqueraient des aspirations qu'ils n'ont pas les « moyens intellectuels d'assouvir »²² – ne serait pas au bout du compte un tempérament que d'autres assimilent au « dabbler », un touche-à-tout qui s'adonne à toutes les disciplines avec la même désinvolture : « but could it be that one man's dilettante is another man's dabbler ? » (2010, p. 96). Ribaucourt aurait quant à lui discrédité ce rapprochement par le sérieux avec lequel le dilettante s'adonne à l'oisiveté : ce que Bamforth ne fait quant à lui que sous-entendre. C'est ici davantage l'absence de réelle frivolité dans l'amateurisme du « dabbler » qui entre en ligne de compte une fois venu le temps de tracer la ligne entre les deux entités : « one of the characters in Father Brown novels [dont G.K. Chesterton est l'auteur] is described as a great “dabbler” and “great amateur” though [...] there is in him none of that “antiquarian frivolity” that we convey by the word dilettante ». Le « dabbler » se désintéresse de ses passe-temps par nature, c'est un être dont l'amateurisme n'est pas sublimé par une plus-value de plaisir là où le dilettante en fait un idéal par lequel il espère en soutirer une jouissance décuplée. À cette nuance, Bamforth ajoute la genèse du dilettantisme : une pratique originellement célébrée pour ses tentatives de sensibiliser les sociétés industrialisées au bon goût (« the society of dilettanti, founded in 1732 in London, was a dining club established by gentlemen who had been to Italy and [...] [th]ought to be possible to introduce good taste to the [...] society of the British Isles ») (*ibid.*), mais tombée en disgrâce au début du XIXe siècle :

Dilettantism would acquire its current association with effete-ness only as the nineteenth century wore on : dilettantes [...] patiently lacked the moral high seriousness of the Victorian legislator, social reformer of plain business-man (*ibid.*, p. 97).

En Angleterre, la déliquescence du dilettantisme coïncide donc presque nécessairement avec l'avènement de la rigueur victorienne (*ibid.*, p. 98). C'est-à-dire que le dilettantisme ne devient répréhensible que lorsque son détachement est inadapté à la réalité des enjeux sociaux. La dépréciation du qualificatif dilettante coïncide ainsi à la fois avec le désintéressement de ses adhérents à des enjeux nationaux jugés capitaux – notamment

something ». Le terme n'a pas de réel équivalent en français; la plupart des dictionnaires de synonymes se permettant de le rapprocher tantôt au dilettante tantôt à l'amateur.

²² « [...] [T]he dilettante, with his his snobbish patina of privilege, [...] is the sound of the upper classes braying for its rights » (Bamforth 2010, p. 96).

l'invasion napoléonienne²³ – et à l'avènement d'une société victorienne rigoriste hostile à sa oisiveté. Qui plus est, la prédominance des masses laborieuses, qui considéraient d'un mauvais œil les pratiques « décadentes » bourgeoises, participèrent davantage de la méfiance généralisée à l'égard du dilettantisme :

The rise of the middle classes made the life of a gentleman loiterer mightily suspect. *Ex omnibus aliquid*, or just doing something for the sheer pleasure of it – which is the sense of the latin verb dilectare [...] – were dubious activities when being moral was beginning to be seen as a strenuous business (*ibid.*).

Outre les voix discordantes déjà relevées ci-haut (Wilde et Schopenhauer) qui saluent son désintéressement dans un siècle gangrené par l'arrivisme et le culte du labeur, le dilettante est forcément marginalisé dans une période où toute rigueur est de mise si ce n'est de celle qu'il accorde avec zèle à son plaisir. À cent ans d'intervalle, Bamforth ajoute la sienne et fait des passions désintéressées du dilettantisme le dernier rempart de l'authentique artisan qui façonne l'objet pour la beauté du geste bien au-delà de l'appât du gain. Bref, si leurs agendas respectifs les situent aux deux extrêmes des conceptions d'un dilettantisme écartelé entre célébration et condamnation, Bamforth et Ribaucourt n'en nourrissent pas moins une conception analogue consistant d'un amalgame de frivolité et de rigueur; car l'amateurisme du dilettante est à la fois exercé avec une diligence cartésienne (éloquemment disséquée par Ribaucourt) et l'authenticité d'un hédonisme débonnaire – bien que répréhensible pour ses détracteurs – qui l'élève au-dessus de l'amateurisme indolent dont se rendent coupables des êtres oisifs tels le « dabbler ». En somme, l'appréciation du dilettante a beau fluctuer d'un auteur à l'autre, l'amalgame de leurs conceptions respectives converge sur une identité composite : le dilettante serait, toutes définitions considérées, un individu qui planifie consciencieusement (Ribaucourt), grâce aux vertus de l'imagination (Ribaucourt), une recherche d'une multiplicité de sentiments (volet attribuable à Bourget, Bordeaux, Séailles, Klein et Ribaucourt) dans l'optique d'en optimiser les plaisirs (Ribaucourt) et dont la quête aux visées hédonistes le dissocie d'autres individus certes oisifs (tels le dabbler), mais dénués d'intentions libertines (Bamforth).

²³ Le dilettante est, évidemment, étranger au patriotisme : « [...] [T]hey [dilettantes] were not quite patriotic enough at a time when that ambitious Corsican, Napoleon Bonaparte, was threatening to invade the British Isles and install one of his cousins as the new ruling monarch » (Bamforth 2010, p. 97).

1.2 De 1920 à 1950 : le faire-valoir d'une masculinité héroïque

Ce tour d'horizon a beau laissé entendre que l'avènement du dilettantisme coïnciderait avec celui des héros néo-vaguiens (qui incarneront ce caractère de façon plus évidente), il importe de signaler que le dilettantisme n'était pas pour cela absent du cinéma français pré-Truffaut²⁴. Or, tantôt confiné aux rôles de marginaux ou aux qualités plus subtiles du héros, il s'y matérialisait *a minima*, par exemple, dans les élans de sensibilité d'un Jean Gabin – qu'ils soient artistiques, ceux du peintre Grandgil²⁵, ou sentimentaux²⁶ – ou, *a maxima*, dans un bestiaire de personnages périphériques au héros dont la masculinité plus atypique, et donc problématique, n'aurait pu être endossée par le protagoniste du récit. L'arrivée du héros néo-vaguien – modèle de la figure esthétique que ce mémoire cherchera à définir – coïnciderait ainsi avec l'inversion de cette tendance qui verra les attributs masculins généralement minorés (légèreté, sensibilité, oisiveté) supplantant désormais les vertus masculines plus classiques (virilité, témérité).

Ainsi va donc le tour de force de la Nouvelle Vague : non pas d'avoir inventé le dilettantisme *ex nihilo*, mais d'avoir explicité ses assises souvent latentes, qui sommeillaient au sein d'identités masculines, et d'un cinéma, plus consensuels : bref, d'avoir ni plus ni moins réhabilité (ou plutôt habilité) une figure que le cinéma semblait négliger. En ce sens, il convient davantage d'attribuer à la Nouvelle Vague un certain adoubement du dilettantisme que sa paternité; des personnages de cinéma ayant déjà dans une moindre mesure embrassé les mœurs dilettantes. Par ses protagonistes qui n'ont pourtant rien de vertueux, mais dont la bonhomie et l'allure débonnaire sollicitent l'identification d'un spectatortat de plus en plus jeune, le cinéma de la Nouvelle Vague aurait ainsi rescapé le dilettantisme de la marginalité des seconds rôles et pallié sa relégation aux actions épisodiques du protagoniste²⁷. Si des recherches plus poussées

²⁴ On le retrouve aussi dans une abondante littérature depuis le Romantisme dont les personnages de Dorsenne et du marquis de Priola, évoqués par Ribaucourt, ou encore le plus illustre Oblomov, héros du roman éponyme d'Ivan Gontcharov, en sont quelques représentants.

²⁵ Le peintre embourgeoisé avide de nouvelles aventures de *La Traversée de Paris* (1956) de Claude Autant-Lara.

²⁶ Le dilettante n'est pas, de façon générale, dénué de sensibilité, particulièrement lorsqu'il est question de beauté; loin d'être le trait dominant des personnages campés par Gabin, on peut quand bien même constater ce genre d'inclination dans leurs élans romantiques parfois fleur bleue aux antipodes d'une virilité plus prolétarienne.

²⁷ Les inclinations dilettantes d'un Jean Gabin sont par exemple très ponctuelles. Les héros auxquels il donne chair ne s'adonnent en effet à la légèreté et aux transports de l'amour qu'après avoir complété un labeur de prolétaire ou des activités plus évidemment viriles.

mériteraient d'être menées pour expliquer l'avènement de la figure esthétique du dilettante d'un point de vue historique, certaines hypothèses peuvent déjà être avancées lorsqu'on prend acte des discours sociaux dominants de la décennie soixante. À ce sujet, les observations d'Antoine de Baecque, dans son ouvrage *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, retiennent particulièrement notre attention :

Au milieu des années cinquante²⁸, les jeunes Français [...] sont [...] plus nombreux [...] et, du fait du vieillissement général de la population, moins massivement présents dans la société [...]. Ces données ont transformé la condition de la jeunesse. Il est [...] beaucoup plus difficile d'accéder rapidement aux postes de responsabilité et d'initiative²⁹. [...] La jeunesse s'impose donc comme « problème » [...] [pour] la société [...] moralement guindée [...] qui n'a pas hésité à y reconnaître le spectre de la démobilisation [...] et de la futilité (1998, p. 36).

À l'orée du triomphe de la Nouvelle Vague, les aîeuls entretiennent un ressentiment à l'égard d'une jeunesse qui doit faire ses classes, qui se devrait, comme eux en leur temps, de payer chèrement leur place au soleil³⁰. Dès lors, dans un contexte rigoriste qui « favorise » sa démission, la jeunesse, déjà de nature plus encline à l'inconséquence, lorsque muselée par une société gérontocratique, aurait pu se montrer davantage prompte à embrasser des mœurs oisives logiquement reconduites sur grand écran par les héros de cinéma auxquels ils s'identifient : jeunes généralement frivoles aux prédispositions dilettantes. Si dans une société vieillissante, la jeunesse est polarisée entre deux stéréotypes qu'il faut néanmoins démystifier (le « problème » qu'elle représente pour les aînés qui la toisent avec méfiance et le progressisme auquel on serait tenté de l'associer par défaut)³¹, elle n'en demeurerait pas moins marquée par un certain « désengagement de la vie civile et civique [...] qui se développe à l'égard des difficultés et des crises de la nation »³² (*ibid.*), un apolitisme qui se répercuterait notamment, croyons-nous, dans le pot-

²⁸ Décennie qui sans être « celle » de la Nouvelle Vague, a mis la table à son surgissement.

²⁹ À ce sujet, dans son étude sur la jeunesse des années soixante, Robi Morder, juriste et sociologue de formation, met justement en évidence la dévalorisation des diplômes des jeunes qui coïncide avec leur scolarisation massive; ce qui aurait dans la foulée exacerbé leur sentiment de frustration : « [...] [L]es jeunes diplômés des filières techniques, “élites des réprouvés”, échappent aux conditions précaires, *bien que la “dévalorisation des titres” demeure source de frustration* [...]. En 1962 ou en 1968, les non diplômés (ou seulement titulaires du certificat d'études) occupent les mêmes postes » (Morder 2004, p. 66, je souligne).

³⁰ On parle d'une génération qui a connu les affres de la guerre et l'indigence de l'après-guerre.

³¹ « Sur le versant positif, la jeunesse est synonyme de progrès; sur le versant négatif, elle relèverait du danger. Dans les deux cas, les représentations jouent sur des stéréotypes dont il faut être conscient. Il s'agit donc d'être vigilant, mieux encore : critique » (De Baecque 1998, p. 36).

³² Cette assertion mérite d'être nuancée. La jeunesse française des années soixante a beau être engagée dans l'arène politique, les jeunes ne sont pour cela plus nombreux à grossir les rangs des organisations militantes. La jeunesse est plus massivement présente dans la société et les effets de son engagement politique au sein

pourri de personnages désinvoltés que propose la Nouvelle Vague. En somme, le joug d'une société vieillissante castratrice (qui enfante des héros de cinéma à son image) briderait les libertés d'une jeunesse en fomentant son insubordination sous la forme d'une révolte d'une part violente³³ mais éphémère (qui s'étiolera dès le début de la décennie soixante) et, d'autre part, davantage mesurée (l'absentéisme civique), mais durable, qui résonnerait avec l'esprit démissionnaire d'une génération³⁴. La « fureur de vivre » de la révolte par les « armes » s'exprimerait cinématographiquement dans les films américains (ceux de Marlon Brando et James Dean)³⁵ ou dans les films français qui les émulent (les premiers d'Alain Delon et plus tardivement ceux de Johnny Hallyday)³⁶, mais son versant modéré, par ailleurs plus pérenne, trouverait écho dans l'oisiveté des héros à la sauce Nouvelle Vague qui marqueront la décennie soixante de leur proverbiale désinvolture – de leur dilettantisme – et ce, jusqu'aux événements de mai 68. Toutes ces hypothèses, nous en convenons, mériteraient un examen plus attentif, mais permettent déjà d'esquisser certaines pistes de réponses sur les contingences sociales qui auraient pu favoriser un goût

d'organisations telle que l'UNEF (l'Union nationale des étudiants de France) sont également plus ressentis que dans les années quarante ou cinquante, mais, paradoxalement – le nombre de militants au sein de ces organisations ayant stagné –, les jeunes sont également plus nombreux à ne pas se mobiliser. Les propos de Robi Morder résument encore en partie ce paradoxe : « Les crises des organisations de jeunesse au cours des deux premiers tiers du XXe siècle n'ont pas eu d'effets aussi visibles ni d'impact aussi grand que celles des années 1960. [...] [L]es courants critiques étudiants des années 1960 ne peuvent se résumer à n'être qu'une "plaque sensible de la société". En effet, ces groupes militants, *guère plus nombreux que leurs prédécesseurs* [...], vont pourtant occuper une place politique [...] qui n'a rien de comparable avec celle que tentent d'occuper les jeunes socialistes [...] en 1946-1947 » (Morder 2004, p. 67, je souligne). Les jeunes ne sont pas plus ou moins politisés ou socialement impliqués que dans les décennies précédentes, mais participent surtout à des mouvements sociaux dont l'impact fut plus mesurable, à l'image de mai 68. Ainsi, on ne saurait considérer comme caduques des observations, à l'image des nôtres, qui insistent à l'opposé sur la société d'insouciance qu'ont également représenté les années soixante pour la jeunesse française. Les propos de l'historienne Anne T. Bouchet vont justement dans ce sens : « Le nouveau dimanche des années 1960 est "évidé", il appartient au temps libre alors qu'avant c'était la messe dominical qui rythmait le temps [...]. La nouvelle classe adolescente apparaît comme un microcosme de la société toute entière; elle porte en elle les valeurs de la civilisation de développement : la consommation, la jouissance, et elle apporte à cette civilisation sa valeur propre : la jeunesse » (2013, p. 56-57).

³³ Tendances à la délinquance qui se déclinent sous de multiples facteurs : « [...] des attaques de jeunes gens armés de chaînes de vélo contre des touristes [...], bagarres entre bandes rivales [...] et arrestations de plusieurs dizaines de "jeunes dévoyés" », pour ne nommer que ceux-là (*ibid.*).

³⁴ Évidemment, il n'est en aucun cas question d'avancer que les jeunes de cette époque ont embrassé à l'unisson (ou majoritairement) des comportements insoucians ou insubordonnés (*cf.* note 32). Une assertion de cet acabit solliciterait de toute façon un accès à des données démographiques qui dépassent largement le cadre de notre étude. Par ailleurs, il est aussi important de relever que des milliers de jeunes Français furent dépêchés sur le front en Algérie sans jamais pouvoir goûter aux joies de l'oisiveté ou à l'euphorie des Trente Glorieuses (Bouchet 2013, p. 55). Nos propos doivent ainsi *a fortiori* être assimilés au domaine de l'hypothétique; un facteur qui, à la lumière du fossé générationnel dans l'air du temps, pourrait notamment expliquer l'avènement d'un nouveau type d'héroïsme dans le paysage cinématographique français.

³⁵ *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953), *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955), etc.

³⁶ *Le Chemin des Écoliers* (Michel Boisrond, 1959) pour le premier et *À tout casser* (John Berry, 1968) pour le second.

pour la mise en scène d'une figure dilettante prééminente par des cinéastes eux-mêmes issus de cette génération.

Nous recenserons ici une série de déclinaisons des masculinités oisives qui ont précédé l'apparition du héros néo-vaguien type, et ce qu'elles se rapprochent du dilettantisme ou que leur anticonformisme déroge simplement à un héroïsme plus consensuel. Tantôt faire-valoir de protagonistes plus évidemment virils ou vertueux, tantôt héros marginalisés, les cas retenus le furent moins pour leur savoir-être dilettante que pour des rôles révélateurs d'une progression des représentations de masculinités « hors des sentiers battus ». Qu'ils s'avèrent pleutres, malhonnêtes, intellectuels transis ou maniérés, célébrés ou conspués, ces personnages constituent jusqu'à un certain point l'antichambre à l'avènement d'une identité dilettante normalisée par les chefs de file de la Nouvelle Vague. Les personnages ici répertoriés offrent une perspective sur de potentielles incarnations dilettantes qui ont pu servir de modèle, conscient ou inconscient aux personnages de la Nouvelle Vague. Il s'agira de donner un aperçu, non exhaustif, de certains types, choisis pour leur valeur représentative, à travers l'histoire du cinéma français. Fidèle à l'approche essayistique et exploratoire que nous préconisons, nous nous devons d'assumer la nature arbitraire et aléatoire de ces choix qui offrent néanmoins un aperçu du traitement généralement réservé aux figures dilettantes avant la réhabilitation qu'en fera la Nouvelle Vague.

Edmond Van Daële, *Petit Paul dans Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923)

Le Petit Paul du film de Jean Epstein colporte l'une des images peu flatteuse que les décennies pré-soixante entretiennent à l'égard des personnages qui flirtent avec le dilettantisme. Manipulateur et voyou à la petite semaine, Petit Paul use d'un charme machiavélique pour tomber dans les bonnes grâces des patrons – tout aussi méprisables – de la serveuse qu'il aime (Gina) et, dans la foulée, la subtiliser à son rival Jean, un débardeur aux desseins pourtant autrement plus nobles. Si la providence finit par sourire au « cœur fidèle » de Jean, ce ne sera qu'après avoir surmonté les affronts de Petit Paul qui lui fera porter le chapeau pour un meurtre qu'il a lui-même commis. Dans un film où il joue un second rôle et qui marque par ailleurs le triomphe de la vertu sur son goût pour l'intrigue, le dilettante n'en sort que doublement « marginalisé » : d'une part, par sa propre propension à l'abjection (après avoir fondé une famille avec Gina, il dilapide leur argent

en boisson), d'autre part, par contraste avec la dignité de Jean, contrepoint vertueux de sa conduite dissolue.

René Ferté, le libertin de *La Glace à trois faces* (Jean Epstein, 1927)

Des personnages aux tempéraments dilettantes sont mis en scène dans au moins un autre film de Jean Epstein. *La Glace à trois faces* dresse le portrait d'un jeune homme riche et inconséquent dont le cœur volage balance entre trois femmes aux appartenances sociales distinctes (la mondaine, l'artiste et la prolétaire), mais toutes aussi désespérées les unes que les autres pour l'attention de l'insouciant dilettante. L'homme y est représenté en tant qu'objet de fascination davantage courtisé par ses soupirantes qu'il les considère lui-même. « Trois femmes aimaient un homme, mais lui en aimait-il une ? », ironise d'ailleurs l'intertitre d'ouverture. L'indulgence de Lucie (la prolétaire) prompt à excuser les écarts de conduite de celui qui la délaisse pourtant impunément, est à ce sujet également révélateur : « Eh oui seule ce matin.... [...] comme il lui avait plu de me laisser seule hier soir. [...] Je l'attends toujours, il est parfois des mois sans venir et puis à l'improviste un matin... ». Les visites occasionnelles de l'homme suffisent à disculper ses incartades récurrentes, mais, libertin de nature, il se montre davantage épris de liberté que de ses prétendantes et finira par leur faire faux bond à toutes les trois, leur préférant notamment ses promenades téméraires en cabriolet sur les routes de province. Dès lors, on serait tenté d'accorder au film une remarquable prescience, tant ses motifs et les mœurs de son héros (la légèreté, la désinvolture, la décapotable, etc.) résonnent avec l'esprit débonnaire des films (et des protagonistes) néo-vaguiens. Le personnage joué par René Ferté constitue ainsi un spécimen dilettante pré-1960 dont la conduite (sociale et automobile...) n'est pas évidemment répréhensible ou ouvertement condamné par le récit (au-delà de son destin certes tragique) : un homme pour qui les amoureuses délaissées n'auront été que des passades, un loisir parmi tant d'autres, bref, un hédoniste éminemment dilettante et sans doute homosexuel, comme Epstein d'ailleurs.

Le maquereau sans scrupules : *La Chienne* (Jean Renoir, 1931)

À l'image de *Cœur fidèle*, le représentant du dilettantisme du film de Renoir ne bénéficie pas d'un portrait très édifiant : voyou qui s'enlise dans la délinquance et maquereau à ses heures, André Jauguin (dit « Dédé ») est une engeance de la même trempe que Petit Paul, une petite frappe irascible et teigneuse qui use des mêmes subterfuges sans scrupules pour

parvenir à ses fins. Vivant au crochet d'une jeune femme (Lulu) qui s'en est éprise, la canaille exploite ses charmes³⁷ – dont il jouit évidemment lui-même – pour mener à bien une escroquerie : duper un bourgeois naïf qui s'est entiché de Lulu, jusqu'à précipiter sa faillite financière et sociale.

Le Roman d'un tricheur (Sacha Guitry, 1936)

Si l'appréciation que nous tendait Epstein du dilettantisme dans *La Glace à trois faces* demeurerait somme toute ambiguë³⁸, Sacha Guitry nous rapproche déjà beaucoup plus d'une célébration moins équivoque des mœurs dilettantes. Récit bon enfant et radioscopie des péripéties d'un escroc, les exploits du tricheur de Guitry constituent avant l'heure l'exaltation des frasques d'un héros de type néo-vaguien. Racontée à la première personne avec l'impunité d'un ton burlesque qui excuse, en même temps qu'il loue, les turpitudes de son protagoniste, l'œuvre de Guitry constituerait la première hagiographie du dilettante au cinéma, n'eut été de l'axiologie morale (entre bien et mal) à travers laquelle les exploits du tricheur nous sont présentés. Le héros de Guitry est foncièrement bon, mais verra sa bonne foi constamment éprouvée par des concours de circonstances qui le persuaderont de la futilité de ses bonnes intentions – ne donnant que davantage d'eau au moulin de sa volonté de transgression. À ce sujet, même sa vocation de voleur est la résultante de l'échec de la vertu : ses parents honnêtes le priveront de champignons (pour avoir pigé dans les économies familiales) faisant de lui l'unique survivant d'un empoisonnement alimentaire : « J'étais vivant parce que j'avais volé; [...] Et ce soir-là m'endormant seul dans la maison déserte, je me suis fait sur la justice et sur le vol une opinion peut-être un peu paradoxale, mais que quarante années d'expérience n'ont pas modifié ». Escroc malgré-lui puisque persuadé de la dérision de la vertu, le héros mènera à partir de là une vie dissolue multipliant les combines à la petite semaine tout comme les aventures sentimentales avec des femmes interchangeables : « Les années passent, sans incident pour moins notable. Je n'ai pas l'intention de me marier, je me méfie des femmes et je n'ai que des aventures volontairement passagères ». Le long métrage oscille entre le libre-arbitre des mœurs dilettantes du protagoniste et leur justification par une fatalité au demeurant prétexte à la mise en scène de ses aventures picaresques. Comme le laisserait entendre cette déclaration

³⁷ Certes avec le consentement de la principale intéressée, mais ce qui ne rend pour autant ses actions moins répréhensibles.

³⁸ Le comportement excessif et insouciant du héros est quand bien même l'artisan de son destin tragique.

du tricheur après avoir remporté malgré-lui honnêtement une cagnotte, son dilettantisme est essentiellement le fruit d'une irrésistible prédestination devant laquelle sa volonté, impuissante, ne peut qu'abdiquer :

Donc j'avais voulu tricher et je n'avais pas pu le faire et on m'avait mis à la porte.
[...] Et si l'on m'a renvoyé c'était en somme parce que je n'avais pas triché. Le destin s'acharnait contre moi et me poussait à devenir une vraie canaille.

Si les coups du sort sont identifiés comme étant les seuls artisans de la corruption de l'homme résigné à la malhonnêteté, d'autres déclarations du tricheur témoignent en revanche d'un dilettantisme qui n'attendait en l'occurrence qu'un prétexte providentiel pour donner libre cours à ses vices :

Comprenez-moi bien, ce que j'appelle moi les gens riches, ce sont ceux qui dépensent leur argent [...]. Pour moi, l'argent n'a de valeur que quand il sort de notre poche. [...] J'estime que l'homme qui ne dépense pas ses revenus brise la cadence de la vie en interrompant la circulation monétaire : il n'en a pas le droit.

Le héros ne peut imputer sa prodigalité à la fatalité. Malgré une forme vaudevillesque et des propos révélateurs de la nature dilettante innée du personnage, la tendance à leur légitimation agit telle une note discordante sur la célébration autrement unanime du dilettantisme que nous tend en surface le long-métrage. Au-delà des joies manifestes du dilettantisme qu'il met en scène, la célébration dilettante de Guitry ne peut ainsi rivaliser avec l'unanimité de celle de la Nouvelle Vague, dont l'endossement plus unilatéral de mœurs hédonistes ne s'encombrera jamais de la moindre justification. Le film de Guitry propose un portrait qui cautionne le dilettantisme et qui l'héroïse, mais dont la volonté de le rationaliser ne lui permet pas de se mesurer à l'impénitence d'un dilettantisme néo-vaguien plus assumé. L'ultime retournement de veste du tricheur repent – converti en agent de sûreté³⁹ – ne faisant que confirmer la chose.

Le dilettante et la mélancolie : *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938)

Le peintre suicidaire de *Quai des brumes*, marginal parmi tous ceux qui constituent la clientèle privilégiée de la gargote où Jean Gabin trouve refuge, affiche une mélancolie à laquelle l'oisiveté du dilettantisme était jusqu'ici étrangère. Le pessimisme du réalisme poétique (ici à son faite) avec sa galerie de personnages condamnés par le sort ne va pas

³⁹ Bien qu'aujourd'hui obsolète, c'est bien l'appellation qui est employée dans le film.

jusqu'à dénaturer ou à avilir le dilettantisme, mais, plutôt, l'altère et lui impartit une dose de son spleen moribond. Le dilettante se fond dans un nouvel habitat au même titre que son identité labile, malléable, se met au diapason d'un milieu qui le plombe d'une véritable sinistrose. Ainsi, le climat délétère et poisseux contamine la bonhomie du dilettante qui nous semblait inébranlable. Le dilettante n'« agit plus pour jouir »; l'état des lieux le condamne à la résignation : la déliquescence ambiante (celle des films du réalisme poétique et de l'Occupation) innerve la psychologie de personnages, le dilettante y compris, qu'elle affecte de noirceur. À ce sujet, même les tableaux de Krauss s'en ressentiront : « Je peins malgré moi les choses cachées derrière les choses. Quand je peins un nageur, je vois un noyé », réplique célèbre qui cristallise à elle seule un mal générationnel auquel même le dilettantisme ne saurait constituer un antidote.

Un fourbe aux allures de maquereau : *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939)

Les bassesses de Valentin ne contribuent en rien à redorer le blason dilettante pré-1960. Rival machiavélique de Jean Gabin, ses schèmes et intrigues pousseront le protagoniste au meurtre, à la réclusion, et, ultimement, au suicide. Embobineur ayant recours à l'intrigue pour tromper le héros⁴⁰, le Valentin joué par Jules Berry offre le portrait d'un dilettante vil qui se joue des femmes avec lesquelles il entretient des aventures éphémères et dont il profite de la naïveté. Fourbe, les doigts fardés de bagues et accoutré d'un costard flamboyant, ses allures de maquereau trahissent sa scélératesse. Être oisif qui vit aux dépens de ceux qu'il parvient à berner et dont l'occupation est plus au moins définie⁴¹, le dilettante entretient l'image d'un personnage subalterne, peu recommandable.

Lacenaire, le poète criminel : *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945)

Personnage historique – comme le sont la plupart dans *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945) –, Pierre François Lacenaire multiplia les exploits criminels qui lui valurent d'être l'une des coqueluches de la chronique judiciaire du XIXe siècle. Affichant une urbanité et un flegme dont ne rougirait pas Arsène Lupin, Lacenaire nous est d'ailleurs présenté à travers la caméra de Carné tel un singulier hybride entre le gentilhomme (mâtiné de perversité) et le cambrioleur; un escroc d'abord, certes, mais qui aurait préféré

⁴⁰ Pour mieux l'abuser, il fait croire à François (Gabin) qu'il est en fait le père de celle qu'ils se disputent; tout comme pour le provoquer, il s'inventera une relation avec l'objet de leur discorde.

⁴¹ Ses seules occupations professionnelles semblent se limiter à des spectacles de cabaret de seconde zone où il est assisté d'une femme, s'imagine-t-on, qu'il a malhonnêtement embrigadé dans sa pathétique entreprise.

être « célèbre » pour ses prouesses littéraires que pour ses délits. Sa vie criminelle accomplie devenant dès lors un pis-aller à des aspirations artistiques inachevées. Bien que Garance le présente ainsi : « Il écrit, mais il est aussi un tout petit peu assassin. », c'est plutôt la version des faits du principal intéressé qui doit prévaloir : « J'écris des pièces à mes moments perdus », rappelle Lacenaire à Frédérick Lemaître qui l'interroge sur ses occupations. Lacenaire se doit ainsi avant tout d'être considéré tel un individu oisif qui galvaude (et monnaie) son talent de plume⁴² et qui préfère, par facilité ou indolence, s'enorgueillir de ses méfaits tout en regrettant ses ratés littéraires, violon d'Ingres qu'il exercera toujours, littéralement, en dilettante :

Je suis devenu célèbre. Oui, J'ai réussi quelques méfaits retentissants et le nom de Lacenaire a défrayé plus d'une fois la chronique [...]. Mais, à la réflexion, j'aurais tout de même préféré une éclatante réussite littéraire.

Au bout du compte, Lacenaire incarne somme toute une facette ambiguë du dilettantisme. Affublé d'une toilette et d'une mise en toute circonstances irréprochables (et qui à la rigueur le rapprocherait du dandysme⁴³), le célèbre escroc affiche une conduite souvent méprisable (il fait passer à tabac le mime Baptiste par ses sbires), échafaude une intrigue machiavélique pour flouer un vieillard, mais, en contrepartie, obéit scrupuleusement à une éthique et des principes qui pourraient le dédouaner. Rappelons que c'est son entêtement à réparer un affront (celui qu'il a subi aux mains du comte de Montray, amant de Garance) qui pavera la voie aux retrouvailles des amoureux séparés (Garance et Baptiste), eurent-elles été orchestrées de manière préméditée ou non. Déjà plus ambiguë que les manières teigneuses de Petit Paul (*cf. Cœur Fidèle*) par exemple, le dilettantisme trouve en la personne de Lacenaire une incarnation mémorable, mais qui marque quand même une fois de plus davantage l'imaginaire pour ses tares que pour ses vertus.

Un personnage mis au ban

Cette vue d'ensemble du dilettantisme, sans être exhaustive, n'en demeure pas moins un bon indicateur du rôle généralement défavorable auquel il est confiné; s'il aurait été préférable d'inclure davantage de cas de figures pour contourner avec peut-être plus de certitude l'écueil de la conjecture ou de la téléologie, les cas recensés suffisent quand bien même à établir avec autorité un portrait robot qui témoigne de la relégation du dilettante à

⁴² Il rédige des lettres pour une clientèle analphabète.

⁴³ Posture oisive sur laquelle nous reviendrons en ouverture de deuxième chapitre.

des participations souvent secondaires dans l'économie du récit, mais, surtout, à des portraits peu édifiants : le voyou ou l'escroc (petit Paul, Dédé, le tricheur, Lacenaire), l'amant enjôleur et démissionnaire (*La glace à trois faces*, le tricheur) le suicidaire (Michel Krauss) et, plus simplement, le sycophante (Valentin), sont tous des parangons de la pleutrerie du genre humain dont les films confortent ici par ailleurs la lâcheté ou la célèbre avec circonspection.

Philippe et Bardot : de la transition à l'épiphanie

Après avoir été déconsidérées, ce n'est pas avant les années cinquante que des vertus de type dilettantes commencent à être réévaluées par certains films français; l'acteur Gérard Philippe, dont certaines compositions contribuent à cette réhabilitation partielle, n'est à ce sujet pas étranger au phénomène. Dans *Les Belles de nuit* (René Clair, 1952), Claude (Philippe) ne constitue certes pas un dilettante au sens propre du terme (au contraire, c'est un impénitent besogneux), mais ce sont ses succès, indissociables d'une vision positive de l'oisiveté – qualité phare du dilettantisme – qui annoncent déjà l'éventuelle célébration sans ambages du dilettante colportée par la Nouvelle Vague. Pianiste fauché aux aspirations frustrées, Claude habite un quartier populaire où il est « gentiment » ostracisé par son entourage, réalité morose à laquelle il ne parvient qu'à échapper la nuit venue grâce aux muses dont il s'éprend dans l'inconscient de ses rêves. Souffre-douleur d'un voisinage prolétaire insensible à ses ambitions (puisqu'incapable de les comprendre), un dénouement toutefois favorable – ses aventures oniriques deviendront source d'inspiration – concrétise un changement de fortune qui semblerait annoncer une revalorisation des vertus de la rêverie, et donc d'une certaine oisiveté (mais donc pas encore tout à fait du dilettantisme). En effet, ce n'est que lorsque Claude préférera le farniente au zèle qu'il retrouvera les chemins de la créativité. L'oisiveté catalyse l'inspiration du pianiste; elle n'est plus cette déviance contre laquelle il faut se prémunir ou qu'il faudrait excuser (*cf.* Sacha Guitry), elle devient salvatrice.

Au demeurant, la jeunesse de Gérard Philippe (et l'oisiveté de certains de ses personnages) – bien qu'étant le dernier rempart d'un héroïsme plus juvénile dans une décennie réputée pour ses héros vieillissants – ne saurait rivaliser avec la fraîcheur de Brigitte Bardot dont l'insolence (qui manque justement aux personnages de Philippe) et la moue boudeuse du personnage de Juliette dans *Et Dieu... créa la Femme* (Roger Vadim,

1955) constitueront une véritable épiphanie pour les cinéastes de la Nouvelle Vague. L'esprit incarné par Philippe, dans ses rôles les plus légers et ses personnages insouciant à l'image de Claude ou Fanfan la Tulipe⁴⁴, fut certes reconduit et radicalisé dans les films de la Nouvelle Vague, mais ce sera toutefois bel et bien BB qui s'avérera le véritable déclencheur d'une montée en puissance de héros dilettantes modelée en partie sur Philippe, mais davantage sur la bombe Bardot. Les propos d'Antoine de Baecque le confirment avec éloquence :

C'est cette irruption [celle de Bardot] qui choque, car elle est brusque et radicale. La société française ne s'y attendait pas, et son cinéma est loin d'être favorable à la jeunesse. Il s'agit même d'un cinéma anti-jeune dont les deux grands héros, bourru (Jean Gabin) et collet-monté (Pierre Fresnay), dominent assez largement les apparitions [...] du « jeune » Gérard Philippe. Il faut donc qu'éclate la bombe Bardot, en décembre 1956, pour qu'enfin, sur les écrans, évolue un corps vraiment contemporain des jeunes spectateurs qui le regardent (1998, p. 20).

