

*Baudelaire, les émotions et la Nouvelle Vague  
cinématographique : correspondances « lombardiennes »*

**Ioan POP-CURŞEU\*** 

**Abstract:** *Baudelaire, Emotions and the cinematic New Wave: “Lombardian” Correspondences.* Integrating various insights from Patrizia Lombardo’s writings, this paper aims to explore how the filmmakers of the French New Wave related to Baudelaire’s work. Indeed, a close look at the films of Truffaut, Godard, Kast, Chabrol, Rohmer, Rivette, Rouch, Varda, Vadim, Schroeder, Mocky, Pollet shows that these filmmakers often referred to Baudelaire in their works, and even sometimes constructed a profoundly Baudelairean aesthetic thinking. There are several elements that explain the Baudelairian passions of the members of the New Wave, in particular the fascination with Parisian inspiration of some authors who no longer work in studios, but also the way in which the poet of *The Flowers of Evil* treated emotions. The problematization of love in the films of the French New Wave often has Baudelairian overtones, as these filmmakers were marked by the figure of the dandy, but other emotions depicted by them also have a quite obvious poetic ascendancy. In this article, image fragments of films and poems, historical testimonies, as well as writings by these filmmakers who were first film critics are analyzed in a comparative perspective.

**Keywords:** Baudelaire, cinema, New Wave, Patrizia Lombardo, emotions, love, dandy, aesthetics, Parisian films.

---

\* Professeur en études cinématographiques, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie, ioan.pop-curseu@ubbcluj.ro



Dans *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard (1965), il y a – dès le tout début du film – une scène dont on n’aura jamais de cesse de souligner l’importance. Lors d’une soirée ennuyeuse que le personnage principal, Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), est obligé de passer chez ses beaux-parents, celui-ci rencontre le cinéaste américain Samuel Fuller, avec lequel il a une brève conversation, aidé par une jeune traductrice (07:03-08:21). En demandant à Fuller ce qu’il fait à Paris, Pierrot apprend que le réalisateur est là pour faire un film intitulé *Flowers of Evil*. Suit une réponse télégraphique mais qui n’en dit pas moins toute l’admiration de Godard pour le poète : « Baudelaire, c’est bien ! » Cette entrée en la matière est complétée par une question générale de Pierrot, qui a toujours voulu savoir « exactement » ce que c’est que le cinéma. Sur quelques petites hésitations de la traductrice, qui semble particulariser la question, Samuel Fuller répond avec une description, qui va très bien pour sa démarche créatrice – et implicitement pour celle de Godard – mais aussi pour l’ensemble de l’univers poétique de Baudelaire : « un film est comme un champ de bataille : l’amour, la haine, l’action, la violence et la mort, en un seul mot l’émotion » (« a film is like a battleground : love, hate, action, violence and death, in one word emotions »). Pas du tout convaincu, Pierrot laisse pousser un « Ah ! » et s’en va. Ne nous y trompons cependant pas : même si ses films semblent souvent secs à force d’intellectualisme et d’experimentalisme, c’est un cinéma des émotions que Godard a toujours voulu faire, ainsi que bon nombre de ses compagnons de route de la Nouvelle Vague. De plus, ce qui est particulièrement intéressant dans la rencontre entre Ferdinand-Belmondo et Fuller, c’est que l’essence même du cinéma est liée à la production de l’« émotion » et que cela est élaboré dans un contexte où l’on parle aussi de Baudelaire.

Cette fameuse scène godardienne peut être regardée comme une sorte de matrice imaginaire et inspirationnelle du présent article, dans lequel je vais essayer de suivre les traces de la présence de Baudelaire dans les œuvres des représentants/-es de la Nouvelle Vague, en prenant comme fil rouge la question de la production et transmission de l’émotion cinématographique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Je me revendique partiellement d’un article-culte sur ce thème : Neal Oxenhandler, « The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema », *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 3 (Spring, 1974): 10-19.

Très libres dans leur traitement de la littérature et des références littéraires, les « nouveaux » cinéastes des années 50-60 puisent à pleines mains dans *Les Fleurs du Mal* et jouent même sur de savantes intertextualités poétiques qui leur servent souvent à bâtir des réflexions très raffinées sur les sentiments humains. Il faut préciser que toute cette incursion dans l'histoire un peu particulière de la cinématographie baudelairienne sera un tribut direct et indirect à la pensée de Patrizia Lombardo qui, si elle ne m'a pas révélé l'œuvre de Baudelaire, tout en me la faisant apprécier et comprendre encore plus en profondeur par rapport à de premières intuitions anciennes, m'a révélé le cinéma de la Nouvelle Vague, dans les cours de cinéma et littérature comparée où j'ai eu le privilège d'être à ses côtés en tant qu'assistant. D'ailleurs, c'est la même Patrizia Lombardo qui a articulé à plusieurs reprises l'idée d'une parenté possible entre les œuvres de Baudelaire et l'esprit du cinéma<sup>2</sup>.

Mais comment circonscrire de manière tant soit peu précise le champ d'investigation concernant ce mouvement fluide appelé Nouvelle Vague ? On retiendra d'abord une source et un style assez particulier de filmer : il s'agit des réalisateurs qui ont fait leurs armes aux *Cahiers du cinéma* en tant que critiques, qui ont mis les bases de la « politique des auteurs »<sup>3</sup>, qui ont réalisé des films à petit et moyen budget, sous la houlette de quelques producteurs hors-système ou en les produisant eux-mêmes : Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer, Doniol-Valcroze, Pierre Kast... S'ajoutent à ce groupe des gens qui ont fait corps commun avec les « jeunes Turcs » des *Cahiers*, en suivant pour un certain temps ou pour toujours la même route : Jean Rouch, Agnès Varda, Jacques Demy, Barbet Schroeder, Jean-Daniel Pollet. Quant à l'intervalle chronologique pendant lequel il faudrait situer la Nouvelle Vague, une décennie s'impose d'emblée : 1958-1968, c'est-à-dire entre l'apparition des premiers films stylistiquement nouveaux et les mouvements de mai, qui ont

---

<sup>2</sup> Patrizia Lombardo, « Cruellement bleu », *Critical Quarterly* 35, 4 (1994): 131-133 ; *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese* (Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003), 162-163, 174-185 (« my purpose, which is to show the link between Baudelaire's intuitions and film aesthetic », 180).

<sup>3</sup> Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film : Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant* (Houndmills : Palgrave Macmillan, 2014), 17 : « the term launched by la Nouvelle Vague, la politique de l'auteur, indicating that good filmmakers are artists whose style is recognizable in all their works », 90 : « style has a signature ».

déterminé l'orientation de certains cinéastes vers un cinéma plus politique ou franchement militant<sup>4</sup>. Il va sans dire que les réalisateurs/ -trices qui ont continué à pratiquer la stylistique Nouvelle Vague après 1968 feront, avec leurs films postérieurs à cette année, jusqu'aux années 2000, l'objet de la présente étude, surtout si leur travail se rapporte en quelque sorte que ce soit à Baudelaire. La caractéristique la plus saillante de la Nouvelle Vague est, cependant, une « vrai cinéphilie », ouverte, dynamique et compréhensive, que Patrizia Lombardo circonscrit de manière brillante en commentant l'œuvre d'un descendant du mouvement cinématographique français, Jim Jarmusch et son film *Permanent Vacation* (1980) :

Crossovers can be seen to be at work from *Permanent Vacation* onwards: as with Godard and Truffaut, books meet the screen and the memory of literary quotations is allied to that of cinematographic effects. True cinephiles are not able to content themselves with their knowledge of cinema. They are not positivists with one-track minds, focussing on a flawless knowledge of titles, scenes, actors and production anecdotes. No, true cinephiles, as established by the Nouvelle Vague, while being convinced of the technical specificity of cinema, feel a deep continuity among the arts; and cinema could encompass all of them, flirting with all of them in sparks and in fragments – sparks which link image, verse and music; sounds and colours; noises and silences.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Ginette Vincendeau, « Introduction Sixty Years of the French New Wave, from Hysteria to Nostalgia and Beyond », *The French New Wave. Critical Landmarks*, New Expanded Edition, ed. Peter Graham et Ginette Vincendeau (London & New York : Bloomsbury, 2022), 12-13. Michel Marie, *La Nouvelle Vague* (Paris : Armand Colin, 2007), retient, quant à lui l'intervalle chronologique 1958-1963.

<sup>5</sup> Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film : Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*, 128 : « Des croisements sont à l'œuvre dès *Permanent Vacation*: comme chez Godard et Truffaut, le livre rencontre l'écran et la mémoire des citations littéraires s'allie à celle des effets cinématographiques. Le vrai cinéophile ne peut se contenter de sa connaissance du cinéma. Ce ne sont pas des positivistes à l'esprit monocorde, focalisés sur une connaissance sans faille des titres, des scènes, des acteurs et des anecdotes de production. Non, le vrai cinéophile, tel que l'a institué la Nouvelle Vague, tout en étant convaincu de la spécificité technique du cinéma, ressent une continuité profonde entre les arts ; et le cinéma pourrait les englober tous, flirter avec eux par étincelles et par fragments – étincelles qui lient image, vers et musique ; sons et couleurs ; bruits et silences. » (ma traduction).

Ce qu'il faut dire d'emblée, c'est que la pépinière de la Nouvelle Vague, à savoir les *Cahiers du cinéma*, dès les premiers numéros de 1951, semble constituer un terreau fertile et une atmosphère discursive propice à Baudelaire. Le poète et critique d'art est souvent mentionné dans les pages de la revue, non seulement par les futurs réalisateurs de films, mais aussi par d'autres critiques (le grand mentor André Bazin<sup>6</sup>, auteur dans les années quarante d'une thèse à l'École Normale de Saint-Cloud sur les aspects religieux de la poésie de Baudelaire<sup>7</sup> ; Jean Domarchi, Jean Myrsine, André Labarthe, Claude Beylie, André Martin, Robert Lachenay), dans des contextes extrêmement variés, ce qui engage un dialogue trans-artistique qui passera, comme on le verra, de la page imprimée à la pellicule cinématographique. Baudelaire figure en tant que modèle dans le grand débat sur la critique des numéros de 1952-53 : Serge Parmion apprécie l'amateurisme et le dilettantisme comme plus propres à fonder un jugement de valeur que la critique professionnelle et se réclame en cela de Baudelaire<sup>8</sup>, tandis que Carlo Rim affirme la nécessité de l'implication émotionnelle du critique : « Il y a eu la sensiblerie de Diderot, mais il y a eu aussi la sensibilité presque infaillible de Baudelaire. Un critique sans âme n'est qu'un pion. »<sup>9</sup> Dans les pages des *Cahiers...*, Baudelaire sert comme point de référence pour l'analyse de l'œuvre de certains réalisateurs. André Labarthe consacre en 1956 un article à Josef von Sternberg, « Un metteur en scène baudelairien », dans lequel il tisse un parallèle entre le poète et le réalisateur sur la base de l'idée qu'ils ont tous les deux construit un « univers moral », qui est « fabriqué de toutes pièces ». Chaque film de Sternberg « nous introduit dans un paradis artificiel où les objets perdent leurs contours et leurs aspects habituels »<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film : Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*, 98 : « The films and the theories of Truffaut, Godard, Rivette and Rohmer all derive from their intellectual exchanges and sometimes disagreements with Bazin. »

<sup>7</sup> Dudley Andrew, *André Bazin*, Revised edition (Oxford & New York: Oxford University Press, 2013), 39.

<sup>8</sup> « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°15 (septembre 1952) : 44.

<sup>9</sup> « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°21 (mars 1953) : 33.

<sup>10</sup> André Labarthe, « Un metteur en scène baudelairien », *Cahiers du cinéma*, n°58 (avril 1956) : 47-48.

Cependant, pour respecter scrupuleusement la chronologie et pouvoir passer ensuite aux films réalisés par les critiques des *Cahiers...*, il faut préciser que le premier à citer Baudelaire dans les pages de la revue est Pierre Kast. En parlant de l'attrayante actrice américaine Esther Williams, Kast fait un commentaire analogique et parle de « cette exubérance de la région pubienne qui *fait invinciblement penser à la jeune géante de Baudelaire* »<sup>11</sup>. C'est au même poème de Baudelaire que Kast fait allusion en commentant *Huit et demi* de Fellini, dans le numéro 145 de juillet 1963 des *Cahiers...*, et en soulignant que la Saraghina est une « femelle de Cro-Magnon et transposition cinématographique de la jeune géante de Baudelaire »<sup>12</sup>. Il n'est peut-être pas un hasard que Pierre Kast soit le premier à se pencher sur la dimension filmique de la matière baudelairienne, en consacrant tout un film court au poète des *Fleurs : Images pour Baudelaire* (1958).

L'analyse des cinéastes de cette étude a en quelque sorte l'obligation de placer à sa tête François Truffaut, qui a le mérite non seulement d'être l'un des critiques et théoriciens les plus forts<sup>13</sup> de la Nouvelle Vague, mais qui est resté fidèle tout au long de sa carrière, interrompue brutalement en 1984, aux idéaux de sa jeunesse et à une stylistique élaborée dès *Les 400 coups* (1959). Le cachet personnel de Truffaut passe à travers le traitement rhapsodique de certains thèmes, le penchant pour la comédie dramatique et pour les états d'âme changeants<sup>14</sup>, une manière dynamique de filmer et de présenter ses personnages, la préférence avouée pour la pellicule noir et blanc, malgré quelques chefs-d'œuvre tournés en couleurs, et – surtout – à travers l'exploration continue et obsessionnelle d'une émotion humaine fondamentale, l'amour, qu'il s'agisse de l'amour filial, de celui qui prend les formes de l'amitié, de l'amour érotique, de l'amour trompé ou de temps en temps de l'amour

---

<sup>11</sup> Pierre Kast, « Une stakhanoviste de l'érotisme de choc : Esther Williams », *Cahiers du cinéma*, n°3, juin (1951) : 38.

<sup>12</sup> Pierre Kast, « Les Petits potamogétons », n°145 (juillet 1963) : 50.

<sup>13</sup> Adjectif qui plaisait beaucoup à Patrizia Lombardo sur les traces de Baudelaire.

<sup>14</sup> Patrizia Lombardo, « Action, Space and Emotion in Film: Reality and Speech Acts in Bresson and Scorsese », *Studia UBB Dramatica*, Year LIII, Issue 2 (2008), 13: « most of Truffaut's films are constructed on the fluctuation from a joyful and ironic atmosphere to a sad and tragic one; his films are moving in the most literal sense of the word, since they move us both because of their content and because of their almost ineffable shifts and nuances from an emotional state to another ».

accompli. Il va sans dire que les couples – qui se forment et se réforment sans cesse – sont la cellule sur laquelle reposent les histoires des films de Truffaut<sup>15</sup>, comme on le verra brièvement plus bas.

Le réalisateur affirme d'ailleurs, dans une interview avec Claude-Jean Philippe de février 1976, qu'en tant que cinéphile il apprécie la représentation « des thèmes affectifs », les « histoires d'amour », les « sentiments » ou bien les « films passionnés »<sup>16</sup>. Sans doute Truffaut entend-il dans un sens précis la « passion » qui est impliquée dans l'expression « films passionnés », à savoir celui-là même qui dérive de l'étymologie du mot (*pathein*, « ressentir »), conformément auquel « la passion est un *sentiment intense et constant* », qui peut supposer des aspects positifs ou bien négatifs, ceux-ci surtout quand elle est synonyme d'un « emportement fougueux et ravageur »<sup>17</sup>. Cette importance capitale de l'univers émotionnel est reprise par le réalisateur dans une autre entrevue, pour Radio Canada : « Oui, je m'intéresse beaucoup plus aux émotions et aux relations entre les gens qu'aux idées. »<sup>18</sup>

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que Baudelaire figure très tôt parmi les références critiques et littéraires essentielles de Truffaut, qui, dans une lettre à Helen Scott, du 26.09.1960, parle d'un projet d'adaptation de six contes d'Edgar Poe, dans la traduction « géniale » de Baudelaire. De jeunes réalisateurs devraient signer les films, soit sous la surveillance de Truffaut lui-même, soit sous celle d'« un type différent et consacré : Godard, Malle, Astruc, etc. »<sup>19</sup>. Dans le circuit culturel francophone, et non seulement, l'œuvre de Poe devient classique grâce à la transposition de Baudelaire, qui

---

<sup>15</sup> François Guérif, *François Truffaut* (Éd. Les 400 coups, 2003), 29-37.

<sup>16</sup> <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/selection-claude-jean-philippe-passeur-de-cinema> (Épisode 3, consulté septembre 2024).

<sup>17</sup> Patrizia Lombardo, « Passion du beau », in *Dictionnaire des passions littéraires*, éd. par Élisabeth Rallo Ditche, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (Paris: Belin, 2005), 177. C'est peut-être à cause de la dimension passionnée (mais dans un sens stendhalien) de ses films, que Truffaut était un des réalisateurs préférés de Patrizia Lombardo.

<sup>18</sup> <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/les-grands-entretiens/segments/entrevue/9973/francois-truffaut-jacques-chancel-cinema-la-nuit-americaine> (consulté septembre 2024).

<sup>19</sup> François Truffaut, *Correspondance*, Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Notes de Gilles Jacob, Avant-propos de Jean-Luc Godard (Paris : Hatier-5 continents, 1988), 175.

est utilisée en tant que base pour un film collectif, connu sous le titre baudelairien d'*Histoires extraordinaires* et lancé en 1968 par Roger Vadim, Louis Malle et Federico Fellini. La ressemblance des deux projets, ainsi que la présence de Louis Malle, compagnon de route de la Nouvelle Vague, dans le groupe des réalisateurs peut porter à croire que le triptyque de 1968 est ce qui reste du projet esquissé par Truffaut en 1960.

*Jules et Jim* (1962) présente une des plus belles et tragiques explorations truffaldiennes de l'amour, à travers la passion que deux jeunes hommes, l'Autrichien Jules (Oskar Werner) et le Français Jim (Henri Serre), réunis dans le Paris des années précédant la première guerre mondiale conçoivent pour une seule et même femme, Catherine (Jeanne Moreau). Un soir les trois amis sortent du théâtre, après avoir vu une pièce dont l'héroïne, selon les mots de Catherine, « veut être libre » et « invente sa vie à chaque instant ». Les deux jeunes hommes ne se montrent pas enchantés : Jim la qualifie de « pièce confuse et complaisante », qui prétend « peindre le vice pour mieux montrer la vertu ». Jules n'aime pas le fait que l'auteur ne spécifie pas l'« époque » et le « milieu » dans lesquels a lieu l'action, sans préciser si son héroïne est vierge ou non. Ces « précisions physiques » sont réclamées par Jim aussi, qui souligne leur nécessité dans un conflit qui n'est pas « purement sentimental » et qui informe d'un autre côté les spectateurs/-trices « que le héros est impuissant, que son frère est homosexuel et que sa belle-sœur est nymphomane ». Catherine lance une accusation, qui a une portée plus grande, à savoir qu'eux (et les hommes en général) ne pensent « qu'à ça », c'est-à-dire à la sexualité. Jules ne refuse pas d'admettre cette vérité, en ajoutant que les femmes les y aident. Lancé dans cette voie, qui n'est pas de la « psychologie » mais de la « métaphysique », Jules bâtit une théorie sur la vie de couple, en soulignant que ce qui compte là-dedans, c'est « la fidélité » de la femme, celle de l'homme restant « secondaire ». Jules appuie sa pensée sur trois citations misogynes et perçantes, approximatives d'ailleurs, des textes de Baudelaire regroupés sous le titre communément admis de *Journaux intimes* :

Jules : Qui a écrit : « La femme est naturelle, donc abominable » ?