Autrement dit, si les héros de la Nouvelle Vague nourrissent certaines familiarités avec les compositions plus légères de Gérard Philippe (dont la jeunesse est en rupture de ban avec un milieu vieillissant), c'est ultimement davantage la flamboyance de Bardot qui fera office de valeur étalon à l'esquisse d'un héros néo-vaguien. Si Jean-Pierre Léaud et consorts n'« exploseront » jamais à l'écran avec la même superbe que BB, la rupture plus subtile qu'ils représentent est néanmoins assurée par la star qu'ils émulent, mais dont ils incarnent le versant plus modérée (et masculin) de l'émancipation :

L'irruption de Bardot est [...] importante : elle marque une rupture en mobilisant les jeunes critiques qui constitueront le noyau de la Nouvelle Vague. Cette génération est contemporaine de Brigitte Bardot et reconnaît en elle la première jeune héroïne de « son temps » du cinéma français (*ibid.*, p. 25).

Le même De Baecque souligne d'ailleurs que c'est lorsque le critique Truffaut se ravisera sur BB que la Nouvelle Vague pourra  clorre; confirmant dès lors le rôle capital joué par l'attitude affranchie à la Bardot dans l'arrivée à l'avant-scène d'une nouvelle galerie de personnages dont l'impertinence et la légèreté lui sont grandement redevables (*cf.* citation p. 24).

⁴⁴ *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952).

En 1953, Truffaut [...] jeune critique [...] [était] alors sous l'emprise de Marilyn Monroe [...]. Et Truffaut [...] admire chez Marilyn la virtuosité d'une composition qui semble aux antipodes du corps libre et contemporain de la Juliette de *Et Dieu... créa la femme*. [...] Une mutation du désir, ou une révélation, fait brusquement voir et comprendre le corps de BB. Dans cet écart se tient une part du mystère de l'éclosion soudaine de la Nouvelle Vague (*ibid.*, p. 25-31).

Les cinéastes de la Nouvelle Vague adoptent davantage la conception des corps et du cinéma que charrie Bardot que Bardot en soi. Soit des corps émancipés et des personnages à leur diapason : affranchis, décomplexés, épanouis et désinvoltes. De Baecque, encore, ne pourrait être plus explicite :

La découverte [...] de Bardot a été primordiale dans l'esprit des Jeunes Turcs. Il ne faut pas voir là une influence directe et littérale, mais plutôt une prise de conscience : la vision d'un corps moderne [a] [...] révélé un cinéma que la Qualité française cachait. [...] Ce corps de femme a non seulement « décrédibilisé » d'un coup tout un pan du cinéma des années cinquante, mais il ressurgit dans le cinéma de la Nouvelle Vague [...] (*ibid.*, p. 32).

L'invention du « dilettante » masculin passerait ainsi par une figure féminine nouvelle. Une « anomalie » qui nous invite ici à faire un bref détour par les écrits de l'universitaire Geneviève Sellier. Spécialiste de l'étude des représentations des rapports sociaux et des identités sexuées au cinéma, la rareté de la démarche préconisée par Sellier dans les universités françaises (et francophones), privilégiant généralement une approche consacrée à la forme ou à l'esthétique, a contribué à assurer la notoriété de son travail. Dans son ouvrage, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, l'auteure se propose d'analyser les rapports entre les deux sexes qui président à la construction des identités sexuées au cœur des œuvres de la Nouvelle Vague, une approche dite *gender*, donc sans réel précédent dans un contexte académique où la grille d'analyse esthético-formelle est généralement reine (notamment quand vient le temps de passer au crible le cinéma de la Nouvelle Vague). Plus exactement, Sellier cherche à démontrer l'esprit réactionnaire du cinéma des Jeunes Turcs cristallisé dans des rapports hommes-femmes fondamentalement machistes, mais enterrées sous la célébration du progressisme et de l'inventivité formelle du mouvement. De l'avis de l'auteure, la grande majorité des figures masculines véhiculées par la Nouvelle Vague seraient ainsi les tributaires d'un héritage romantique manifeste pour le meilleur (un rapport empathique avec un héros à l'image de la tradition du roman d'apprentissage), mais surtout pour le pire : une dimension ontologique phallocrate où le héros s'englué dans l'amour d'une femme qui lui fait perdre sa capacité

créatrice⁴⁵. Ce qui confirme le postulat incorporé dans le titre même de son ouvrage : la Nouvelle Vague serait un cinéma qui se conjugue au masculin singulier (Sellier 2005).

Mais si Geneviève Sellier déplore la préséance que les études cinématographiques accordent à une approche esthétique-formelle une fois venu le temps de se pencher sur le cinéma de la Nouvelle Vague, l'absolutisme de l'alternative *gender* qu'elle prêche lui vaut de verser dans l'excès contraire : soit une posture où les implications formelles des œuvres sont escamotées au profit d'un culte du contenu. Sellier pêche par excès de zèle et fait *tabula rasa* de tout un héritage critique propre à la tradition française quant aux considérations formelles⁴⁶ pour servir la cause féministe en stigmatisant le cinéma « androcentrique » de la Nouvelle Vague avec un ton parfois inquisiteur. Dans sa volonté de régler ses comptes avec la Nouvelle Vague, Sellier se limite à considérer les films comme des faits culturels ou des constructions sociales en faisant fi de la puissance artistique (esthétique) intrinsèque des œuvres analysées⁴⁷ qui l'aveuglent de surcroît jusqu'à lever le nez sur l'exceptionnalité du fait que nous venons de souligner : le rôle fondamental du phénomène Bardot (qu'elle se contente de juger comme une « image scandaleuse de l'émancipation féminine ») dans l'avènement d'un mouvement dont elle s'empresse de réduire les interactions entre les sexes à des dynamiques réactionnaires (et à la réification de la femme qui s'ensuit) de façon un peu trop précipitée et péremptoire (Sellier 2005, p. 80). Qui plus est, Sellier a également le grand tort de préconiser une approche rétrospective qui passe sous silence le contexte sociologique et le machisme feutré de la décennie sur laquelle elle se penche : car il faut bien admettre que la soi-disant misogynie qu'elle impute aux cinéastes de la Nouvelle Vague demeure davantage un symptôme de l'époque⁴⁸ qu'un quelconque reflet de celle de la pseudo phallocratie des Jeunes Turcs.

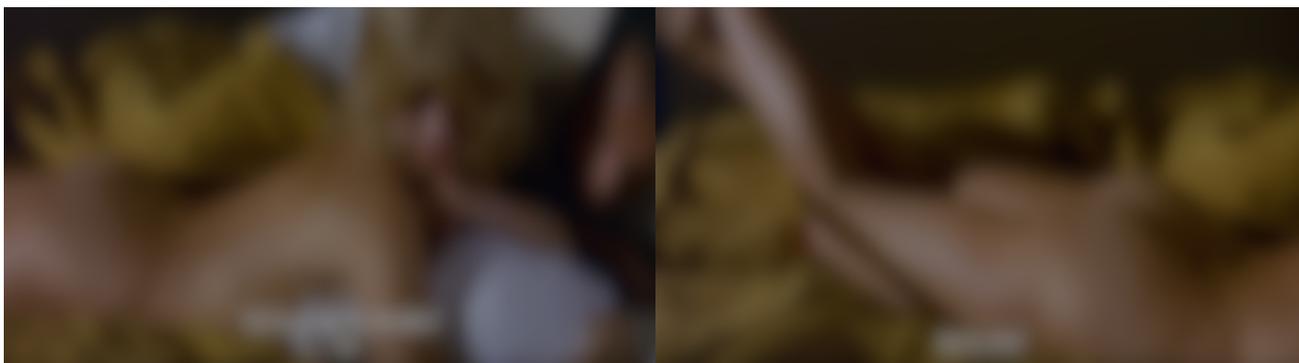
⁴⁵ Que l'on peut vite fait rattacher au parcours de Charles dans *Les Cousins* (Claude Chabrol, 1959) incapable d'être productif dans son étude alors qu'il consacre trop de temps à correspondre avec sa mère ou d'attention à l'objet de ses désirs castrateur, à celui de Michel Poiccard dont l'amour pour une femme mène à sa perte et même à celui d'Antoine Doinel qui ne deviendra qu'un auteur publié après son divorce, etc.

⁴⁶ Telles qu'évoquées par exemple dans le mythique article *De l'abjection* de Rivette ou encore dans la formule « Les travellings sont une affaire de morale » de Godard.

⁴⁷ Nous escamotons nous-même ce volet esthétique-formel qui ne relève toutefois pas d'un enjeu aussi fondamental qu'il aurait pu (et dû) l'être dans le cadre d'une approche *gender*.

⁴⁸ Par exemple, dans *Le Joli Mai* (1963), une des femmes interviewées par Chris Marker s'astreint elle-même à un statut social subalterne en allant jusqu'à se montrer favorable à l'idée que les femmes n'exercent pas le droit de vote : leur émancipation devant s'accomplir avant tout dans des corvées ménagères plus en phase avec leur devoir.

Cette bifurcation nous éloigne a priori de notre cheval de bataille (d'autant plus que nous ne sommes pas nécessairement outillés du meilleur cadre théorique pour l'étayer⁴⁹); mais nous force à souligner, à nos yeux, que la Nouvelle Vague transcende amplement la misogynie décriée par Sellier et ce même si Bardot ne connaîtra pas réellement de modèle de femmes aussi émancipées dans le cinéma des Jeunes Turcs (qui comptent quand même son lot de rôles féminin plus « modernes » (*Cléo de 5 à 7*, *Jules et Jim*, *Hiroshima mon amour*, etc.) ou qui pourront réellement rivaliser avec son insubordination. Mais même si l'insolence et le souffle d'émancipation de Bardot (que l'on retrouve plus évidemment chez Vadim) paraissent domestiquées par la Nouvelle Vague, l'exploitation éhontée de ses attributs féminins à laquelle s'adonne Godard dans *Le Mépris* (1963)⁵⁰ est de toute façon disculpée lorsqu'on sait qu'elle fut la commande de ses producteurs qui, jugeant le film du cinéaste helvète trop cérébral, le sommèrent de capitaliser sur le véritable « talent » de sa star. Un certain ridicule des répliques célèbres de Bardot (« tu les aimes mes seins Paul ? ») étant davantage un pied-de-nez à des nababs que le fruit de la pseudo lubricité sexiste d'un réalisateur despote qui se serait complu dans l'objectification d'une femme.



Jean-Luc Godard, *Le Mépris*
© Criterion Collection 2002

Images retirées / Fig. 1 : *Lorsque Bardot intègre le cinéma de la Nouvelle Vague, la réification de son image ne s'intensifie qu'à travers une démonstration par l'absurde qui dédouane davantage qu'elle ne trahit la pseudo « misogynie » des films du mouvement*

Sans verser dans les mêmes extrêmes que Sellier, ses écrits nous amènent quand même à reconnaître certaines tendances « androcentriques » au dilettantisme conjugué par la Nouvelle Vague, mais qui ne seraient néanmoins, à notre avis, pas tant attribuables à un réel souffle de misogynie – telle que le prétend Sellier –, mais davantage révélatrices d'une volonté peut-être inconsciente de taire une redevabilité à un personnage féminin aux

⁴⁹ Sellier est à ce jour la seule à avoir appréhender sous l'angle *gender* ou des identités sexuées le cinéma de la Nouvelle Vague.

⁵⁰ Seul véritable film d'un auteur de la Nouvelle Vague dans lequel la star a joué.

penchants dilettantes prononcés (moins par sexisme que par nécessité de ne pas relativiser une originalité revendiquée) qui irait justement jusqu'à se matérialiser entre autres dans la relégation de la femme au statut d'« ennemi » du héros masculin de même que dans des dynamiques actorales qui visaient à phagocyter les penchants plus maniérées (lire : « féminins ») de certains dilettantes (notamment ceux incarnés par Jean-Claude Brialy⁵¹, dont l'homosexualité se trahissait à son corps défendant dans un jeu probablement un peu plus affectée) toujours affublés de partenaires à la virilité plus « évidente ». Bref, des pistes qui mériteraient dans un contexte idéal un examen autrement plus attentif.

Le dernier soubresaut d'une virilité moribonde

Le dilettantisme ne compte donc pas sur les « meilleurs » ambassadeurs avant l'essor de la Nouvelle Vague; mais ce n'est que lorsque les « héros vertueux » ou vieillissants (pour ne pas dire obsolètes), dont il s'était fait jusque-là le faire-valoir, feront l'objet d'une représentation analogue, ou moins déférente⁵², qu'un passage de flambeau entre jeunesse dans le vent et vieillesse déclinante pourra s'amorcer. Signe de ces temps changeants, la marginalisation et les portraits plus ambigües ne sont plus l'apanage de personnages périphériques (souvent dilettantes) réceptacles de tares qui rendent les héros, dont ils agissent déjà comme le contrepoint, encore plus vertueux⁵³. Des signes avant-coureur de cette tendance sont déjà manifestes dans les années quarante où il n'est plus rare que même les héros plus classiques, lisses et vieillissants (« expérimentés »), soient désormais affublés d'inclinations plus marginales sans pouvoir pour cela compter sur des antagonistes pour les racheter : le Docteur Rémy Germain dans *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1940) qui pratique des avortements clandestins ou, encore, les méthodes

⁵¹ Dynamique qui, souvent absente de ses films subséquents post Nouvelle Vague, aurait miné, selon l'auteur Alain Brassart, les chances de Brialy de remplir les promesses d'un carrière entamée sur les chapeaux de roues dans les films de Chabrol où cette dynamique était justement remarquable : « On peut déjà noter que si les femmes constituent manifestement le mauvais objet des deux premiers récrits chabroliens, le héros, construit comme figure dédoublée, est contraint de tuer symboliquement sa partie féminine » (2004, p. 303).

⁵² Parallèlement à de multiples facteurs qui semblent sonner leur glas (le phénomène Bardot, la jeunesse anachronique de Gérard Philippe, un contexte social qui brime les jeunes, etc.).

⁵³ Par exemple, même Gabin s'en remettait à une dynamique du contraste pour sublimer ses imperfections; celles-ci ne pouvant être que relativisées lorsqu'opposées à la perfidie qui les entoure. Cette dynamique a été identifiée par Ginette Vincendeau : « Les personnages incarnés par Gabin [...] se définissent [...] par rapport à des versions soit exagérées, soit appauvries de lui-même : [...] cette configuration permet de séparer les “bonnes” valeurs masculines des “mauvaises” [...] : le pôle négatif est pris en charge par les comparses, l'aspect positif par Gabin [...] » (2006, p. 224-225). La défaillance de Gabin peut ainsi devenir prescriptible par les vertus de ce que Barthes désigne quant à lui sous le nom du principe de la « vaccine », selon lequel la meilleure façon d'immuniser l'imaginaire collectif contre une subversion généralisée tient de la petite inoculation d'un mal reconnu (1957, p. 238).

d'enquêtes non orthodoxes de l'inspecteur Antoine⁵⁴ dans *Quai des Orfèvres* (*ibid.*, 1947)⁵⁵.

Mais le phénomène se précise et devient autrement plus patent dans les années cinquante où les archétypes masculins qui avaient fait la pluie et le beau temps du cinéma français sont plus explicitement, et sévèrement, mis à mal par des récits qui ne les ménagent plus. À cet égard, les trajectoires de deux héros, Bob (Roger Duchesne) et Tony le Stéphanois (Jean Servais), sont particulièrement représentatives. Dans le film auquel il donne son nom⁵⁶, Bob dit « le flambeur » cristallise la plupart des poncifs propres à une virilité traditionnelle héritée ici directement des modèles américains du roman et du film noir. Grand, baraqué, fumeur de cigares et consommateur de whisky, il reconduit les codes d'une physicalité gabinesque, celle de *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954)⁵⁷, avec un degré de sensibilité toutefois moindre, mais qui n'en subira pas moins les mêmes foudres du *fatum*. Truand repenté qui parasite les tables de jeux des bars vétustes de Pigalle, Bob n'est plus l'ombre de lui-même et incarne, malgré une virilité certaine, une masculinité aussi chancelante (et dont le spectateur est plus enclin à se désolidariser) que, par exemple, certains personnages dilettantes avant 1960. Dans la mine fatiguée de Bob résonnent entre autres les paroles de Max « le menteur » (Jean Gabin dans le film de Becker), conscient que les braquages ont fait leur temps et que l'heure est venue de ranger les mitraillettes au placard :

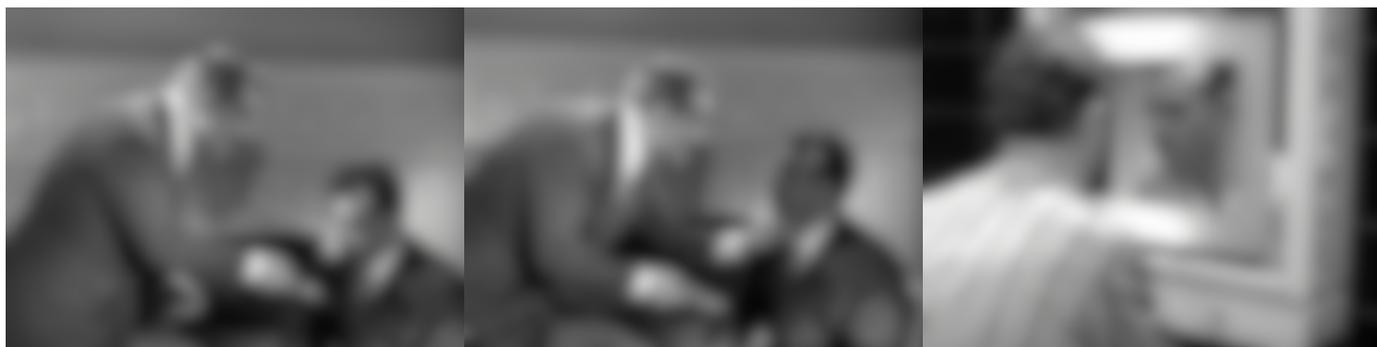
Je veux prendre ma retraite moi. Tu comprends pas, non ? [...] Tiens tiens, mais regarde ta tronche [en tendant un miroir à son comparse], regarde un peu les baloches que t'as sous les yeux et regarde les miennes. Et ça et ça [en pointant la peau qui leur pend sous le menton], tu crois que c'est beau ? (*cf.* Fig. 2 p. 29).

⁵⁴ Personnage qui adopte non seulement des comportements marginaux, mais aussi, littéralement, un marginal : un enfant noir guadeloupéen.

⁵⁵ Ces pratiques anachroniques et résolument libérales pour l'époque sont aussi, en contrepartie, garantes du progressisme des rôles en question, soit des personnages anticonformistes par lesquels les acteurs résistent par le fait même à leur manière à l'obsolescence des types qui ont assuré leur renommée.

⁵⁶ *Bob le Flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1956).

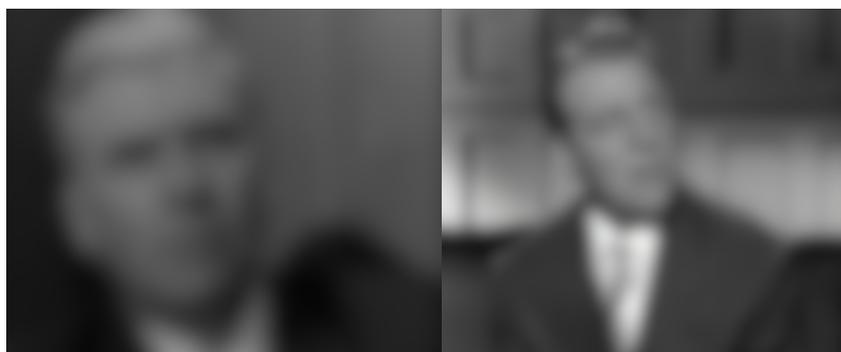
⁵⁷ Avec lequel il partage, au même titre qu'avec Jean Servais dans *Rififi*, une trajectoire et un rôle de « has-been » similaires.



Jacques Becker, *Touchez pas au Grisbi*
© Criterion Collection 2005

Images retirées / Fig. 2 : *Les gangsters vieillissants, de plus en conscients de leur inexorable obsolescence*

Les physionomies analogues des deux acteurs ne font d'ailleurs que rehausser la similitude de leur condition. Si ce sont les dettes de jeux qui accablent Bob, c'est l'effet du temps qui ronge Max; deux angoisses qui les inciteront à reprendre du service avant de définitivement raccrocher (constat aussi valable pour le type héroïque dont ils sont les représentants déclinants). Mais l'insuccès de leurs plans respectifs – le cambriolage d'un casino et la planque d'un butin – consolidera la faillite du premier et la résignation du second. Bob, joueur pathologique, les menottes aux poignets, n'en est que davantage marginalisé malgré un épilogue qui pourrait sous-entendre un retournement de situation⁵⁸.



Jean-Pierre Melville, *Bob le Flambeur* et Jacques Becker, *Touchez pas au grisbi*
© Criterion Collection 2002, 2005

Images retirées / Fig. 3 : *Une certaine similitude physiologique des héros ne peut que davantage conforter celle de leurs préoccupations*

⁵⁸ Les gains mirobolants de Bob au casino durant l'opération le désintéresseront du cambriolage au point de rater sa connexion avec son homme de main; de sorte que rien ne permet pour ainsi dire aux inspecteurs de l'inculper outre les délations de ses complices. Un dénouement ambigu qui laisserait entendre un changement de fortune pour le héros.

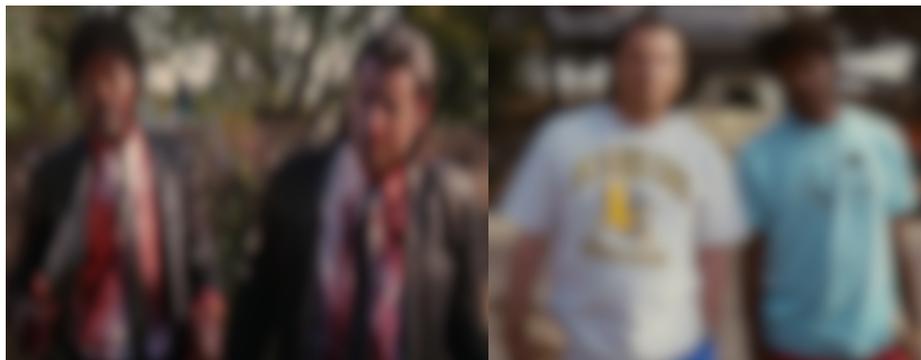


Jean-Pierre Melville, *Bob le Flambeur* et Jacques Becker, *Touchez pas au grisbi*
© Criterion Collection 2002, 2005

Images retirées / Fig. 4 : La mise en scène des gangsters en pyjama en train de vaquer à des occupations triviales participe de la désacralisation de leur aura (et par le fait même de leur déclin), une dynamique que reprendra par exemple, quarante ans plus tard, sensiblement dans la même visée, Quentin Tarantino dans *Pulp Fiction* (1994) (voir Fig. 5).

Le récit de ces deux gangsters sur le déclin n'est pas sans rappeler le scénario de *Du Rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955) – pionnier du *heist movie*⁵⁹ –, qui met en scène la destinée d'un héros à bien des égards similaire. Repris de justice et ex-caïd vieillissant, tout comme Bob, Tony « Le Stéphanois » a déjà connu de meilleurs jours. *Persona non grata* à sa sortie de prison et physiquement diminué par la tuberculose, Tony n'en a pas moins l'intention de reprendre le collier et de régler quelques vieux comptes. Dans l'espoir de renouer avec le succès et d'assurer ses vieux jours, Tony assemble une équipe de braqueurs surdoués pour mener à bien le cambriolage d'une bijouterie. L'opération, accomplie d'une main de maître, sera un succès total. Mais s'ensuivront trahisons fratricides et une guerre des clans qui ne laisseront aucun survivant pour se partager le butin.

⁵⁹ Il serait difficile d'attribuer hors de tout doute la paternité du genre au film de Dassin sorti sensiblement en même temps que de *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956) et par ailleurs précédé de quelques années par *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950), deux films dont la formule virtuellement identique multipliera néanmoins les ersatz dans les décennies qui suivront. *The Italian job* (Peter Collinson, 1969), *The Hit* (Stephen Frears, 1984), *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1994), *Ocean's eleven* (Steven Soderbergh, 2001), *Heist* (David Mamet 2001) ou encore, plus près de chez nous, *Le Dernier Tunnel* (Érik Canuel, 2003) ne sont qu'un échantillon d'une kyrielle d'œuvres sorties du même moule générique.



Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*
© Miramax films 1994

Images retirées / Fig. 5 : *Les gangsters défroqués de Tarantino, déchus de leur piédestal*

Droit et intègre, obéissant à une intransigeante éthique qui l'élève au-dessus de son appartenance à un milieu interlope corrompu, Tony incarne l'un de ces gangsters probes qui ne font pas de quartiers aux « balances », mais néanmoins éternellement redevables à ceux qui leur sont loyaux. La mort et les passages à tabac attendent les transfuges (César le Milanais et l'ex-femme de Tony), mais reconnaissance pour les fidèles (Jo le Suédois) : le Stéphanois est une figure impitoyable, mais juste et paternelle, n'hésitant pas à faire subir son implacable justice à quiconque le double. La silhouette sévère, l'imperméable long, la voix feutrée, son interprète, Jean Servais reconduit le stéréotype d'une virilité ténébreuse, inexorable mais déclinante, et dont le braquage devient la tentative désespérée d'en regagner les droits. En le dépeignant comme un vertueux chez les pourris, Jules Dassin célèbre Servais/Tony⁶⁰ sans pour cela lui épargner le destin pathétique qui concrétise le déclin des modèles vieillissants sur lequel il prend modèle : le héros sans peur et sans reproche meurt au bout de son sang dans sa décapotable sous les yeux indifférents des badauds. Malmenées par les récits dont ils sont les protagonistes – bien qu'héroïsées par des caméras qui en sont énamourées –, ces « brutes vertueuses » nous rappellent que cette masculinité plus traditionnellement virile en est à ses derniers miles; en effet, les parcours de ces deux « has-been » rejouent sur écran la fin de « règne » du type qu'ils incarnent et le changement de garde qui lui est consubstantiel. Bref, ces héros défraîchis annoncent l'urgente nécessité d'une refonte de l'héroïsme qui permettra notamment au dilettantisme d'advenir sous des formes autres que périphériques.

⁶⁰ Un acteur (tout comme Duchesne) dont l'importance du rôle dans la carrière résonne avec celle du braquage dans la fiction : la possibilité de renouer avec une gloire perdue.

Chapitre 2

L'adoubement néo-vaguien : de la singularité à la norme (1950-1965)

Une fois le déclin des archétypes virils auxquels ils ont servi de subordonnés confirmé, le dilettante peut occuper le devant de la scène. Mais s'il est plus ou moins acquis que les personnages désinvoltes de la Nouvelle Vague redoreront un blason dilettante terni par des décennies de mise au ban, l'éclectisme de leurs personnalités transcende néanmoins toute hypothèse d'un monopole dilettante : la palette bigarrée des héros néo-vaguiens se nourrit de multiples identités à la charnière avec le dilettantisme et avec qui les frontières gagneraient *a fortiori* à être délimitées. En effet, la Nouvelle Vague a beau accorder une place de choix sans précédent aux héros dilettantes, elle n'en perpétue pas moins un héritage de postures oisives qui va du dilettantisme à la flânerie, en passant par (voire en les amalgamant) la badauderie et le dandysme; potpourri dont la parenté des parties constituantes précipite la nécessité d'en clarifier les écarts.

2.1 Flânerie et badauderie

À travers son spectre de définitions où se démarquent les théorisations canoniques de Baudelaire, Benjamin ou Poe, la flânerie engendre, à l'image du dilettantisme, une arborescence de conceptions divergentes⁶¹ qui méritent d'être précisées. En 1872, conscient de cette luxuriance, le *Grand Dictionnaire*⁶² – non pas sans avoir posé d'abord les fondations d'une définition générique⁶³ – concevait déjà l'importance d'échafauder une taxonomie de la flânerie. S'y distinguent entre autres les flâneurs du boulevard « [...] se grisant [...] de cette activité [la flânerie] qui leur fait illusion et leur laisse croire qu'ils agissent eux-mêmes tandis qu'ils restent simples spectateurs », les flâneurs des jardins

⁶¹ Car non seulement les conceptions de la flânerie sont-elles sujettes à changement d'un auteur à l'autre, mais la nature du flâneur est en soi perméable aux mutations sociales. À titre indicatif, la paranoïa qui innerve une société donnée pourrait même finir par corrompre la candeur du flâneur qui s'y mue du simple observateur oisif en une figure qui le rapproche du détective : « En temps de terreur où chacun tient par quelque chose du conspirateur, chacun peut également se trouver conduit à jouer au détective. La flânerie lui offrira les meilleures perspectives. [...] Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. [...] Le flair criminologique allié à la nonchalance [...] » (Schiffer 2012, p. 65). La nature même de la flânerie est affectée par la déliquescence sociale.

⁶² *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. 1872. 8^e vol.

⁶³ « Adjectif. Personne qui flâne, qui aime à flâner; en général, les gens de lettres, les artistes, sont des flâneurs. [...] Le flâneur est une variété du paresseux ».

publics, pour qui l' « [...] asphalte n'a aucun prix, et qui lui préfère de beaucoup le sable des allées, avec la verdure et les fleurs », et le flâneur des quais « [...] qui ne laissent pas s'écourter un seul jour sans donner son coup d'œil habituel aux étalages des bouquinistes. [...] [L]es voir, les retrouver, à la même place, examiner les successeurs de ceux qui ont disparu suffit [...] à faire couler [...] des heures qu'il ne sait comment employer ». Ces quelques déclinaisons ont néanmoins pour dénominateur commun une seule et unique conception de la flânerie qui fait de la promenade et de la contemplation sociale non pas une détente des facultés, mais bien une « [...] [r]echerche de nouvelles conceptions » dont le culte de l'observation « [...] va peut-être hâter l'éclosion ». Pour l'encyclopédie, dont la définition est par ailleurs d'une singulière partialité, le flâneur ne pourrait sublimer sa « paresse » (cf. note 63) – volet proscrit de la définition – qu'à condition qu'elle soit instrumentalisée à des fins créatives :

La plupart des hommes de génie ont été de grands flâneurs, mais des flâneurs laborieux et féconds. Tous ont longtemps promené leur œuvre en silence pour la murir et la développer. [...] Souvent c'est à l'heure où l'artiste et le poète semblent le moins occupés de leur œuvre, qu'ils y sont plongés le plus profondément⁶⁴

En tant qu'être oisif, le flâneur provoque l'aversion de l'« auteur »; son farniente n'étant louable à ses yeux que lorsqu'il sert des fins créatives; d'où une définition scindée en deux visions antinomiques : « Les lecteurs du *Grand Dictionnaire* n'ont pas besoin que nous leur exposions la répugnance que nous inspire ce type inutile [...]. Toutefois, il y a dans la paresse du flâneur, un côté original, artistique ». Baudelaire et Walter Benjamin préciseront davantage l'identité de cet « homme des foules » par leurs théorisations restées dans les annales de la littérature⁶⁵, mais ce sont celles, certes peut-être moins sacralisées, de l'écrivain Victor Fournel, dont les préceptes s'inscrivent dans la lignée d'une défense des vertus créatrices de la flânerie, qui retiendront davantage notre attention. Pour Fournel, l'aversion que peut susciter la flânerie ne pourrait être que le fruit d'un malentendu :

⁶⁴ Claude, dans *Les Belles de Nuit*, ne nous l'avait-il pas révélé ?

⁶⁵ Ici retranscrits, les propos célèbres de Baudelaire sur la flânerie : « La foule est son domaine [...]. Sa passion [...], c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, [...] dans le fugitif et l'infini. [...] [L]'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito » (Baudelaire 1863, p. 35).

Cette vie est [...] pour qui sait la comprendre et la pratiquer, la plus active et la plus féconde en résultats utiles : un flâneur intelligent et consciencieux, qui remplit avec scrupule ses devoirs, observant tout et se souvenant de tout, peut jouer les premiers rôles dans la république de l'art (1858, p. 268).

À condition qu'il soit consciencieux, le flâneur fait donc œuvre utile. La flânerie, en tant que fidèle partenaire des brillants hommes de lettres et des créateurs – ses plus illustres représentants –, devient l'allié de ses laudateurs qui y trouvent le meilleur argument pour étayer le bien-fondé de leur célébration. Même le *Dictionnaire universel*, divisé sur le sujet, ne manquera pas de faire écho aux promenades de Beethoven en tant que condition nécessaire à l'accomplissement optimal de son processus créatif. Si l'inspiration peut venir au compositeur au gré de ses flâneries, c'est qu'il est, à l'image du dilettantisme selon Ribaucourt, à même de jouir de façon immédiate d'une œuvre toujours en gestation. Les faits d'armes des plus illustres flâneurs – auxquels pourraient même s'ajouter les pratiques de l'école péripatéticienne⁶⁶ – agissent tel un baume sur les doléances de ses détracteurs et mettent à profit la même singulière réconciliation d'une oisiveté de surface à la rigueur propre au dilettante⁶⁷. À sa définition du flâneur, Fournel conçoit l'importance de sa dissociation de celle du badaud, l'autre célèbre promeneur à avoir marqué le XIXe siècle de son empreinte. Au-delà d'un tempérament oisif similaire qui nous inviterait à les assimiler à une même identité, badauderie et flânerie sont bien des phénomènes distincts :

N'allons toutefois pas confondre le flâneur avec le badaud : de l'un à l'autre il existe une nuance que sentiront les adeptes. Le simple flâneur observe et réfléchit; il peut le faire du moins. Il est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît, au contraire, absorbée, par le monde extérieur qui le ravit à lui-même, qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase (*ibid.*, p. 270).

Le flâneur contemple la foule, s'y soustrait et s'y dissocie; elle est un spectacle qui défile devant ses yeux impassibles qu'il observe à travers les parois lénifiantes des passages⁶⁸. La foule nourrit les méditations du flâneur. Quant au badaud, il s'intègre à la foule, s'y laisse grisé au point d'en perdre son individualité.

⁶⁶ Bien que les poncifs de cette école aristotélicienne transcendent amplement les bienfaits de la promenade, elle doit quand bien même son nom à l'affection qu'entretenait Aristote pour celle-ci de même qu'à sa propension à dispenser son enseignement au gré de ses déambulations dans Athènes. Du grec ancien, *Peripatetikós* : qui aime se promener en discutant.