Jim : C'est Baudelaire, mais il parlait des femmes d'un certain monde et d'une certaine société.

Jules : Mais pas du tout, il parlait de la femme en général. Ce qu'il dit de la jeune fille, c'est magnifique : « épouvantail, monstre, assassin de l'art, petite sotte, petite salope, la plus grande imbécilité unie avec la plus grande dépravation ». Oh, un instant, je n'ai pas fini. Et ceci admirable : « J'ai toujours été étonné qu'on laisse entrer les femmes dans l'église. Quelle conversation peuvent-elles avoir avec Dieu ? »

Catherine : Vous êtes deux idiots.

Jim : Moi, je n'ai rien dit et je n'approuve pas forcément ce que dit Jules à deux heures du matin.

Le déferlement de misogynie de la part de Jules, doublé des protestations peu convaincantes de Jim, provoque une colère symbolique de Catherine, qui monte sur un mur qui longe la Seine et se jette de manière théâtrale dans le fleuve. C'est sa manière bien personnelle de montrer qu'elle ne peut accepter une telle conception de la femme et de se faire aider par les deux jeunes hommes qui sont tous les deux amoureux d'elle (voir l'intervalle 00:26:00-00:29:00). Toute cette séquence, assez longue, montre la maîtrise à la fois psychologique et cinématographique de Truffaut. En encadrant tour à tour les deux jeunes hommes qui parlent des femmes en commentant Baudelaire et Catherine qui réfléchit ironiquement à ce qu'elle entend, dans des plans d'ensemble ou plus rapprochés (allant jusqu'aux gros plans de visages), le réalisateur réussit à surprendre les réverbérations affectives d'une conversation, ainsi que les pensées subtiles qui animent les personnages les uns par rapport aux autres. Il faudrait souligner aussi que cette scène est purement truffaldienne, car elle a un équivalent pâle dans le roman adapté. Chez Henri-Pierre Roché, il n'y a pas de sortie au théâtre, mais au restaurant, et l'indignation de Kathe (Catherine) est déterminée par des tirades interminables de Jules, dont l'objet n'est pas précisé par le romancier<sup>20</sup>.

Une situation semblable de réécriture d'une scène romanesque en langage cinématographique se trouve dans *Fahrenheit 451* (1966) qui, même s'il n'est pas considéré parmi les meilleurs films de Truffaut, a le mérite de traduire en images la passion du réalisateur pour la lecture<sup>21</sup>. Inspiré du roman dystopique de Ray Bradbury sur la destruction des livres, le film

---

<sup>20</sup> Henri Pierre Roché, « Le saut dans la Seine », *Jules et Jim* (Paris : Le Livre de poche, 1968), 86-89.

<sup>21</sup> Dominique Auzel, « Truffaut, l'art d'écrire, l'art d'aimer », *Séquences*, n°164 (mai 1993), 26-35.

raconte l'histoire de Montag (le même Oskar Werner) qui, de persécuteur des lecteurs/ lectrices qu'il était, se mue en homme-livre à la fin du film. Le livre qu'il choisit pour l'apprendre par cœur et le transmettre aux générations futures est *Histoires extraordinaires* de Poe. Grâce à ce titre, sous le nom de l'auteur américain, il faut lire aussi celui de son traducteur français. En effet, dans les derniers plans du film, on voit Montag marcher entre plusieurs personnages qui récitent des fragments de livres en différentes langues, alors que lui, il prononce quelques phrases de *Bérénice* qui ne figurent pas dans le texte original de Poe et sont un ajout de Baudelaire dans la traduction française : « J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur. Je la supprimerais volontiers, si elle n'était pas une chronique [de sensations plutôt que de faits]. »<sup>22</sup> Cette fin de l'histoire chez Truffaut, qui n'existe pas telle quelle dans le roman, représente un jeu intertextuel subtil du réalisateur sur ses propres admirations littéraires, ainsi qu'il l'explique en personne dans les pages des *Cahiers du cinéma*, à travers le journal du tournage de *Fahrenheit 451*.

En définitive, la phrase d'Edgard [*sic !*] Poe que j'avais choisie et que Montag récite dans le dernier plan ne figure dans aucune édition anglaise. Dans les éditions françaises, elle constitue le deuxième paragraphe de l'histoire intitulée « Bérénice » et peut-être faut-il l'attribuer à Baudelaire ? C'est ainsi qu'au lieu de réciter de l'Edgard Poe, Montag récite du Baudelaire traduit par Helen Scott.<sup>23</sup>

Cette notation datée du samedi, 16 avril, se réfère à la manière dont Truffaut a l'intention d'employer « différentes prises du long plan final sous la neige ». Montag traverse le cadre à deux reprises au moins, et les mots de Baudelaire sont entrecoupés d'autres fragments de textes. De plus, comme le film a été tourné en Grande-Bretagne avec une équipe technique et artistique internationale, en anglais, cela explique que le texte inséré par Baudelaire dans *Bérénice* soit retraduit par Helen Scott, collaboratrice et amie de longue date de Truffaut !

---

<sup>22</sup> Edgar Allan Poe, *Bérénice, Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951), 327.

<sup>23</sup> François Truffaut, « Journal de *Fahrenheit 451* », *Cahiers du cinéma*, n° 179 (juin 1966) : 21.

*Domicile conjugal* (1970) est un épisode de la pentalogie consacrée à Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), alter-ego de Truffaut lui-même. Le film présente la vie conjugale d'Antoine et Christine, avec ses hauts et ses bas. C'est pourtant encore un temps d'amour, de bonne entente (pas générale) et d'une certaine insouciance dans la vie des deux protagonistes, malgré les crises qui la minent. Doinel travaille dans la cour de l'immeuble où il habite en compagnie de Christine : son devoir est de peindre en couleurs des fleurs blanches pour un fleuriste. Suite à l'invention d'un produit destiné à produire du « rouge absolu », il fait brûler de nombreux œillets et perd son travail, se voyant contraint d'aller travailler pour une société américaine. À un moment donné, de retour dans la cour de son immeuble, Antoine a une conversation avec Césarín, qui y tient une sorte de bistrot et à qui le jeune homme veut faire part de son projet de devenir romancier. La conversation (00:58:16-00:59:02) est savoureuse et subtilement comique :

Antoine : Parce en ce moment, je suis en train d'écrire un roman...

Césarín : Ah bon, mais sans blague.

Antoine : Et surtout ne dites rien à ma femme parce que j'écris la nuit pendant qu'elle dort.

Césarín : Eh ben... vous êtes un romancier comme Baudelaire ? Vous savez qu'il a commencé dans les fleurs, hein ?

Antoine : Ah oui, non, mais Baudelaire il écrivait pas des romans.

Césarín : Ah, ben, tiens... Et *Les Fleurs du Mal* alors, qu'est-ce que c'est, dites ?

Antoine : *Les Fleurs du Mal*, c'est un recueil de poèmes.

Césarín : Oh, hé, écoutez, vous savez j'en connais un peu plus que vous sur Baudelaire, hein, parce que justement je viens de lire un article... Vous saviez qu'il était le fils d'un prêtre ?

Antoine : Baudelaire ?

Césarín : Et parfaitement, son père a été ordonné prêtre et ensuite il a travaillé heu... chez les Choiseul-Praslin, oui. C'était le percepteur des enfants... Et alors, qu'est-ce que ça va, mais ouvrez la porte mon vieux, qu'est-ce que ça va raconter votre roman ?

Antoine : Oh vous savez... je parlerai de la vie en général, de ma jeunesse...

Césarín : Oui ?

Antoine : Je pense sans cesse passer du particulier au général.

Cette conversation farfelue, pendant laquelle on fait même quelques commentaires biographiques à propos de Baudelaire, est destinée – à mon sens – à marquer à la fois une dette et un détachement de Truffaut par rapport à Baudelaire. Fasciné par l'univers à part décrit dans *Les Fleurs du Mal*, Truffaut se rend bien compte que – pour faire du cinéma – un des modèles narratifs à transférer avec le plus de succès, c'est le modèle romanesque (qu'il a, d'ailleurs, suggéré ou appliqué dans bon nombre de ses films). À ce propos, pour Doinel (donc pour Truffaut) une rupture avec Baudelaire s'impose, même s'ils ont tous les deux (trois) « commencé dans les fleurs ». Cette idée a déjà été anticipée par Achinoam Ester Berger, qui montre, dans un « working paper » que dans la conversation citée il ne s'agit pas d' « admiration » mais de « rébellion » contre le père fondateur, contre Baudelaire, dont l'œuvre maîtresse est soumise par Truffaut à ce qui s'appelle en anglais « misreading »<sup>24</sup>.

Même quand les références de Truffaut aux œuvres de Baudelaire ne sont pas très explicites, comme c'est le cas dans les deux films cités plus haut, on a pu trouver des similarités entre la « représentation de la femme » dans *Les Fleurs du Mal*, les films de Truffaut et les écrits de Freud : Eliane DalMolin y consacre tout un livre, intitulé de manière incitante *Cutting the Body*<sup>25</sup>. Ce livre, écrit dans une perspective féministe, analyse la manière dont les corps féminins sont coupés au moyen des mots et des images : chez Baudelaire, la coupure fait partie d'un discours poétique essentiellement moderne, tandis que chez Truffaut elle fonde un style cinématographique original. Les trois auteurs sont réunis – dans l'interprétation construite par DalMolin – par la fascination et l'horreur de la femme, mais aussi par leur besoin obsessionnel de contrôler les manifestations plurielles du féminin.

Bien entendu, dans le cadre circonscrit par *Cutting the Body*, d'autres écrivains ou réalisateurs pourraient tenir. Claude Chabrol n'est, à ce propos, qu'un des noms qui viennent le plus naturellement à l'esprit : c'est de lui qu'on parlera dans ce qui suit. Chabrol, donc, affiche un profil peut-être plus polymorphe que Truffaut, tout en restant un réalisateur assez typique de la Nouvelle Vague. Entre l'influence du film noir américain et les histoires à la

---

<sup>24</sup> Achinoam Ester Berger, « Antoine Doinel's *Spleen*: Truffaut Misreads Baudelaire », Working Paper 138 (Jerusalem: European Forum at the Hebrew University, 2014).

<sup>25</sup> Eliane DalMolin, *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000).

française, il réalise des films policiers ou psychologiques dont quelques-uns résistent de manière honorable au test du temps et sont structurés par des thèmes comme le mystère, le sadisme, la critique de la bourgeoisie, les relations interhumaines complexes ou le penchant naturel de l'être humain pour le mal.

Dans l'horizon de l'attraction et de la peur de la femme, résolues de manière psychotique par la coupure des corps et par leur anéantissement, il n'y a peut-être pas de film plus illustratif que *Landru* (1963). Le film donne d'autant plus à penser qu'il est inspiré de l'histoire bien connue d'un criminel en série, qui a tenu les premières pages des journaux pendant les années 1920. Chabrol enracine bien profondément son récit dans les événements historiques, en liant la possibilité des crimes monstrueux commis par Landru au contexte trouble de la première guerre mondiale et aussi en montrant comme les pouvoirs publics se sont servis de cette affaire criminelle à travers la presse afin d'étouffer le malaise social qui a suivi le moment de l'armistice. Au-delà de la vraisemblance documentaire du film de Chabrol, et à travers elle, s'articule une histoire parsemée de moments tragiques, racontée souvent sur un ton ironique et parfois cynique, qui tient en haleine le public encore de nos jours.

Un des stratagèmes de Chabrol, qui apparaît souvent dans les films de criminels en série, étant destiné à rendre ceux-ci agréables (ou au moins acceptables sur l'écran), consiste à présenter leurs dons artistiques, leur penchant pour les arts, comme je l'ai montré dans d'autres articles. Le Landru de Chabrol est un amateur de beaux meubles et tissus, il goûte la musique d'opéra, notamment *Carmen* de Bizet ou *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, ou bien récite à l'occasion des vers de la grande tradition romantique. En dehors de Lamartine, c'est Baudelaire qui semble être son poète de prédilection. Une fois, au tout début du film, quand il revient chez lui et donne de l'argent à sa femme, obtenu suite à un meurtre, Landru accompagne ce geste d'un cadeau, à savoir un beau vase, qu'il dit être un « héritage » de sa « cousine Berthe » (et ce nom, en soi, est un signe baudelairien puissant), qui – comme toutes ses cousines – était amoureuse de lui. Après avoir dit tout cela, Landru ajoute un vers de *Moesta et errabunda* : « Ah, le vert paradis des amours enfantines ! » (05:46-05:48).

Plus tard, Landru séduit une belle brune appelée Andrée, très sensuelle. Dans une des rares scènes érotiques du film, on nous montre les deux amants

après avoir fait l'amour. Andrée caresse la poitrine de Landru, en suggérant qu'il a dû être aimé par beaucoup de femmes. Il lui répond que tout cela n'avait « rien à voir avec les sentiments », se réduisant à une simple « question de politesse ». À ses yeux, poursuit-il, l'amour est autre chose : les yeux fermés, Landru commence à réciter des vers de *L'Invitation au voyage*, tandis qu'André caresse un de ses tétons : « Mon enfant, ma sœur,/ Songe à la douceur/ D'aller là-bas vivre ensemble !/ Aimer à loisir,/ Aimer et mourir. »<sup>26</sup> La pause dans la récitation, faite justement sur un verbe fatal pour les jeunes femmes du film, est peut-être celle qui entraîne une curiosité d'Andrée :

Andrée : C'est de qui ?

Landru : De Charles Baudelaire.

Andrée (surprise) : Ce monstre ?! Ma patronne était à ce procès.

Landru : On appelle toujours monstres les génies.

Andrée : Pourquoi tu dis ça ?

Landru (minaudant) : Pour l'avenir... (46:33-47:56)

Le poème de Baudelaire et le dialogue qui l'accompagne montrent une perception commune de l'auteur des *Fleurs du Mal* en tant que « monstre » par une partie du public, peu familiarisée avec son œuvre. Landru, à son tour, dans son double discours, lisible pour les spectateurs/ spectatrices, se réclame du « génie » de Baudelaire, en le prenant comme figure tutélaire de sa propre démarche. Mais, heureusement, le poète échappe à la fois à la femme de mœurs légères qui parle par ouï-dire qu'au criminel en série tenté de faire une lecture trop littérale de certaines affirmations de Baudelaire, ou bien intéressé plutôt par la pure sonorité des vers et restant insensible à leur contenu émotionnel, profondément humain. Or, comme les psychologues l'ont souvent montré, la différence entre une personne « normale » et un criminel, par exemple, réside en cela que ce dernier est incapable de montrer une émotion véritable, directe, authentique, dirigée tout simplement vers son objet. Tel est le cas de Landru et son incapacité empathique est brillamment montrée dans la partie du film qui raconte le procès et la condamnation.

---

<sup>26</sup> Charles Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, *Ceuvres complètes*, vol. II, Édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino (Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2024), 50.

Un film tardif, paru dans l'œuvre de Chabrol bien après la fin de la Nouvelle Vague, mérite de retenir ici notre attention : il s'agit de *La Fleur du mal* (2002), ou, pour citer les paroles mêmes du réalisateur, « mon hommage à Baudelaire ». Cette affirmation est faite dans un livre autobiographique, dans un paragraphe où Chabrol parle de sa passion pour les bons titres, apprise en tant qu'attaché de presse dans les bureaux parisiens de la « Twenty Century Fox » (*sic !*)<sup>27</sup>. Mais en quoi un film, dans lequel en dehors du titre, aucune autre forme de présence de Baudelaire n'est manifeste<sup>28</sup>, peut-il être « un hommage » à l'auteur des *Fleurs du Mal* ? C'est au niveau des thèmes et de l'atmosphère du film qu'il faut chercher son baudelairisme. Chabrol raconte les problèmes d'une famille bourgeoise, les Charpin-Vasseur, dont la destinée se joue – sur plusieurs générations – entre deux crimes, des incestes à répétition et des ambitions politiques. La « fleur du mal » est Tante Line, « petite vieille » qui, sous des apparences bénignes et sous son masque de bon génie de la famille, cache un secret monstrueux. En effet, lors de la deuxième guerre mondiale, elle a tué son père, jugé responsable de la mort de son propre fils, un résistant, donc du frère de Tante Line. Par une narration subtile, le film donne à voir qu'entre Line et son frère, il y a plus qu'une relation fraternelle, à savoir une attraction incestueuse, qui reste à peine suggérée et n'est jamais décrite dans le détail. Cette attraction incestueuse se reproduit entre Michèle (qui double le nom de sa tante) et François, son demi-frère. En effet, la mère de Michèle est l'épouse du père de François, tout en étant apparentée à lui, car – comme il est dit dans le film – les Charpin et les Vasseur s'entrecroisent depuis des générations. Tante Line encourage la relation d'amour entre les deux jeunes et va même jusqu'à prendre sur elle le meurtre que commet Michèle sur son beau-père, alors que celui-ci essayait de la violer. Ce sont les éléments diaboliques, manifestés sous des dehors bénins, de la conduite de tous les personnages et la présence d'une force mauvaise à laquelle on ne peut pas s'opposer, qui font le caractère baudelairien de l'histoire

---

<sup>27</sup> *Claude Chabrol par lui-même et par les siens* (Paris : Stock, 2011).

<sup>28</sup> Cette absence de Baudelaire, au moins dans l'horizon de l'explicite, j'ai pu la constater à la fois dans le film et dans le scénario, cf. Claude Chabrol, *La Fleur du mal*, suivi de *Qui est criminelle ?*, par Caroline Eliacheff (Paris : Albin Michel, 2003).

racontée par Chabrol. S'y ajoute un grand raffinement et une picturalité de l'image qui renvoient à la manière dont l'horrible a été esthétisé à commencer par *Les Fleurs du Mal*.

Éric Rohmer, ancien rédacteur-en-chef des *Cahiers du cinéma* (1957-1963) juste au moment de l'affirmation plénière de la Nouvelle Vague, est un des « auteurs » dont l'œuvre garde des traces d'un contact profond et nourrissant avec les écrits de Baudelaire<sup>29</sup>. Rohmer, à l'instar de Godard et de Truffaut, est un grand passionné de lecture, qui utilise souvent des images de lecteurs/ -trices dans ses films<sup>30</sup>. Les biographies du réalisateur n'omettent pas de mentionner l'importance de la lecture des *Fleurs du Mal*. Antoine de Baecque affirme que, dès que les enfants du réalisateur, Laurent et René, ont grandi, le père leur consacrait les soirées et les dimanches, aux côtés de la mère. Le temps se passait en lectures de Jules Vernes ou en récitation, Rohmer sachant de nombreux poèmes par cœur, de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, ou bien le célèbre texte de Victor Hugo, « Mon père, ce héros au sourire si doux... »<sup>31</sup> Ce plaisir que Rohmer prenait à la récitation de poèmes à voix haute est bien étayé par d'autres sources aussi<sup>32</sup>.

De plus, il y a de nombreux indices que Baudelaire se trouve impliqué dans la constitution de ce qu'on pourrait appeler l'esthétique rohmerienne. Dans une interview avec Philippe Fauvel et Noël Herpe, parue dans *Positif* (avril 2010), quand on lui pose une question sur Francis Bacon, Rohmer répond – et en ceci j'aurais tendance à être d'accord avec le réalisateur – qu'il trouve le peintre anglais répugnant, ajoutant que celui-ci ne saurait l'intéresser. Quant on pousse l'argument plus loin, en invoquant le nom de Goya, Rohmer souligne qu'il y a une différence par rapport à Bacon, à savoir que le peintre espagnol retire « des fleurs de la laideur, comme l'aurait écrit Baudelaire ».