⁶⁷ D'ailleurs, *Wikipédia* n'hésite pas à qualifier le flâneur de « bourgeois dilettante ».

⁶⁸ La flânerie aurait pu difficilement s'épanouir sans l'existence des passages. « Les passages, nouvelle invention de luxe industriel », dit un guide illustré de Paris en 1852, « sont des galeries vitrées, revêtues de marbre, à travers des blocs entiers de maisons [...]. Des deux côtés de ces galeries, éclairées par en haut, se succèdent les plus élégantes boutiques, en sorte qu'un pareil passage est une ville, voire un monde en miniature ». C'est dans ces lieux intermédiaires, entre la rue et l'intérieur, que le flâneur est à son aise.

2.2 Dandy et dandysme

À l'image de la flânerie et du dilettantisme, la quantité pléthorique de définitions du dandysme rend sa circonscription à une seule d'entre elles ardue. « Le mot “dandy” suppose [...] une singularité indéfinie [...] [et] évoque une généralité bien illusoire. Jouant sur plusieurs tableaux, il échappe à la tentative dogmatique d'une définition unique », concorde d'ailleurs Marie-Christine Natta (1991, p. 13). Raison pour laquelle nous tenterons ici de nous en tenir à ses conceptions les plus normatives parmi celles qui ont parsemé les siècles. Si l'acception populaire du terme tend à insister sur ses afféeries ou l'attention disproportionnée qu'il accorde à sa toilette, il convient déjà de rappeler que l'étiquette dandy dépasse largement la superficialité de ces lieux communs. Jules Barbey d'Aurevilly, dandy parmi les dandys, insiste notamment sur l'importance de cette démystification :

Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté ont imaginé que le dandysme était surtout [...] une audacieuse dictature faite de toilette et d'élégance extérieure. [...] Le dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas dandy que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être entièrement composée de nuances (1879, p. 12).

Barbey d'Aurevilly, au même titre que Baudelaire (« Le dandysme n'est [...] pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle »), s'enligne ainsi sur une conception du dandysme qui transcende la mode éphémère (1863, p. 91). Les deux auteurs s'attaquent aux esprits chagrins qui souhaiteraient réduire le dandysme à un culte narcissique en oubliant que son souci de l'apparence n'est en fait que le reflet d'une supériorité d'esprit. Tout comme pour la flânerie, le XIXe siècle fut le berceau du dandysme dont l'avènement fait suite à celui des idéaux progressistes des Lumières. Un spectre d'athéisme plane sur le siècle et légitime la substitution du culte spirituel par le culte du beau. Le dandysme est ainsi la résultante de la mécréance d'une époque; son culte du paraître est un succédané à celui de Dieu et son élégance tient d'un mode de vie où le paraître est assimilable à une forme d'être :

Le dandy, c'est donc, tout d'abord, un modèle esthétique comme substitut au néant théologique : une figure qui, pour compenser le vide métaphysique et combler ainsi sa propre solitude existentielle, a pris la place de Dieu. Le dandy, c'est l'homme divinisé (Schiffer 2012, p. 12).

Le dandysme est certes le produit d'une crise du divin, mais est à la fois un affront lancé à Dieu. De sorte que, pour reprendre respectivement les mots de Jean-Paul Enthoven et Sartre, le dandy est un « dieu profane » ou un « mystique sans Dieu » (Sartre 1947; Enthoven 1996). Néanmoins, on ne saurait pour autant limiter le dandysme à un rejeton de l'athéisme; il constitue un phénomène qui s'insurge aussi bien contre le divin que contre la médiocre société des hommes :

Cette révolte des dandys, esthètes à l'âme foncièrement rebelle, n'apparaît toutefois pas seulement comme une réaction superbement assassine au tout-puissant pouvoir des dieux. C'est aussi, sur le plan moral et politique, une forme de contestation par rapport à la très conventionnelle société des humains (Schiffer 2012, p. 22).

Toujours pour Jules Barbey d'Aureville, qui dissèque le dandysme à travers l'analyse des mœurs de celui qui fut sans doute son plus illustre praticien du XIXe siècle, George Brummell⁶⁹, les habitudes dandy s'articulent principalement autour de la notion d'anticonformisme :

[...] [U]ne des conséquences du dandysme, un de ses principaux caractères [...] est [...] de produire toujours l'imprévu, ce à quoi l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut pas s'attendre en bonne logique. [...] C'est une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelques fois contre nature [...] (Barbey d'Aureville 1879, p. 675-676).

Ces préceptes énoncés par d'Aureville seront affinés par Baudelaire, dandy notoire, et célèbre exégète de l'*ethos* dandyesque s'il en fut un. Le poète maudit confère à la définition généraliste d'Aureville des caractéristiques plus particulières – la singularité, principe de toute distinction, et le culte du moi, matrice de l'individualisme : « Qu'est-ce donc que cette passion qui [...] a formé une caste si hautaine ? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites des convenances » (Baudelaire 1863, p. 23). À ces deux conceptions canoniques s'ajoute une troisième, celle de Wilde, qui, dans le sillage de l'anticonformisme de Brummell (d'Aureville), perçoit le dandy comme un individu réfractaire à toute forme d'autorité :

Il est donc évident qu'en [...] matière [de dandysme] toute autorité est mauvaise. À cette question il n'y a qu'une seule réponse. La forme de gouvernement qui convient le mieux à un [...] [dandy] est l'absence de gouvernement. Toute autorité exercée sur lui [...] est ridicule (Wilde 1891, p. 102).

⁶⁹ Personnage plus grand que nature dont le sobriquet sera même consacré par une expression éponyme dans la langue française – un « beau Brummell » – qui désigne plus simplement un homme ténébreux et de belle apparence sans réel égard pour la nature dandyesque de l'individu dont elle est redevable.

Ces considérations font donc du dandysme un acte de résistance chevaleresque face au conformisme ambiant qui lui mérite l'étiquette de « dernier éclat d'héroïsme » dans une société claquemurée dans le panurgisme de ses conventions; ce qui élève le dandy au-delà de l'autocontemplation narcissique (Baudelaire 1863). Sans faire totalement le tour de la question qui mériterait idéalement d'être approfondie par l'examen d'autres sources⁷⁰, notre recension vient néanmoins jeter les bases d'une conception académique plus fiable du dandysme qui dépasse sa réduction au maniérisme du poseur. Mais, surtout, ces considérations nous invitent à retenir certaines qualités ponctuelles du dandysme qui nous semblent en adéquation avec l'idée générale que l'on pourrait se faire du héros « néo-vaguien » par excellence et ce malgré une définition générale qui s'en éloigne (culte du paraître sur l'être). Parmi celles-ci, prenons la peine de souligner l'opposition manifeste du dandy aux codes bourgeois bien-pensants et le caractère libre-penseur et anticonformiste d'un individu qui refuse de se plier aux conventions sociales. À mille lieues du dilettante malgré sa valorisation de l'oisiveté⁷¹, l'héritage dandy n'en serait donc malgré tout pas entièrement incompatible avec la légèreté des mœurs néo-vaguiennes.

2.3 Les différentes postures de l'oisiveté

Au bout du compte, ce cheminement nous aura permis d'exposer les dessous de trois postures dont les penchants oisifs peuvent ponctuellement se rapprocher du dilettantisme, mais sans jamais pour cela s'en rapporter. Si elle est au même titre apte à la jouissance immédiate d'un plaisir médiat, la flânerie ne réconcilie pas nécessairement dans son goût de la contemplation la rigueur et la frivolité propre au dilettantisme. Le flâneur est un promeneur solitaire qui sublime l'observation sociale en catalyseur de sa création, sans qu'elle n'engage une planification consciencieuse des jouissances qu'elle saurait lui

⁷⁰ Celles à avoir enrichi le lexique dandy au fil des siècles sont à cet effet particulièrement prolifiques. Parmi tant d'autres, dans son article *Des Esseintes : à la charnière entre le dandy et le décadent*, l'universitaire espagnole Elisa Luengo Albuquerque élabore sur l'une des nombreuses autres déclinaisons du dandysme : le dandy dit décadent. En posant les assises du dandysme, de même qu'une définition concise du terme « décadence », la chercheuse s'interroge sur la manière dont le dandy Des Esseintes, héros du roman *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, parvient à réconcilier ces deux tendances antinomiques pour créer dans la foulée cette « autre » dandysme qui démystifie l'étiquette plus classique de « simple dandy » qu'on associe généralement au personnage. De son avis, à l'oxymore de l'intégration marginalisée du dandy qui ne souhaite que consolider sa différence, un dandy décadent proposerait l'alternative extrême de l'isolement dans sa thébaïde (Luengo Albuquerque 1988, p. 116-121).

⁷¹ Dans son *Abécédaire impertinent du dandysme et des néo-dandys*, la sociologue belge Valérie d'Alkemade prend d'ailleurs la peine de souligner les affinités que le dandysme entretient avec l'oisiveté : « Méprisant viscéralement le travail utile [...], les disciples de Brummell s'autorisaient comme seules activités la mondanité, l'étude de l'art et le jeu, outre bien entendu leur interminable autocontemplation quotidienne » (2008, p. 95).

procurer, chasse-gardée du dilettante. Quant au badaud, il hérite du flâneur son goût pour l'observation sociale : sa sensibilité se rapproche d'une flânerie dont l'immersion dans la foule s'opère au détriment de son individualité. Le badaud est un flâneur dont l'osmose avec la foule est telle qu'elle converge sur l'effacement de sa personne. Pour ce qui est du dandysme, sa oisiveté demeure le seul lien ténu qu'il entretient avec le dilettantisme; car, au demeurant, s'il n'est pas étranger à une commune insouciance, le dandysme est avant tout une posture anticonformiste – entre autres réputée pour sa oisiveté – dont le culte du paraître de ses disciples tirés à quatre épingles supplante souvent, dans un contexte de déliquescence spirituelle, le culte du divin et dont la flânerie vise la mise en évidence bien au-delà de la contemplation sociale⁷².

Les quatre déclinaisons majeures de l'oisiveté			
Dilettante	Dandy (ou dandysme décadent)	Flâneur	Badaud
Individu qui planifie consciencieusement, grâce aux vertus de l'imagination, une recherche d'une multiplicité de sentiments dans l'optique d'en optimiser les plaisirs et dont la quête aux visées hédonistes le dissocie d'autres individus certes oisifs, mais dénués d'intentions libertines.	Posture davantage anticonformiste qu'hédoniste dont les tendances oisives et le culte du paraître sont aussi bien assimilables à un mode d'être qu'à une réaction à la crise du spirituel.	Promeneur qui sublime son goût pour l'observation sociale en catalyseur de sa création sans qu'elle n'engage une planification consciencieuse des joies qu'elle saurait lui procurer.	Flâneur dont le mouvement ambulateur s'harmonise avec celui de la foule jusqu'à la symbiose. Le badaud ne fait qu'un avec la foule.

Fig. 6 : Les différents représentants de l'oisiveté

Avant même de s'attarder à ses nombreux spécimens, nous pourrions donc déjà, à l'aune de ces nouvelles considérations, nous risquer à poser une hypothèse quant à l'identité type du héros néo-vaguien. De par sa capacité à cultiver une élégance très « franco-française »⁷³ (ou, pourrions-nous dire, dandy) dans l'exercice de sa désinvolture – une réconciliation de rigueur et de frivolité que ne renierait pas le dilettante – tout comme pour son goût pour la

⁷² Le flâneur oriente son regard sur l'Autre là où le dandy oriente le regard de l'Autre sur lui. On pourrait par exemple se risquer à avancer que le dandy, dans son exercice de la flânerie, inverse la hiérarchie des rapports que le flâneur entretient avec la foule; bref, qu'il infléchit le phénomène d'élans anticonformistes qui lui sont propres.

⁷³ Les héros néo-vaguiens ont beau être inconséquents et légers, leur allure désinvoltée ne semble jamais s'accomplir au détriment de leur mise au demeurant soignée. Antoine Doinel, par exemple, malgré son appartenance à une classe modeste, affiche rarement un style débraillé. Insouciant à bien d'autres égards, sa toilette ne semblerait quant à elle pas souffrir de cette inconséquence.

pérégrination, qu'elle soit urbaine ou rurale⁷⁴, digne du flâneur ou du badaud, l'oisiveté propre au protagoniste néo-vaguien semblerait a priori amalgamer toutes ces identités sans pour cela se vouer à l'une d'entre elles en particulier. L'examen de certains protagonistes parmi les plus mémorables de cette décennie charnière de cinéma, devrait nous permettre de valider ou d'infirmer le bien-fondé de cette intuition; la concentration dilettante des années soixante nous permettant qui plus est de tenir compte davantage d'une conception savante du dilettantisme. Si nos choix furent, tels que dans le chapitre 1, davantage guidés par l'intuition que par des critères de sélection consciencieusement prédéterminés, ils n'en offrent pas moins un portrait que nous persistons à croire somme toute représentatif du traitement généralement réservé aux masculinités oisives dans les années soixante.

2.4 Analyse des cas de figure

Valmont – *Les Liaisons dangereuses* (Roger Vadim, 1959)⁷⁵

Cette première adaptation cinématographique du roman épistolaire de Choderlos de Laclos met en évidence une nouvelle facette du jeu de Gérard Philippe, jusqu'ici associée à une incarnation du protodilettantisme (cf. chapitre 1 – p. 19). Son Valmont, éminemment machiavélique, l'éloigne en effet du caractère bon enfant de ses personnages précédents et le rapproche davantage d'une conception savante du dilettantisme. Oisif à souhait, dont la décadence n'est que rehaussée par les prérogatives de son rang social, Valmont collectionne les conquêtes et les intrigues mondaines dans la seule visée de tromper son ennui. Non seulement remplit-il la raison d'être (le fond) du dilettantisme – agir pour jouir –, mais également la manière (la forme) : l'élaboration sophistiquée, consciencieuse, d'un schème dont les desseins sont purement hédonistes. La notoriété du roman nous épargne de nous étendre davantage sur sa trame, mais si son dénouement tragique de même que son retournement de situation finale – Valmont se prend à son propre jeu et s'éprend de Mme de Tourvel – assurent la rédemption du héros pervers, elle ne l'affranchit qu'en surface de sa nature dilettante. D'une part, son identité dilettante est confortée par

⁷⁴ On peut citer comme illustre exemple, chez Truffaut, les allées et venues d'un jeune Antoine Doinel dans un Paris désert – *Les Quatre cent coups* (1959) – ou encore les cavales sur les routes de France de Jean-Paul Belmondo chez Godard : *À bout de souffle* (1960), *Pierrot le fou* (1965), parmi tant d'autres cas.

⁷⁵ Certains films, même s'ils ne furent pas réalisés dans la décennie soixante ou s'ils n'appartiennent pas à proprement parler à l'« école » néo-vaguienne, seront néanmoins pris en considération. Tel est le cas du film de Vadim qui, malgré une appartenance moins évidente aux poncifs de la Nouvelle Vague, en reconduit suffisamment de codes (bande sonore jazzée, montage syncopé, noir et blanc, goût pour la mise en scène de rapports sentimentaux entre jeunes gens de belle apparence) pour se mériter une inclusion dans notre recension.

l'atteinte du bonheur suprême (l'amour de l'objet aimé)⁷⁶, mais, d'autre part, mise à mal par la nature plus ou moins préméditée de son obtention. Bref, Valmont serait donc à mi-chemin entre dandysme, de par sa mise irréprochable et son cynisme, et dilettantisme, de par son goût pour la planification des plaisirs (qui relève du plaisir en soi), mais n'endosse jamais assez unilatéralement l'agenda propre aux dites postures pour arborer l'une ou l'autre hors de tout doute raisonnable.

***Le Signe du lion* (Éric Rohmer, 1959)**

Après l'hybridation entre dilettantisme et dandysme de Philippe, l'acteur américain Jess Hahn incarne lui-aussi une oisiveté composite dans le premier long métrage d'Éric Rohmer. Bien que déjà musicien au tempérament « bohème », Pierre dit le « baron » Wesserlin radicalisera ses mœurs de noceur après avoir appris le décès d'une tante fortunée dont il se croit le bienheureux héritier. Prodigue, l'insouciance de Pierre est logiquement rehaussée par cette nouvelle qui mettra néanmoins une fin abrupte à ses réjouissances au même titre qu'elle précipitera sa faillite personnelle lorsqu'elle s'avèrera infondée. C'est avec dépit que Wesserlin appréhendera sa nouvelle condition de pauvre. Expulsé de son domicile, le « baron » devenu simple sujet passe du jour au lendemain des mondanités de Saint-Germain à la précarité des quais de la Seine où il traîne son imposante carcasse. Tout en incarnant les joies et les dérives, le parcours de Wesserlin cristallise ainsi deux déclinaisons de l'oisiveté. S'il mène tout d'abord une vie de dilettante qui réconcilie la discipline (requis pour l'exercice de son instrument) à la bagatelle de ses soirées, sa tombée en disgrâce ne peut quant à elle que désavouer sa nature dilettante : un vrai dilettante, si l'on s'appuie sur la définition de Ribaucourt, aurait justement planifié ses jouissances de manière à ce qu'elles ne causent pas son propre malheur.

Dès lors, les agissements du dilettante, une fois dépouillées de leurs visées hédonistes, se muent en flânerie. Wesserlin est réduit à la mendicité et troque l'écumage des bars pour les errances solitaires sous les ponts; déchéance dont Rohmer nous expose longuement l'agonie à travers les phases successives de sa déliquescence. D'un ton badin typiquement néo-vaguien, le film bascule alors dans une gravité néo-réaliste⁷⁷. Affublé de

⁷⁶ Et ce même si le tribut de sa conquête constitue la mort du principal intéressé.

⁷⁷ Notons à ce sujet que l'influence de l'école néo-réaliste italienne, plus particulièrement l'œuvre de Rossellini, sur le cinéma de la Nouvelle Vague est notoire.

ses habits du dimanche bientôt érodés par l'usure en haillons, Wesserlin, tel Umberto D, fera désormais de l'itinérance son seul mode de vie. Originellement plus dandy que dilettante, le « baron » passe bien malgré lui à un statut de flâneur toutefois dépossédé des joies de la déambulation. Le flâneur n'est plus ce « prince qui jouit partout de son incognito » (Baudelaire); loin d'embrasser la foule et d'en nourrir sa création de sa contemplation, le baron souffre de sa condition de marginal, elle est un calvaire, un purgatoire à travers lequel doit passer le héros avant de renouer avec les joies de la légèreté. Sa flânerie en est une dépourvue de ses jouissances parce qu'elle est justement une flânerie mise en pratique par un « dandy » projeté hors de sa zone de confort. L'exercice de la flânerie par Wesserlin, contrairement à ce que nous avons d'abord cru, ne tient pas tout à fait d'une hybridation; bien au contraire, l'inadaptation du « baron » dans un rôle de flâneur ne nous rappelle qu'avec éloquence son caractère foncièrement dandy (bien que dénué du même anticonformisme).

Si l'on prend toutefois pour acquis que le personnage est conscient de la bonne étoile qui veille sur lui – son signe du zodiac lui porterait bonheur –, on pourrait l'excuser d'un caractère prodigue que nous avons tout d'abord cru artisan de sa propre déchéance et qui ne compromettrait donc pas son appartenance dilettante. Bref, selon cette nouvelle donne, le baron serait un dilettante dont le statut est tout d'abord compromis par son incapacité à anticiper les contrecoups de ses excès (une tare indigne du dilettante qui planifie consciencieusement sa jouissance), mais réhabilité par son incapacité à endosser les joies de la flânerie de même qu'une foi inébranlable en la nature providentielle du signe du Lion qui l'aurait dispensé de surveiller ses arrières. Compte tenu de son désarroi alors qu'il erre dans les rues de Paris, cette deuxième hypothèse nous semble plus valable : le « baron » est un individu oisif dont les tendances dilettantes sont compromises par sa déficience logistique, mais également en partie consolidées par son inaptitude à endosser le statut du flâneur de même que par sa croyance en sa bonne étoile. En somme, bien que Wesserlin passe le clair du long métrage à « flâner », il n'en est pas moins beaucoup plus un disciple de Ribaucourt que de Baudelaire.

Les Cousins (Claude Chabrol, 1959)

Comme le laisse déjà entendre son titre, le premier film de Chabrol creuse lui-aussi le sillon de la dualité. En effet, la notion d'hybridation est encore une fois au cœur de ce long

métrage qui met en scène un duo de personnages aux antipodes. Paul, l'étudiant mondain inconséquent, et son contraire, son cousin Charles, étudiant travailleur et intransigeant. Dans la perspective d'une étude qui donne le beau rôle à l'oisiveté, nous nous étendrons davantage sur la désinvolture de Paul sans pour cela négliger l'assiduité de Charles par rapport à laquelle elle est définie. Tout comme Valmont, le goût pour l'intrigue et le tempérament calculateur de Paul l'assimile au dilettantisme, au même titre que le raffinement de sa mise et son maniérisme semblent en contrepartie le rapprocher du dandysme. Maître de cérémonie fantasque et centre d'attention des soirées baroques qu'il donne dans son appartement – au grand dam de Charles qui essaie en vain de s'adonner à l'étude dans l'exiguïté de sa chambre –, non seulement Paul est-il de toute évidence un libertin cynique dont la jouissance est la raison d'être, mais, surtout, un être égotiste. Les apparences altruistes de son hospitalité dissimulent en fait la procuration de plaisirs obtenus sans égard pour son entourage; Charles en particulier, à qui Paul volera sans le moindre scrupule la fiancée. L'hypocrisie de Paul aura tôt fait de conforter son appartenance dilettante; et c'est bien de cet aspect de sa personne dont le film privilégie la mise en évidence par-delà les indéniables inclinations dandyques du personnage (nihilisme, mode de vie dissolue qui célèbre l'artifice et le paraître sur l'être). Dès lors, les intrigues attribuables à son hypocrisie nous révèlent l'intransigeance dilettante qui sommeille sous une désinvolture a priori moins étudiée. Ce serait cette même rigueur mâtinée de frivolité si chère au dilettante qui guiderait même les choix de Paul qui semblent être laissés au hasard : ainsi, le choix de ne pas préparer le concours d'entrée à la fac serait moins attribuable au laxisme qu'à un savant pari pascalien :

Ce n'est pas la première fois ni la dernière je le crains que je passe un examen; ce sont là des choses relatives qui ne m'affectent guère. Et j'oserais même *parier* que mon astuce en la matière saura compenser mon manque de préparation. [...] Je ne suis pas un champion de bridge, mais je sais mettre au point parfaitement les impasses (je souligne).

Une réplique qui pourrait donc être interprétée quasi littéralement dans la mesure où c'est justement ce détachement qui permettra à Paul, d'une part, de relativiser son échec ou, d'autre part, d'optimiser les réjouissances d'un succès qui n'aurait pas eu à s'encombrer d'un dur labeur. Nul doute, Paul est fondamentalement un dilettante dont le dandysme se résume à des penchants.

***Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959)**

Encore là, une étude qui a pour objet la Nouvelle Vague aurait difficilement pu écarter son film manifeste⁷⁸. Matrice du dilettantisme tel que nous l'avons d'abord « vulgairement » défini, le personnage d'Antoine Doinel y fait sa première apparition dans le rôle d'un enfant insubordonné et gouailleur dont la personnalité est à la fois genèse et cristallisation d'une oisiveté typiquement néo-vaguienne. Écolier déserteur et enfant fugueur bien plus que flâneur, trop jeune pour aspirer aux joies dilettantes ou à la révolte dandy, Doinel n'effleure pas moins, de par une maturité et un anticonformisme précoces, des qualités propres à ces postures, mais qui ne se radicaliseront que lors de ses apparitions subséquentes. Même si l'épisode de la « mère morte » déroge aux préceptes dilettantes – le jeu de l'école buissonnière valait-il la chandelle de l'humiliation et des réprimandes du maître ? –, l'esprit de Doinel demeure de nature réfractaire à l'autorité et empreint d'un souffle de liberté qui le rapproche des postures oisives disséquées⁷⁹ et qui ne peut qu'annoncer leur éventuel endossement.

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

Il aurait probablement été tout aussi sacrilège de ne pas tenir compte de l'autre film porte-drapeau du mouvement néo-vaguien : *À bout de souffle*. À mi-chemin entre voyou et l'escroc roublard de Guitry (cf. *Le Roman d'un tricheur*), son héros Michel Poiccard entretient un agenda de séducteur impénitent qui lui mérite d'incarner l'essence d'une oisiveté néo-vaguienne que Doinel ne pouvait que cristalliser au stade embryonnaire en 1959. Soucieux de sa mise sans qu'elle ne fasse de lui un dandy⁸⁰, cavaleur et homme des foules sans qu'il n'égale pour autant le sublime du flâneur ou même le côté récréatif de la badauderie, le comportement de Poiccard tend déjà, par élimination, à se rapprocher du dilettantisme. Rappelons brièvement les faits : Michel, recherché par la police pour avoir tué un officier, souhaite gagner la frontière italienne, mais pas avant d'avoir persuadé Patricia, objet de ses désirs, de le suivre. Jusqu'à ce que la réalité le rappelle à l'ordre, la

⁷⁸ Bien qu'il ne soit pas considéré comme le premier film de facture néo-vaguienne (*La Pointe Courte* (1955) d'Agnès Varda l'a devancé de quelques années et *Le Beau Serge* de Chabrol date de 1958), son triomphe au Festival de Cannes en 1959 n'en constitue pas moins la naissance du mouvement dans l'imaginaire collectif.

⁷⁹ Déjà, par exemple, Doinel préfère la précarité de la flânerie dans le Paris désert ou des foules au confort d'un foyer où il se sent encombrant.

⁸⁰ En effet, on ne saurait réellement considérer Poiccard tel un dandy dans la mesure où sa tenue, certes soignée, n'est pas le reflet d'un anticonformisme comparable au nihilisme dandy. Notons, à ce sujet, que le seul véritable dandy du cinéma français de cette période serait Alain Leroy, un dandy suicidaire, héros du *Feu Follet* (1963) de Louis Malle.

conduite de Michel est mue par la recherche optimisée du plaisir dont l'obtention passe par un minimum d'efforts⁸¹. Mais si la quête hédoniste de Michel est irréfutable – conditionnelle au dilettantisme –, la spontanéité de l'obtention des plaisirs qu'elle lui procure tend à problématiser l'appartenance dilettante du personnage. En fait, les seuls gestes consciencieux posés par Michel (auxquels le dilettante n'est pas étranger dans sa planification des plaisirs) n'auront pas pour visée concrète la jouissance, mais plutôt de le tirer de l'embarras provoqué par la quête généralisée de celle-ci. La rigueur est ici un prophylactique contre l'hédonisme et s'inscrit en réaction à celui-ci. L'intransigeance de Poiccard ne vise pas la procuration hédoniste, mais bien l'éradication des périls que ses dérives ont occasionnés. Mais, encore là, le naturel dilettante que Poiccard vise à chasser, reviendra au galop. Car c'est bien son désir⁸² (hédonisme) qui, sous les traits de Jean Seberg causera sa perte. Cette issue est par ailleurs fidèle à l'héritage romantique à l'action dans les films de la Nouvelle Vague (cf. note 45). Bref, Poiccard remplit certes la condition première du dilettantisme (agir pour jouir), mais dénature les visées plus cartésiennes de son agenda. Nous sommes donc face à un dilettante qui ne prendrait conscience des vertus de la logistique que pour s'immuniser contre les excès dont son inconséquence est l'artisan. Ainsi, même s'il précipite ses malheurs, l'hédonisme de Poiccard est néanmoins suffisamment exacerbé pour ne pas le priver d'un statut dilettante autrement questionnable.

***Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965)**

S'inscrivant dans le sillage des aventures de Michel Poiccard, *Pierrot le fou* met en scène une quête hallucinée au dénouement également tragique où la mort (cette fois par suicide) attend encore le protagoniste. La quête romantique du héros s'apparente cette fois plus à une révolte nihiliste qu'à une recherche planifiée des plaisirs et est parsemée de digressions qui soulignent le caractère impromptu de son odyssée. Ferdinand, dit Pierrot, est un héros qui s'engage dans une quête qui questionne les certitudes d'une bourgeoisie engoncée dans son conservatisme et dont il cherche à échapper au joug. En ce sens, la fuite avec une ex petite amie relève beaucoup moins de l'adultère au sens propre que d'une volonté de, littéralement, choquer le bourgeois par un pied-de-nez à l'institution maritale.

⁸¹ De nombreux gestes attesteront de cette insouciance tout au long du récit : vol d'argent de poche à l'une de ses petites amies, vol de voiture, etc.

⁸² Ou serait-ce de l'amour ?

Dès lors, le profond anticonformisme de Ferdinand l'éloigne du dilettante, mais le rapproche déjà plus du dandysme malgré une certaine négligence de la mise. Si sa quête le mène vers des épisodes hédonistes – ne serait-ce que par l'éloignement d'un mode de vie qu'il exècre –, le héros ne fait pas à proprement parler de leur obtention la visée première de son odyssée; ces moments sont parsemés çà et là sur sa route tels des « accidents de parcours » au cours d'un périple qui fait davantage d'un idéal de liberté son but suprême. Ces « heureux accidents » (moments d'intimité, cavale en amoureux, etc.) ne sont donc pas prémédités, ils sont des bonheurs fortuits plus ou moins réconciliables avec la préméditation des jouissances propres au dilettante; une inadéquation qui conforte le caractère composite du héros défendu par Belmondo, mâtiné d'élans à la fois dandys et dilettantes, et dont l'identité, à l'avenant, se situe quelque part entre un libertinage typiquement néo-vaguien (et dilettante) et une révolte digne de Brummell; renforcée par l'anarchisme ultime : le suicide⁸³.

2.5 Le plus digne représentant du dilettantisme néo-vaguien : Léaud chez Truffaut et Eustache

La forme plus primitive du héros Doinel dans les *Quatre Cent Coups* ne nous avait pas permis de définir à sa juste valeur le prototype même du héros à la Nouvelle Vague qu'il est censé incarner. C'est ainsi dans l'optique de pallier ce manque que nous passerons au crible une triade de personnages à laquelle Léaud a prêté ses traits et que nous avons jugés les plus en phases avec le profil du protagoniste néo-vaguien type – que ces apparitions soient postérieures⁸⁴ ou synchrones au mouvement – dont ils incarnent, à quelques nuances près, la quintessence de l'esprit désinvolte.

⁸³ Dans l'ouvrage qu'il consacre à Baudelaire, Sartre ira jusqu'à parler du dandysme comme d'un « club de suicidés » dont « [...] la vie de chacun de ses membres n'est que l'exercice d'un suicide permanent [...] [et] [o]ù le culte du moi s'identifie à la suppression de soi-même »; ce sont les mêmes penchants qui amèneront Schiffer à assimiler le dandysme à une « esthétique de la disparition » où « [...] le paraître ne se révèle finalement [...] qu'une sorte de préambule esthétique [...] au disparaître lui-même [...] » et qui amèneront même André Glucksman à qualifier l'« ivresse » baudelairienne de « fin du monde à usage personnel » (Sartre 1947, p. 136; Schiffer 2012, p. 118; Glucksman 2006, p. 165-167).

⁸⁴ Ce qui confirme la survivance de son identité.

***Baisers volés* (François Truffaut, 1968)**

Reprenant son personnage fétiche après un hiatus de six ans⁸⁵, Truffaut nous présente un Antoine Doinel qui ne semble pas avoir gagné en maturité malgré les années qui ont passé⁸⁶. Son dilettantisme, qui en était à ses premiers balbutiements dans *Les Quatre Cents Coups*, a en effet été bonifié par le temps : l'oisiveté du personnage arrive ici à maturation sans que lui ne gagne pour autant en maturité. Alors que Doinel est tout fraîchement radié du corps militaire pour insubordination, le film se penche sur son entrée dans la vie active au gré des aléas de sa vie professionnelle (les multiples petit boulots⁸⁷ qu'il enchaîne encore une fois littéralement en dilettante) et sentimentale instables. Indolent et sans le sou, le héros nous est présenté tel un éternel dilettante. Dénué de la moindre ambition, il s'accommode de boulots triviaux ne visant pas tant à lui procurer « jouissances », mais bien à ne pas faire obstacle à celles qu'il pourrait se procurer ailleurs, et surtout, dans les bonheurs sentimentaux qui constitueront – tout le cycle Doinel⁸⁸ durant – la véritable ambition du personnage. Doinel répond donc à la condition nécessaire du dilettantisme; car faute de faire preuve de rigueur dans son travail, c'est ce détachement étudié et son désintéressement pour toute aspiration professionnelle qui lui permettent de s'adonner pleinement à sa réelle préoccupation : la légèreté. C'est justement cette dernière qui a préséance sur toutes ses autres priorités et dont il parvient même à s'accommoder pendant son labeur, que ce soit en courtisant la femme de son patron (Delphine Seyrig) ou, pis encore, en faisant l'amour sur son quart de travail (alors qu'il rend visite à Christine en tant que dépanneur de télévision).

⁸⁵ Dans *Antoine et Colette* (1962), court métrage réalisé pour le film collectif *L'Amour à vingt ans*, Truffaut avait précédemment suivi Doinel dans son laborieux apprentissage sentimental.

⁸⁶ Au-delà de l'évidence, les propos émis par Truffaut dans le documentaire *Approches du cinéma : François Truffaut ou la Nouvelle Vague*, diffusé sur la RTBF en 1972, vont également dans ce sens : « il y a chez lui [Doinel] [...] une très grande part d'enfance qui est préservée qui fait que l'on oublie son âge réel; car si dans les faits Jean-Pierre Léaud a vingt-sept ans, on le regarde comme s'il en avait toujours dix-huit ».

⁸⁷ Doinel exercera chronologiquement avec la même insouciance les emplois de veilleur de nuit, détective privé, vendeur de chaussures et dépanneur de téléviseurs.

⁸⁸ Le cycle est constitué de *Les Quatre Cents Coups*, *Antoine et Colette*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal* (1970) et *L'Amour en fuite* (1978).

***Domicile conjugal* (François Truffaut, 1970)**

Encore une fois, les années passent, mais n'érousent pour autant l'ardeur du dilettantisme de Doinel qui, au-delà du spectre des années Nouvelle Vague⁸⁹, survit au mouvement qui l'a enfanté⁹⁰. Désormais marié et en apparence heureux en ménage, Antoine réussit à s'accommoder d'une réalité qui devrait logiquement brimer son dilettantisme⁹¹; preuve de la résilience du versant qu'il en incarne. Préférant s'adonner à des occupations professionnelles toujours aussi dérisoires, alors qu'il s'apprête pourtant à entrer dans l'âge adulte (il téléguidé des bateaux miniatures et expérimente des formules de coloration en fleuriste de quartier), Doinel accomplit donc un tour de force dilettante et perpétue une recherche de plaisirs dont son statut conjugal aurait dû enfreindre les libertés. Autrement dit, le « sérieux » de sa nouvelle situation maritale ne porte jamais réellement atteinte à la légèreté du personnage. L'engagement de Doinel avec sa femme ne s'opère jamais au détriment d'une nature qui demeure foncièrement dilettante, mais, à l'opposé, l'infiltration du mariage par le dilettante constituera la principale artisane de la faillite d'une institution qu'elle fera imploser. Doinel (et son dilettantisme) suggère ainsi que son engagement est le fruit d'une décision mûrement réfléchie qui conçoit la conciliation de ses mœurs légères au sacré d'une institution⁹² (rappelons, selon Ribaucourt, que le dilettante doit anticiper les contrecoups), mais avec laquelle elles s'avèreront au fil d'arrivée fondamentalement incompatibles.