<sup>29</sup> Éric Rohmer (Maurice Schérer) fait des allusions à Baudelaire dans les numéros 8 (1952), 51 (1955) et 74 (1957 : « L'idée que "l'inexpression est l'expression suprême de la beauté" est un paradoxe qui date de Baudelaire. », « Livres de cinéma. Edgar Morin – *Les Stars* »).

<sup>30</sup> « Éric Rohmer's Readers », <https://www.youtube.com/watch?v=4SrKB4PTO64> (consulté le 16 septembre 2024).

<sup>31</sup> Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Éric Rohmer. Biographie* (Paris : Stock, 2014).

<sup>32</sup> Zahra Tavassoli Zea, *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), 50.

Et de citer la célèbre strophe que Baudelaire consacre à Goya dans *Les Phares*<sup>33</sup> : on voit en ceci que Rohmer n'est pas favorable à la représentation telles quelles de la laideur, de l'horreur, de la chair : il veut y voir une transfiguration, une lueur de beauté, sans lesquelles l'art ne serait plus possible. Le message de ses films n'est pas très différent. Dans une autre interview, donnée justement aux *Cahiers du cinéma*, Rohmer discute le statut de l'art cinématographique en tant que moyen, que technique et langage. À ce propos, il fait une comparaison avec la poésie, en tissant une série : les expériences des lettristes sont une impasse, car le pur acte d'articuler n'est plus au service de la signification. Cette impasse, qu'on trouve dans certaines *Illuminations* de Rimbaud ou dans les écrits de Mallarmé, n'est presque pas présente chez Baudelaire (et l'on devine encore l'admiration que Rohmer a pour le poète des *Fleurs du Mal*). Cela se lie avec l'univers du film : Rohmer rejette les cinéastes qui se focalisent trop sur le « langage cinématographie » au détriment de la plasticité ou du contenu dramatique<sup>34</sup>.

*La Collectionneuse* (1967), pour nous arrêter à ce seul film de Rohmer en tant que parangon de son cinéma « moral », ne contient pas, à première vue, des allusions frontales à Baudelaire. Pourtant, le ton général du film, la légèreté narrative, le refus de juger les personnages, un certain esthétisme au niveau de la mise en scène, tout cela renvoie à l'auteur des *Fleurs du Mal*, un des poètes favoris de Rohmer<sup>35</sup>. De plus, certaines inflexions de langage sont tout à fait baudelairiennes. Une conversation entre Adrien et Daniel à propos de Haydée, invoque un trait de caractère de Rodolphe, l'ami invisible chez qui ils logent, qui a invité la fille aussi dans la villa : « Il se fait toujours raccrocher par les gens les plus naturels. » (12:13). On entend tout au long du film un lexique profondément baudelairien, parfois employé dans des contextes similaires à ceux où le poète y avait eu recours, d'autres fois décontextualisé et réintégré dans des tissus de significations différentes : « irréparable » (31:23), « hypocrite » (01:00:48), etc. Au niveau des phrases, certaines répliques acides ou paradoxales des personnages de Rohmer semblent sorties tout droit des

---

<sup>33</sup> Éric Rohmer, *Interviews*, Edited by Fiona Handyside (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), 188.

<sup>34</sup> <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/new-interview-with-eric-rohmer/>

<sup>35</sup> <https://www.sabzian.be/text/eric-rohmer-la-collectionneuse>

*Fusées* ou de *Mon cœur mis à nu* : « ce qui compte, ce n'est pas de plaire mais de déplaire » (36:00), « Haydée, si tu couches à droite et à gauche comme ça, sans préméditation, tu es l'échelon le plus bas de l'espèce, l'exécrable ingénue. », (39:19-39:28). Plus encore que cela, les discours d'Adrien sur l'oisiveté, sur le refus d'avoir un travail régulier et rémunéré, et son éloge du dandysme héroïque liée à une pauvreté assumée au nom de la liberté constituent une philosophie bien baudelairienne : « J'ai toujours regretté de n'être pas riche. Mais si j'étais riche, ce que vous appelez mon dandysme serait de la facilité. Ça manquerait totalement d'héroïsme. Or je ne conçois pas un dandy sans héroïsme. (01:16:08-01:16:22).

Jacques Rivette, comme tous ses compagnons de la Nouvelle Vague, est un fin connaisseur de l'œuvre de Baudelaire dès la période des *Cahiers du cinéma*. Dans une « Lettre sur Rossellini », publiée dans les pages de la revue en 1955, il affirme que les films de Rossellini sont essentiellement sérieux et qu'ils n'ont rien de comique : « j'imagine que Rossellini condamnerait le rire avec la même catholique virulence que Baudelaire »<sup>36</sup>. Dans le n° 78 des *Cahiers...* (1957), il y a un dossier bio-filmographique consacré à Jean Renoir et dirigé par André Bazin. Tous les futurs représentants de la Nouvelle Vague y écrivent des notices, ce qui n'est pas étonnant quand on connaît leur énorme admiration pour Renoir. Rivette commente *French-Cancan* (1954) à travers une référence littéraire qui montre que sa connaissance du corpus baudelairien est très étendue : « Et puis, de la "sainte prostitution du théâtre", dont parlait Baudelaire, a l'apothéose du bordel, il n'y a qu'un pas, que Renoir franchit allègrement »<sup>37</sup>.

De la même manière que dans le cas de Rohmer, Baudelaire se trouve au cœur de la pensée esthétique de Rivette. Dès les premiers travaux publiés dans les *Cahiers du cinéma*, s'esquisse chez Rivette l'idée que l'œuvre d'art est le fruit de difficultés vaincues, de provocations que les artistes se lancent à eux-mêmes, de conflits avec le public et la critique. Toute œuvre qui conquiert d'emblée la faveur publique sans passer par une phase d'incompréhension et de rejet, au moins de la part de quelques-uns, toute création qui ne suscite pas le conflit et le débat n'est pas destinée à bien survivre à long terme. Dans

---

<sup>36</sup> Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n°46 (avril 1955) : 22.

<sup>37</sup> Jacques Rivette, « 1954. – *French-Cancan* », *Cahiers du cinéma*, n°78 (Noël 1957) : 85.

le numéro 31 (1954), Rivette publie un article intitulé « L'Âge des metteurs en scène », dans lequel il prend comme exemples d'acharnement dans le travail artistique Michel-Ange et Bach et finit sur une citation incomplète des *Petits poèmes en prose* (*Le Confiteur de l'artiste*) : « l'étude du beau est un duel [où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu] »<sup>38</sup>. Cette idée est reprise dans des formes légèrement différentes dans les interviews avec Héléne Frappat de 1998-1999, dans lesquels Rivette recourt à la figure de Baudelaire, qui est « quelqu'un sur qui on s'affronte », sur qui on s'acharne, mais qui prouve que « les œuvres importantes sont celles où il y a discussion »<sup>39</sup>. De même, certains enseignements des *Petits poèmes en prose* sont repris par Rivette en tant que leçon de montage pour ses films. Ainsi, dans une interview à propos de *Haut, bas, fragile* (1995), Rivette confesse-t-il : « À la fin du montage, j'ai repensé à un texte de Baudelaire (dans *Le Spleen de Paris*), *Le Thyrses*, qu'il a écrit en hommage à Franz Liszt. Le thyrses, c'est un bâton, une ligne droite, autour duquel il y a des branches qui s'enroulent en hélice. Le thyrses est lié à Dionysos, autant que je sache. »<sup>40</sup>

Les échos (vaguement) baudelairiens dans les films de Rivette sont nombreux. Dans *Céline et Julie vont en bateau* (1974), Rivette invente une scène entre Grégoire, l'amoureux de Julie, et Céline, qui se fait passer pour son amie. Grégoire évoque leurs amours enfantines (le « vert paradis ») et, pris dans une danse théâtrale avec sa partenaire, dont l'intensité monte à mesure qu'ils tournent, parle d'« extase » de « sodomisation perverse et mystique », de « spleen homosexuel dans le grenier » et construit un discours avec des échos lointains de Baudelaire. Il faut préciser aussi que la musique du film est de Jean-Marie Sénia, auteur de chansons sur des textes de Baudelaire, dont une inoubliable *Passante* pour le film *Les Mots pour le dire* de José Pinheiro (1983)<sup>41</sup>, adapté d'un roman de Marie Cardinal, et collaborateur de l'actrice Hanna Schygulla,

---

<sup>38</sup> Jacques Rivette, « L'Âge des metteurs en scène », *Cahiers du cinéma*, n°31 (janvier 1954) : 47.

<sup>39</sup> Jacques Rivette, *Textes critiques*, Édition établie et annotée par Miguel Armas et Luc Chessel (Paris : Post-éditions, 2018), 386, 393.

<sup>40</sup> Vincent Ostria, « Complot de famille : Jacques Rivette », *Les Inrockuptibles*, 12 avril 1995, <https://www.lesinrocks.com/cinema/complot-de-famille-jacques-rivette-98968-12-04-1995/> (consulté septembre 2024).

<sup>41</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=mMKRg8f2hos&list=OLAK5uy\\_nUpXd5OtFST7tiBj2P\\_Xfl3CxrnGMT9uPw&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=mMKRg8f2hos&list=OLAK5uy_nUpXd5OtFST7tiBj2P_Xfl3CxrnGMT9uPw&index=9) (consulté septembre 2024).

pour un travail expérimental sur des textes d'auteurs variés, notamment l'auteur des *Fleurs du Mal*... Mais ceci nous éloigne trop de la question de la Nouvelle Vague, quoique tous les fil(m)s baudelairiens ici tissés semblent partir d'elle...