***La Maman et la putain* (Jean Eustache, 1973)**

Le personnage dilettante trouve son incarnation paroxystique dans le film d'Eustache qui, malgré un style unique tout à fait propre à son auteur, ne partage pas moins à bien des égards une filiation avec la Nouvelle Vague qui en fait – sans le réduire à ce statut – une excroissance du mouvement. Avec une mélancolie post-1968 qui échappait forcément à la plupart des films de Truffaut, Eustache retrouve Léaud (ou pourrait-on se risquer à dire : Doinel?) dans une situation on ne peut plus familière : tiraillé entre deux femmes. Bien que *La Maman et la putain* possède un souffle *sui generis* qui le singularise de l'ersatz néo-vaguien, il convient de circonscrire cette analyse à la vision analogue du dilettantisme qu'il

⁸⁹ La plupart des historiens s'entendent pour dire que le mouvement commençait déjà à battre de l'aile dès 1963.

⁹⁰ N'est-ce pas d'ailleurs la visée cette étude que de le démontrer ?

⁹¹ C'est plutôt sa femme et l'institution en soi qui ne s'en accommoderont pas.

⁹² Si l'hypothèse contraire avait été viable, aurait-il de toute façon convoler ?

entretient avec le mouvement, au-delà de l'unicité d'une œuvre qui se mériterait un examen autrement plus attentif. Alexandre incarne le cousin éloigné de Doinel : un être aux occupations professionnelles on ne peut plus vagues, qui nourrit des aspirations littéraires velléitaires et dont l'essentiel du temps est consacré à la flânerie dans les bistrots, lieu fécond au nouage de ses intrigues sociales et sentimentales. Toujours foncièrement dilettante (sa flânerie n'alimente pas de réel flot créatif), entretenant un mode de vie qui lui permet de s'adonner aux loisirs sans jamais s'encombrer du moindre compromis, satisfait de son existence de rentier⁹³, Alexandre, partagé entre le réconfort lénifiant de la « maman » (Marie) et son désir moins intéressé pour la « putain » (Véronika), reconduit la raison d'être de l'identité dilettante qui semble élever le plaisir au-dessus de toute autre préoccupation.

Eustache catapulte en fait le héros néo-vaguien hors de sa zone de confort dans une réalité post-1960 (et surtout post-1968); un contexte où le dilettante – bien que toujours affublé de son éternelle désinvolture et de son souci de la mise⁹⁴ – n'est que davantage anachronique et entre dans une période crépusculaire qui fait de lui un personnage suranné à défaut de corrompre sa nature. Les commentaires recueillis sur le film abondent dans ce sens. « *La Maman et la putain* porte en soi la certitude que la fête est déjà finie, et qu'aux prétendues libertins vont succéder les liberticides » (Rapp et Lamy 2005, p. 483). « Alexandre fanfaronne pour masquer un secret désespoir, refouler l'inquiétude d'avoir perdu son charme » (*ibid.*, p. 484). Marie-Odile Briot va même jusqu'à qualifier le personnage de « Raskolnikov de dragages en terrasses » (1974, p. 54). « Procès d'un ennui contemporain, le film fustige l'air du temps et, en particulier, le “jouir sans entraves” d'une société », et fait même l'apologie d'une conception traditionnaliste des rapports hommes femmes qui célèbre un amour valable seulement lorsqu'on a « envie de faire un enfant ensemble » (Douin et Couty 2005, p. 498). Si le glas avait sonné pour les masculinités plus traditionnelles et unidimensionnelles à l'orée du triomphe du dilettantisme, le film d'Eustache semblerait annoncer quant à lui l'évanouissement

⁹³ Comme nombre de dilettantes identifiés, il vit au crochet d'âmes charitables naïves qui l'entretiennent.

⁹⁴ Même sans le sou, le culte du paraître lui apparaît une préoccupation et fait toujours partie des priorités dilettantes; il demande à Marie de lui ramener des belles chemises londoniennes. Par rapport au dandy, le culte de la mise du dilettante est néanmoins une coquetterie purement franco-française qui ne s'inscrit aucunement dans une révolte de type nihiliste ou autre.

prochain du libertinage de type néo-vaguien⁹⁵, et ce malgré la prééminence qu'il accorde à un personnage dilettante :

Dévoiyé par son goût de la séduction de l'amour-divertissement, tout à ses stratégies de conquêtes, Alexandre perd l'une, regagne l'autre, continue ses infidélités, sans jamais cesser de souffrir et sans jamais trouver l'âme sœur (*ibid.*, p. 499).

La quête des plaisirs et la maximisation des plaisirs si chères au dilettante sont compromises; une transition que le film rejoue d'ailleurs dans le passage d'Alexandre de l'inconséquence et du libertinage machiste à son extrême opposé : le compromis, l'engagement (il demande à Véronika de l'épouser). Comme le déclarera Eustache lui-même à l'époque : « Quand, avant de tourner, on me demandait de raconter le sujet, je disais simplement : "C'est l'histoire d'un garçon qui a été quitté par une femme et qui a décidé que la prochaine ne le quitterait pas" » (Lévy-Klein 1974, p. 52).

À ce sujet, notons que le libertinage du héros était déjà en partie la conséquence d'une éconduite sentimentale (une première demande en mariage, celle faite à Gilberte), et s'inscrivait donc en réaction à une volonté authentique d'engagement sabotée (davantage attribuable aux circonstances qu'à l'hypothèse d'un acte manqué). Ainsi, le film se fait l'écho de Marie, femme délaissée et exaspérée des infidélités de son amant volage et dilettante : « J'en ai assez. Partez, partez. Allez n'importe où. Mais foutez le camp. » Le film, paradoxalement, au-delà de la primauté qu'il accorde à un dilettante, nous propose le récit d'une espèce en voie d'extinction, un corps étranger que l'on se doit d'aseptiser, d'adapter à un habitat qui n'est probablement plus le sien. Dès lors, *La Maman et la putain* célèbre au même titre qu'il apprivoise un dilettante qu'il « civilise »; annonçant un certain désaveu de l'héritage pré-1968. Les représentants du dilettantisme sont rééduqués par un film qui ne peut que les célébrer en demi-teintes, où même la « putain » aurait adopté la promiscuité par dépit (écœurée par la phallocratie), mœurs légères qu'elle finira par régurgiter au sens figuré (la logorrhée de sa tirade finale qui fait l'éloge de la monogamie⁹⁶) et littéralement (le vomissement ultime) : une expulsion de tout ce que cette

⁹⁵ Évidemment, des facteurs sociaux pourraient logiquement expliquer en partie ce nouveau déclin de la figure esthétique du dilettante. Cela dit, il n'est pas de l'ambition de ce mémoire de les identifier. En ce sens, et comme nous l'avons déjà souligné, les contextualisations sociales et historiques disséminées dans ce mémoire sont à assimiler au champ de l'hypothétique.

⁹⁶ Comme le dit Eustache lui-même : « Le film débute à la première personne [le narcissisme du dilettante] pour se terminer sur plusieurs premières personnes. Il commence au singulier et finit au pluriel » (Lévy Klein 1974, p. 53).

société « obscène » aurait enfanté en elle. Bref, *La Maman et la putain* concrétise une réhabilitation du dilettante (qui se rallie à la cause de la putain en la demandant en mariage) dont l'accomplissement passe néanmoins nécessairement par l'altération de sa nature oisive.

2.6 Un phénomène générationnel : les cas de figure non français

Si la paternité du phénomène dilettante au cinéma semble indéniablement française (bien qu'une genèse plus poussée serait sans doute indispensable avant de l'affirmer hors de tout doute raisonnable), des soubresauts dilettantes se manifestent ailleurs qu'en France; sa survivance traversant non seulement les différents « âges » du cinéma français, mais également ses frontières et ce plus particulièrement dans les années soixante. C'est-à-dire qu'à ce stade de notre étude, les cas recensés nous permettent de consolider la première partie de notre postulat qui assimile le dilettantisme à un caractère qui, s'il n'a pas toujours eu la même prééminence, demeure néanmoins rémanent dans l'histoire du cinéma français, mais dont la sphère d'influence et le rayonnement – à l'image de l'industrie qui l'a enfanté – dépassent largement les limites géographiques de son pays d'appartenance. Parallèlement à son essor français, on remarque en effet des relents du dilettantisme un peu partout en Europe, fruit de nouvelles vagues de cinéma qui voient le jour dans la foulée du cinéma affranchi de la Nouvelle Vague (dont les ramifications s'étendent à l'extérieur de la France). À proprement ni épiphénomènes ni rejets du cinéma des Jeunes Turcs⁹⁷ (malgré un intérêt historique qui ne peut rivaliser avec celui que l'on réserve à Godard et Truffaut), ces tendances transnationales prennent cela dit modèle sur la Nouvelle Vague ou mettent scène une jeunesse en perte de repères⁹⁸ et donnent le beau rôle à des personnages (dilettantes ou pas) aux tempéraments similaires à ceux de Truffaut et consorts. Il n'est donc pas rare que ces films, à la fois, oserions-nous dire, « plastiquement et géographiquement limitrophes » au mouvement, intègre le *modus operandi* néo-vaguien,

⁹⁷ C'est-à-dire que ces nouvelles vagues, qu'elles soient britanniques (même si le British free cinema précéda dans les faits la Nouvelle Vague), polonaises (l'École de Lodz) ou tchèques (la nouvelle vague tchèque), entretiennent des similitudes thématiques et formelles avec le cinéma de la Nouvelle Vague, mais ont une identité et des préoccupations qui leur sont propres au-delà de ces familiarités.

⁹⁸ Au Québec, les chambardements de la Révolution Tranquille (la prise en main d'une nation qui devient « maître chez elle ») et l'arrivée à maturité des premiers baby-boomers dans une société en pleine effervescence contribuent, pensons-nous, à donner à certains héros de films – au-delà d'une crise identitaire propre à la situation politique incertaine de la seule province canadienne francophone – des allures de dilettantes néo-vaguiens. À l'image de leur patrie, ces personnages commencent à peine à embrasser leur entrée dans la vie d'adulte. Cette filiation est renforcée par le pastiche assumé des films de Godard auquel se livre par exemple Gilles Groulx dans *Le Chat dans le sac* (1964) ou encore Claude Jutra dans *À tout prendre* (1963).

ou que certains cinéastes viennent même tourner des films « à la manière de... » en France.

C'est notamment le cas de Jerzy Skolimowski, l'un des représentants les plus illustres de l'École de Lodz, qui affichera sans ambages ses affinités néo-vaguiennes dans *Le Départ* (1967), jusqu'à faire de Jean-Pierre Léaud le héros de son long métrage. Film léger à la bande sonore jazzée (trait tout à fait Nouvelle Vague), l'œuvre est un ralliement esthétique au mouvement et se penche sur les péripéties d'un garçon coiffeur (un petit emploi qu'aurait très bien pu exercer Antoine Doinel) qui multiplie les combines et rivalise d'ingéniosité pour se procurer une voiture de sport, ticket d'accès à sa participation à un rallye motorisé. Avec Marc, protagoniste qui déploie toutes ses énergies à l'obtention du bien matériel qui lui permettra d'assouvir sa véritable passion (au point d'en négliger son métier), Skolimowski met en scène le personnage type de la Nouvelle Vague. Dilettante dont la quête aux relents hédonistes supplante toutes les autres⁹⁹, ce personnage est par ailleurs récurrent dans l'imaginaire du réalisateur polonais, c'est-à-dire un « héros skolimowskien pur jus, immature, obsessionnel et refusant de grandir »¹⁰⁰, rappelle le critique Jacques Mandelbaum (2011, s.p.). Skolimowski, dont les premiers films polonais entretiennent des filiations avec les personnages excessifs de la Nouvelle Vague, n'est ainsi *a fortiori* outre mesure dépaycé par cette nouvelle réalité de tournage où il se sent à son aise; zone de confort qui entérine une fois de plus la portée de l'influence néo-vaguienne sur des industries cinématographiques périphériques (ou transatlantiques). Néanmoins, le film met en scène le deuil de la vie insouciant dilettante célébrée par la Nouvelle Vague, de même que le passage à la maturité de son personnage archétype, soit un « [...] film qui allumait le feu qui devait transformer en cendres les utopies des années soixante » (*ibid.*) et annonce la disparition imminente (du moins transitive) du dilettantisme du paysage cinématographique français, disparition que nous avons par

⁹⁹ Évidemment, le symbole de la voiture ne se limite à la simple vitesse ou à la critique de la société de consommation qu'elle charrie, mais elle devient, en filigrane, au-delà de l'outil de loisir et du moyen de locomotion qu'elle représente de même, synonyme d'évasion, soit la possibilité de Marc d'échapper à une vie médiocre.

¹⁰⁰ En effet, Andrzej Lezczyc, que le metteur en scène Skolimowski interprétait lui-même, partage bien des traits de personnalité avec Marc de même qu'avec bien des héros révoltés de la Nouvelle Vague. Protagoniste de la trilogie constituée des films *Rysopis* (1964), *Walkower* (1965) et *Bariera* (1966), Andrzej est animé de la même soif de vivre et de la même indolence qu'Antoine Doinel qui en font à bien des égards son pendant polonais. Faute d'avoir su trouver un alter ego satisfaisant contrairement à Truffaut (pour un cycle de films analogue par ailleurs), on pourrait se risquer à dire que Skolimowski s'est résigné à incarner le rôle lui-même jusqu'à ce que le réalisateur français accepte de lui prêter le modèle original le temps d'un film.

ailleurs déjà évoquée (cf. *La Maman et la putain*), et ce jusqu'à son retour en force dans les années quatre-vingt-dix (et sur lequel nous élaborerons dans le chapitre 3).

L'Italie

La porosité des frontières du dilettantisme se fait également ressentir jusqu'en Italie dont le cinéma a aussi enfanté quantité de personnages oisifs qui ont marqué l'histoire du cinéma¹⁰¹. Dans les années soixante, l'économie italienne, alors à son pinacle (on parlera de « miracle économique italien »), favorise le développement d'une industrie cinématographique foisonnante (les Fellini, Risi, Germi, Comencini, Scola) encore reconnue à ce jour comme l'âge d'or du cinéma italien (Gili 1982, p. 120). Prospérité et richesse se matérialisent entre autres en investissements substantiels de la part de producteurs richissimes (Carlo Ponti, Alberto Grimaldi, etc.) dans un cinéma qui se fait le reflet du faste d'une économie au beau fixe tant à travers sa prolificité et la recherche plastique de certains cinéastes plus visionnaires (à laquelle cette période dorée permettra de donner libre cours) que pour l'éclectisme de ses sujets. Loin de la paupérisation et du misérabilisme typiquement néo réalistes, le « nouveau » cinéma italien charrie, au même titre que le cinéma français populaire des années vingt l'avait fait lors des Années folles, l'euphorie d'une extase collective représentative d'une décennie de prospérité, de loisirs et d'insouciance généralisée. Sans doute plus que tout autre film, *Il Sorpasso* (Dino Risi, 1962), fleuron de la « comédie à l'italienne », porte en lui les symptômes de ces temps de bien-être qui furent probablement propices à l'installation de personnalités dilettantes fortes¹⁰². Risi met en scène une intrigue (ou devrait-on dire canevas tant celle-ci se veut ténue) dont les grandes lignes et le dénouement tragique ne vont pas sans rappeler ceux du film *Les Cousins* (cf. p. 39-40). En vacances dans cette Italie florissante, le « fanfaron » (notons que c'est le titre français du film) incarné par Vittorio Gassman canalise dans sa démarche assurée et une aisance toute épicurienne l'insouciance de cette société de loisirs. Sa rencontre fortuite avec un étudiant timide (Jean-Louis Trintignant) alors qu'il arpente les routes désertes de Rome à bord de son cabriolet donnera lieu à un « road trip » inusité

¹⁰¹ Les personnages oisifs sont légion dans la production cinématographique italienne des années cinquante et soixante : les éternels adulescents de *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953), Marcello Rubini, l'écrivain mondain de la *Dolce Vita* (*ibid.*, 1960), Guido Anselmi, le metteur en scène en crise existentielle de *Otto e mezzo* (*ibid.*, 1963) ou encore le baron infidèle et assassin Ferdinando Cefalù de *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961) n'en sont que quelques exemples célèbres.

¹⁰² On ne saurait l'affirmer à coup sûr, mais le contexte socioéconomique favorable de l'époque et la société de loisirs qu'il a fomentée, a sans doute eu son mot à dire dans le goût certain des cinéastes italiens pour les partitions dilettantes pendant cette période.

(un « buddy movie », pour reprendre l'expression américaine) où le dilettante exubérant initiera le jeune homme timoré à l'amour et aux joies de l'inconséquence.

Bien qu'éducation sentimentale, le périple connaîtra une issue tragique : la mort de l'étudiant. Tout comme chez Chabrol, le dilettante (par son insouciance) cause préjudice à tous ceux qui l'entourent, qui finissent par faire les frais de ses excès, et ce bien que Bruno Cortona (Gassman) soit mû par des desseins plus sincères que Paul (Jean-Claude Brialy) dans *Les Cousins*. Bellâtre loquace et intarissable, boute-en-train à l'humeur hâbleuse inébranlable, Bruno Cortona représente ainsi le versant méditerranéen du dilettantisme français. Il reste que l'itinéraire du héros offre un portrait plus ambigu vis-à-vis les portraits néo-vaguiens autrement plus tendres à l'égard des mœurs dilettantes. D'emblée, le dilettante est un homme mûr (à défaut d'être mature) dans la force de l'âge et sa bonhomie n'est que frêle ornement, un mince vernis qui laisse poindre toute la mélancolie d'un homme conscient d'avoir raté sa vie (« Qui se masque se démasque », comme le veut la formule de Cocteau). En ce sens, le film inclut dans le destin manqué de son héros (et les tragédies qu'il foment) une forme d'injonction contre les dérives du dilettantisme dont les excès semblent converger sur une vie solitaire et bousillée – une prescription qui distingue Risi, un peu comme Guitry en 1932, de la vision plus apologétique des Jeunes Turcs.

L'identité dilettante, telle que définie par les années soixante

Enrichies d'un cadre théorique bonifié (par les définitions des différentes déclinaisons de l'oisiveté que nous y avons incorporées), nos observations tout au long de ce deuxième chapitre nous auront permis de nous pencher sur le sort réservé au dilettante dans le contexte d'une décennie soixante propice à son éclosion et, *ipso facto*, de circonscrire avec plus de certitude l'identité type du héros néo-vaguien que s'est réappropriée tout un pan du cinéma d'auteur français contemporain. Si, tel que l'ont exemplifié certains cas de figure (les Valmont, Wesserlin, Paul, etc.), l'identité du protagoniste par excellence de la Nouvelle Vague est à plus d'un égard de nature composite – faite d'un va-et-vient entre dandysme, dilettantisme et flânerie –, ses inclinations les plus habituelles tendent au demeurant vers les mœurs dilettantes. Au bout du compte, le héros-type du mouvement néo-vaguien serait donc marqué, néologisme oblige, d'un dilettantotropisme flagrant au-delà de l'indéniable métissage qui nourrit son idiosyncrasie. Tout comme une plante dont

les parties constituantes seraient infléchies par la lumière par phototropisme¹⁰³, un phénomène analogue s'opère en ce qui a trait aux mœurs des protagonistes de la Nouvelle Vague. Ainsi, les comportements des anti-héros insoucians des films réalisés par les Jeunes Turcs s'orientent immanquablement vers le dilettantisme nonobstant leurs affinités avec d'autres postures oisives qu'ils endossent toujours dans une moindre mesure (lorsqu'elles ne sont pas simplement supplantées par un dilettantisme plus exacerbé). Autrement dit, le héros fétiche de la Nouvelle Vague se dote certes d'élan propre à des postures de l'oisiveté dans l'air du temps, mais qui n'altèrent pas sa personnalité intrinsèque essentiellement dilettante. Pour ce qui est de la décennie soixante au sens large, nous pouvons convenir qu'elle sublime les travers d'une indolence dilettante en vertus désormais prescriptibles et ce jusqu'à ce que des rôles plus ambivalents (chez Eustache, Skolimowski, Risi, etc.) annonce un déclin qui se concrétisera dans la décennie suivante sous la forme d'une certaine éclipse dilettante.

Un film dilettante ?

À la lumière de la prédominance dilettante des années soixante, nous pouvons sans équivoque affirmer que le dilettantisme est le dénominateur commun d'une période de cinéma à travers la luxuriance des personnages désinvoltes dont il a nourri des films parmi les plus marquants de la décennie, mais, également, croyons-nous, à travers quelque chose de l'ordre d'un « film dilettante » qui marquera tout autant le cinéma des *sixties*. C'est-à-dire que le dilettante est un anti-héros de cinéma qui se manifeste dans des œuvres qui sont elles-mêmes empreintes d'une évidente légèreté et dont le *modus operandi* tient justement d'une certaine désinvolture (il est par exemple notoire que les méthodes de tournages de Godard étaient grandement fondées sur l'improvisation¹⁰⁴) qui a contribué à marquer les personnages d'un même élan. Le discours social ambiant (*cf.* p. 13-14) et, surtout, les

¹⁰³ En biologie, tel que défini par *Le Petit Robert*, le préfixe tropisme renvoie plus généralement à une « réaction d'orientation ou de locomotion orientée, causée par des agents physiques ou chimiques (chaleur, lumière, pesanteur, humidité, etc.) ». Appliqué à notre champ d'intérêt, cet « agent physique » serait ni plus ni moins le dilettantisme.

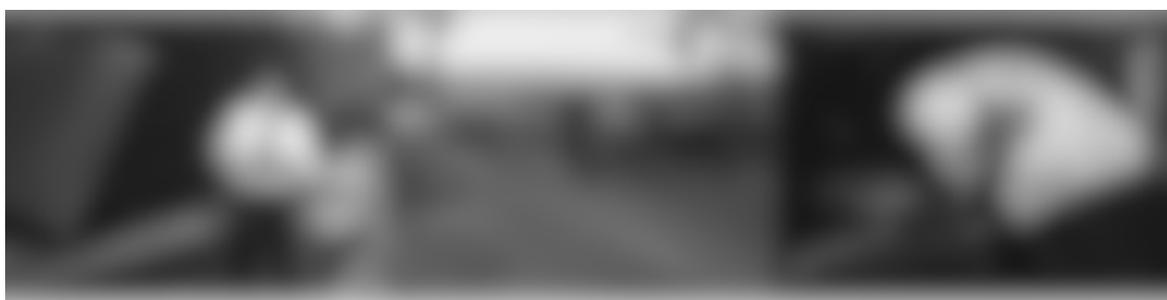
¹⁰⁴ Pratique qui fit le grand désespoir de Jean Seberg, habituée à la « rigueur » américaine, sur le tournage d'*À bout de souffle*. Les propos de Michel Marie, dans l'ouvrage qu'il consacre au film de Godard, sont à ce sujet particulièrement évocateurs : « Jean Seberg arrive à Paris le 16 juillet 1959. Elle a vingt et un ans. *À bout de souffle* n'est que le troisième long métrage de la jeune actrice mais elle vient de vivre l'expérience de lourds tournages hollywoodiens, avec le rythme imposé par une équipe technique pléthorique [...]. Quand elle découvre l'équipe réduite de Godard, elle tombe de haut. [...] Selon le témoignage de François Moreuil, [son premier mari], l'actrice aurait même songer à quitter le film, qu'elle estimait peu sérieux, relevant de l'amateurisme » (Marie 1997, p. 156).

pratiques plus insouciantes des cinéastes (favorisées par la démocratisation de la pratique cinématographique, l'équipement de tournage plus léger, etc.) alignent les astres qui permettront au règne du film dilettante et de son personnage fétiche d'advenir sous leur meilleur jour.

Le dilettantototropisme des personnages néo-vaguiens a beau être indéniable (malgré l'hybridation de certaines incarnations), mais serait ainsi en partie également attribuable à un « effet dilettante » qui suinte du film néo-vaguien (au même titre qu'il est ancré dans son processus de production). Cet effet attribue une impression générale de dilettantisme aux protagonistes de la Nouvelle Vague au-delà des identités pourtant mixtes de ses héros que nous avons relevées. C'est-à-dire que l'« effet dilettante » de ces films néo-vaguiens transcende les identités « bâtardes » des individus oisifs qu'ils mettent en scène et donne lieu à une survivance dilettante qui prévaut même lorsque les personnages ne sont pas des dilettantes à proprement parler (du moins si l'on se fie sur les préceptes de Bamforth et de Ribaucourt). Le « film dilettante » serait ainsi l'habitat naturel du personnage dilettante, le lieu où il est à son aise là où la production académique, de masse ou un film simplement plus convenu le réduirait à un rôle de faire-valoir, à un personnage sans grand intérêt : le « flottement dilettante » de la production cinématographique des années soixante étant impératif à son essor. Le dilettantisme se répercute donc dans une mouvance, dans une manière de faire du cinéma qui engendre des personnages à l'avenant et dont l'identité lui est redevable. Bref, le personnage du dilettante s'épanouit seulement dans un film qui, dans sa posture, induit une impression de dilettantisme et conforte celle de son protagoniste fétiche. Il y aurait ainsi une adéquation entre l'irrévérence des films de la Nouvelle Vague (et donc de leur forme) et celle de ses personnages dilettantes qui sont inextricablement liées. Cette dynamique est déjà particulièrement manifeste dans *À bout de souffle*, film qui participa grandement (peut-être même le plus) à la consolidation d'une esthétique néo-vaguienne. Les propos de Dudley Andrew, critique américain, dans l'essai qu'il consacre au premier film de Godard tendent à valider notre hypothèse :

[...] *Breathless* sealed the movement, defining it as simultaneously [...] nonchalant [and] adolescent [...]. It did so through the behavior of its characters and its style, which, *I insist, are linked*. [...] In *Breathless*, Belmondo gave to his character an engaging, if despicable, insouciance that resonated with Godard's unapologetic way of making the film. *Subject and style amplified each other*. Belmondo provided calculated gestures – the thumb on the lips, the grimaces – and impulsive acts, such as shooting the cop [...]. To these correspond the nervous jump cuts with which Godard gooses many of the film's sequences, startling the audience each time (2014, s.p., je souligne).

La désinvolture des héros de la Nouvelle Vague se répercute ainsi presque nécessairement dans le style de ses œuvres (et vice versa), les deux étant associés par une dynamique complémentaire qui les enrichit réciproquement. Comme a raison de le souligner Andrew, Godard définit une esthétique qui répond au tempérament de Michel Poiccard : le cinéaste trouve chaussure à son pied dans l'itinéraire de son héros désinvolté qui justifie l'adoption de nouvelles approches de tournage à son avenant. Au même titre, un protagoniste comme Poiccard, et la figure du dilettante qui lui est accolée, peut seulement s'épanouir dans le travail de cinéastes qui privilégient des tournages où un certain dilettantisme est justement de mise¹⁰⁵. Une réalité qui expliquerait d'autant plus l'absence du dilettante (ou sa mise au ban) dans la production populaire où ces méthodes sont généralement proscrites.



Jean-Luc Godard *À bout de souffle*

© Criterion Collection 2014

Images retirées / Fig. 7 : *Plus qu'une simple innovation technique, les jump cuts erratiques et le montage syncopé de Godard, dont l'utilisation est paroxystique dans la séquence de l'assassinat du policier (ici reconstituée), rejouent dans la forme même du film le caractère imprévisible et, par extension, le dilettantisme du héros Michel Poiccard.*



¹⁰⁵ Le travail de Godard sur le tournage d'*À bout de souffle* n'en était pas moins régi par un sens méticuleux de la planification, mais demeurait cela dit également marqué par une propension à la même désinvolture qui horripilait Jean Seberg (cf. note 104). Le témoignage de Pierre Rissient, premier assistant de Godard sur le plateau, confirme cette amalgame entre rigueur et laisser-aller : « *Il n'y avait pas de scénario au sens classique du terme* mais un séquencier de trois pages à partir duquel on a pu concevoir un budget et un plan de travail. [...] Ce budget et ce plan de travail ont été dans l'ensemble respectés, à l'exception de quelques changements liés à l'accessibilité de décors. Donc on peut dire que la préparation a été *très précise*. Sur le tournage, Godard venait le matin avec des dialogues, *écrits au jour le jour*. Jean-Luc, Jean Seberg et Belmondo s'asseyaient au café du coin pour lire et répéter les dialogues, et en général très peu de changements étaient effectués au moment du tournage » (Père 2014, s.p., je souligne).

Idéalement, nous gagnerions à démontrer cet aspect au moyen d'autres exemples canoniques tirés du cinéma de la Nouvelle Vague. Néanmoins, le caractère emblématique du film *À bout de souffle*, sans doute le plus associé au mouvement dans l'imaginaire cinéphile avec *Les Quatre Cents Coups*, nous dispense, croyons-nous, en partie, d'aborder cette dynamique également remarquable dans un vaste nombre de films de la Nouvelle Vague¹⁰⁶ où la facture esthétique souvent « faussement brouillonne »¹⁰⁷, « artisanale » du film résonne avec le tempérament désinvolte de ses héros.

¹⁰⁶ Par exemple, dans l'ouverture des *Quatre Cent Coups*, la caméra virevoltante (presque « épileptique ») de Truffaut épouse les contorsions de Doinel alors qu'il s'amuse dans un manège de foire et donne déjà un certain aperçu de la destinée également rocambolesque du héros, un jeune garçon insubordonné aux penchants dilettantes aussi imprévisibles que la caméra qui le scrute.

¹⁰⁷ Considérant la connaissance encyclopédique de la grammaire cinématographique des Jeunes Turcs, abondamment démontrée dans leurs analyses et leurs critiques érudites publiées dans les *Cahiers du Cinéma*, de même qu'à la lumière de la virtuosité technique incontestable de leurs films subséquents (les longs plans-séquences du *Mépris* ou, encore ceux de *Pierrot le fou* chez Godard), on peut qualifier cet « amateurisme » de prémédité sans avoir à craindre de tomber dans le domaine de la conjecture. Même si il était ici question de leurs premiers films.

Chapitre 3

L'après Nouvelle Vague et le règne du néo-dilettantisme

3.1 Un dilettante généralement à l'image d'un cinéma aseptisé

Dès l'après 68, année de toutes les contestations, une certaine désillusion semble annoncer la fin des utopies; le vent tourne et l'esprit contestataire des cinéastes de la Nouvelle Vague s'assagit, se dilue dans des œuvres plus frileuses¹⁰⁸, souvent formatées selon les standards dans l'air du temps, qui témoignent d'un retour inusité à l'académisme sur lequel Truffaut avait pourtant tiré à boulets rouges dans les années cinquante. Un désaveu auquel échappera Godard qui radicalisera son anticonformisme (*Le Gai Savoir* (1968), ses réalisations au sein du Groupe Dziga Vertov, etc.) jusqu'à d'ailleurs se désintéresser ouvertement du cinéma des années soixante-dix : « [E]n ce qui me concerne, va commencer, [...] en 1974, un long passage à vide [...]. Par conséquent, de la période que traite ton livre¹⁰⁹ je n'ai pas vu les films. Ils ne m'intéressent pas » (Buache 1990, p. 5).

Le cinéma français, et par le fait même celui des figures de proue de la Nouvelle Vague (Truffaut, principalement, et Chabrol), se conjugue désormais selon un conservatisme de bon ton où les adaptations littéraires et les films à costume consensuels abondent : « [...] [L]es cinéastes piaffeurs et turbulents de la Nouvelle Vague se sont assagis. Les divertissements, classés par genre bien définis chez les producteurs, de l'héritage du théâtre de boulevard au romanesque populiste, forment l'ensemble des programmes et [...] conservent la faveur des investisseurs, de même que les films qui prolongent ce que le jeune Truffaut nommait péjorativement la "qualité française" » (*ibid.*, p. 27). Les pavés si fièrement brandis et lancés en mai 68 finissent par retomber et semblerait entraîner avec eux l'esprit iconoclaste qu'ils avaient insufflé au cinéma. Le cinéma français, et plus manifestement celui des Jeunes Turcs, subit les contrecoups de la désillusion post-1968 et sa production plus clinique semblerait trahir le travail de cinéastes pour la plupart embourgeoisés, bien installés dans une profession fermée où leur cri du cœur originel y résonne comme un lointain souvenir, une révolte naguère moins sincère

¹⁰⁸*Une belle fille comme moi* (François Truffaut, 1972), *L'Enfant sauvage* (*ibid.*, 1970), *Docteur Popaul* (Claude Chabrol, 1972) pour en nommer quelques unes.

¹⁰⁹*Le cinéma français des années 1970*.

que nécessaire à la percée d'un milieu sclérosé et dont l'intégration réussie révèle justement le caractère un brin affecté de l'insurrection. « [A]près mai 1968, l'esprit né du bouillonnement intellectuel et politique, nous le retrouvons souvent ailleurs que dans des films français. [...] » (*ibid.*, p. 45). Ainsi, de façon générale, si ce n'est de l'exception de Godard ou Rohmer (ou même Rivette) toujours en marge des modes, la bande des *Cahiers* s'assagit, revient à un certain traditionalisme pré-soixante et entraîne dans le sillage de son aseptisation son personnage fétiche. Sans être « dépassé », le dilettante ne colporte plus le même souffle de fraîcheur; les cinéastes se réfugient dans l'anachronisme et s'affairent à un cinéma aux effluves passéistes et pompières dont les films sont plus souvent qu'autrement dénués de présence dilettante.

La décennie soixante-dix est donc celle d'une certaine léthargie dilettante. Les quelques représentants du dilettantisme qui passent à travers les mailles du filet d'un cinéma académique sont ainsi souvent à l'avenant de cette réalité. Même Truffaut, dans *L'Homme qui aimait les femmes* (1977), présente son dilettante à travers le prisme de son nouveau statut de « cinéaste bourgeois » : c'est un homme d'âge mûr, ingénieur bien installé dans sa vie professionnelle, et qui écrit ses mémoires de « cavaleur » (c'est le titre de travail qu'il donne à ses mémoires) un peu tel un homme vieillissant, qui même s'il sent qu'il n'est plus tout à fait dans le coup, s'accroche au passé en glorifiant ses faits d'armes de jeunesse. Face à la raréfaction des personnages dilettantes, même son incarnation type, Léaud, endosse des habits d'époque dans des rôles souvent plus matures¹¹⁰ ou ceux du dilettante dans des rôles secondaires tel que dans *La Nuit américaine* (Truffaut, 1977). Dans ce dernier film où Truffaut cristallise son désintérêt envers les enjeux nationaux contemporains par le repli sur soi (un film sur le tournage d'un film), le dilettante n'est plus qu'un trouble-fête qui compromet le bon déroulement du tournage, un trublion qui commet l'impair de privilégier ses caprices sur ce qui, aux yeux du cinéaste, est essentiel : l'art.

¹¹⁰ Dans *Les Deux anglaises et le continent* (Truffaut, 1971), Jean-Pierre Léaud a beau encore être partagé entre deux jeunes femmes, il n'en incarne pas moins l'un des côtés les plus matures du triangle amoureux en la personne de Claude Roc, un aristocrate plus indécis que réellement volage.

Les années quatre-vingt et le cinéma du look

L'éclipse dilettante semble se préciser dans les années quatre-vingt, la décennie du vidéoclip, d'un flux d'images à l'esthétique publicitaire qui se répercute sur les tendances dominantes du cinéma d'auteur – niche de prédilection des apparitions dilettantes – qui préférera son clinquant à la psychologisation de personnages forts. Exit les costumes d'époque et le romanesque en vogue dans les années soixante-dix, le cinéma-phare de cette décennie, notamment par nécessité de rivaliser avec le blockbuster américain florissant, deviendra à maints égards une excroissance télévisuelle axée sur le commercial. S'y distingueront un triumvirat de cinéastes (les Jean-Jacques Beineix, Luc Besson et Leos Carax) qui, sans échapper à l'assujettissement télévisuel, lui insuffleront une plus-value d'originalité. Si une poignée de leurs films – *Diva* (Beineix, 1981), *Subway* (Besson, 1985) ou *Mauvais Sang* (Carax, 1986), par exemple – sauront récupérer avec plus de panache ce goût pour l'épate au même titre que certains cinéastes émergents ou chevronnés feront fi du galvaudage télévisuel (Assayas et Tavernier, par exemple), le strass de la décennie quatre-vingt n'en restera pour autant dans les annales du cinéma français¹¹¹, mais portera néanmoins l'estocade au dilettantisme presque absent des années soixante-dix.

À l'image de la décennie quatre-vingt (qualifiée d'« emballage publicitaire gueulard qui chantent les mérites d'une révolution conservatrice magnifiant les nantis quand les pauvres meurent dans la rue [...] »), un cinéma populiste qui fait la part belle à l'esbroufe (où « [...] les personnages et les images servaient d'alibi à l'esthétique des images »)¹¹² a le vent en poupe. C'est la décennie du cinéma du look. Lorsque les films ne reconduisent pas à proprement parler des normes télévisuelles en vogue, leurs formes convenues peuvent de toute façon difficilement dissimuler une exploitation vouée au petit écran qui consolide une fois de plus l'ubiquité télévisuelle ambiante :

Cette « nouvelle donne » du système de production pousse [...] à mettre en œuvre des films banals [...]. Sortis dans les salles, estampillés « films », ce ne sont souvent que des téléfilms déguisés dont la destination initiale est bel et bien le petit écran (Brisset 1990, p. 13).

¹¹¹ Les écrits faméliques sur la période – vis-à-vis la littérature foisonnante sur le cinéma français toutes périodes confondues – rendent bien compte de ce constat.

¹¹² Deux citations tirées du documentaire produit par l'INA *Nos années 80 : les « cabossées »* (Patrick Cabouat, 2009) dans le cadre de la série *Nos Années*.

Reflet de ces « années frimes »¹¹³, les protagonistes mis en scène par les chantres du cinéma du look, au-delà de l'originalité de certaines œuvres, sont symptomatiques d'une tendance aux psychologies minimalistes et affichent des personnalités dont les inclinations dilettantes brillent par leur absence ou, pis encore, trouvent des incarnations en phase avec la superficialité ambiante : lisses, creuses, insipides et désincarnées¹¹⁴. Sans s'étendre sur la question, les films du cinéma du look, les plus représentatifs d'une décennie de cinéma marquée par l'esbroufe, ont certes convergé sur des exploits techniques indéniables¹¹⁵, mais qui se sont néanmoins souvent accomplis au détriment de la création de personnages de cinéma à la psychologie complexe. Pour cette raison, de même que par souci de conserver la cohérence de notre parcours qui souhaite avant tout se pencher sur les cinéastes qui ont revendiqué leur filiation au mouvement néo-vaguien (ou dont les œuvres en seraient les inconscients tributaires), nous nous permettrons plus ou moins de faire l'impasse sur la décennie quatre-vingt qui n'a justement pas donné lieu à une génération d'auteurs proche de son cinéma, mais plutôt à l'avènement d'une nouvelle conception du cinéma qui aurait pu vraisemblablement en problématiser l'éclosion. Ainsi, la montée en grade de la télévision et son ingérence dans les affaires du cinéma – où les cinéastes en reconduisent les codes pour le meilleur ou pour le pire – sembleraient concrétiser une certaine éclipse dilettante déjà observable dans les années soixante-dix¹¹⁶.

3.2 Les filiations transnationales des années quatre-vingt : le dilettante made in USA

Si parallèlement à son essor dans les années soixante le dilettante avait connu des réapparitions synchrones un peu partout sur la planète cinéma, son creux de vague français des années soixante-dix et quatre-vingt ne semblerait pour autant porter atteinte à son rayonnement à l'extérieur de l'Hexagone. En effet, c'est lors de sa traversée du désert sur le Vieux-Continent, alors qu'il bat de l'aile, que l'esprit dilettante trouvera sa nouvelle

¹¹³ Nous convenons que certaines œuvres du cinéma français échappent à ce naufrage généralisé (celles de Pialat, par exemple), mais, pour partiel que soit notre échantillon de films abordés, leur examen n'en dégage pas moins une impression générale de ce qu'a pu constituer cette décennie de cinéma.

¹¹⁴ On peut citer notamment la psychologie minimaliste de Fred, le dilettante marginal qui arpente les tunnels du métro parisien dans *Subway* (Luc Besson, 1985) ou encore le facteur timoré de *Diva* (1981) de Jean-Jacques Beineix dont le mobile de l'implication dans un complot demeurera certainement moins mémorable que la forme vidéoclipésque éclatée du film. Ces personnages, oserions-nous dire, sont marqués par des personnalités écrasées par la forme virtuose des films dont ils sont pourtant censés être le centre d'attention.

¹¹⁵ Luc Besson explora avec virtuosité les fonds marins dans *Le Grand Bleu* (1988), Leos Carax exploita les couleurs chaudes avec lyrisme dans *Mauvais Sang* (1986), etc.

¹¹⁶ Encore là, il s'agit d'un phénomène qui mériterait, il va sans dire, d'être examiné plus sérieusement à l'aune de données sociales, par exemple, qui pourraient expliquer un certain déclin de la figure esthétique du dilettante autrement que par l'avènement d'un nouveau mode de production plus superficiel imperméable à un cinéma d'auteur susceptible de s'intéresser aux personnages oisifs de son type.

oasis dans le Nouveau Monde où il renaîtra presque de ses cendres – autre exemple manifeste de la survivance de son héritage. En France, les années quatre-vingt avaient réduit le dilettantisme à de rares apparitions désincarnées noyées au sein d'un cinéma d'auteur français, lui-même contaminé par une certaine dictature du tape-à-l'œil, mais, aux États-Unis, elles ont également vu le cinéma indépendant américain florissant, parallèlement à la résurrection du *studio system*, devenir l'un des principaux bastions de personnalités dilettantes fortes, véritable rempart contre un vent d'esbroufe qui aura plané sur cette décennie de cinéma (en France comme aux États-Unis). Tout comme dans les années soixante, l'universalité du rayonnement de la Nouvelle Vague se précise dans une sphère d'influence dont les frontières poreuses dépassent largement celles de sa mère-patrie; un phénomène non sans précédent qui, comme les nouvelles vagues tchèques ou polonaises naguère, explique sans doute pourquoi l'on constate encore des relaps de la Nouvelle Vague (et de son dilettantisme) dans le cinéma américain contemporain (volet sur lequel nous reviendrons en conclusion).

La No Wave

La légèreté des nouvelles technologies de tournage et l'avènement de la caméra Éclair 16 avaient en partie facilité l'éclosion de la Nouvelle Vague : ce sera également l'accessibilité nouvelle à une caméra (la super 8) qui permettra (de façon encore plus déterminante) la montée en grade, à la fin des années soixante-dix, d'une nouvelle génération de cinéastes basée dans le Lower East Side new-yorkais. Cette « no wave » (label que l'on doit à un article du critique Jim Hoberman) est constitué d'artistes fauchés, itinérants, à qui profitent la démocratisation des pratiques et dont les œuvres portent l'empreinte de l'indigence dans laquelle elles furent réalisées (Hoberman 1979, s.p.). Ces cinéastes « marginaux » vivaient dans la précarité d'immeubles spacieux, mais désaffectés en période de crise, et pour qui la possibilité de faire de films avec des bouts de ficelles a contribué à l'essor créatif : « We did live like kind of itinerant kings in these rundown palaces », dira d'ailleurs à ce sujet le réalisateur Amos Poe, fer de lance du mouvement, dans le documentaire *Blank City* (Celine Danhier, 2010) consacré au phénomène. Amateur d'un cinéma proche du réel, tourné sur les lieux avec un entourage qui leur est familier, les réalisateurs issus de la No Wave affichent d'emblée un style (par ailleurs marqué par le travail en collégialité) qui

rappelle explicitement le cinéma des Jeunes Turcs¹¹⁷ et qui comptent parmi ses membres les plus illustres Tom Dicillo, James Nares et Jim Jarmusch. Si l'on aurait été d'abord tenté de dire que les États-Unis connaissaient (encore plus évidemment qu'avec le Nouvel Hollywood) de manière différée sa propre Nouvelle Vague; la survivance d'un style néo-vaguien et les personnages oisifs qu'affectionnent les cinéastes de cette « No Wave » (notamment dans les films de Jarmusch) sont plutôt le reflet de la pérennité de la Nouvelle Vague tout comme ils sont symptomatiques d'une volonté de certains pionniers de se mesurer à son héritage. À ce sujet, André Habib évoque à juste titre, en ce qui a trait à Jarmusch, un cinéma « [...] reprenant de façon débonnaire les poses et postures d'une certaine nouvelle vague européenne » (Habib 2015, s.p.).

Les deux premiers films de Jarmusch : du « drifter » au dilettante

Les premiers essais de Jarmusch au sein de cette mouvance confortent sa filiation au mouvement néo-vaguien avec un style minimaliste qui reconduit (et renouvelle) à travers ses protagonistes les postures de l'oisiveté manifestes dans les premiers films du mouvement français. Le premier Jarmusch, film de graduation intitulé *Permanent Vacation* (1980) (titre on ne peut plus révélateur du goût du cinéaste pour la mise en scène de héros oisifs) s'intéresse à l'itinéraire d'un flâneur (ou d'un « drifter » pour reprendre ses mots) alors qu'il déambule dans les espaces abandonnés du grand New York. Film aux tonalités énigmatiques rehaussées par sa bande-son jazzée (encore...) et les rencontres déconcertantes qui parsèmeront les allées et venues du promeneur, la première réalisation de Jarmusch revêt les allures d'un singulier croisement entre le néo-réalisme italien (on pourrait penser à *Allemagne Année Zéro* ou à *Umberto D*) et le Rohmer du *Signe du Lion*, mais, où, contrairement à ce film, le héros embrasse pleinement son statut de flâneur :

Everyone is alone. That's why I just drift. People think it's crazy, but it's better to think that you're not alone when you're drifting even though you are instead of just knowing that you're alone all the time. [...] I'm just not the kind of person that settles in into anything. [...] I don't want a job or a house or taxes [...]. Let's just say that I'm a certain kind of tourist, a tourist that is on a permanent vacation.

Des propos en parfaite adéquation avec la pensée baudelairienne sur la flânerie : « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini »

¹¹⁷ Le premier long-métrage d'Amos Poe est un remake assez libre d'*À bout de souffle* intitulé *Unmade Beds* (1976).

(1863, p. 36). Après s'être attardé aux errances du flâneur, c'est néanmoins avec son deuxième film que Jarmusch épousera une oisiveté de type dilettante plus près des héros phares de la Nouvelle Vague; par ailleurs accentuée par les physionomies similaires des personnages (cf. fig. 7). Dans *Stranger than Paradise* (1984), Eddie et Willie sont deux « hipsters » qui trompent leur ennui en buvant de la bière et en jouant au solitaire tout en joignant les deux bouts en multipliant les combines et les petites arnaques.

Le quotidien trivial et sans histoire des deux fainéants sera du jour au lendemain chambardé par l'arrivée inopinée d'Eva, la cousine de Willie, en provenance de Budapest, ville d'origine de celui-ci. Cavalier, à la limite hostile avec son invitée, cherchant à tourner le dos à ses origines hongroises, Willie ne se montre pas immédiatement hospitalier à l'égard d'Eva, mais finit par s'en prendre suffisamment d'affection pour lui rendre visite après qu'elle soit partie rejoindre sa tante dans l'Ohio (la visite est cela dit un prétexte pour fuir les joueurs de poker que les deux acolytes ont bernés). S'ensuivra un road trip dans une Floride désœuvrée qui se conclura par la séparation du trio déglingué formé par Willie, Eddie et Eva. Jarmusch nous présente dans ce film trois personnages dont les origines sont européennes¹¹⁸; filiation que le metteur scène souligne à la fois en épousant un style très proche de l'école tchèque des années soixante, mais surtout en attribuant des origines hongroises à deux des trois protagonistes. En contrepartie, Jarmusch déploie une émulation qui sous-tend une dynamique d'émancipation (partagée par certains cinéastes français des années deux mille et sur laquelle nous reviendrons) lui permettant de dépasser son modèle. Cet affranchissement, c'est Willie qui le concrétise. Willie cherche constamment à se distancer de ses origines : ce qui se matérialise à la fois dans son refus obstiné de parler le hongrois et dans l'effort qu'il investit pour adopter le « american way of life » (les TV dinner surgelés qui constituent la pierre angulaire de son alimentation, les bières américaines qu'il boit, etc.). Cette posture est également cristallisée dans la relation qu'il entretient avec Eva, à mi-chemin entre désaveu et affection (il fait des efforts pour l'empêcher de rentrer en Hongrie malgré le traitement qu'il lui réserve pendant son séjour), reflet de l'attitude même du cinéaste vis-à-vis l'héritage cinématographique européen dont il est redevable. Autrement dit, à l'image de son anti-héros, Jarmusch semble ambigu dans l'expression de ses influences partagées entre amour et désaffection.

¹¹⁸ On parle ici d'origine « cinématographique » dans la mesure où les origines du personnage d'Eddie dans la diégèse sont vraisemblablement américaines.

Ce parti pris (ou un refus de parti pris) est ici métaphorisé dans l'amour/haine de Willie pour sa cousine Eva dont le comportement à son égard va et vient entre hostilité arbitraire (il l'oblige à parler un anglais minimaliste bien qu'il parle lui-même hongrois, la délaisse, etc.) et des élans ponctuels de sympathie (il est particulièrement reconnaissant d'apprendre qu'Eva lui a procuré un TV dinner et des vivres dérobés au supermarché¹¹⁹). Bref, cette relation duelle se veut donc la métonymie de la nécessité d'une certaine reconnaissance de l'héritage néo-vaguien à l'action chez le cinéaste (qui penche plus du côté de l'école tchèque pour Jarmusch) et de l'importance de s'affranchir de son legs parfois suffoquant.



Jean-Luc Godard *À bout de souffle* et Jim Jarmusch, *Stranger than Paradise*

© Criterion Collection 2014, 2007

Images retirées / Fig. 8 : *Godard, Jarmusch, une filiation qui opère encore à travers la familiarité de certaines physionomies*

Notons d'ailleurs que Jarmusch suit étonnamment les traces néo-vaguiennes (françaises) jusque dans l'allure de son parcours dans les années quatre-vingt; des premiers essais teintés de l'influence néo-réaliste jusqu'à la transition vers un style débonnaire aux protagonistes dilettantes qui lui est davantage propre. Les années quatre-vingt voient donc la France et les États-Unis qui doivent tous deux composer avec la même réalité (les impératifs économiques du cinéma), mais où seul le cinéma indépendant américain survivra à l'« invasion » à travers ses personnages dilettantes (certes redevables du cinéma français et tchèque) tirant leur épingle du jeu au sein d'un cinéma devenu industrie. Dans les années quatre-vingt, nous serions ainsi tentés d'écrire que cinéma français et américain ont un ennemi commun à neutraliser pour assurer la santé de leur cinéma d'auteur, mais où (surtout) les artisans américains trouveront les outils les plus viables pour le combattre.

¹¹⁹ Remarquons néanmoins que c'est surtout lorsqu'Eva adopte elle-même les valeurs du « american way of life » que Willie s'attache à sa cousine : soit lorsqu'elle lui procure des TV dinner et lorsqu'elle décide de s'installer dans l'Amérique profonde en Ohio. Et si Willie éventuellement insiste pour la voir demeurer aux États-Unis, on serait tenté de croire que c'est moins par affection pour Eva que pour ne pas avoir à assister à l'échec du mode de vie qu'il a embrassé.

Cela dit, leur cinéma aux relents européens confirme, au-delà de l'« échec français », le statut d'alliés objectifs (et donc une solidarité malgré l'attitude de Willie qui rejoue un peu celle de Jarmusch) de la France et des États-Unis en tant que deux berceaux parmi les plus importants du cinéma d'auteur international.

3.3 Les années quatre-vingt-dix et les premières filiations néo-vaguiennes françaises

Pendant les années quatre-vingt-dix, une série d'événements déstabilisent la société française comme seules les années soixante l'avaient fait auparavant : grève des transports généralisée, privatisation des entreprises nationalisées par la gauche, l'indignation populaire face au traité de Maastrich¹²⁰ ou le refus catégorique du CIP (contrat d'insertion professionnelle¹²¹) qui fit déchanter les masses laborieuses et les jeunes; la décennie, tempétueuse, assiste au triomphe du libéralisme économique et laisse sur la touche les plus démunis. Ère du tout-profitabilité qui s'accomplit forcément au détriment des prolétaires, les classes ouvrières font les frais (littéralement) de l'entrée de la France dans le culte du consumérisme :

[...] [C]'est bel et bien lorsque la gauche gouverne [les dernières années Mitterrand] que le mot « profitabilité » fait son entrée dans le *Larousse*. Comparée à ses partenaires européens, la France affiche une plus forte chute de l'inflation, un plus fort endiguement du déficit budgétaire et des meilleures performances de sa balance commerciale. C'est le fruit d'une gestion qui privilégie la monnaie. [...] [M]ais la médaille a son revers et l'on recense trois millions de chômeurs. [...] [U]ne [...] fatalité caractérisera durablement la décennie : l'implosion de la société française. [...] [D]ans les banlieues, une génération entière a été abandonnée en chemin par la République : le chômage y a jeté à la rue la moitié des moins de 25 ans [...] (Rémy 2014, p. 44).

La culture se teinte alors, sous toutes ses formes, de la précarité que subissent les classes les plus populaires : on assiste à l'essor de la musique rap qui chante la rage au cœur des opprimés; à celui des raves qui constituent des exutoires pour une jeunesse délaissée; des hymnes rocks qui chantent la glissade vers un capitaliste sauvage du pays des droits de l'Homme¹²² trônent au sommet du hit-parade. Le cinéma français ne fera pas exception à la

¹²⁰ Premier traité constitutif de l'Union européenne, le traité « [...] affirmait les objectifs de l'Union, définissait les trois « piliers » de son action et donnait un cadre institutionnel au Conseil européen ainsi qu'à la procédure de coopération renforcée. » (Wikipédia), son contenu pro-libéralisme polarisa l'opinion entre nantis et démunis au cours d'un référendum qui entérina néanmoins sa ratification.

¹²¹ Un contrat qui révisait à la baisse le salaire minimum des jeunes professionnels de moins de vingt-six ans.

¹²² *Un homme pressé* du groupe rock Noir Désir annonce par exemple à tue-tête la nouvelle marotte de cette décennie boursoufflée de vénalité : « Militant quotidien de l'inhumanité, des profits immédiats, des faveurs des médias, moi je suis riche très riche, je fais dans l'immobilier, je sais faire des affaires, y'en a qui peuvent payer ».

règle et une frange de celui-ci s'intéressera d'ailleurs à mettre en scène le mal de vivre de la jeunesse laissée-pour-compte des quartiers les plus malfamés : *Ma 6t va cracker* (1997) de Jean-François Richet, mais surtout *La Haine* (1995) dont le célèbre excipit « C'est l'histoire d'un société qui tombe et qui, au fur et à mesure de sa chute, se répète sans cesse pour se rassurer : jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, mais l'important c'est pas la chute, c'est l'atterrissage », semblerait rendre compte de l'état des lieux d'une époque de débâcle qui court elle-même à sa perte. Ce climat d'incertitude pour la jeunesse brutalisée par la nouvelle économie s'apparente à la conjoncture des *sixties* (et à sa jeunesse muselée) qui aurait pu donner naissance aux premières incarnations dilettantes. Ici, il semblerait paver la voie à leur résurgence dans un cinéma qui carburera à bien des égards, comme nous le verrons, à la même essence que celui de la Nouvelle Vague. Bref, tout comme dans les années soixante, la jeunesse révoltée par des lois iniques manifesterait derechef son insubordination par la violence¹²³ ou par l'insouciance, deux facettes opposées d'une insurrection dont le cinéma rendrait encore une fois compte, tantôt à travers les coups de gueule de Kassovitz et Richet, tantôt dans le cinéma d'une génération de cinéastes (que nous aborderons) qui marchera plus clairement sur les traces des Jeunes Turcs et de leurs héros oisifs¹²⁴.

La génération FÉMIS

C'est plus exactement en 1986 (après que la FEMIS¹²⁵ ait absorbé l'IDHEC¹²⁶) qu'un phénomène de collégialité, qui ne va pas sans rappeler la pépinière qu'avait constitué les *Cahiers du Cinéma* pour les fers de lance (certes pour la plupart autodidactes) de la

¹²³ Sans faire le point sur les facteurs sociaux qui en sont à proprement parler la cause, un bref détour par les études sociales de ces années-là révèlent néanmoins certains effets de cette nouvelle économie de marché sur une jeunesse de plus en plus portée à la délinquance : « [...] [L]e taux de mineurs mis en cause pour “coups et blessures volontaires” a été multiplié par 5,2 entre 1993 et 2001, celui des “outrages et violences à personnes dépositaires de l'autorité publique” par 5, 8 entre 1993 et 2001, celui des mineurs mis en cause pour “infractions à la législation sur les stupéfiants” par 6,8 entre 1993 et 1999 » (Mucchielli 2004, p. 103-104). Les propos de l'historienne Anne T. Bouchet vont également dans ce sens : « L'insécurité et la délinquance sont devenues les grands problèmes de société et sont au centre des préoccupations du nouveau gouvernement [...]. Comme l'insécurité et la délinquance juvénile sont fréquemment liées aux grands ensembles, souvent devenus des ghettos [...] avec des taux [...] de criminalité élevés, la politique de la ville a surtout, depuis 1995, intégré un volet sécurité [...] [a]fin de lutter contre la violence urbaine et de rétablir plus d'ordre et de sécurité dans les quartiers sensibles [...] » (2013, p. 180).

¹²⁴ Évidemment, le cinéma français de cette décennie explore d'autres avenues. Ainsi, ces considérations, comme toutes les contextualisations d'ordre historique que nous avons intégrées à ce mémoire, doivent être assimilées à des hypothèses que seul un détour plus soutenu par d'autres ouvrages – au-delà de ceux de François Cusset et d'Anne T. Bouchet (cf. bibliographie) ou l'article de Laurent Mucchielli – permettrait de transcender avec certitude.

¹²⁵ Fondation européenne des métiers de l'image et du son.

¹²⁶ Institut des hautes études cinématographiques.

Nouvelle Vague dans les années cinquante, commencera à refaire une santé au cinéma d'auteur français. Sur les bancs d'écoles, noueront des affinités des futurs cinéastes dont la camaraderie se matérialisera au sein d'une production de films réalisés en collaboration ou dont les préoccupations communes se ressentiront à l'écran. C'est la naissance de la génération FEMIS¹²⁷ dont les premiers films prometteurs seront signés Éric Rochant, Arnaud Desplechin, Christian Vincent ou Pascale Ferran. Cet esprit de bande, à la manière des *Cahiers* autrefois, va de pair avec un retour à des sujets plus synchrones avec les préoccupations de la jeunesse : intrigues sentimentales, chassés-croisés et badinage amoureux sont ainsi remis au goût du jour par de cinéastes qui tiendront le haut du pavé d'un cinéma d'auteur qui renoue avec la « chansonnette » du marivaudage, des jeux de l'amour et du hasard, qui ont fait la renommée de l'auteurisme à la française. Cette inclination marque ainsi la filiation que ces cinéastes entretiennent avec la Nouvelle Vague au-delà de l'esprit de fratrie et, qui plus est, favorise forcément un réel retour en force du dilettante dans le cinéma français qui y retrouve là après deux décennies son terrain de jeu de prédilection. « Vous vous rendez compte : s'intéresser aux égarements du cœur et de l'esprit quand on pourrait tourner des westerns et des drames élisabéthains, il faut vraiment être taré ! », ironisera d'ailleurs la critique Claude-Marie Trémois¹²⁸ en réponse aux détracteurs de ce nouveau jeune cinéma jugé trop centré sur ses petits problèmes franco français dérisoires (1997, p. 36). C'est aussi la même Trémois qui offrira une formidable radioscopie de ce qu'a pu incarner le cinéma français des années quatre-vingt-dix (cf. p. 69) :

[L]a vitalité est une constante du jeune cinéma français des années 90. Eh bien, la vitalité, justement, et de tourner le dos au « cinéma de qualité » des années 70, comme à celui de l'indifférence [...] des années 80. [...] Ils [les cinéastes] parlent de ce qu'ils connaissent. Ils aiment leurs personnages. Et ils donnent l'impression d'écrire directement sur la pellicule, comme le conseillait autrefois Alexandre Astruc¹²⁹. Bref, ils font un cinéma d'auteur, chaleureux, généreux et libre de toute contrainte [...] (*ibid.*, p. 35-36).

¹²⁷ Notons néanmoins que des cinéastes ayant fait leurs classes ailleurs (les frères Larrieu pour ne pas en nommer, recalés au concours de la FÉMIS) préconisent un cinéma qui ne partage pas moins les mêmes affinités; ce qui confirme la nature générationnelle du phénomène au-delà de toute allégeance à un établissement qui semble quand bien même avoir institutionnalisé la tendance prédominante de ce nouveau jeune cinéma axé sur les sentiments.

¹²⁸ Dans son ouvrage *Les Enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90*.

¹²⁹ Dans l'article *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo* paru dans le magazine *L'Écran français* (Astruc 1948).

De surcroît, la ratification de l'Appel des 59¹³⁰ par ces « Enfants de la liberté » (c'est le sobriquet que Trémois donne à cette nouvelle garde d'auteurs) consolide l'hypothèse d'une filiation avec les cinéastes de la Nouvelle Vague qui avaient signé un pamphlet analogue en leur temps : le *Manifeste des 121*¹³¹. Bref, la signature de l'Appel des 59¹³², symptomatique de l'engagement social de ses cinéastes – à travers une sphère extérieure à leur cinéma –, contribue à raffermir la parenté que les œuvres des « Enfants de la liberté » entretiennent avec celles des Jeunes Turcs¹³³ :

C'était le 11 février 1997, l'Appel des 59. [...] [L]es jeunes cinéastes français ont lancé cet appel à la désobéissance civile pour lutter contre les lois Debré sur l'immigration. [...] Ce qui est magnifique et révélateur, c'est que les premiers à se mobiliser ont été ces jeunes cinéastes que certains trouvaient trop élitistes, trop centrés sur leurs petits problèmes franco-français (Trémois 1997, p. 9).

À ce sujet, l'argument des détracteurs du jeune cinéma français des années quatre-vingt-dix n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce qu'on avait jadis reproché à la Nouvelle Vague : soit l'apolitisme de films centrés sur les aléas du cœur et de ses raisons, bref sur des enjeux interpersonnels narcissiques. Tout comme la Nouvelle Vague en son temps, le jeune cinéma français des années quatre-vingt-dix n'a pas d'affinités particulières avec la chose politique, mais demeure le fruit d'auteurs qui n'y vont pas moins de gestes politiques concrets bien au-delà de leurs films. Cette « déferlante des années 1990 »¹³⁴, comme la surnomme cette fois René Prédal (2002, p. 14), fait donc un cinéma peu engagé dont les auteurs s'investissent néanmoins dans l'arène politique; une tare, pour certains, qui pourrait ternir un cinéma qui s'élève pourtant bien au-dessus du pompiérisme des années soixante-dix et du clinquant du cinéma du look. Les porte-couleurs de la FÉMIS creusent donc non seulement un sillon similaire à celui de la Nouvelle Vague, mais, au même titre que les Jeunes Turcs dans les années soixante, prennent leurs distances avec un héritage déprécié avec lequel ils souhaiteront marquer leur différence :

¹³⁰ Un pamphlet qui appelait à la désobéissance civile pour lutter contre le sectarisme des lois Debré (en référence à Jean-Louis Debré, ministre de l'intérieur alors en fonction) sur l'immigration.

¹³¹ Titré officiellement *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* et publié dans le magazine *Vérité-Liberté* (en septembre 1960), le manifeste, signé notamment par Truffaut et Resnais, incitait à la désobéissance civile et visait à la sensibilisation du peuple français sur le droit d'insoumission dans le contexte de ladite guerre.

¹³² Nous n'emploierons pas les italiques pour nous référer à l'Appel des 59; contrairement au *Manifeste des 121*, il constitue en fait un titre d'une part officieux – le document signé par les cinéastes ne possédant pas de titre à proprement parler – et d'autre part trompeur dans la mesure où, après coup, sept autres cinéastes ratifieront le brûlot (ils furent donc soixante-six).

¹³³ La familiarité de leurs titres respectifs ne pouvant que renforcer l'hypothèse d'une parenté revendiquée.

¹³⁴ Le choix du terme en soi est évocateur et fait écho à l'avènement d'une nouvelle Nouvelle Vague.

L'histoire du cinéma, comme celle de tous les arts, est un éternel recommencement. À la fraîcheur des primitifs succède le classicisme, qui, peu à peu, dégénère en académisme. Jusqu'au moment où cet académisme explose sous la pression de quelques jeunes qui réinventent la liberté [qu'il s'agisse de la Nouvelle Vague qui stigmatise le cinéma de papa ou des « Enfants de la liberté » qui font suite au conformisme superficiel du cinéma du look] (Trémois 1997, p. 11).

Il suffit d'ailleurs que l'on confronte l'engagement de la génération FÉMIS (qui ne se limite pas à la ratification ponctuelle de l'Appel des 59)¹³⁵ à la frivolité de certains de leurs thèmes – rappelons que le désintéressement des enjeux nationaux est une posture typiquement dilettante (Bamforth) – pour se surprendre du décalage entretenu par ces cinéastes qui ont fait une spécialité de la mise en scène de personnages démissionnaires en surface aux antipodes des idéaux qu'ils défendent¹³⁶.

Un monde sans pitié et les débuts

Si la Nouvelle Vague fut lancée avec le triomphe des *Quatre Cents Coups* à Cannes en 1959 – avec les nuances que nous avons déjà apportées sur la question (cf. note 78) –, la « déferlante des années 1990 » l'aurait été avec la sortie de son film manifeste à elle, *Un monde sans pitié* (Éric Rochant, 1989) (cf. p. 71) :

22 novembre 1989. Date de sortie du premier film d'un certain Éric Rochant. Il porte un de ces titres interchangeables que l'on a bien du mal à retenir : *Un monde sans pitié*. Son auteur est un parfait inconnu. Ses interprètes – Hippolyte Girardot et Mireille Perrier – ne sont ni des stars ni même des vedettes. Eh bien, ça ne fait rien. Ce jour-là, personne ne s'y est trompé : il se passe quelque chose dans le cinéma français (*ibid.*, p. 19).

Cette génération constitue une rupture tout la Nouvelle Vague jadis, avec laquelle elle est presque nécessairement comparée. À l'image de Truffaut en 1959, Rochant annonce l'avènement d'une génération de cinéastes qui revigoreront un cinéma français moribond en renouant avec ce qui doit constituer sa quintessence (son « pouvoir magique ») : « [...]

¹³⁵ On pourrait dénombrer parmi tant d'autres exemples la sortie de Pascale Ferran lors de la 32^e cérémonie des César qui profita de cette vitrine de choix (où son film *Lady Chatterley* (2006) triompha) pour s'insurger contre la précarité du cinéma d'auteur de même que pour dénoncer la polarisation de l'industrie entre films intimistes aux budgets dérisoires et grandes productions populaires (en ne laissant que des miettes pour les cinéastes dont les films du « milieu » sont à mi-chemin desdites tendances) : « Jusqu'à il n'y a pas si longtemps, ce qu'on appelait les films du milieu – justement parce qu'ils n'étaient ni très riches ni très pauvres – étaient même une sorte de marque de fabrique de ce que le cinéma français produisait de meilleur. [...] Or, ce sont ces films-là que le système de financement actuel [...] s'emploie très méthodiquement à faire disparaître » (Ferran 2007, s.p.).

¹³⁶ On pourrait de même se risquer à émettre l'hypothèse qu'ils constituent dans une certaine mesure des alter egos qui leur permettent d'assouvir à un certain degré par procuration des mœurs que leurs valeurs les amènent, eux, souvent à refouler.

capter non seulement ce que le caméraman veut lui faire capter [au cinéma], mais aussi ce qui échappe à sa volonté : les imprévus, les impondérables, la vie quoi »

C'est le grand secret, toujours perdu et toujours retrouvé. Par la Nouvelle Vague d'abord, puis par Éric Rochant. Après deux décennies d'un cinéma calibré [...], voilà qu'un film nous rend une jubilation oubliée. Sur l'écran, quelque chose bouge qui échappe à une volonté trop délibérée – donc mortifère. [...] Et c'est si rare dans le jeune cinéma français des années 80 qu'on a envie de crier au miracle. Trente ans exactement après *À bout de souffle*, voici peut-être enfin le signe avant-coureur d'une nouvelle Nouvelle Vague (*ibid.*, p. 19).

Le film de Rochant constituera (un brin exagérément) aux yeux de bien des observateurs une date aussi fatidique qu'*À bout de souffle* (ou des *Quatre Cents Coups*, c'est selon) dans l'histoire du cinéma français, soit « [...] la bourrasque qui va ouvrir toute grande la porte par laquelle vont s'engouffrer des dizaines et des dizaines de jeunes réalisateurs » (*ibid.*, p. 20) et qui pavera la voie à l'éclosion d'un nouveau jeune cinéma qui rappelle l'éclat néo-vaguien, dans une moindre mesure, aussi bien par les circonstances analogues de son surgissement qu'à travers l'engagement social de ses figures de proue (Cannes 1968...), mais, surtout, pour ce qui nous intéresse, à travers une galerie de personnages, émules des Léaud, Belmondo ou Brialy, qui reconduisent les mœurs des héros néo-vaguiens sous la forme d'un florilège de nouveaux protagonistes dilettantes sur lesquels nous nous pencherons ici¹³⁷.