Le documentariste Jean Rouch, cinéaste original, à part, reste quand même lié à la Nouvelle Vague par des milliers de fils : liens d'amitié avec la plupart des membres centraux du groupe, collaboration – ponctuelle, il est vrai – avec les mêmes producteurs (Pierre Braunberger, Anatole Dauman), choix stylistiques, questionnement des limites qui séparent fiction et documentaire, etc. Dans une riche filmographie documentaire, essentiellement consacrée à l'Afrique, il y a des moments où Rouch essaie de lier de manière comparative les civilisations traditionnelles africaines et la civilisation occidentale, ou même d'explorer directement la vie des Français (*Chronique d'un été*, 1960). À travers cette démarche, filtrent de temps en temps des traces des vastes lectures de Rouch, dont celle des œuvres de Baudelaire.

Dans *La Pyramide humaine* (1961), Rouch tente de faire un film expérimental, à la fois en ce qui concerne le thème abordé qu'en ce qui concerne le style. Le réalisateur prend deux groupes de jeunes gens du lycée d'Abidjan, des Blancs et des Noirs, qui sont dans la même classe mais n'ont pas d'autres interactions sociales que celles, formelles, pendant les cours. À travers la figure de Nadine Ballot, jeune Française scolarisée en Afrique, Jean Rouch lance un débat sur la question du racisme et des rapports entre Noirs et Blancs. Le débat se fait verbalement ou par des situations improvisées, alors que le fait qu'on tourne un film n'est pas caché au public. Il s'agit donc d'une docufiction, dans laquelle le rôle fondamental est joué par Nadine (collaboratrice de Rouch pour d'autres films aussi), qui flirte à la fois, un peu inconsciemment, avec des garçons noirs et blancs. Alain, un charmeur blanc, emmène Nadine sur son bateau, qui est en fait une épave échouée dans la baie d'Abidjan. Entre des plans d'ensemble avec la mer et le bateau, qui semble tout d'un coup se mouvoir, et des plans rapprochés avec les deux amis, ou avec Nadine seule, on entend la voix de celle-ci, en *off*, réciter deux strophes du *Beau navire* de Baudelaire :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,  
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,  
 Chargé de toile, et va roulant  
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,  
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces ;  
D'un air placide et triomphant  
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.<sup>42</sup>

Il semblerait que *Le Beau navire* soit le préféré de Rouch, car le réalisateur utilise le même poème, avec le titre, dans un court-métrage (5 min.) de 1990, qui se constitue autour d'une évocation personnelle d'un monument parisien très cher au réalisateur. Le texte poétique accompagne des images nocturnes de la Tour Eiffel, spécialement illuminée pour marquer le bicentenaire de la Révolution Française en 1989<sup>43</sup>.

Un deuxième film de Rouch qui cite Baudelaire est *Les Veuves de quinze ans* (1964). C'est un épisode d'une coproduction internationale, *La Fleur de l'âge* (*Les Adolescentes*), qui implique des cinéastes canadiens, japonais et italiens. C'est à Jean Rouch de filmer des jeunes filles françaises typiques et il le fait à la fois avec ironie et tendresse, en ouvrant la réflexion sur la constatation que la puberté est plus avancée de deux ans par rapport à la période antérieure à la guerre et que les adolescentes connaissent des expériences sexuelles par curiosité plutôt que par amour. Les deux héroïnes de son film appartiennent à la bourgeoisie du 16<sup>ème</sup> arrondissement de Paris et se nomment Marie-France et Véronique. Elles suivent des trajets existentiels différents : la première vit une certaine rupture avec sa famille mais reste bien sage et finit par avoir un début de conversation vraiment affectueuse avec un garçon, tandis que la seconde, élevée par un père riche mais au fond insouciant et par une gouvernante, est plus penchée vers ce qu'on appellerait de nos jours des comportements à risque, y compris sur le plan sexuel.

Il faudrait, à ce propos, émettre une hypothèse : peut-être que la prudence de Marie-France (qui n'est pas sans être tentée par l'aventure, comme son amie) vient d'une plus grande maturité acquise à travers la lecture. Elle ne lit pas que des bandes dessinées, se délectant, au contraire, avec l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Baudelaire, établie par Y.-G. Le Dantec en 1954.

---

<sup>42</sup> Charles Baudelaire, *Le Beau navire*, *Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 49.

<sup>43</sup> Paul Henley, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009), 413.

Elle y a recours à trois reprises dans le film. Une première fois, seule dans sa chambre, Marie-France se fait un maquillage qui souligne la beauté et la fraîcheur des traits de son visage mais aussi une certaine tristesse. Puis, elle s'allonge sur le lit, prend le magazine *Spirou* seulement pour le laisser tomber par terre et s'empare de la *Pléiade* qui se trouve au chevet de son lit. On entend, alors, en voix *off*, tandis que la caméra opère un *close-up* sur le visage de la jeune fille, les célèbres considérations de Baudelaire sur la femme :

La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim, et elle veut manger ; soif, et elle veut boire. Elle est en rut, et elle veut être foutue. Le beau mérite ! La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy.<sup>44</sup>

À un autre moment, Marie-France se trouve sur une terrasse en compagnie de Véronique, en train de siroter un verre de Coca-Cola. Sur une remarque banale de cette dernière : « Qu'est-ce qu'on s'est amusés hier soir ! », Marie-France recourt de nouveau à son incontournable Baudelaire : « La jeune fille, ce qu'elle est en réalité. Une petite sotte et une petite salope ; la plus grande imbécilité unie à la plus grande dépravation. Il y a dans la jeune fille toute l'abjection du voyou et du collégien. » Avant l'arrivée de deux garçons avec qui elles semblent avoir rendez-vous, Véronique demande à son amie la raison de cette lecture : « Pourquoi tu me lis tout ça ? » Elle ne semble pas comprendre qu'il pourrait s'agir là d'une mise en garde. En effet, Véronique se laisse proposer d'aller à une *surprise party*, à une « boom », pour « partouzer ». Par des images arrêtées, des photogrammes glacés, le public est informé que la fête, généreusement arrosée, a mal fini pour Véronique, qui s'est fait plus ou moins agresser sexuellement par plusieurs jeunes hommes. Le récit qu'elle fait ultérieurement à Marie-France, quoique pas entièrement explicite, confirme cette interprétation faite à partir des images figées... Il faudrait souligner ici une convergence intéressante entre *Jules et Jim* et *Les Veuves de quinze ans*, car les deux films reprennent les commentaires acides de Baudelaire sur les femmes et les jeunes filles, sans que l'on puisse pour cela accuser les deux réalisateurs de misogynie.

---

<sup>44</sup> Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 480-481.

Enfin, pour Marie-France, Baudelaire est aussi le signe d'un éloignement par rapport à la génération de ses parents et une arme dans les confrontations occasionnelles avec ceux-ci. Un soir, en rentrant à la maison, elle trouve sa mère dans le salon, en compagnie de son père et de Robert, qu'elle suppose être l'amant, non un simple ami de la famille. Après les bises de rigueur, Robert découvre avec un certain étonnement que la jeune fille lit *Le Monde*. Elle acquiesce et, se tournant vers son père, lui demande ce que veulent dire « des techniques prospectives ». Suite à cette curiosité on ne peut plus naturelle, une conversation s'amorce, déterminée par une réplique indignée de la mère :

La mère : Mais, enfin, Marie-France, ce n'est pas de ton âge !

Marie-France : *Mon cœur mis à nu*. « Du cocuage et des cocus. La douleur du cocu. Elle naît de son orgueil, d'un raisonnement faux sur l'honneur et sur le bonheur et d'un amour naïvement détourné de Dieu pour être attribué aux créatures. C'est toujours l'animal adorateur se trompant d'idole. » Et Baudelaire, c'est de mon âge ?

La mère (s'adressant au père) : Mon pauvre ami, ta fille est devenue complètement folle !

Le père : Je ne trouve pas. Qu'en penses-tu, Robert ?

Robert : En tout cas, elle connaît ses classiques. (16:50-17:33)

Il est évident, de cette scène, que Marie-France a de Baudelaire une connaissance tellement bonne, qu'elle trouve chaque fois le paragraphe le plus adapté à la circonstance dans laquelle elle se trouve. Ici, le jeu qui se joue vise à mettre en lumière une possible infidélité de la mère : c'est une sorte de *Souricière* que monte Marie-France, un peu comme dans *Hamlet*. En citant les pensées de Baudelaire sur le cocuage, la jeune fille essaie d'apporter les émotions souterraines des trois adultes à la surface, sans y réussir complètement. La réaction un peu emportée de la mère, l'approbation intrinsèque du père, la réponse évasive et diplomatique de Robert, tout semble indiquer dans cette direction. De plus, vers la fin du film, dans une promenade en voiture avec Robert, dans un contexte imprégné de séduction, car la jupe de Marie-France est « relevée », celui-ci se conduit de manière galante et paternelle. Il ne cède pas à ses avances, même si elle n'a pas de « vilaines cuisses », puis répond « vite » à la question : « Est-ce que tu es l'amant de ma mère ? » Les spectateurs/ -trices apprennent que Robert est juste un ami du père, auquel

l'attachent de vieux souvenirs, des passions communes, et aussi un « code » d'honneur qu'on continue de respecter même quand on n'a plus d'illusions.

Un autre film de Jean Rouch où l'on trouve une allusion à Baudelaire est *Petit à petit* (1968-1969). C'est une sorte de continuation de *Jaguar* qui met en scène un des collaborateurs les plus rapprochés du réalisateur, à savoir le guérisseur, acteur, technicien et scénariste nigérian Damouré Zika. Dans ce film, Zika dirige une société d'import-export nommée « Petit à petit ». Comme il veut construire un grand building à Niamey, il se déplace à Paris afin d'étudier l'urbanisme de la capitale. Plus que l'urbanisme, il a l'occasion d'étudier les mœurs des Parisiens qui vivent dans des bâtiments à étages, dans ce qui se constitue en étude d'anthropologie comparée à travers les images. Rejoint plus tard par son associé Lam, Damouré Zika fait de nombreuses rencontres, dont celle d'une *cover girl* et courtisane sénégalaise, Safi. Leur rencontre en voiture sur les Champs-Élysées est une grande scène cinématographique. Les deux hommes emmènent Safi dans l'appartement qu'ils ont loué et un fragment de leur conversation mérite d'être transcrit :

Damouré : Mais ma sœur, tu es d'où ?

Safi : Dans mon pays, les filles sont belles comme la nuit, mais comme elle peu sûres. C'est de Baudelaire. Tu connais Baudelaire ?

Damouré : Baudelaire ? Tu sais, je ne connais pas. Il y a un mois seulement que je suis à Paris. Je ne connais pas Baudelaire. (*Rires de Safi.*) Qu'est-ce que cela peut signifier ?

Ce court fragment cinématographique dont j'ai transcrit le dialogue implique à la fois l'ironie de Safi par rapport à l'ignorance littéraire de Damouré, mais aussi la rêverie, car les images qui suivent la première question de l'homme montrent, sur fond de musique mélancolique psalmodiée, les vagues de la mer ou bien la femme se promenant sur une falaise bordée de pins. La réponse de Safi introduit un problème insoluble, à savoir les fausses citations de Baudelaire, ou bien celles qui sont tout simplement approximatives ou tronquées. Il y en a beaucoup au cinéma, de toutes les sortes. Même si ce que dit Safi ne représente pas une citation exacte de Baudelaire, l'esprit baudelairien y est et le public peut reconnaître en elle un double de Jeanne Duval et de toutes les femmes exotiques de l'imaginaire des *Fleurs du Mal*.

De plus, il faut dire que l'actrice qui incarne Safi allait devenir une des grandes (et des premières) réalisatrices africaines. Safi Faye marque, d'ailleurs, son début dans le monde du cinéma par un court-métrage intitulé *La Passante* (1972), inspiré du poème de Baudelaire. Elle y joue le rôle d'une jeune femme séduisante arrivant à Paris et se faisant admirer par tout le monde, notamment par deux hommes, un Blanc et un Noir<sup>45</sup>...

Le cas de Safi Faye est assez illustratif, car elle fait partie des réalisatrices affirmées dans un sillon ouvert par la Nouvelle Vague, suite à sa collaboration avec Jean Rouch. Cependant, et la remarque a déjà été faite, même s'il permet une affirmation plus soutenue des femmes dans certains compartiments du travail cinématographique, ce mouvement reste majoritairement masculin, à l'exception notable d'Agnès Varda, qui occupe une place de choix parmi les réalisateurs adjoints à la Nouvelle Vague. Admirée par Truffaut, Varda y reste une marginale, une originale, une compagne de route de la Nouvelle Vague, une réalisatrice dont on a pu interpréter l'œuvre de manière tout à fait autonome. L'admiration de François Truffaut pour Agnès Varda est rapprochée par Eliane DalMolin de l'admiration de Baudelaire pour les poésies de Marceline Desbordes-Valmore, sur la base d'un effort commun aux deux hommes de construire « a maternal text of their own »<sup>46</sup>. Ce qui intéresse ici, pourtant, ce sont les nombreuses allusions à Baudelaire qu'on trouve dans ses films et les ponts que cette matière littéraire permettent d'établir avec d'autres collègues de la Nouvelle Vague.

*L'une chante, l'autre pas* (1977) raconte l'amitié entre deux jeunes femmes, dans leur quête de soi et de liberté. L'une des deux, Pauline (Pomme) mène une vie de chanteuse errante qui milite pour les droits des femmes, alors que l'autre, Suzanne, a une relation avec le photographe Jérôme. Après deux enfants, le ménage se confronte à des difficultés, car les photos de Jérôme ne se vendent pas. C'est vers le début que Suzanne, de nouveau enceinte, se confesse à Pauline, alors qu'elle est en train de donner le biberon à l'un de ses bébés. Sur le mur, à côté d'une porte, on voit une reproduction du portrait photographique de Baudelaire par Carjat (1862) : c'est une image emblématique qui entre à

---

<sup>45</sup> <https://africanwomenincinema.blogspot.com/2022/09/safi-fayes-la-passante-50-years-on.html> (consulté septembre 2024).

<sup>46</sup> *Cutting the Body*, 161-162.

plusieurs reprises dans le champ de la caméra, au gré du mouvement suivant les amies et de la discussion entre elles (07:18-08:37). En dehors de la fonction décorative de l'image (de l'autre côté de la porte lui fait pendant une reproduction de Modigliani), il s'agit sans aucun doute d'une déclaration de l'admiration de Varda pour Baudelaire...

Dans *Documenteur* (1981), la réalisatrice raconte l'histoire d'une femme, Émilie, qui se réfugie aux États-Unis avec un enfant, après un divorce. Elle traverse une crise existentielle, une « neurasthénie », qui passe aussi à travers la représentation érotique de soi, du corps et des cheveux. Elle rêve, dans un esprit baudelairien, de « voyage au bout du monde » et de changement de l'horizon quotidien<sup>47</sup>.

Le court-métrage de Varda *Lesdites cariatides* (1984), commissionné par la télévision, fourmille de références à Baudelaire et de citations que la réalisatrice se plaît à superposer et à entrecroiser. On peut trouver de bonnes analyses de ce film, signées par Mathilde Labbé, qui met en miroir la démarche de Varda et celle de Yannick Bellon<sup>48</sup>, ou par Isabelle McNeill, qui s'intéresse à la manière dont le visuel dialogue avec la matière littéraire afin de constituer un des plus beaux hommages filmiques à Baudelaire<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Emma Wilson, *The Reclining Nude. Agnes Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin* (Liverpool University Press, 2019), 67 : « Emilie offers word trails: 'Répit, repos, refuge' ['Respite, rest, refuge']. She conjures an image of a 'Voyage au bout du monde' ['Voyage to the ends of the earth']. Her contemplation of the woman's hair is realised as Baudelairean and Emilie in her *rêverie* moves onwards in her associations to 'Exil, exotisme, pacotille, courrier du coeur' ['Exile, exoticism, bric-a-brac, Miss Lonely Hearts']. This trail runs on to heartsickness, to 'neurasthénie, molle et triste' ['depression, limp and sad']. Emilie describes herself as 'abrutie, secouée, assommée' ['stunned, shaken, knocked out']. She is annihilated and exiled by her longing. » Mathilde Labbé, « La Poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire », vidéo mise en ligne sur Youtube le 18 janvier 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=uojDEC7dLv4>

Voir la version écrite, publiée en mai 2017, in *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, en ligne <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/la-po%C3%A9sie-d%C3%A9ambul%C3%A9e>

<sup>49</sup> Isabelle McNeill, « Ways of Seeing in Agnès Varda's *Lesdites cariatides* (1984) », in *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, ed. Marie-Claire Barnet (Legenda, Modern Humanities Research Association, 2017), 109-126.

L'auteur des *Fleurs du Mal* est nommé par Varda « poète des poètes » et on lui attribue une des expériences poétiques les plus intenses du début de la modernité : personne n'a – comme lui – si bien réussi à « chanter les femmes et la douleur ». C'est donc un grand poète du sentiment amoureux suscité par la femme et des émotions intenses, douloureuses. On cite des vers de poèmes tels que *La Beauté*, [*Que diras-tu ce soir ?...*], *Moesta et errabunda* ou bien *Hymne à la Beauté*. Pour faire un parallèle avec la fascination des cariatides, on renvoie à la beauté statuaire d'une maîtresse de Baudelaire, Apollonie Sabatier, surnommée la Présidente ou la « Vénus blanche », et courtisée par le poète entre 1852 et 1857. Elle a été immortalisée par James Pradier dans le groupe statuaire scandaleux *La Femme piquée par un serpent*, qui montre des formes généreuses crispés dans un spasme qui n'est pas produit exclusivement par la morsure du reptile<sup>50</sup>. On cite même, dans *Les dites cariatides*, la fameuse lettre de rupture, où Baudelaire se plaint qu'Apollonie soit devenue une forme matérielle après avoir été une pure fiction du désir : « Et, enfin, enfin il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant. »<sup>51</sup> Varda se montre intéressée par les deux dernières années de la vie du poète, par son aphasie et son incapacité à dire autre chose que « crénom », etc. Toutes ces couches superposées de références baudelairiennes sont justifiées par le fait que les cariatides, en tant qu'élément architectural de première importance, se sont imposées dans la décennie 1860-1870, qui a vu aussi la naissance lente de la fortune et de la célébrité de plus en plus grande de Baudelaire, ainsi que la publication de la première série d'*Œuvres*, parue en 1868.

À propos d'Agnès Varda, il faut dire – en une très courte digression – qu'elle met l'évocation cinématographique de son compagnon, Jacques Demy, *Jacquot de Nantes* (1991), sous le signe de Baudelaire, car elle ouvre son film avec des vers du *Balcon*, récités en voix off<sup>52</sup> et accompagnés par des images

---

<sup>50</sup> Sur Baudelaire et Apollonie Sabatier, voir Thierry Savatier, *Une femme trop gaie. Biographie d'un amour de Baudelaire* (Paris : CNRS Éditions, 2003).

<sup>51</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993), 425.

<sup>52</sup> Alison Smith, *Agnès Varda* (Manchester University Press, 1998), 187.

d'une peinture de Cocteau, balayée par la caméra qui s'arrête sur un pied en train de s'endormir dans une « main fraternelle »...

Dans son film autobiographique, *Les Plages d'Agnès* (2008), la réalisatrice mentionne le nom du poète des *Fleurs du Mal* dans un contexte très intéressant, à savoir après avoir évoqué la sortie de l'adolescence et l'entrée dans l'âge mûr par le besoin de perdre sa virginité. Un besoin réel, doublé d'une envolée dans le monde de la fantaisie littéraire, préférable dans tous les cas à la pâle réalité : « Rien n'était mieux que les poètes et les peintres surréalistes, l'amour fou, et aussi Baudelaire, Rilke, Prévert, Brassens. On tentait le hasard. On jouait aux *cadavres exquis*. » (36:40-36:55). Varda enchaîne tout de suite après sur l'image d'une baleine factice construite sur la plage, dans le ventre de laquelle elle se sent protégée, ce qui constitue un enchaînement d'idées avec le sens des plans précédents, puis elle affirme qu'elle est enfin à même de créer des images qui la hantent depuis longtemps, depuis le moment où elle suivait les cours de Bachelard à la Sorbonne.