Hippo, glandeur flamboyant et dilettante

Héros du film fondateur de ce « nouveau » jeune cinéma français, Hippo (Hippolyte Girardot) renoue avec l'esprit dilettante typiquement néo-vaguien. D'emblée, le personnage indolent qui vagabonde dans Paris frappe par un tempérament oisif et insubordonné que l'on croirait calqué sur les héros néo-vaguiens types. Il y a du Doinel (et du Poiccard comme l'a remarqué Trémois¹³⁸) dans ce personnage adulescent gouailleur qui pousse l'inconséquence jusqu'à vivre au crochet de son jeune frère de seize ans (!!!) qui entretient son aîné en écoulant du cannabis. La description que nous en fait Trémois est à ce sujet on ne peut plus représentative :

¹³⁷ Quitte à nous répéter, nos choix, bien qu'arbitraires et guidés par l'intuition, se sont quand même limités à un répertoire de films que nous persistons à croire parmi les plus représentatifs du style d'œuvres défendu par cette génération de cinéastes.

¹³⁸ « Même souplesse, même fluidité de la caméra. [...] [H]ippo (Hippolyte Girardot) [...] pourrait bien être le Michel Poiccard ou le Pierrot le fou des années 90 » (Trémois 1997, p. 19).

[...] Rien qu'à sa démarche on sait qu'il est souple, disponible et glandeur. Avec lui, la paresse est élevée au rang des beaux-arts. Attention, pas la paresse immobile, béate, celle d'Alexandre le bienheureux¹³⁹. Une paresse itinérante, voire active. Mais d'une activité stérile, qui tourne en rond. La tanière d'Alexandre, c'était son lit. Celle d'Hippo, c'est Paris. Pas question pour lui d'en sortir (*ibid.*).

Hédoniste qui fait du farniente la quête suprême de journées dont il tue tant bien que mal le temps étendu devant la fontaine du Luxembourg (lorsqu'il ne flâne pas dans son appart), Hippo n'en demeure pas moins un idéaliste (certes désabusé) conscient des vertus d'un amour qui pourrait sublimer une existence qui tourne à vide; en témoigneront les machinations toutes plus insolites les unes que les autres qu'il déploiera pour finalement retracer l'objet de son désir (la thésarde Nathalie) tout comme ses répliques aujourd'hui cultes (« Qu'est-ce qu'on a dans la vie ? Qu'est-ce qu'ils nous ont laissé ? [...] On a que dalle. On a plus qu'à être amoureux comme des cons et vous savez que c'est pire que tout. ») qui révèlent le bon fond du cancre au cœur d'or.

Dans *À bout de souffle* (1960), Patricia jeune fille moderne qui veut faire sa place dans la vie, trahissait pour un permis de séjour le révolté Michel Poiccard; dans *Un monde sans pitié* (Éric Rochant, 1989), la « bûcheuse » Nathalie s'essaie à apprivoiser le « nul » Hippo et si les interprètes Mireille Perrier et Hippolyte Girardot n'ont pas l'aura de Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo, ils ont néanmoins assez de présence pour faire d'*Un monde sans pitié* un film « culte » pendant une demi-décennie [...] (Prédal 2008, p. 13).

Nathalie (Mireille Perrier), la bosseuse, n'est certes pas insensible aux charmes du dilettante, mais comme toutes celles qui s'y sont frottées (et dont le dilettante a parfois abusé) avant elle, finira par abdiquer devant la puérilité du principal intéressé qui semble préférer l'incertitude de la poursuite à l'« ennui » conjugal et ce en dépit de la sincérité des sentiments qu'il nourrit pour la belle normalienne. Son amour pour Nathalie place donc le dilettante dans une position en porte-à-faux, soit une situation dont il préférera dénouer l'impasse par la prudence du statu quo. Même lorsque confronté aux sentiments (*cf.* le personnage de Dorsenne, p. 9), le dilettante sagace choisit de s'accrocher aux joies de l'immaturation qui lui permettent de contempler à loisir l'étendue de jouissances dont il devrait autrement faire le deuil : une attitude en parfait accord avec les préceptes dilettantes.

¹³⁹ *Alexandre le bienheureux* (Yves Robert, 1969).

***La Discrète* (Christian Vincent, 1990)**

Suite au succès du film de Rochant (qui s'est traduit par un million d'entrées en salles de même qu'une flopée de nominations aux César)¹⁴⁰, un autre long métrage au protagoniste dilettante marquera les esprits cinéphiles français dès l'année suivante. Premier film de Christian Vincent, autre finissant de l'IDHEC/FÉMIS, *La Discrète* retrouve en la personne de Fabrice Luchini un acteur habitué aux compositions de ce genre (notamment chez Rohmer)¹⁴¹ dans un rôle qui lui est donc familier, soit qui résonne aussi bien avec ses partitions précédentes qu'avec un souffle de légèreté tout néo-vaguien. Cocufié par son amie de cœur avant qu'il n'ait lui-même le loisir de la quitter, Antoine (Luchini), un commis de bureau aux aspirations littéraires, blessé dans son amour propre, décide de mettre à exécution la proposition cruelle et misogyne de son ami libraire. Ainsi, il devra séduire une femme dont il se désintéresse pour la délaisser sans crier gare. Antoine recensera ensuite méticuleusement les étapes de son entreprise dans un journal, matière première d'un roman à paraître, mais, surtout, prétexte à la satisfaction des desseins de l'ami aigri qui y vengerait par procuration sa propre misère sentimentale. Fable douce amère, tendre mais souvent mesquine sur les sentiments, le film de Vincent est en adéquation avec les préoccupations fétiches de ce jeune cinéma français qui fait des affaires du cœur sa chasse gardée. Quant à son personnage, il incarne un archétype parisien dont l'indolence ne rivalise certes pas avec celle d'un Doinel, mais dont le franc-parler et la répartie (marque de commerce de son acteur) ne vont pas sans rappeler la légèreté canonique des héros de la Nouvelle Vague.

Ni vieux ni jeune, dans la force de l'âge, Antoine n'adopte en effet pas moins un comportement immature¹⁴² (son embrigadement dans cette machination en témoignera...) alors qu'il passe ses journées à flâner dans les parcs, à dissenter sur la littérature, alors que ses occupations professionnelles, vaguement définies, sont le cadet de ses soucis. Comme

¹⁴⁰ Données recueillies sur www.jpbox-office.com

¹⁴¹ Bien qu'on ne puisse en dire autant de *Perceval le Gallois* (1978) ou de *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993), *Le Genou de Claire* (1970), dans un rôle de jeune homme titillé par ses hormones, et, plus tardivement, *Les Nuits de la pleine lune* (1984), dans celui du confident secrètement amoureux de Bulle Ogier, sont des films de Rohmer qui lui ont donné par deux fois l'occasion de faire briller des personnages dilettantes.

¹⁴² Immaturité dont le personnage a la lucidité, comme en fait foi le récit de l'annonce qu'il affiche pour trouver sa candidate : « Ça y est. C'est fait. L'annonce rédigée non sans peine et dûment scotchée par les doigts grassouillettes de la boulangère, je prends la fuite, le cœur battant, guettant ma muse et ma proie, pleinement conscient de la puérilité de mon action et pourtant ravi du risque encouru. [...] Me voici donc à cent lieues de tout débat moral, prêt à sombrer tout à fait dans le libertinage ».

le lui fait d'ailleurs justement remarqué Catherine (Judith Henry), la cible de son schème cynique : « Vous êtes toujours très libre Antoine; on dirait que vous ne faites jamais rien ». Personnage au diapason du pan du cinéma français qu'il représente, Antoine fait des choses du cœur une quête qui accapare le clair de son temps. Si le film s'attarde à la prise de conscience du bourreau dilettante qui se détache de son style de vie inconséquent à mesure qu'il se prend d'affection pour sa victime¹⁴³ jusqu'à faire avorter sa mission, son scénario, comme bon nombre de ceux du jeune cinéma français, célèbre néanmoins un anti-héros léger. Antoine – le choix du nom ne saurait être anodin – synthétise ainsi sensiblement les mêmes postures oisives du héros néo-vaguien, catapulté au sein d'intrigues sentimentales qui en favorisent la mise en évidence.

Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) (Arnaud Desplechin, 1996)

Après deux premiers films plus graves : *La Vie des Morts* (1991) et *La Sentinelle* (1992)¹⁴⁴, Arnaud Desplechin embrasse la veine sentimentale de ses collègues de graduation en lui insufflant toutefois une dose de complexité sans précédent :

Loué pour l'originalité du propos de ses deux premières réalisations, le cinéaste se lance en effet le nouveau défi de convaincre avec son second long métrage¹⁴⁵ [...] en se colletant aux conventions les plus tenaces du cinéma national. *Comment je me suis disputé...* aborde donc avec délectation perverse l'intimisme autarcique et les éternels problèmes sentimentaux de la trentaine [...] ¹⁴⁶ (Prédal 2008b, p. 57).

Avec ce troisième effort, Desplechin souscrit donc aux lieux communs du cinéma d'auteur français avec une patte déjà suffisamment remarquable (et sans doute avec l'inconscience d'une certaine mégalomanie¹⁴⁷) pour les renouveler, mais sans pour cela en réinventer la roue; de sorte que le microcosme universitaire qu'il s'efforce de décrire (que l'on se serait imaginé « sectaire » et empêtré dans son décorum) n'en est pas moins en symbiose avec

¹⁴³ Sans pour cela s'en éprendre, le héros repentí tâchera de ménager celle pour qui il en est venu à nourrir une tendresse sincère.

¹⁴⁴ Qui s'attardaient respectivement à la réunion d'une famille dysfonctionnelle forcée par la tentative de suicide de l'un de ses plus jeunes membres et à l'implication d'un médecin légiste dans un complot conspirationniste.

¹⁴⁵ *La Vie des Morts* (1991) qui dure 54 minutes est considéré comme étant un moyen métrage.

¹⁴⁶ Le cinéaste affiche d'ailleurs ses intentions dans un entretien accordé à Antoine de Baecque dans les *Cahiers du Cinéma* : « Ce qui m'amusaít, c'était de prendre le matériau le plus déprécié par la critique actuelle, le film "franco-français" situé entre Saint-Michel et Luxembourg... et d'en jouer à ma manière. [...] J'ai fait *Comment je me suis disputé* en devançant toutes les critiques, pour prouver qu'un film pouvait communiquer avec le public en cumulant toutes les soi-disant tares du jeune cinéma français narcissique » (1996, p. 28).

¹⁴⁷ Ne la fallait-elle pas pour faire de la quête sentimentale (ou existentielle) d'un individu l'objet d'un film fleuve de trois heures ?

les thèmes de prédilection des « chantres » de l'écurie FÉMIS. Ainsi, sans en trahir les codes ou le *modus operandi*, Desplechin parvient à ajouter une plus-value de décontraction à la « franc-maçonnerie » du milieu académique où il plante sa caméra ou, c'est selon, mâtine d'un zest de gravité, de rigueur académique, la frivolité de ce jeune cinéma français. Le héros pris au cœur de ce dédale (ne s'appelle-t-il d'ailleurs pas Paul Dédalus ?¹⁴⁸) est forcément à l'image de ce film, malgré tout inclassable, que l'on serait tenté de situer quelque part entre la comédie sentimentale, l'étude de milieu et le drame de mœurs. *Comment je suis disputé*, dont le titre insolite participe du mystère et de la densité, loge à plus d'une enseigne. Il en va de même de Paul Dédalus, chargé de cours à la faculté de Nanterre qui parachève laborieusement la thèse qui devrait finalement lui permettre d'entamer sa « vie d'homme » (ce sont les mots du narrateur); corvée qu'il s'évertue à boucler alors qu'il jongle avec une réalité professionnelle « précaire » (parsemée de petites lâchetés et de rivalités académiques dérisoires) et une vie sentimentale chaotique qu'il élève toutefois bien au-dessus de la vanité de l'arrivisme :

Le plus grand plaisir que je continue à éprouver même quand je suis malheureux ou que je me suis encore foutu dans une impasse [...] c'est l'étonnement quand je mets ma main dans la culotte d'une fille [...]. C'est pas du donjuanisme parce que j'ai pas couché avec tant de filles que ça, mais c'est ce moment-là qui fait que tu sens que t'es en vie. [...] [E]t bien, c'est ça le plus grand plaisir; le moment où je sens que la vie ça vaut tellement la peine même si c'est trop cher payé. C'est pas Heidegger qui monte sur sa putain de montagne ou je sais pas quoi. [...] Il y aura rien de mieux dans la vie et t'as intérêt à t'en satisfaire et c'est déjà pas mal¹⁴⁹.

Cette déclaration définit à elle seule l'identité du héros (qu'il a lui-même bien du mal à se définir, le film étant parmi tant d'autres choses le récit de cette quête identitaire alambiquée); Paul s'encombre de la rédaction d'une thèse, mais relativise ses succès académiques. Dès lors, la tirade en question qui aurait pu s'avérer en boutade, se trouve dans les faits à consolider l'appartenance dilettante du personnage dissimulée sous une façade de thésard intransigent¹⁵⁰. Dans *Un monde sans pitié*, Éric Rochant nous présentait la jeune universitaire ambitieuse (Mireille Perrier) qui essayait avec plus ou moins de

¹⁴⁸ Le nom Dédalus, récurrent dans l'univers de Desplechin – c'est également celui par exemple du jeune garçon malingre dans *Un conte de Noël* (2009) –, associé au casting invariable de Mathieu Amalric, fait du personnage en question un véritable alter ego du cinéaste qui entretient la filiation à la fois néo-vaguienne (Truffaut, le premier, préconisait une approche similaire avec Léaud) et littéraire (Stephen Dedalus, l'inénarrable héros de James Joyce) de son cinéma.

¹⁴⁹ L'allure vernaculaire du monologue ayant été ici évidemment reproduite telle quelle.

¹⁵⁰ Le personnage a beau nous être présenté d'emblée comme un doctorant, on le voit tout au plus une seule fois plancher sur une thèse dont l'ombre plane néanmoins sur le film sans qu'on en conçoive l'enjeu ou qu'elle en soit un en soi.

succès d'appriivoiser le dilettante laxiste (le « nul ») qui se refusait à encourager ses épanchements plus sincères. Ici, chez Desplechin, c'est le thésard lui-même qui s'essaie à la domestication des pulsions dilettantes qui sommeillent au sein d'une nature oisive qui semble se révéler à lui-même au cœur d'un environnement qu'on aurait pu lui croire hostile. C'est donc dans le récit de cette émancipation que réside tout le tour de force du cinéaste et d'un personnage qui cultive son goût pour l'indolence dans un milieu qui lui est logiquement réfractaire, mais dont l'optimisation devra nécessairement passer par un affranchissement ultimement concrétisé par une démission annoncée dès les premières notes du film :

Paul Dédalus a 29 ans, il est maître-assistant en philosophie dans une faculté de la périphérie parisienne; comme Paul s'est retrouvé à enseigner sans l'avoir voulu, il désire quitter ce travail provisoire depuis déjà deux ans, mais n'y arrive pas [...]. Ainsi, il vit une moitié de vie [...] en attendant de commencer ce qu'il serait bien en peine de nommer, sans doute, sa « vie d'homme ».

La proposition singulière de Desplechin, qui préfère nous présenter une révélation dilettante à travers les étapes successives de sa conscientisation, problématise forcément tout d'abord la pleine expression (et donc l'identification) de l'indolence du héros désinvolte qui s'ignore. Ainsi, dans une perspective dilettante, le récit de cette épiphanie – qui s'apparente à un roman d'apprentissage tardif¹⁵¹ – ne peut par le fait même que rationaliser la tendance de Paul à négliger des besoins en phase avec sa nature (puisque'il l'ignore plus ou moins...) par des choix qui en compromettent leur satisfaction (la rigueur académique qu'il abhorre, sa relation sentimentale avec une compagne avec qui il se sait incompatible¹⁵²), mais qui ne remettent pour autant en question son identité (foncièrement dilettante). Le film décrit ainsi la façon dont Paul se charge d'expurger petit à petit tous les éléments qui enfreignent ses jouissances dilettantes à mesure que son identité se révèle : il met fin à son union avec Esther (certes avec diplomatie), prend ses distances avec le monde universitaire et, surtout, remet sa thèse. Paul adopte donc la trajectoire inverse d'un Antoine (*cf. La Discrète*); il embrasse le dilettantisme là où Antoine semble de plus en plus conscient des dérives de celui-ci. Dès lors, Paul Dédalus, envers et contre tous, est le personnage dilettante le plus assumé du jeune cinéma français que nous avons pu jusqu'ici observer.

¹⁵¹ Ou de « désapprentissage » serions-nous tenté de dire tant le standing social de Paul est en perpétuelle régression.

¹⁵² Relation dysfonctionnelle sur laquelle narrateur fera très tôt le point : « Paul [...] sort avec la même fille depuis dix ans : Esther. Paul et Esther s'entendent très mal et ça fait bientôt dix ans qu'ils essaient de se débarrasser l'un de l'autre ».

Synthèse des années quatre-vingt-dix

Les années quatre-vingt-dix verront donc une nouvelle génération de cinéastes raviver les thèmes délaissés (puisqu' démodés...) qui avaient naguère fait la pluie et le beau temps du cinéma d'auteur français. Les Desplechin, Rochant et Ferran se réapproprient le goût pour le marivaudage qui avait fait les beaux jours d'un certain cinéma français (dont la Nouvelle Vague fut à plus d'un égard le terreau fertile)¹⁵³ en renouant dans la foulée avec ses personnages légers par excellence. Ces contingences s'avéreront au final on ne peut plus propices au (re)surgissement – après quelques trois décennies d'éclipse – de personnalités dilettantes qui rivalisent pour la première fois avec l'insubordination de celles de la Nouvelle Vague (dont elles sont redevables) et dont les Hippo, Antoine ou Paul Dédalus ne sont qu'un mince échantillon¹⁵⁴.

3.4 Les filiations du nouveau millénaire : les cas Christophe Honoré et Garrel

C'est au début des années deux mille que succédera à cette génération FÉMIS une nouvelle mouture de metteurs en scène français qui perpétueront (et radicaliseront) l'incorporation de l'univers cinématographique de la Nouvelle Vague avec une attitude de surcroît plus décomplexée. S'y démarqueront parmi tant d'autres Emmanuel Mouret (dont le goût pour un verbiage précieux lui vaut un statut néo-rohmérien) et, plus particulièrement, les films du Breton Christophe Honoré dont les pastiches néo-vaguiens (plus assumés) n'en sont pas moins – au-delà des origines de son auteur – bien ancrés dans le Paris intra-muros. Tout comme ses prédécesseurs des années quatre-vingt-dix, Honoré tient d'ailleurs à s'inscrire en faux contre le conservatisme ambiant d'une profession sur laquelle il ne se gêne pas pour déverser son fiel dans un texte paru dans les *Cahiers du Cinéma*¹⁵⁵. Le ton vitriolique du papier résonne bien sûr avec celui d'*Une certaine*

¹⁵³ C'est bel et bien la même tendance que l'on retrouve peu (chez Godard, plus radical) ou prou (chez Truffaut, Rohmer, les premiers Chabrol) dans la plupart des films de la Nouvelle Vague.

¹⁵⁴ Toujours par souci d'économie rédactionnelle, nous ne nous sommes évidemment pas penchés sur d'autres nombreux cas (en fait pléthoriques) de personnages oisifs (par exemple les partitions de Luchini chez Bonitzer et Philippe le Guay) à avoir parsemé cette décennie de cinéma; luxuriance qui confirme le renouement de toute une génération avec la légèreté dilettante et, par le fait même, l'avènement, après les années Nouvelle Vague, de ce que l'on serait tenté d'appeler un deuxième âge de l'indolence.

¹⁵⁵ Le texte en question, intitulé *Triste moralité du cinéma français* s'en prenait à deux films célébrés durant l'année 1997 : *Marius et Jeannette* (Robert Guédiguian) et *Nettoyage à sec* (Anne Fontaine) qui faisaient tous deux les frais de la diatribe belliciste d'Honoré : « [...] [J]e ne peux pas entendre que *Marius et Jeannette* est le meilleur film de l'année sans rigoler [...]. Il n'y a pas d'humanité dans *Marius et Jeannette*, il n'y a que des bonnes intentions. Je ne peux pas lire que *Nettoyage à sec* est le film le plus sulfureux de l'année sans être terrorisé. Cinéaste subversive, Anne Fontaine ? Cinéaste superbourgeoise, oui » (Honoré 1998, p. 4).

tendance du cinéma français mais, aussi, plus simplement et récemment, avec le désaveu d'un cinéma embourgeoisé que déplorait les figures de proue de la FÉMIS¹⁵⁶ (Truffaut 1954).

Avant même de réaliser des films dont les préoccupations sentimentales rappellent celles de la Nouvelle Vague¹⁵⁷, on constate ainsi qu'Honoré marche sur les traces des Jeunes Turcs en épousant, d'une part, un itinéraire professionnel identique (soit un passage de la plume à la caméra)¹⁵⁸ et, d'autre part, en préconisant la même attitude va-t-en-guerre (que l'on se pourrait se permettre de trouver affectée) pour percer dans une profession qu'il sait autrement hermétique. Mais l'émulation néo-vaguienne déjà indéniable de ce parcours se précisera finalement de façon plus préméditée avec la réalisation de trois films¹⁵⁹ dont l'esprit débonnaire évoque un cinéma truffaldien renouvelé par une griffe qui sait néanmoins les préserver de l'assujettissement au pastiche suranné. Comme l'évoque l'universitaire britannique Douglas Morrey dans l'article qu'il consacre justement aux filiations néo-vaguiennes dans les films d'Honoré : « [...] [T]he general consensus seemed to be that Honoré had absorbed and internalized the influence of New Wave the better to move beyond it » (Morrey 2014, p. 3). L'héritage néo-vaguien d'Honoré aura beau s'être manifesté par la conversion du critique à la pratique qui l'exemplifie, ce ne sera pas avant son troisième long métrage, *Dans Paris* (2006), que la tendance se matérialisera concrètement dans son cinéma.

3.4.1 La trilogie parisienne et son acteur charnière : Louis Garrel

Premier volet de ce que le cinéaste a lui-même baptisé sa trilogie parisienne, *Dans Paris* (2006) distille donc les premières effluves du parfum néo-vaguien qui enveloppera tout un

¹⁵⁶ Desplechin, par exemple, tel qu'il le confie au critique Pascal Mérigeau dans une classe de maître accordée au *Forum des images*, rejetait tout un pan du cinéma français jugé arriéré qui ne considérait pas à leur juste valeur ses maîtres à penser; le cinéaste y évoque un sentiment de révolte vis-à-vis l'académisme qui ne va pas sans rappeler celui des Jeunes Turcs de la Nouvelle Vague. Desplechin parlera même d'une « rage de fabriquer » et de son indignation face à l'indifférence d'une certaine intelligentsia française à l'égard des chefs-d'œuvre du Nouvel Hollywood : « On préférerait fabriquer nos films entre nous parce que l'on avait ce problème par rapport à la reconnaissance critique des réalisateurs américains que nous vénérions » (11^e minute), des propos qui auraient très bien pu être prononcés par Truffaut trente ans plus tôt.

¹⁵⁷ Il va sans dire que le cinéma de la Nouvelle Vague ne se cantonne pas à la frivolité ou simplement aux affaires du cœur, comme en témoigne la panoplie de sujets plus graves (prostitution, suicide, etc.) abordés par ses auteurs, mais leur légèreté n'en demeure pas moins l'un de ses terreaux fertiles.

¹⁵⁸ Une transition qui est certes monnaie courante dans le cinéma français : les critiques devenus cinéastes ne sont pas rares. Olivier Assayas et Nicolas Saada en sont notamment deux exemples.

¹⁵⁹ *Dans Paris* (2006), *Les Chansons d'amour* (2007) et *La Belle Personne* (2008), tous tournés avec le même acteur, Louis Garrel, le Jean-Pierre Léaud de son réalisateur.

triptyque de films. Paul (Romain Duris), la trentaine, se réfugie chez son père après une rupture dont il peine à se remettre; alors qu'il se morfond, alité, des journées entières, son frère Jonathan (Louis Garrel) – dont la bonhomie est aux antipodes du vague à l'âme de l'aîné – va et vient dans Paris et multiplie les aventures sentimentales tout en se convaincant qu'elles parviendront par procuration à ragailardir le frangin qui broie du noir. « [...] Jonathan's picaresque trajectory across the city is not as playfully aimless as it may appear, but instead signifies the younger brother's desire to entice his beloved sibling out of his catastrophic depression [...] » (*ibid.*, p. 14). *Dans Paris* convoque le cinéma des Jeunes Turcs avec des touches tantôt maniérées – le jeu délibérément doinélien de Garrel – tantôt plus subtiles – la présence d'habitues de la Nouvelle Vague¹⁶⁰ au générique – qui soulignent chacune à leur manière le spectre du mouvement qui plane sur toute la durée du film. « *Dans Paris* is a film that wears its new wave [...] influences on its sleeve, and this is clear from the very start », remarque encore Douglas Morrey (*ibid.*, p. 4). En effet, s'il est vrai que dès les toutes premières minutes, les notes d'une bande son jazzée (encore et toujours) de même qu'une plongée totale sur trois corps enlacés dans un même lit (deux hommes et une femme)¹⁶¹ auront tôt fait de marquer la parenté aux films de Godard ou Truffaut (par exemple), il importe quand même de souligner que c'est également à travers l'emploi d'un procédé néo-vaguien type – l'adresse à la caméra¹⁶² – qu'Honoré consolidera et, paradoxalement, s'affranchira (par l'exploitation singulière qu'il en fait) d'une filiation dont l'héritage est parfois un carcan dur à porter :

Of all of these examples, it is perhaps Garrel's direct address to the camera that bespeaks the greatest degree of audacity [...]. [...] [T]o appropriate a technique that has become so mundane, and to do so in front of the Eiffel tower, the most iconic image of all French cinema, implies a willingness to tackle head-on the most tired clichés of the medium with a swaggering confidence in the director's capacity to rehabilitate them (*ibid.*, p. 5).

Ces observations nous amènent à réaliser que la réappropriation d'un procédé institutionnalisé par la Nouvelle Vague – bien qu'aujourd'hui banalisé –, mais surtout son

¹⁶⁰ L'actrice Marie-France Pisier, à qui Truffaut a donné le rôle de Colette dans l'intégralité du cycle Doinel de même que l'acteur Guy Marchand qui, s'il n'a jamais joué à proprement parler dans les films de la Nouvelle Vague, est quand bien même familier de son univers, ne serait-ce que pour avoir déjà tourné avec le metteur en scène des *Quatre Cents Coups* dans *Une belle fille comme moi* (1972).

¹⁶¹ Un trio alité qui résonnera évidemment avec le même goût du cinéma de la Nouvelle Vague pour les relations triangulaires (*Jules et Jim* (1962), *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964), *Les Cousins* (1959), etc.).

¹⁶² L'adresse à la caméra est sans doute l'un des procédés les plus iconiques du cinéma de la Nouvelle Vague rendu notamment célèbre par les regards-caméra et les répliques goguenardes qu'un Jean-Paul Belmondo facétieux adressait au spectateur dans *À bout de souffle*.

ancrage presque effronté dans le lieu emblématique (Paris) où il a pris forme, se doit certes d’être interprété comme un pastiche néo-vaguien, mais davantage comme une volonté du réalisateur de se mesurer de manière décomplexée à son héritage. Si l’on se fie à la définition du « pastiche » telle que posée par Richard Dyer¹⁶³ en tant que posture qui permet à la fois de conscientiser et de s’émanciper de la forme « imitée »¹⁶⁴, le procédé offre au cinéaste qui en dispose la « possibilité d’habiter la forme qu’il “copie” avec une conscience de sa “construction historique” »¹⁶⁵. En somme, Dyer en vient à la conclusion que le pastiche parvient à cultiver sa propre singularité puisqu’il sait justement reconnaître celle de sa valeur étalon, soit la puissance d’évocation du modèle qu’il tient à évoquer : « [P]astiche recognises its own difference from past forms while acknowledging their emotional truth » (2007, p. 56). Ce qu’Honoré accomplit donc, à quelques exceptions près, c’est d’appréhender le cinéma de la Nouvelle Vague de la même façon qu’elle avait jadis approché les films de ses idoles américaines (Nicholas Ray, Samuel Fuller, etc.)¹⁶⁶. Ainsi, le pastiche préconisé par Honoré est une forme d’emprunt qui intègre et revendique l’influence de son modèle néo-vaguien¹⁶⁷, mais qui s’en détache aussi à bien d’autres égards. Notons toutefois que c’est aussi dans les rapports qu’ils entretiennent respectivement avec la notion d’intertextualité que la distinction entre la Nouvelle Vague et le cinéma d’Honoré se précise :

In [...] *Dans Paris*, the intertexts are coloured with the emotion already generated by the film. *Cambodia*¹⁶⁸ is not in itself a particularly moving record, but it becomes so through the spectacle of Paul’s tentative desire to break out of his lethargy [...]. [...] [I]f Christophe Honoré is the most worthy inheritor of [...] the New Wave [...] it is because his stylistic games and self-regarding cleverness are embedded in an emotional maturity that was too often missing from the work of Godard and his peers (Morrey 2014, p. 12).

¹⁶³ Dans un ouvrage littéralement intitulé *Pastiche* qu’il consacre au procédé.

¹⁶⁴ Dyer parle de la conciliation de « self-consciousness » et d’« emotional expression ».

¹⁶⁵ *In extenso* : « [...] [W]hat pastiches gives to a film is the possibility of inhabiting its feelings with a simultaneous awareness of their historical constructedness » (Dyer 2007, p. 56).

¹⁶⁶ Précisons notre pensée : Godard ne pastichait pas le cinéma de Fuller ou celui de Ray au sens propre, mais l’attitude décomplexée qu’il nourrissait à l’égard de leur influence, tout comme sa signature, lui épargnait entre autres d’être réduit à la décalcomanie française du cinéma américain qu’il chérissait.

¹⁶⁷ Car il serait réducteur de croire qu’Honoré pastiche dans le seul but de s’affranchir; le réalisateur nourrit une affection sincère pour les films de la Nouvelle Vague qui constitue le volet hommage de son émulation.

¹⁶⁸ Titre d’une chanson de Kim Wilde, *Cambodia* est exploitée au moment où le personnage de Romain Duris manifeste les premiers signes encourageants de convalescence.

Si Godard, par exemple, instrumentalise la charge émotive des œuvres qu'il cite abondamment¹⁶⁹, Honoré insuffle quant à lui une valeur émotive insoupçonnée à des œuvres citées qui en semblaient pourtant dénuées. Lesdites œuvres (aussi « anodines » que la chanson *Cambodia* de Kim Wilde) se découvrent une charge émotive grâce aux scènes dans lesquelles elles sont utilisées et n'obéissent pas à une dynamique inverse où elles seraient justement exploitées pour rehausser le potentiel dramatique d'une scène ponctuelle (soit la dynamique généralement mise de l'avant au cinéma). Chez Honoré, la plus-value émotive de l'intertextualité puise ainsi sa valeur à même le film. Chez Godard, c'est le film lui-même qui rehausse sa charge dramatique au contact de l'intertextualité. Autrement dit, si Godard mise sur l'intertextualité pour bonifier ses scènes, Honoré exploite plutôt la gravité des scènes qu'il filme pour rehausser, voire accorder une puissance dramatique à l'intertextualité a priori vaine (qui n'a pas le même « standing » qu'une citation de Céline...) qu'il intègre à son œuvre.

Bref, si Honoré peut miser sur le contenu de ses films pour rescaper la relative banalité de son intertextualité, c'est grâce au ton plus sérieux avec lequel il appréhende la gravité des sujets mâtinés de légèreté de la Nouvelle Vague¹⁷⁰. C'est-à-dire que cette dynamique (inverse au rapport qu'entretient Godard avec l'intertextualité) par laquelle Honoré puise à même le contenu de ses films pour légitimer l'usage qu'il fait de la citation est symptomatique d'un cinéma autrement plus « mature » qu'une certaine puérilité néo-vaguienne devant quant à elle solliciter le sérieux des œuvres citées pour « compenser » une apparente légèreté de son propos. Ainsi, Christophe Honoré transcende d'une part la conception peut-être plus « plaquée » que la Nouvelle Vague nourrissait de l'intertextualité (ce qui n'est pas réducteur dans la mesure où l'usage le plus radical que Godard fera de l'intertextualité surviendra post Nouvelle Vague¹⁷¹ et utilisera par ailleurs la même

¹⁶⁹ Par exemple, dans *Pierrot le fou* les références à Céline, Rimbaud, Chandler, etc. colorent le film de leur propre légende.

¹⁷⁰ La Nouvelle Vague a certes abordé des thématiques graves, mais les destinées, par exemple, de Michel Poiccard (*À bout de souffle*) ou encore de Ferdinand Griffon (*Pierrot le fou*) auront beau connaître une issue toutes deux dramatiques (la mort du héros respectivement par balle et par suicide), le ton irrévérencieux des films dans lesquels elles s'inscrivent (et de façon générale celui de la Nouvelle Vague) en édulcore en partie un tragique qui ne peut rivaliser, à notre sens, avec le spleen de *Dans Paris*.

¹⁷¹ On a qu'à penser parmi tant d'autres à ses *Histoire(s) du Cinéma* qui, à travers un patchwork bigarrée d'images de cinéma, se proposait, entre autres, de revisiter l'histoire du septième art par la lorgnette de sa propre mythologie.

dynamique osmotique¹⁷²) et, d'autre part, insuffle à ses œuvres un supplément de gravité à travers des thèmes (le suicide, l'homosexualité) dont le sérieux paraît atténué par la légèreté plus unilatérale de la Nouvelle Vague¹⁷³ :

[...] [T]he influences exerted by the New Wave [...] on Honoré's cinema can be interpreted [...] as a reflection of a revisiting of New Wave approaches in which the director seeks to create a personal style, related to, but not defined by, the New Wave, and which examines contemporary themes (Vanderschelden 2010, p. 137).

Un tel parti pris se répercute forcément dans la conception que Christophe Honoré se fera de ses personnages, même lorsqu'il est question de Jonathan (Garrel) qui partage pourtant en surface la légèreté d'un Antoine Doinel (car, comme nous l'avons vu, cette frivolité n'est pas vaine) :

It is a common criticism of Godard that, for all the high seriousness of films, he often fails to get to grips with the emotional reality of his characters. [...] It is [...] the seriousness of the subject matter that allows Honoré to anchor Garrel's performance and exert a degree of control over the actor's natural ebullience. His performance is, after all, nuanced enough to show Jonathan following his brother with concerned eyes, even as he clowns around under the shower (Morrey 2014, p. 11).

Fidèle à cette dynamique (qui l'affranchit encore de la Nouvelle Vague), Honoré catapulte le dilettante dans un contexte mélancolique (accentué par les idées suicidaires de Paul) qui lui accorde un sérieux que l'on retrouvait plus rarement chez Godard et Truffaut. Pour Morrey, ce serait ainsi la gravité des thématiques abordées par le cinéma d'Honoré (ou le sérieux avec lequel sont abordées les thématiques traitées avec détachement par la Nouvelle Vague) (*cf.* note 170) qui éviterait au maniérisme du jeu de Garrel (tout comme au pastiche du cinéaste) de basculer dans l'outrancier du cabotinage. Le pastiche d'Honoré charrie donc une dose de gravité qui transcende la légèreté plus univoque de la Nouvelle Vague (malgré la gravité des thèmes qu'elle a elle-même abordé) et qui en vient logiquement à se greffer à sa propre conception du dilettantisme; le dilettante version Honoré est un dilettante des temps moroses¹⁷⁴. En somme, le traitement singulier qu'Honoré réserve à l'héritage néo-vaguien converge sur une conception du pastiche

¹⁷² Du milieu le plus concentré, riche (l'œuvre ou les œuvres citées) vers celle qui s'en nourrit, l'œuvre matrice (ici, le film qui cite) qui s'enrichit des différentes matières premières qu'il intègre au sein d'un tout confédérateur.

¹⁷³ Constat aussi valable pour les deux autres films de la trilogie parisienne également redevables du cinéma des Jeunes Turcs et sur lesquels nous reviendrons.

¹⁷⁴ Comme le laisse entendre le titre bien trouvé d'une critique du journal *La Presse*, le film d'Honoré est un « spleen sous influences ».

bonifiée (tel que l'entend Richard Dyer) et, dans la foulée, sur une représentation du dilettantisme qui dépasse forcément l'émulation d'un calque doinélien¹⁷⁵. Le dilettante de Christophe Honoré est en phase avec une esthétique néo-vaguienne rehaussée d'une maturité qui trouble son personnage fétiche d'une gravité sous-jacente à sa légèreté de surface. S'il n'y avait d'emblée pas de doute quant à l'appartenance dilettante intrinsèque de Jonathan¹⁷⁶, les thématiques « adultes » chères au cinéma d'Honoré lui accordent déjà dans *Dans Paris* une profondeur insoupçonnée.

***Les Chansons d'amour* (2007)**

Avec *Les Chansons d'amour*, Christophe Honoré revisite la gravité des thèmes qu'il avait déjà effleurés dans *Dans Paris* (la mort, les familles dysfonctionnelles, etc.) qu'il explore par le biais des états d'âmes d'un autre personnage dilettante : Ismaël Bénoliel. Toujours campé par Louis Garrel, Ismaël est un dilettante qui verra son inaltérable bonne humeur éprouvée par la mort de sa femme¹⁷⁷ peu de temps après avoir tenté de raviver la flamme du couple dans une laborieuse relation triangulaire (ce qui en dit déjà long sur les tendances dilettantes de l'individu...). Endeillé, le jeune veuf pansera ses plaies dans le stupre jusqu'à ce qu'il trouve réconfort dans les bras d'un jeune lycéen, non pas sans avant avoir opposé résistance aux avances à fleur de peau de l'adolescent. « Aime-moi moins, mais aime-moi longtemps », déclarera-t-il d'ailleurs à sa nouvelle flamme; prescription qui, si l'on se fie aux préceptes de Ribaucourt, conforte le statut dilettante d'Ismaël qui se résout à troquer la passion éphémère pour un amour de raison¹⁷⁸.

Honoré explore certes toujours la voie du pastiche, mais cette fois davantage tributaire des films de Jacques Demy que de ceux de Truffaut : *Les Chansons d'amour* est

¹⁷⁵ C'est en ce sens que les mimiques doinéliennes de Garrel sont lourdes de sens, peut-être même plus que les poses bogardiennes de Belmondo.

¹⁷⁶ Son comportement en témoignera : étudiant glandeur qui parasite l'appartement de son père, il refuse d'honorer une dette dans les trois chiffres à une ancienne petite amie dont il abuse des sentiments pour se soustraire à ses obligations, deux exemples de petites lâchetés révélatrices d'une attitude inconséquente héritière de celles des Doinel, Poiccard, et autres.

¹⁷⁷ C'est d'ailleurs là l'une des importantes différences avec les films de la Nouvelle Vague; car aussi graves soient les thèmes abordés par les œuvres des Jeunes Turcs ou les expériences éprouvées par leurs personnages, l'humeur débonnaire de leurs dilettantes demeure inébranlable d'un film à l'autre.

¹⁷⁸ Comme l'exposait le comte de Ribaucourt, la planification pragmatique des jouissances est un comportement tout à fait propre au dilettante enclin à sacrifier la satisfaction d'un plaisir immédiat qui pourrait compromettre celle de jouissances plus durables ou à venir. C'est justement ce précepte qui guide la nouvelle conduite d'Ismaël désormais résolu à vivre une relation sentimentale moins passionnée, mais sans doute plus pérenne; comme l'explicitent les paroles de la chanson *As-tu déjà aimé ?* (« Les amours passagères font de futiles efforts, leurs caresses éphémères nous fatiguent le corps »).

une comédie musicale où les personnages chantent les sentiments qu'ils ne parviennent pas à exprimer autrement. C'est en ce sens, dans la mesure où le cinéma de Jacques Demy n'est pas tout à fait celui de la Nouvelle Vague¹⁷⁹, que l'on se doit d'assimiler la filiation néo-vaguienne du film moins à sa forme chantée qu'à un ton et, évidemment, au dilettantisme de son héros. C'est-à-dire que l'influence de la Nouvelle Vague qui suinte du film n'est pas tant attribuable à l'ombre de Demy, mais bien au renouement du metteur en scène avec la partition dilettante qu'il offre à Garrel de rejouer. Tout comme *Dans Paris*, Honoré épouse donc une filiation néo-vaguienne colorée de gravité (garante de son affranchissement du simple pastiche dont l'exercice est de toute façon conscientisé), qui derechef, déteint sur un dilettante qui carbure aux antidépresseurs pendant une bonne partie du film. Contrairement au premier volet de sa trilogie parisienne où Garrel (le dilettante), bien qu'évoluant au sein de thèmes plus adultes, demeurait jusqu'à un certain point immunisé contre le spleen du frère, *Les Chansons* (...) voit l'humeur de son héros se teinter du marasme ambiant; le dilettante allant même jusqu'à se résigner à faire le deuil des élans les plus passionnels de son agenda libertin, un choix en phase avec les diktats de Ribaucourt.

***La Belle Personne* (2008) : Jacques Nemours**

Dans le chapitre qui clôt sa trilogie, Honoré retrouve son acteur fétiche dans une nouvelle partition de dilettante. Garrel prête cette fois ses traits à Jacques Nemours, jeune professeur d'italien¹⁸⁰ dans un lycée du XVI^e arrondissement où son charme certain suscite les passions de collègues professeures au même titre qu'il exerce une fascination sur ses étudiants (qui trouveront en sa personne, tantôt un confident, tantôt un amant¹⁸¹). C'est d'abord avec un certain détachement (fidèle à l'insouciance par laquelle le dilettante

¹⁷⁹ Au-delà de leur appartenance à l'excroissance « rive gauche » (qui aurait privilégié un cinéma plus formaliste que celui des Jeunes Turcs), les films de Demy réalisés au début des années soixante reconduisent un mode de production artisanal tout comme une esthétique proches des premiers films de la Nouvelle Vague dont l'affranchissement est plutôt assuré par la création d'un univers fantaisiste sans réel équivalent au sein du mouvement néo-vaguien. De l'avis notamment du cinéaste Bertrand Tavernier, qui n'a pas la réputation d'être tendre à l'égard des Jeunes Turcs, l'étiquette « Nouvelle Vague » serait de toute façon une catégorie fourre-tout montée de toute pièce par des historiens de cinéma un peu trop pragmatiques : « [...] [L]es étiquettes, qui sont toujours réductrices, [...] cachent la réalité. Comment peut-on mettre dans le même sac [...] Truffaut, Franju (récupéré par le mouvement), Kast, [...] et Demy ? Ce qui les rapproche, c'était une volonté d'ébranler [...]. En dehors de cela, que de différences ! » (Tassone 2002, p. 282).

¹⁸⁰ Ce qui semblerait même beaucoup dire dans la mesure où Nemours balbutie tout au plus deux ou trois mots d'italien durant la durée du film; au point où même un spectateur crédule pourrait légitimement se questionner sur les réelles compétences d'un tuteur qui semble davantage se soucier de ses amourettes que de faire la leçon à ses élèves; une situation incongrue qui contribue à renforcer l'aura dilettante du personnage.

¹⁸¹ Il entretiendra une brève liaison avec une étudiante qui s'en est éprise.

maximise ses jouissances sans avoir à s'encombrer de responsabilités) que Nemours observe les marivaudages de toutes ces « belles personnes » – dont la jeunesse bien née semble au même titre captiver le réalisateur – jusqu'à ce qu'il goutte à sa propre médecine et s'amourache de l'une d'entre elles : Junie. Si la gamine partage ses sentiments, fragilisée par le décès de sa mère, elle refusera de s'abandonner à l'amour par peur d'en expérimenter le revers de la médaille et l'inexorable effritement des passions.

Au-delà de l'échec de sa quête, le cheminement d'un dilettante prêt à s'affranchir de sa nature révèle les mutations subies par le pastiche néo-vaguien d'Honoré qui infléchissent ici la conduite de son héros par excellence. En se lançant dans la quête du grand amour (qui le mènera jusqu'au désespoir : « Je ne sais plus quoi faire. Elle ne m'aimera jamais cette fille »), Nemours va littéralement rompre avec son dilettantisme¹⁸². De sorte que le protagoniste est à la fois à contre-courant des aventures adolescentes de Jonathan de même que du dilettante plus cérébral des *Chansons d'amour* dont les résolutions finales ne vont pas sans rappeler la rationalité de celles de Junie – quoique moins radicales – pour s'immuniser contre les souffrances du cœur. Cette-fois, en adaptant *La Princesse de Clèves*, un classique du XVIIe siècle, Honoré recentre l'anachronisme de son pastiche néo-vaguien sur les mœurs décrites par Mme de La Fayette dans son roman. La légèreté si chère à la Nouvelle Vague y cède sa place à des marivaudages plus précieux, mais plus « graves »¹⁸³ en dénaturant dans la foulée la conduite du dilettante. Le dilettantisme – dénominateur commun des personnages campés par Garrel chez Honoré – s'altère ainsi d'autant plus que le cinéaste se détourne d'un héritage truffaldien originellement plus patent (cf. *Dans Paris*). Puisque la filiation à la Nouvelle Vague des films d'Honoré¹⁸⁴ va de pair avec la volonté du cinéaste de l'afficher, il n'est pas surprenant que le dilettantisme de ses héros, serions-nous tentés de dire, soit donc lui-aussi proportionnel à la mise en évidence de l'héritage dont ils sont redevables¹⁸⁵. Il en résulte ainsi l'impression que l'atténuation de l'esprit dilettante du héros (ce qui vaut pour toute la

¹⁸² Le fait que cette rupture opère dans le dernier épisode de la trilogie n'est peut-être pas anodin et annonce les intentions du cinéaste de progressivement couper les ponts avec cet héritage néo-vaguien.

¹⁸³ Prenons la peine de légitimer l'usage du qualificatif « grave » : car au-delà du sérieux que ses adeptes pouvaient lui accorder et du surcroît de décorum qui encadre sa pratique, la préciosité peut souvent apparaître souvent aussi vaine qu'un certain badinage dilettante. N'en aurait déplu à Mademoiselle de Scudéry.

¹⁸⁴ Endossée en grande partie par le dilettantisme des personnages campés par Garrel.

¹⁸⁵ Toujours en des termes mathématiques, on pourrait aussi dire que l'évidence de l'influence néo-vaguienne des films d'Honoré et le dilettantisme de ses héros sont deux variantes liées par une relation de proportionnalité directe.

trilogie parisienne) s'accroît à mesure qu'Honoré colore ses films d'influences toujours plus « étrangères » à ses premières amours¹⁸⁶ (en ce qui a trait à la trilogie) : *Les Chansons d'amour* calquent Demy (dont l'esprit déjà plus lyrique contraste avec celui des Jeunes Turcs) et *La Belle Personne* fait d'un roman d'un autre temps sa matière première. Avec cet ultime volet de sa trilogie, le constat s'impose donc : Honoré trouble l'univers néo-vagabond plus « pur » de *Dans Paris* en dénaturant par le fait même l'oisiveté de son personnage type jusqu'à finalement le dépouiller de la légèreté plus incarnée qui le rattachait un peu plus explicitement au mouvement. Un cheminement qui confirme l'ambivalence d'une émulation qui est aussi bien hommage qu'émancipation.

3.4.2 Garrel chez Garrel

À travers les rôles qu'il donne à son acteur fétiche, Honoré construit un personnage à l'identité dilettante labile dont les transformations de la nature oisive (qui va en s'estompant) épousent les bifurcations stylistiques du cinéaste. Pour autant, le cinéma d'Honoré ne possède pas le monopole des partitions dilettantes de Garrel qui a fait de ce type de compositions aux relents passéistes une spécialité reconduite dans ses collaborations avec d'autres cinéastes. Notamment, Garrel père lui donna par deux fois l'occasion de la faire valoir. Dans *Les Amants réguliers* (Philippe Garrel, 2005), un film qui revisite lui-même le passé (les épisodes de mai 68)¹⁸⁷ avec un style anachronique de circonstance¹⁸⁸, Garrel fils est Pierre Dervieux. Jeune poète déserteur, oisif et opiomane, Dervieux trouvera refuge dans l'appartement d'un ami parisien alors qu'il est poursuivi par les autorités ; il y boit, fume, et fait la révolution dans le coton pendant que la rue est à feu et à sang. Le metteur en scène nous raconte certes l'histoire d'amour de Dervieux avec une jeune sculptrice (Clotilde Hesme), mais s'attarde aussi à l'effritement de l'insurrection estudiantine et au temps qui érode leurs idéaux. Mai passe, et rattrapé par la réalité et éventuellement par les forces de l'ordre, Pierre est traduit en justice où, lorsqu'interrogé sur le pourquoi de sa désertion, il se contente de répondre qu'il n'a « pas le temps ». La

¹⁸⁶ Soulignons quand même que les deux premières offrandes d'Honoré étaient moins imprégnées de l'esprit de la Nouvelle Vague : un portrait de femme en dix-sept morceaux choisis – *17 fois Cécile Cassard* (2002) – et un récit d'apprentissage sulfureux toujours avec Louis Garrel dans le rôle-titre (*Ma mère* (2004); adaptation du roman licencieux de Bataille).

¹⁸⁷ Une période, comme nous l'avons déjà souligné, à la fois féconde et crépusculaire du dilettantisme.

¹⁸⁸ Une durée fleuve, un style contemplatif et un noir et blanc saturé à contre-courant des impératifs du cinéma qui « plaît ».

plaidoirie de l'avocat chargé de sa défense nous semble particulièrement révélatrice du tempérament de son client :

Il y a [...] [d]es jeunes gens [...] qui, s'ils sont en état [...] ne sont pas aptes à faire leur service [militaire]. [...] Mais cela ne signifie nullement que lesdits jeunes gens ne soient pas capables de servir leur patrie par d'autres moyens. À mon avis, [...] mon client est parmi ceux-là. C'est un [...] véritable poète, dont l'œuvre commençante ne pourrait que souffrir irrémédiablement vu sa sensibilité extrême des rigueurs imposées par la vie militaire.

Sans que l'on puisse pour cela amalgamer poésie et dilettantisme, le terme « dilettante » pourrait bien se substituer à « poète » dans l'allocution du maître (qui n'émeut guère la cour...). Tout comme Doinel, Dervieux est une âme égarée, un dilettante¹⁸⁹ certes malingre, mais dont le tempérament oisif l'aurait quoi qu'il en soit amené à fuir les obligations militaires. Dans *La Frontière de l'aube* (2008), le dilettante prend l'allure d'un photographe dénommé François qui s'engage dans une relation extraconjugale avec une actrice maniacodépressive qu'il délaissera. Le suicide de cette dernière le hantera jusqu'à le mener lui-même à commettre l'irréparable peu de temps après ses fiançailles. Garrel (père), dans cette œuvre aux relents autobiographiques¹⁹⁰, nous tend l'itinéraire d'un dilettante rattrapé par son passé insouciant alors qu'il a justement pris la résolution de s'en distancer. Cette histoire tragique, rehaussée par une esthétique onirique¹⁹¹ qui ne va pas sans rappeler le Cocteau de la trilogie d'Orphée, trouble encore un peu plus la légèreté du dilettante dont l'esprit tourmenté ne devrait pour autant nous leurrer sur son caractère foncièrement oisif. Qui plus est, le parcours d'un tel personnage évoque forcément l'objet même de ce mémoire : la survivance d'un dilettantisme qui continue à innover (ou à « hanter »...) le cinéma français où le destin tragique des héros de Garrel rejoue dans la fiction l'importance pour les cinéastes de parvenir à s'affranchir du passé. Comme l'explique Marie Christine Breault, c'est seulement lorsque le dilettante (et donc ceux qui décident de le mettre en scène) cessera de contempler ce passé avec nostalgie qu'il pourra regagner son droit sur le personnage et avoir un parcours, une vie qui lui est propre; ce que les héros de Garrel, vis-à-vis ceux d'Honoré, (torturés par les spectres du passé) ne

¹⁸⁹ Un dilettante qui parvient cela dit à nous faire croire qu'il flirte avec certains préceptes de la flânerie tant sa oisiveté serait censée nourrir sa poésie.

¹⁹⁰ Garrel avait été embauché pour tourner un portrait sur l'actrice Jean Seberg, *Les Hautes Solitudes* (1974), peu de temps avant le suicide de celle-ci.

¹⁹¹ La beauté et les chemises blanches immaculées de Garrel, les apparitions de la suicidée qui se rappellent au souvenir de son amant à travers un miroir (un motif cher à Cocteau), etc.

parviennent pas à faire ni dans *La Frontière de l'aube* ni dans *Les Amants réguliers* et qui précipitera justement leur perte :

Dans les deux cas, le personnage porte les vêtements d'une autre époque, ceux de la révolution de 1789 [ou celle des années soixante pourrions-nous dire]. Le rêve délivre du temps présent en évoquant un passé empreint de nostalgie et qui semble utopique. Ce rêve sera le début de la remise en question de son bonheur avec Évelyne [la nouvelle conjointe de François]. À partir du moment où il sera retourné dans ce passé utopique (il est amoureux d'un souvenir), il sera incapable de poursuivre sa vie (Breault 2009, s.p.).

Au diapason de ces personnages, le cinéma français peut rendre hommage à ses maîtres à penser, mais doit s'assurer parallèlement d'édulcorer sa nostalgie pour parvenir en en désamorcer le fardeau.

Résumé – années quatre-vingt-dix et deux mille

Après les porte-étendards des années quatre-vingt-dix qui avaient retrouvé le dilettantisme, une autre mouture de cinéastes (Philippe Garrel y figurant en tant qu'exception¹⁹²) menée par Christophe Honoré (mais où les frères Larrieu, Cédric Klapisch et Emmanuel Mouret ne cèdent pas leur place) perpétue la survivance du dilettantisme entamée par les Desplechin et autres. Chez Honoré, les retrouvailles avec le dilettante s'opèrent à travers une conception du pastiche qui lui permet, d'une part, de renouer avec l'oisiveté type des héros la Nouvelle Vague, mais, d'autre part, de s'affranchir de son carcan (et donc de le désamorcer) notamment grâce aux personnages dilettantes de plus en plus teintés de gravité campés par Louis Garrel (que ce soit dans la trilogie parisienne ou chez son père) agissant comme le fil conducteur de l'émulation et de l'émancipation. À travers le pastiche ou les emprunts, les auteurs français contemporains affichent leur redevabilité à la Nouvelle Vague¹⁹³, mais leur affection pour la mise en scène de personnages dilettantes plus affranchis annonce en contrepartie la nécessité de la transcender¹⁹⁴. La filiation entretenue par ces cinéastes en est ainsi une à double tranchant; un hommage où l'on peut en fait lire en filigrane un affranchissement qui ne ferait qu'opérer par des voies plus

¹⁹² Les premiers longs métrages de Garrel remontent à la fin des années soixante.

¹⁹³ Nous avons examiné le cas Honoré, mais nous pourrions facilement en dire autant d'un Mouret ou des frères Larrieu.

¹⁹⁴ Le titre d'un article paru dans *Le Monde Diplomatique* évoque d'ailleurs le fardeau que peut représenter la Nouvelle Vague pour les nouvelles générations de cinéastes : *Un label devenu carcan : A-t-on le droit de critiquer la Nouvelle Vague ?* (Person 2009).

souterraines que la mise à mort autrement moins subtile que la Nouvelle Vague a fait subir aux cinéastes de la qualité française qu'elle conspuait.

Ainsi, malgré le texte virulent signé par Honoré pour se dissocier d'un cinéma français embourgeoisé et dont le ton, comme nous l'avons déjà souligné, pouvait rappeler la diatribe de Truffaut en son temps, il n'est pas outre mesure surprenant que le cinéaste procède avec « délicatesse » quand vient le temps de s'adresser aux cinéastes qu'il admire dont l'éloignement devrait dès lors davantage être interprété tel un mal nécessaire qu'un réel désaveu. Car contrairement aux cinéastes contemporains, les Jeunes Turcs ne sentiront pas la nécessité de marquer leurs distances avec le cinéma dont ils admirent les œuvres (Renoir, Becker, Ray, Fuller, etc.); une attitude qui s'explique par un écart souvent plus significatif entre leurs propres films et ceux de leurs maîtres à penser et, surtout, par la mésestimation du travail de ces mentors par l'intelligentsia¹⁹⁵. C'est-à-dire qu'il nous semble que si certaines idoles de la Nouvelle Vague ne jouissaient pas de la même « immunité » dont elle-même jouira, celles du cinéma français des années deux mille (en grande partie constituée des réalisateurs de la Nouvelle Vague) occupent une prééminence dans l'imaginaire collectif qui se devait effectivement d'être à certains égards désamorcée, mais non plus dynamitée au même titre que le cinéma embourgeoisé qu'Honoré (ou Truffaut) prendra la peine de stigmatiser dans son papier. Contrairement à la Nouvelle Vague qui se devait essentiellement de marquer avec virulence un éloignement de cinéastes qu'elle dépréciait (tous ceux qui ont réalisé les films scénarisés par Jean Aurenche et Pierre Bost...), Honoré se devait quant à lui de prendre ses distances avec des maîtres à penser parfois encombrants (Truffaut, Demy...), chose qu'il se doit d'exécuter avec le doigté requis, et des contemporains mésestimés (Gédiguian, Fontaine...) auxquels il pouvait réserver un traitement plus vitriolique; soit un double standard nécessaire pour mener à bien une émancipation polarisée entre idoles à ménager et tâcherons que l'on est en droit de malmener. Bien que plus nuancée, la désacralisation des idoles néo-vaguiennes, volet sibyllin d'une trilogie parisienne que la critique généraliste aurait cru (et voulu) limité à l'hommage, concrétise un mandat plus captieux sous le couvert lénifiant de son pastiche : l'affranchissement du modèle néo-vaguien qui pourra dès lors planer sur l'œuvre

¹⁹⁵ Le cinéma d'Hitchcock, l'une des idoles de la Nouvelle Vague, était dévalorisé aux États-Unis au point où Truffaut sentira, aux antipodes du traitement qu'Honoré lui fera subir, le besoin de réhabiliter le metteur en scène britannique par des articles et une célèbre série d'entretiens... (Truffaut 1966).

sans l'écraser¹⁹⁶. Cette dialectique est ainsi reconduite par d'autres cinéastes de la même génération à travers des procédés autres, mais toujours dans la même visée. Bertrand Bonello, par exemple, malgré un cinéma qui se coltine moins évidemment celui de Truffaut, n'en exécutera pas moins sa « mise à mort » avec une déférence similaire. Dans *Le Pornographe* (2001), le cinéaste confine Jean-Pierre Léaud à un rôle qui, s'il n'a plus grand chose à voir avec Doinel, confronte le célèbre acteur à sa propre obsolescence à travers le personnage d'un réalisateur de films pornographiques vieillissant dépassé par la réalité d'une profession sombrant dans la décadence. Toujours à mi-chemin entre hommage et « assassinat », Bonello offre à Léaud, acteur le plus emblématique de la Nouvelle Vague, une grandiose composition de cinéma (le volet déférent de l'« assassinat ») où son Jacques Laurent idéaliste (nostalgique de l'époque d'un porno gracieux, artistique), d'abord réfractaire au changement, s'accroche jusqu'à finalement se résigner avec dignité – dans un jeu de miroir évident – à désertir la profession qui l'avait rendu célèbre. Parcours qui rejoue avec élégance le lot inexorable destiné à son magnifique interprète et à sa partition dilettante la plus connue.

3.5 Les filiations transnationales contemporaines et le cas *Frances Ha*

Après les « rejets » néo-vaguiens des années soixante, la No Wave dans les années quatre-vingt, la bande de la FÉMIS et, finalement, l'éclosion d'une nouvelle garde de cinéastes français au début du nouveau millénaire, l'explicitation d'un constat, que l'on avait d'ores et déjà deviné et identifié, s'impose d'autant plus que nous approchons la conclusion de notre cheminement. Non seulement la survivance de la Nouvelle Vague (et de son dilettantisme) se concrétise-t-elle au sein de la cinématographie française qui l'a engendré et qui en perpétue l'héritage avec le plus évident enthousiasme (à l'exception près de l'accalmie des années soixante-dix et quatre-vingt), mais au cœur de cinématographies étrangères. C'est-à-dire que la pérennité de la Nouvelle Vague (lire : dilettantisme), dont la descendance était déjà féconde alors que le mouvement battait son plein, s'exprime à travers une kyrielle de filiations nationales et, dans une moindre mesure transnationales qui vont jusqu'à reconduire la même dynamique que l'on avait pu observer

¹⁹⁶ Dans son cas, on pourra dire que l'opération d'affranchissement semble avoir été concluante dans la mesure où Christophe Honoré n'a pas mis en scène de protagonistes dilettantes dans ses films subséquents qui, qui plus est, s'éloignent de l'esprit Nouvelle Vague (si ce n'est de la comédie musicale *Les Bien-aimés* qui reprend la forme chantée de *Les Chansons d'amour*).

dans les années soixante, celle d'un séisme dont les secousses continuent à se ressentir bien au-delà de l'épicentre. Cette analogie rend bien compte de cette pérennité, mais rend justement aussi justice à l'universalité d'une influence qui transcende les frontières en résistant à l'épreuve du temps.

Cette réalité pourrait d'ailleurs difficilement être mieux exemplifiée par un autre film que *Frances Ha* (2014) du réalisateur américain Noah Baumbach. *Frances Ha*, qui doit son titre à son héroïne, danseuse contemporaine délurée et un peu paumée, propose un récit qui s'épivarde au gré du destin chaotique de sa protagoniste et dont le ton désinvolte rappelle l'esprit débonnaire des premiers films de Jarmusch (ou des premiers films de la Nouvelle Vague, libre à vous...). Comme Honoré (ou Jarmusch) avant lui, Baumbach accomplit toujours le rapprochement avec les figures tutélaires dilettantes dont il est redevable en même temps qu'il s'en distance. Ce qui frappe d'emblée dans le film de l'Américain, c'est ainsi la manière dont tout semble être mis en place pour évoquer un certain esprit « Nouvelle Vague ». Le réalisateur rappelle tout un univers et ses codes au bon souvenir du spectateur à travers une série de tics, de clins d'œil et d'influences qui tissent une arborescence complexe de références qui revisite en condensé le cheminement que nous avons nous-même parcouru depuis l'entame de notre étude : la galerie de personnages inconséquents qui constitue l'entourage immédiat de Frances¹⁹⁷ ne va pas sans évoquer la nonchalance étudiée des héros jarmuschien (dont la laideur sympathique de l'un d'entre eux rappelle d'ailleurs Belmondo), Benji et Frances passent une après-midi à visionner un film d'Arnaud Desplechin¹⁹⁸, Frances elle-même est un personnage composite qui évoque un sentiment de déjà-vu; sa oisiveté, ses bizarreries, son occupation plus ou moins définie¹⁹⁹, son insouciance, sa réalité professionnelle précaire faite d'emplois alimentaires (serveuse, hôtesse, doublure pour une compagnie de danse) et ses enjambées euphoriques dans New York au son de *Modern Love* de Bowie; bref, tout ça rappelle tour à tour subtilement un étrange croisement entre l'excentricité d'Annie Hall et l'indolence d'Antoine Doinel ou encore plus explicitement le cinéma de Leos Carax²⁰⁰. En somme, un

¹⁹⁷ Un prénom lui-même très révélateur des véritables origines du personnage.

¹⁹⁸ Frances et Benji passent une après-midi à visionner *Un conte de Noël* (2009).

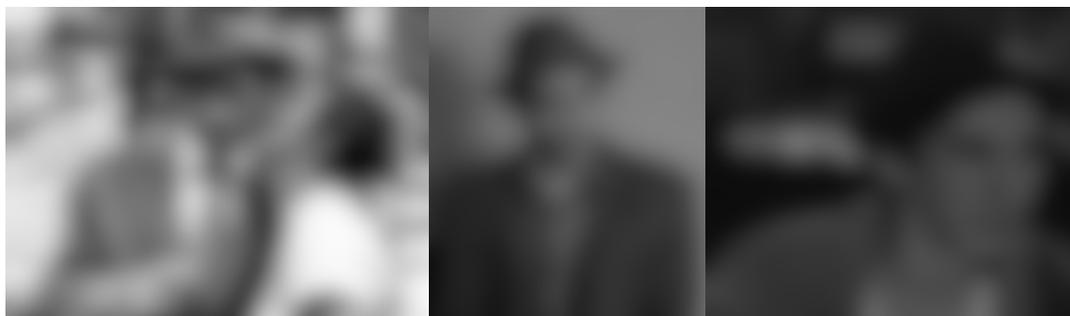
¹⁹⁹ Lorsque des connaissances embourgeoisées l'interrogeront sur son occupation professionnelle, elle rétorquera candidement du tac à tac : « it's hard to explain, because I don't really do it. », une réplique qui résonne avec la remarque que la « discrète » avait adressée à Antoine (cf. p. 74).

²⁰⁰ Dont l'alter ego Alex, incarné par Denis Lavant, se livrait justement à la même chorégraphie déjantée au son de la chanson de Bowie dans le film *Mauvais Sang*.

premier visionnement permet au cinéphile un tant soi peu avisé de prendre conscience de la volonté manifeste du cinéaste de s'inscrire dans une certaine lignée de l'histoire du cinéma, et en ce qui nous intéresse, du dilettantisme. Frances Ha(lladay) est une héroïne dilettante qui se veut le pendant américain contemporain de Doinel au même titre que Willie chez Jarmusch fut celui des années quatre-vingt ou que Gassman, par exemple, en constitua le volet méditerranéen dans les années soixante.

Mais pour l'œil un peu moins profane, et comme la plupart des cinéaste-héritiers sur lesquels nous nous sommes penchés, Baumbach vient troubler de sa signature le modèle sur lequel il s'appuie. Cette appropriation – au-delà de l'ancrage du film dans une réalité « branchée » new-yorkaise – se concrétise plus particulièrement en deuxième moitié du récit. C'est là que Baumbach installe la singularité de son œuvre par-delà les innombrables traces (recensées) qui la rattachent un peu superficiellement à toute l'histoire du dilettantisme que nous avons parcourue. Au moment où Frances est prise entre deux emplois précaires, l'envie soudaine de visiter Paris saisit la jeune femme suite à un dîner chez des amis nantis qui lui offrent hébergement dans la Ville Lumière. A priori, c'est le caractère purement digressif de l'escapade qui interpelle – au même titre que les nombreux épisodes dont le film semble la somme de toutes les parties – au sein de l'économie narrative d'un récit où elle fait strictement figure de parenthèse. Mais à la lumière de la volonté affichée par Baumbach de mettre en exergue les filiations qui bercent son film, nous sommes en droit d'affirmer que l'épisode parisien dépasse le simple anecdotique. Le périple n'a justement pas de justification dramaturgique puisqu'il a, croyons-nous, pour raison première de marquer la parenté du film avec son héritage. Chose que Baumbach aura tôt fait de surligner par un dialogue apparemment trivial où l'amie de Frances (celle qui a un pied-à-terre à Paris) regrette de ne pouvoir lui présenter un ami célibataire qui ressemblerait à Jean-Pierre Léaud. On aura dès lors tôt fait de comprendre que Baumbach met littéralement en scène le pèlerinage filmique de son personnage qui marche sur les traces de son alter ego cinématographique (et donc de ses « origines »). Cette entreprise n'a d'autre but en surface que celui de marquer la redevabilité du film (ou du personnage) à l'égard de son héritage, mais la réalité du voyage, une odyssée, disons-le, ratée, finira par en révéler l'agenda latent insoupçonné : l'affranchissement. Une fois à Paris, Frances manque son rendez-vous avec l'âme sœur annoncée (le sosie de Jean-Pierre Léaud), s'ennuie royalement, souffre de solitude, regrette la culture américaine au point de

traverser l'Atlantique pour aller voir *Puss'N'Boots* dans une salle de cinéma, etc. Frances, et, par extension le film dont elle est l'héroïne, malgré toutes ses affinités de surface avec Paris (lire Doinel, lire Nouvelle Vague, lire la No Wave, etc.) se montre fondamentalement « incompatible » avec celle (Paris)²⁰¹ qui devait être sur papier son âme sœur. *Frances Ha*, film et personnage compris, au-delà de l'héritage éclectique qu'elle colporte (néo-vaguien, léaudien, jarmuschien, etc.), n'en est ainsi pas moins une œuvre affranchie. Le périple parisien de son héroïne marque la filiation du film avec la Nouvelle Vague en entérinant dans la foulée une dialectique qui valse entre rapprochement et émancipation observable chez la plupart des héritiers de Truffaut. En ce sens, Frances est certes un personnage composite, mais également, et surtout, irréductiblement américain.



Jean-Luc Godard *À bout de souffle*, Jim Jarmusch, *Stranger than Paradise* et Noah Baumbach, *Frances Ha*
© Criterion Collection 2014, 2007, 2013
Images retirées / Fig. 9 : Michel Poiccard, *Eddie et Lev*, les représentants d'une filiation générationnelle qui opère en trois temps

²⁰¹ Et donc celui : Doinel.

Conclusion

Notre proposition de recherche nous aura amené à passer en revue près de neuf décennies de cinéma avec une hâte qui, n'eussent été les circonstances de son accomplissement, aurait sans doute été mal à propos. Un détour par les années vingt à cinquante nous a démontré en un premier temps la mise au ban du dilettantisme par le biais d'incarnations périphériques, accessoires et, plus souvent qu'autrement marginalisées sous les traits d'individus peu recommandables et où les portraits un peu plus flatteurs semblaient devoir s'encombrer de justifications (Guitry...). Après coup, les années soixante, portées par l'iconoclasme des porte-étendards de la Nouvelle Vague, étaient parvenues à sublimer les tares de l'oisiveté dilettante en vertus louées sans réserves en élevant au faite de leur renommée ses héros, ambassadeurs d'une jeunesse émancipée et décomplexée : tendance dont le ressac du raz-de-marée européen se ressentira outre atlantique.

Cette apogée dilettante, et de façon générale des formes les plus diverses de oisiveté, fut ensuite modulée par la désillusion post-1968 qui semble avoir émoussé l'idéalisme et l'esprit de révolte des cinéastes ayant réhabilité le dilettantisme. Ainsi, dès les années soixante-dix, Truffaut et consorts se réfugient dans un évident conservatisme. Dans la foulée, un cinéma plus impersonnel marquera tout un pan du cinéma d'élans vénaux et d'impératifs économiques (où les représentants de l'oisiveté sont policés) allant jusqu'à se radicaliser dans l'auteurisme des années quatre-vingt qui intégrera les tics du cinéma dominant où les personnalités dilettantes sont à l'avenant : désincarnées et insipides²⁰². Ces deux décennies de cinéma hostiles à l'installation de cinéastes revendiquant leur héritage néo-vaguien (et donc à l'oisiveté de ses personnages) verront le dilettante fuir à l'ouest. Il y trouvera un foyer plus accueillant loin de sa mère-patrie dans l'effervescence d'un cinéma américain revigoré (alors que l'auteurisme français s'effrite) et qui offrira, d'abord grâce au déclin du *studio system*²⁰³ et ensuite grâce aux avant-gardes

²⁰² Nous ne nous sommes pas réellement adonnés à des analyses méticuleuses de cas de figures pour la décennie quatre-vingt, mais il n'en demeure pas moins que les héros du cinéma du look étaient souvent au diapason de l'art cinématographique de cette période. À ce sujet, notons que si les héros de Leos Carax sont certes tourmentés et ceux de Luc Besson souvent marginaux, leurs personnalités, à peine esquissées, subissent les dommages collatéraux d'un cinéma dont la tendance à l'épate visuelle emporte tout sur son passage, les psychologies de ses personnages y compris (cf. ch. 3).

²⁰³ Suite à l'effondrement du *studio system* à la fin des années soixante après les échecs retentissants de certaines productions pharaoniques financés par les majors – jeu de mot oblige, on pense forcément à

de l'underground, aux années soixante-dix et quatre-vingt ses incarnations oisives et dilettantes les plus mémorables chez le Nouvel Hollywood et les chantres de la No Wave. Après ce que nous avons qualifié d'« éclipse dilettante » en France, les auteurs phares des années quatre-vingt-dix, nourris par une influence néo-vaguienne certaine, de même que de son sentiment de fratrie originel, renoueront avec le dilettante jusqu'à ce qu'une génération de cinéastes français des années deux mille, dans un cinéma truffaldien plus décomplexé, reprennent un flambeau que ne se gêneront pas, une fois de plus, à saisir des cinéastes étrangers tels Noah Baumbach. A posteriori, la densité du parcours peut sembler « survitaminée », mais le survol qu'il constitue, suffit tout de même à ajouter de l'eau au moulin de notre postulat sur la pérennité du dilettantisme néo-vaguien.

En un premier temps, ce mémoire nous aura permis d'établir hors de tout doute l'acuité de l'appellation « dilettante » instinctivement attribuée au personnage néo-vaguien type, à qui le mouvement donnera ses lettres de noblesse dans le giron du septième art, tout comme d'observer ses métamorphoses au fil d'un siècle de cinéma où il fut successivement malmené, déprécié, célébré en demi-teintes, réhabilité, délaissé, ressuscité, puis finalement à nouveau célébré, mais néanmoins toujours invariablement marqué (peu ou prou) par l'empreinte des premiers cinéastes qui l'ont jadis porté aux nues. En un deuxième temps, l'universalité de la figure esthétique du dilettante proposée par la Nouvelle Vague (et donc de celle-ci) a généralement donné lieu à une succession dont la filiation a toujours sous-tendu des velléités émancipatrices. Ces héritiers proposent un bestiaire de protagonistes foncièrement oisifs et dilettantes qui teinte ses modèles néo-vaguiens plus débonnaires d'antan d'élans souvent plus graves (ou qui leur sont tout simplement propres) en phase avec leur contemporanéité qui les sauvent, immanquablement, d'un anachronisme ou d'une nostalgie trop univoques. Bref, malgré un corpus parcimonieux, qu'une thèse doctorale pourrait par exemple nous permettre de bonifier, l'étude entreprise conforte l'identité dilettante du héros néo-vaguien de même que sa pérennité assurée par une succession éclectique faite de personnages pour la plupart

Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, 1963) –, les réalisateurs obtiennent carte blanche pour explorer des thèmes plus « problématiques » autrefois délaissés par la pudibonderie des studios. Les metteurs en scène, nouveaux rois d'Hollywood, pourront ainsi désormais mettre à l'honneur des personnages marginaux, en rupture de ban avec la société où certaines célèbres partitions oisives marqueront les esprits : le Dustin Hoffman de *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), les deux hurluberlus de *Scarecrow* (Jerry Schatzberg, 1973), etc. Une page de l'histoire du cinéma qui aurait sans doute mérité un examen plus approfondi.

dotés d'idiosyncrasies singulières que des metteurs en scène d'origines diverses parviennent à faire valoir; un constat qu'un cadre théorique élargi, une méthodologie plus rodée quant à l'échantillonnage des films étudiés, de même que des entreprises et des contingences encore plus récentes (les derniers films de Desplechin, le montée en grade de Vincent Macaigne comme nouvel anti-héros d'un certain cinéma d'auteur, etc.) pourraient donc sans doute contribuer à pouvoir démontrer avec plus de certitude.

En contrepartie, puisque ce mémoire revêt un caractère avant tout exploratoire, il importe aussi de revenir sur la dimension essayistique de l'étude que nous avons menée. Notre démarche aura certes mis en lumière la prééminence des filiations existant entre les générations d'auteurs qui se sont pour la plupart réapproprié la figure esthétique du dilettante néo-vaguien; cela dit, nous nous devons de réitérer le caractère approximatif que sous-tend l'approche préconisée. Le chemin parcouru nous aura permis de prendre le pouls du rayonnement du legs de la Nouvelle Vague à travers plusieurs décennies de cinéma, mais appelle forcément à des recherches plus vastes. Déjà, comme nous l'avons maintes fois indiqué en cours de route, un examen rigoureux du contexte social français mériterait d'être intégré pour comprendre pleinement l'évolution de la figure esthétique que nous nous sommes donné pour mandat de disséquer. La rémanence du dilettante dans le cinéma français se devrait, toujours dans le contexte idéal d'une thèse par exemple, d'être examiné à l'aune d'études historiques plus nombreuses (à l'image de celle d'Anne T. Bouchet) nous permettant d'attribuer ses disparitions et réapparitions récurrentes à des facteurs autres que l'arbitraire des cinéastes qui en ont fait leur héros fétiche. Même si nous avons avec prudence esquissé certaines hypothèses à cet effet (*cf.* p. 12-13 et p. 66-67), l'apparition d'une figure esthétique est forcément le symptôme de facteurs autrement plus complexes que ceux que nous avons identifiés notamment dans le chapitre 1 et 3. Par ailleurs, la dimension *gender* est un autre volet qu'une entreprise plus exhaustive pourrait se permettre d'appréhender en cherchant notamment à palier les apories identifiées dans l'ouvrage de Geneviève Sellier, seule réelle étude *gender* à avoir abordé l'héritage de la Nouvelle Vague avec les carences que nous avons identifiées (*cf.* p. 24-27). Une nouvelle étude sur le dilettantisme gagnerait non seulement à intégrer davantage de cas de figures féminins (que nous avons ici limités à un bref passage sur Bardot et à l'analyse du film *Frances Ha*), mais à se concentrer sur la singularité que le sexe féminin peut insuffler à la figure esthétique du dilettante et à sa personnalité type : des aspects que nous avons laissés

en plan dans notre mémoire au même titre que la manière dont l'identité dilettante féminine est construite dans le contexte de ses interactions avec ses pairs masculins²⁰⁴.

Ultimement, notre parcours invite surtout à nous poser la question essentielle du rôle auquel répond la persistance du dilettantisme dans le paysage cinématographique français de même que dans les autres filmographies (italiennes, américaines, etc.) analysées. Plus exactement, pourquoi, malgré les multiples déclinaisons qu'il a pu engendrer (en Italie, aux États-Unis, etc.), le dilettante demeurerait-il foncièrement français, en quoi cette figure esthétique est-elle indéniablement associée à la France en dépit de l'éclectisme certain de sa « progéniture » ou de la singularité qu'on pu lui attribuer des cinéastes étrangers ? Même un survol de certains cas de figure tend déjà à nous rappeler l'indéniable francité du dilettante. Skolimowski, pourtant Polonais, s'est adjoint les services de l'acteur français le plus associé au dilettantisme néo-vaguien (Jean-Pierre Léaud) pour tourner *Le Départ*. Le Québécois, Gilles Groulx, quant à lui, a fait appel à un duo d'acteurs qui rappellent étrangement Anna Karina et Belmondo dans un film, *Le Chat dans le sac*, qui calque lui-même l'esthétique des premiers films de Godard. En Italie, dans *Il Sorpasso*, Dino Risi affuble son fanfaron (ou son dilettante) d'un compagnon de route joué par un acteur français (Trintignant); comme si le metteur en scène avait souhaité de la sorte inconsciemment nous rappeler les véritables « origines » de son héros. Noah Baumbach, lui, un Américain, dans *Frances Ha*, envoie son héroïne sur les traces du dilettantisme en la catapultant à Paris. Bref, on remarque que nombreux sont les cinéastes à avoir laissé, délibérément ou pas, planer un flottement français sur leurs mises en scène de figures dilettantes. La France, berceau du dilettantisme néo-vaguien, semblerait ainsi toujours associée de près ou de loin au dilettantisme au cinéma, au-delà des considérations historiques. Si cette constance nous inviterait à faire du dilettante un personnage intrinsèquement français, il convient de ne pas totalement céder à cette tentation ou, du moins, de nuancer l'assertion.

²⁰⁴ Un simple examen de *La Maman et la putain* (bien que le film dépasse les années Nouvelle Vague) ou même d'*Hiroshima mon amour* (et sans doute des premiers films d'Agnès Varda) nous aurait sans doute permis sans trop de mal de constater que la féminité conjugulée par la Nouvelle Vague dépasse largement l'accusation de phallocratie qu'elle lance aux Jeunes Turcs (2005, p. 80).

La figure esthétique du dilettante est certes une construction cinématographique française indissociable des personnages de la Nouvelle Vague, mais il importe de distinguer sa genèse au grand écran de ses véritables origines. Le cinéma de la Nouvelle Vague a beau avoir contribué à populariser le dilettante en tant que quasi « personnage folklorique français », ce serait avant tout l'importance historique du mouvement ainsi que l'envie des cinéastes de se mesurer à son mythe qui expliquerait en partie la récurrence de personnages dilettantes dans le cinéma français, davantage que les affinités que pourraient entretenir les Français avec la chose dilettante. Des facteurs sans doute d'ordre plus social (une quelconque tendance à la nostalgie des Français ou sinon un faible idiosyncrasique pour les héros oisifs, etc.) pourrait vraisemblablement l'expliquer plus longuement et nous contredire, mais nécessiterait en fait l'examen de données qui dépassent les limites de notre étude. Notre cheminement converge ainsi au moins sur un constat sans appel : la prééminence de la Nouvelle Vague dans l'histoire du cinéma mondial, les images iconiques et les compositions dilettantes célèbres qu'elle a engendrées n'ont pas été jusqu'à faire du dilettantisme une figure proprement française²⁰⁵ (on connaît forcément des dilettantes qui ne sont pas français), mais marquent le dilettantisme d'un sceau, d'une tradition de cinéma en l'occurrence éminemment française; soit celle de la Nouvelle Vague. L'ampleur du mythe et du rayonnement de cette dernière aurait pu ainsi contribuer à entretenir un potentiel malentendu sur les origines du dilettantisme, davantage associées à ses pères cinématographiques français (les Jeunes Turcs²⁰⁶) qu'à ceux qui en ont pourtant cultivé l'agenda au fil des siècles (les Ribaucourt, Huysmans, auteur de l'ouvrage *Du dilettantisme*, et bien d'autres). Dès lors, ce mémoire ne nous a pas réellement permis de mettre en évidence la manière dont une figure esthétique se construit à proprement parler (ce serait le travail d'une autre étude qui saurait davantage mettre à l'honneur une dimension sociale ou historique), mais, plutôt, de scruter son évolution.

En somme, le dilettantisme, tel qu'étudié dans ces pages, s'avère être une construction cinématographique dont l'ascendance de l'artisan (la Nouvelle Vague) aurait contribué à la préservation d'une idiosyncrasie apparemment typiquement française (alors qu'elle est dans les faits plus exactement typiquement néo-vaguienne). C'est déjà l'une des

²⁰⁵ La Nouvelle Vague ne nous en donnerait en fait que l'illusion.

²⁰⁶ Comme nous l'avons déjà affirmé, les Jeunes Turcs n'ont pas « inventé » le dilettantisme au cinéma. Néanmoins, ils en ont certainement donné l'impression par la réhabilitation totale et l'adoubement qu'ils en ont fait.

hypothèses que nous permet de tirer une étude de nature analytique sur une figure esthétique. À l’opposé, seule une approche qui considérerait le contexte social, au risque de nous montrer redondant, nous permettrait de justifier le pourquoi de la rémanence du dilettantisme dans le paysage français au-delà du rayonnement indémodable de son mouvement cinématographique le plus célèbre.

Publié en 2003, l’ouvrage d’Aldo Tassone *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?* pose la question qui a stimulé notre initiative. Notre mémoire, malgré les limites que nous lui reconnaissons, a au moins le mérite d’y répondre partiellement. Ce qu’il reste, entre autres, de la Nouvelle Vague, c’est justement cette figure esthétique du dilettante (qui charrie elle-même une manière singulière de faire du cinéma²⁰⁷) associée à la France (par le biais du cinéma) à un point qu’elle teinte d’inflexions françaises²⁰⁸ toutes ses « relectures » qui peinent parfois à s’en émanciper. Notre étude offre de la sorte une vitrine sur le legs de la Nouvelle Vague dans le cinéma français à travers la survivance de la figure du dilettante qu’elle a elle-même définie. La Nouvelle Vague étant ainsi encore très présente dans le paysage culturel (et cinématographique) français, il serait également judicieux d’examiner sous quelles formes autre que la réappropriation de la figure esthétique du dilettante ce legs se perpétue, quitte à étendre nos études au-delà de l’analyse filmique. Des nombreuses expositions encore consacrées à Truffaut (dont une monumentale organisée par la Cinémathèque française d’octobre 2014 à février 2015²⁰⁹) au respect dont jouissent toujours les « survivants » du mouvement néo-vaguien²¹⁰ en passant par les hommages que reçoivent ses disparus²¹¹, on peut dire que, sans tenir le haut du pavé, la Nouvelle Vague continue à occuper un espace significatif dans l’imaginaire des Français. C’est ce constat qui devrait nous inciter justement à investiguer sur les autres déclinaisons que peuvent prendre un héritage toujours palpable bien au-delà du goût de cinéastes français à mettre en scène des figures dilettantes dans leurs films.

²⁰⁷ Cf. l’« effet dilettante » p. 54-56.

²⁰⁸ Ou, devrions-nous dire, néo-vaguiennes.

²⁰⁹ Qui comportait d’ailleurs un cycle de projections intitulé *L’héritage de François Truffaut* où furent notamment diffusés des films de Christophe Honoré et d’Arnaud Desplechin.

²¹⁰ On interviewe Godard avec encore davantage de déférence que dans les années soixante.

²¹¹ Jacques Rivette étant le dernier en date.

Bibliographie

D'Alkemade, Valérie. 2008. *Abécédaire impertinent du dandysme et des néo-dandys*. Bruxelles : Soliflor.

Andrew, Dudley. 2014. « *Breathless then and now* ». Texte de pochette. *Breathless*. DVD-ROM. Criterion Collection.

Astruc, Alexandre. 1948. « Naissance d'une nouvelle avant-garde ». *L'Écran français*, n° 144, 30 mars.

De Baecque, Antoine. 1996. « Entretien avec Arnaud Desplechin et Emmanuel Salinger ». *Cahiers du Cinéma*, n° 503 (juin), p. 26-35.

— 1998. *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion.

Bamforth, Iain. 2010. « On the good life ». *Quadrant*, vol. 10, n° 10, p. 96-99.

Bantman Béatrice et Elisabeth Lebovici. 1997. « L'appel contre la loi Debré gagne le monde de la culture. Après les cinéastes, des écrivains, des architectes... préparent des initiatives ». En ligne. *Libération*, 13 février.

http://www.liberation.fr/evenement/1997/02/13/l-appel-contre-la-loi-debre-gagne-le-monde-de-la-cultureapres-les-cineastes-des-ecrivains-architecte_197136

Barbey d'Aureville, Jules. [1879] 1997. *Du dandysme et de George de Brummell*. Coll. « Grande Bibliothèque ». Paris : Rivages.

Barthes, Roland. [1957] 1970. *Mythologies*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil.

Baudelaire, Charles. [1863] 2010. *Le peintre de la vie moderne*. Paris : Fayard/Mille et une nuits.

Bordeaux, Henry. 1895. *Âmes modernes*. Paris : Perrin.

Bouchet, Anne T. 2013. *La France de la Cinquième République*. Auxerre : Sciences Humaines.

Bourget, Paul. [1923] 1995. *Essais de psychologie contemporaine*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.

Brassart, Alain. 2004. « Brialy, la légèreté d'un dandy ». Dans *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années 60*. p. 295-343. Paris : Cerf.

Breault, Marie-Christine. 2009. « Notes autour de *La Frontière de l'aube* de Philippe Garrel : La beauté du diable ». En ligne. *Hors Champ*.

<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article360>

- Briot, Marie-Odile. 1974. « Le cycle infernal de la féminité (sur *La Maman et la Putain*) ». *Positif*, n° 157 (mars), p. 54-55.
- Brisset, Stéphane. 1990. *Le cinéma des années 80 : de Diva au Grand Bleu*. Paris : M.A..
- Buache, Freddy. 1990. *Le cinéma français des années 1970*. Paris : Hatier.
- Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. 1960. *Vérité-Liberté*, 6 septembre, s.p.
- Dardier, Agathe, Nadine Laïb et Isabelle Robert-Bobée. [2013] 2016. « Les décrocheurs du système éducatif : de qui parle-t-on ? ». En ligne. <http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/FPORSOC13a_VE1_educ.pdf>. D'abord paru dans *France, portrait social – édition 2013. Insee Paris* (novembre), p. 11-22.
- Douin, Jean-Luc et Daniel Couty (dir.). 2005. *Histoire(s) de films français*. Paris : Bordas.
- Dyer, Richard. 2007. *Pastiche*. Londres : Routledge.
- Enthoven, Jean-Paul. 1996. *Les Enfants de Saturne*. Paris : Grasset.
- [Ferran, Pascale]. 2007. « Césars : le coup de gueule de Pascale Ferran ». En ligne. *Libération*, 26 février. http://next.liberation.fr/cinema/2007/02/26/cesars-le-coup-de-gueule-de-pascale-ferran_12839
- Fournel, Victor. 1858. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris : Adolphe Delahays.
- Gili, Jean Antoine. [1978] 2011. *Le cinéma italien*. Paris : La Martinière.
- Glucksmann, André. 2006. *Une rage d'enfant*. Paris : Plon.
- Habib, André. 2015. « Chroniques du détail. Sur *Frances Ha* ». En ligne. *Hors Champ*. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article572>
- Hoberman, Jim. 1979. « No Wavelength : The Para-Punk Underground ». En ligne. *Village Voice*, 21 mai. Dans Luxonline. *Educational Resource about british film and video artists* [http://www.luxonline.org.uk/articles/no_wavelength\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/no_wavelength(1).html)
- Honoré, Christophe. 1998. « Triste moralité du cinéma français ». *Cahiers du Cinéma*, n°521 (février), p. 4-5.
- Klein, Félix. 1895. *Autour du dilettantisme*. Paris : Victor Lecoffre.
- Lévy-Klein, Stéphane. 1974. « Entretien avec Jean Eustache (à propos de *La Maman et la Putain*) ». *Positif*, n° 157 (mars), p. 50-53.
- Luengo Albuquerque, Elisa. 1988. « Des Esseintes : à la charnière entre le dandy et le décadent ». *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 2, p. 111-124.

- Lussier, Marc-André. 2007. « *Dans Paris : un spleen sous influences* ». En ligne. *La Presse*, 22 juillet. <http://www.lapresse.ca/cinema/critiques/201207/25/01-4559290-dans-paris-un-spleen-sous-influences.php>
- Mandelbaum, Jacques. 2011. « Le film charnière où chez Skolimowski tout bascule ». En ligne. *Le Monde*, 11 novembre. http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/06/le-film-charniere-ou-chez-skolimowski-tout-basculer_1568393_3476.html
- Marie, Michel. 1997. *La Nouvelle Vague et son film manifeste À bout de souffle*. Paris : Armand Collin.
- Morder, Robi. 2004. « Années 1960 : crise des jeunesses, mutations de la jeunesse ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 74, *Jeunesses et engagements : d'un mai à l'autre (France : 1936-1968)*, p. 62-81.
- Morrey, Douglas. 2014. « Jean-Luc Godard, Christophe Honoré, and the legacy of the New Wave in French Cinema ». Dans Douglas Morrey, Christina Stojanova et Nicole Côté (dir.), *The Legacies of Jean-Luc Godard*, p. 3-14. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- Mucchielli, Laurent. 2004. « L'évolution de la délinquance juvénile en France (1980-2000) ». *Sociétés contemporaines*, n° 53 (janvier), p. 101-134.
- Natta, Marie-Christine. 1991. *La Grandeur sans convictions, Essais sur le dandysme*. Paris : Éditions du Félin.
- Père, Olivier. 2014. « À bout de souffle de Jean-Luc Godard : entretien avec Pierre Rissient ». En ligne. <http://www.arte.tv/sites/olivierpere/2014/01/14/a-bout-de-souffle-de-jean-luc-godard-entretien-avec-pierre-rissient/>.
- Person, Philip. 2009. « Un label devenu carcan : a-t-on le droit de critiquer la Nouvelle Vague ? ». En ligne. *Le Monde Diplomatique*, février. <http://www.monde-diplomatique.fr/2009/02/PERSON/16828>
- Prédal, René. 2002. *Le jeune cinéma français*. Paris : Nathan.
- 2008a. *Le cinéma français des années 1990 : une génération de transition*. Paris : Armand Colin.
- 2008b. *Le cinéma français depuis 2000 : un renouvellement incessant*. Paris : Armand Colin.
- Rapp, Bernard et Jean-Claude Lamy (dir.). 2005. *Le dictionnaire mondial des films*. 15^e édition. Paris : Larousse.
- Rémy, Mathieu. 2014. « Le réveil du mouvement social ». Dans François Cusset (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990 : de la fin de tout au début de quelque chose*, p. 44-45. Paris : La Découverte; Centre Pompidou-Metz.

- De Ribaucourt, Philippe. 1907. « La nature du dilettantisme ». *Revue néo-scholastique*, vol. 14, n° 53, p. 37-49.
- Sartre, Jean-Paul. [1947] 1988. *Baudelaire*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard.
- Schiffer, Daniel Salvatore. 2012. *Manifeste Dandy*. Paris : François Bourin Éditeur.
- Schopenhauer, Arthur. [1851] 2012. *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*. Paris : PUF.
- Séailles, Gabriel. 1923. *Ernest Renan : un essai de biographie psychologie*. Paris : Perrin.
- Sellier, Geneviève. 2005. *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*. Paris : CNRS éditions.
- Stevenson, Robert Louis. [1877] 2009. *An Apology for Idlers*. Londres : Penguin.
- Tassone, Aldo. 2003. *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*. Paris : Stock.
- Trémois, Claude-Marie. 1997. *Les Enfants de la Liberté : le jeune cinéma français des années 90*. Paris : Éditions du Seuil.
- Truffaut, François. [1966] 2003. *Hitchcock/Truffaut*. Coll. « Albums Beaux Livres ». Paris : Gallimard.
- . « Une certaine tendance du cinéma français ». *Cahiers du Cinéma*, n°31 (janvier), p. 15-29.
- Vanderschelden, Isabelle. 2010. « The “beautiful people” of Christophe Honoré : New Wave legacies and new directions in French auteur cinema ». *Studies in European Cinema*, vol. 7, n° 2, p. 137-152.
- Williams, Alan L. 1992. *Republic of Images : A History of French Filmmaking*. Cambridge : Harvard University Press.
- Vincendeau, Ginette. 2006. *Jean Gabin : Anatomie d'un mythe*. Paris : Nouveau Monde éditions.
- Wilde, Oscar. [1891] 2013. *L'Âme de l'homme sous le socialisme*. Coll. « La petite Collection ». Paris : Fayard/Mille et une nuits.

Filmographie

17 fois Cécile Cassard. 2002. Réalisation de Christophe Honoré. France. Arte France.

Allemagne Année Zéro [Germania anno zero]. 1947. Réalisation de Roberto Rossellini. Italie. Tevere Film.

À bout de souffle. 1960. Réalisation de Jean-Luc Godard. France. Les Productions Georges de Beauregard.

À tout casser. 1968. Réalisation de John Berry. France. Compagnie Commerciale Française Cinématographique.

À tout prendre. 1963. Réalisation de Claude Jutra. Canada. Les Films Cassiopée.

Alexandre le bienheureux. 1969. Réalisation d'Yves Robert. France. Les Films de la Colombe.

Amants du pont-neuf (Les). 1991. Réalisation de Leos Carax. France. Les Films Christian Fechner.

Amants réguliers (Les). 2005. Réalisation de Philippe Garrel. France. Maïa Films.

Antoine et Colette. 1962. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Arbre, le maire et la médiathèque (L'). 1993. Réalisation d'Éric Rohmer. France. Les Films du Losange.

Asphalt Jungle (The). 1950. Réalisation de John Huston. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer.

Baisers volés. 1968. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Bande à part. 1964. Réalisation de Jean-Luc Godard. France. Anouchka Films.

Bariera. 1966. Réalisation de Jerzy Skolimowski. Pologne. Zespol Filmowy.

Beau Serge (Le). 1958. Réalisation de Claude Chabrol. France. Ajym Films.

Belle fille comme moi (Une). 1972. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Belle Personne (La). 2008. Réalisation de Christophe Honoré. France. Arte France.

Belles de nuit (Les). 1952. Réalisation de René Clair. France. Franco London Films.

Bien-aimés (Les). 2010. Réalisation de Christophe Honoré. France. Why Not Productions.

Blank City. 2010. Réalisation de Celine Danhier. États-Unis. Insurgent Media.

Bob le Flambeur. 1956. Réalisation de Jean-Pierre Melville. France. Productions Cyme.

Boy meets Girl. 1984. Réalisation de Leos Carax. France. Abilene.

Cavaleur (Le). 1979. Réalisation de Philippe de Broca. France. Les Films Ariane.

Chat dans le sac (Le). 1964. Réalisation de Gilles Groulx. Canada. Office national du film du Canada.

Chansons d'amour (Les). 2007. Réalisation de Christophe Honoré. France. Alma Films.

Chemin des écoliers (Le). 1959. Réalisation Michel Boisrond. France. Franco London Films.

Chienne (La). 1931. Réalisation de Jean Renoir. France. Les Établissements Braunberger-Richebé.

Cléo de 5 à 7. 1961. Réalisation d'Agnès Varda. France. Rome Paris Films.

Cleopatra. 1963. Réalisation de Joseph L. Mankiewicz. États-Unis. Twentieth Century Fox.

Cœur fidèle. 1923. Réalisation de Jean Epstein. France. Pathé Consortium Cinéma.

Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle). 1996. Réalisation d'Arnaud Desplechin. France. Why Not Productions.

Conte de Noël (Un). 2009. Réalisation d'Arnaud Desplechin. France. Why Not Productions.

Corbeau (Le). 1940. Réalisation d'Henri-Georges Clouzot. France. Continental Films.

Cousins (Les). 1959. Réalisation de Claude Chabrol. France. Ajym Films.

Dans Paris. 2006. Réalisation de Christophe Honoré. France. Gemini Films.

Départ (Le). 1967. Réalisation de Jerzy Skolimowski. France. Elisabeth Films.

Dernier tunnel (Le). Réalisation d'Érik Canuel. Canada. Christal Films.

Deux anglaises et le continent (Les). 1971. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Discrète (La). 1990. Réalisation de Christian Vincent. France. Les Productions Lazennec.

Diva. 1981. Réalisation de Jean-Jacques Beineix. France. Les Films Galaxie.

Divorzio all'italiana. 1961. Réalisation de Pietro Germi. Italie. Lux Film.

Docteur Popaul. 1972. Réalisation de Claude Chabrol. France. Les Films de la Boétie.

Dolce Vita (La). 1960. Réalisation de Federico Fellini. Italie. Riama Film.

Domicile conjugal. 1970. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Enfant sauvage (L'). 1970. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Enfants du Paradis (Les). 1945. Réalisation de Marcel Carné. France. Société Nouvelle Pathé Cinéma.

Et Dieu... créa la femme. 1955. Réalisation de Roger Vadim. France. Cocinor.

Fanfan la Tulipe. 1952. Réalisation de Christian-Jaque. France. Les Films Ariane.

Feu follet (Le). 1963. Réalisation de Louis Malle. France. Nouvelles Éditions de Films.

Frances Ha. 2013. Réalisation de Noah Baumbach. États-Unis. RT Features.

Frontière de l'aube (La). 2008. Réalisation de Philippe Garrel. France. Rectangle Productions.

Genou de Claire (Le). 1970. Réalisation d'Éric Rohmer. France. Les Films du Losange.

Gai Savoir (Le). 1968. Réalisation de Jean-Luc Godard. France. Anouchka Films.

Glace à trois faces (La). 1927. Réalisation de Jean Epstein. France. Films Jean Epstein.

Grand bleu (Le). 1988. Réalisation de Luc Besson. France. Les Films du Loup.

Haine (La). 1995. Réalisation de Mathieu Kassovitz. France. Les Productions Lazennec.

Hautes solitudes (Les). 1974. Réalisation de Philippe Garrel. France. RE : VOIR.

Heist. 2001. Réalisation de David Mamet. États-Unis. Morgan Creek Productions.

Hiroshima mon amour. 1959. Réalisation d'Alain Resnais. France. Argos Films.

Hit (The). 1984. Réalisation de Stephen Frears. Grande-Bretagne. Zenith Entertainment.

Homme qui aimait les femmes (L'). 1977. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Italian job (The). 1969. Réalisation de Peter Collinson. Grande-Bretagne. Oakhurst Productions.

Joli Mai (Le). 1963. Réalisation de Chris Marker. France. Sofracima.

Jour se lève (Le). 1939. Réalisation de Marcel Carné. France. Productions Sigma.

Jules et Jim. 1962. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Killing (The). 1956. Réalisation de Stanley Kubrick. États-Unis. Harris-Kubrick Productions.

Lady Chatterley. 2006. Réalisation de Pascale Ferran. France. Maïa Films.

Liaisons dangereuses (Les). Réalisation de Roger Vadim. France. Les Films Marceau-Cocinor.

Ma 6t va cracker. 1997. Réalisation de Jean-François Richet. France. Canal +.

Ma mère. 2004. Réalisation de Christophe Honoré. France. Gemini Films.

Maman et la putain (La). 1973. Réalisation de Jean Eustache. France. Elite Films.

Mauvais Sang. 1986. Réalisation de Leos Carax. France. Les Films Plain Chant.

Mépris (Le). 1963. Réalisation de Jean-Luc Godard. France. Rome Paris Films.

Midnight Cowboy. 1969. Réalisation de John Schlesinger. États-Unis. Jerome Hellman Productions.

Monde sans pitié (Un). 1989. Réalisation d'Éric Rochant. France. Les Productions Lazenec.

Nos années 80 : les « cabossées ». 2009. Réalisation de Patrick Cabouat. France. France 2 productions.

Nuit américaine (La). 1973. Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Nuits de la peine lune (Les). 1984. Réalisation d'Éric Rohmer. France. Les Films du Losange.

Ocean's eleven. 2001. Réalisation de Steven Soderbergh. États-Unis. Jerry Weintraub Productions.

Otto e mezzo. 1963. Réalisation de Federico Fellini. Italie. Cineriz.

Perceval le Gallois. 1978. Réalisation d'Éric Rohmer. France. Les Films du Losange.

Permanent vacation. 1980. Réalisation de Jim Jarmusch. États-Unis. Cinesthesia Productions.

Pierrot le fou. 1965. Réalisation de Jean-Luc Godard. France. Société Nouvelle de Cinématographie.

Pointe Courte (La). 1955. Réalisation d'Agnès Varda. France. Ciné Tamaris.

Pornographe (Le). 2001. Réalisation de Bertrand Bonello. France. Haut et Court.

Pulp Fiction. 1994. Réalisation de Quentin Tarantino. États-Unis. A Band Apart.

Quai des brumes (Le). 1938. Réalisation de Marcel Carné. France. Ciné-Alliance.

Quai des Orfèvres. 1947. Réalisation d'Henri-Georges Clouzot. France. Majestic Films.

Quatre cent coups (Les). Réalisation de François Truffaut. France. Les Films du Carrosse.

Rebel without a cause. 1955. Réalisation de Nicholas Ray. États-Unis. Warner Bros.

Rififi chez les hommes (Du). 1955. Réalisation de Jules Dassin. France. Pathé-Consortium Cinéma.

Roman d'un tricheur (Le). 1936. Réalisation de Sacha Guitry. France. Cinéas.

Rysopis. 1964. Réalisation de Jerzy Skolimowski. Pologne. Szkola Filmowa.

Scarecrow. 1973. Réalisation de Jerry Schatzberg. États-Unis. Warner Bros.

Sentinelle (La). 1991. Réalisation d'Arnaud Desplechin. France. La Sept.

Signe du Lion (Le). 1959. Réalisation d'Éric Rohmer. France. Ajym Films.

Sorpasso (Il). 1962. Réalisation de Dino Risi. Italie. Incei Film.

Stranger than Paradise. 1984. Réalisation de Jim Jarmusch. États-Unis. Cinesthesia Productions.

Subway. 1985. Réalisation de Luc Besson. France. Les Films du Loup.

Touchez pas au grisbi. 1954. Réalisation de Jacques Becker. France. Del Duca Films.

Traversée de Paris (La). 1956. Réalisation de Claude Autant-Lara. France. Franco London Films.

Umberto D. 1952. Réalisation de Vittorio de Sica. Italie. Rizzoli Film.

Unmade beds. 1976. Réalisation d'Amos Poe. États-Unis. Eclectic.

Usual Suspects (The). 1994. Réalisation de Bryan Singer. États-Unis. Bad Hat Harry Productions.

Vie des Morts (La). 1991. Réalisation d'Arnaud Desplechin. France. La Sept.

Vitelloni (I). 1953. Réalisation de Federico Fellini. Italie. Peg-Films.

Walkower. 1965. Réalisation de Jerzy Skolimowski. Pologne. Zespol Filmowy.

Wild One (The). 1953. Réalisation de Laslo Benedek. États-Unis. Stanley Kramer Productions.