À la lumière de ce qui a été dit plus haut, il n'est pas surprenant que Varda affirme, dans une interview de 2012 avec Kelley Conway qu'elle préfère l'auteur des *Fleurs du Mal* à tous les autres poètes : « For me, Baudelaire is still the prince of poets – I've never stopped reading Baudelaire. »<sup>53</sup> Cette préférence pour Baudelaire est affirmée au détriment de noms tels que celui de Mallarmé, dont elle trouve la poésie « difficile ».

Les cas de Jean Rouch et d'Agnès Varda montrent que la Nouvelle Vague représente un mouvement polymorphe, pluriel, ouvert, qui est parfois le fruit d'affinités profondes entre cinéastes, tout comme d'autres fois il peut se fonder sur des rapprochements circonstanciels ou même intéressés, ou – au contraire – exacerber les différences artistiques ou affectives. À ce propos, des personnes ayant un statut moins central dans la Nouvelle Vague et dans les histoires du cinéma – à plusieurs titres – méritent de brèves analyses ou au moins des mentions, grâce à leurs passions baudelairiennes. Roger Vadim peut, par certaines de ses audaces, être perçu comme un précurseur de la Nouvelle Vague et son succès international *Et Dieu... créa la femme* (1956) est toujours projeté dans les rétrospectives du mouvement. Mais ici,

---

<sup>53</sup> Kelley Conway, *Agnès Varda* (Urbana, Chicago and Springfield : University of Illinois Press, 2015), 135.

le focus sera fait sur un autre film qui distribue Brigitte Bardot, épouse du réalisateur à l'époque, dans le rôle principal : *La Bride sur le cou* (1961). Le premier réalisateur à travailler sur la production est Jean Aurel, remplacé par Vadim à la demande de Bardot : celui-ci reprend un peu de matériel filmé et le scénario, sans parvenir à sauver l'ensemble. Après une ouverture en voiture dans les rues de Paris, spécifique de la Nouvelle Vague, le film tombe – comme d'ailleurs toute la carrière de Vadim – dans la comédie facile, malgré quelques bonnes interprétations. Bardot elle-même critique la « médiocrité » et la « banalité » de cette comédie destinée au grand public<sup>54</sup>. Sophie (Bardot), qui joue le rôle d'un mannequin célèbre mais pas très riche, est amoureuse d'un photographe non moins connu, Philippe (Jacques Riberolles), mais qui la trompe. Démasquant sa tromperie dans un bar, elle se laisse draguer par deux garçons se trouvant là par hasard : Claude (Claude Brasseur) et Alain (Michel Subor). À la fin du film, après moult péripéties à la poursuite de Philippe et de sa maîtresse américaine, elle se met en couple avec Alain qui, dès leur première rencontre se montre informé sur les photos publicitaires dans lesquelles figure Sophie et apprécie ses « jambes de danseuse », en renvoyant à un vers d'une grande beauté : « Même quand elle marche on croirait qu'elle danse. » Une deuxième citation de Baudelaire intervient plus tard dans le film, quand Alain et Sophie se préparent à mettre en scène une apparition au restaurant, destinée à réveiller la jalousie de Philippe. Agenouillée devant le jeune homme, Sophie est en train de coudre un de ses boutons, tandis qu'il récite : « Contemplons ce trésor de grâces florentines ;/ Dans l'ondulation de ce corps musculeux/ L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines./ Cette femme, morceau vraiment miraculeux... » (*Le Masque*)<sup>55</sup>.

D'autres marginaux de la Nouvelle Vague sont eux aussi profondément marqués par Baudelaire. Barbet Schroeder, producteur de certains films emblématiques du mouvement puis réalisateur, dont l'œuvre propose une vision sombre de l'être humain, dit sa dette envers de grands écrivains comme Baudelaire et Lautréamont, qui, aux côtés de nombreux peintres, influencent

---

<sup>54</sup> Brigitte Bardot, *Initiales B. B. Mémoires* (Paris : Bernard Grasset, 1996), 283-295.

<sup>55</sup> Charles Baudelaire, *Le Masque, Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 22.

sa conception et sa pratique de l'art cinématographique<sup>56</sup>. Il suffit de regarder un film comme *More* (1969) qui, sans mentionner le nom du poète, fait une description en images baudelairiennes de la descente aux enfers d'une jeune couple en proie à l'abus des drogues. Il y résonne comme un écho des avertissements qu'on trouve dans quelques paragraphes des *Paradis artificiels*. Une certaine critique a pu rapprocher aussi un film comme *La Vallée* (1972) des « voyages » baudelairiens et de la recherche d'un paradis perdu<sup>57</sup>. Jacques Rozier, auteur méconnu de la Nouvelle Vague, dans une interview où on le questionne sur l'importance de la mer, symbole d'« harmonie » dans ses films, répond : « Effectivement. C'est très personnel. Il y a la formule de Baudelaire : "Homme libre, toujours tu chériras la mer." Je le sens profondément. J'aime bien tourner en extérieur, dans des lieux aérés. »<sup>58</sup> *Du côté d'Oruët* (1972), film de vacances et de plages, introduit bien le public à une atmosphère vaguement baudelairienne développée près de la mer...

Jean-Pierre Mocky, cinéaste inclassable mais qui peut être rapproché du groupe de la Nouvelle Vague, ses « copains »<sup>59</sup>, reste dans la mémoire des cinéphiles avec un film dont le titre garde des résonances baudelairiennes sûres : *L'Albatros* (1971). C'est l'histoire de Stef Tassel, prisonnier qui s'échappe et, poursuivi par la police, s'empare de la fille d'un politicien, au plus fort de la campagne électorale. Peu à peu, le public découvre que l'individu que la société tient pour un infracteur est en fait un honnête homme, alors que les représentants de l'ordre et de la justice sont corrompus et pourris. L'histoire aura une fin tragique, le rescapé finit par se laisser tuer et tombe du haut d'un bâtiment, s'écrasant sur le sol. C'est l'image même de l'albatros baudelairien, qui est entérinée par le générique final à travers une chanson

---

<sup>56</sup> Kristine McKenna, « MOVIES: Schroeder's Dark Vision : In the view of a worldly director, influenced by great art and modern movies, man is not good », Aug. 9, 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-08-09-ca-6129-story.html> (consulté septembre 2024).

<sup>57</sup> <https://www.altersexualite.com/spip.php?article1134> (consulté septembre 2024).

<sup>58</sup> <https://www.chronicart.com/digital/jacques-rozier-le-nauffrage/> (consulté septembre 2024).

<sup>59</sup> Fr. Truffaut, *Les Films de ma vie* (Paris : Flammarion, 1975), 344-345.

Voir aussi une interview de Mocky avec Laure Adler : « Je passais toutes mes journées avec Truffaut, Godard, Chabrol, bon, et Rohmer. »,

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/jean-pierre-mocky-je-ne-suis-pas-un-intellectuel-je-suis-un-homme-de-cirque-3713670> (consulté septembre 2024).

composée par Léo Ferré sur les vers de Baudelaire (qu'on n'entend cependant pas, au profit de la ligne mélodique). Les images finales d'oiseaux marins en vol sont stylisées, sur des fonds et avec des combinaisons chromatiques diverses (ocre, bleu, violet, rouge, blanc). *L'Albatros*, malgré les distances prises par Mocky par rapport à la Nouvelle Vague, peut être considéré comme film d'« auteur » par excellence, car le réalisateur est aussi scénariste et joue le rôle principal, ce qui laisse à penser qu'une identification biographique n'est pas à exclure.

Jean-Daniel Pollet, partagé entre les court-métrages, les documentaires et les films expérimentaux, est quand même un auteur qui a une place intéressante dans les histoires de la Nouvelle Vague. Cette place, on peut la juger en parcourant un documentaire autoréflexif, intitulé *Contretemps* (1988), dans lequel le réalisateur entreprend de construire une vraie philosophie de l'image en rassemblant et en associant les uns aux autres des fragments de ses anciens films. Dans *Contretemps*, il y a une lecture des *Les Litanies de Satan* par Philippe Sollers, proche collaborateur de Pollet, associée avec des images évocatrices : un aveugle, des bâtiments vides, un chef d'orchestre, des ruines. Mais l'accent principal est mis sur Sollers, qui se réfléchit dans un miroir en train de lire le poème de Baudelaire de l'édition Pléiade-Pichois. Sa lecture est cependant prosaïque, mal accentuée, théâtrale dans le mauvais sens du terme, le rythme du texte est déformé à souhait et ni la chemise rose du récitant, ni le signe de croix que le maoïste mal repenté fait en guise de provocation avant de commencer à lire ne sauvent aucunement cette catastrophe.

Il ne faudrait pas conclure ce parcours sans dire qu'un des traits essentiels du style cinématographique de la Nouvelle Vague relève du renoncement à tourner en studio, pour des raisons à la fois économiques et esthétiques. En sortant des studios et en descendant filmer dans les rues, avec des caméras plus mobiles et légères, les jeunes réalisateurs deviennent les premiers cinéastes qui captent un Paris vrai, avec le dynamisme intrinsèque de la vie citadine et les transformations subies par la capitale, sur lesquelles une réflexion s'impose. Ou bien, selon les mots de Patrizia Lombardo, dans son cours du 17.03.2005 : « Pour la Nouvelle Vague, penser la rue, c'est penser les rues de Paris. » (*La Rue et la route au cinéma : Truffaut, Jarmusch, Lynch*). Les cinéastes de la Nouvelle Vague sont les premiers grands « flâneurs » de Paris, caméra à la main, dans un sens baudelairien : ils courent, ils cherchent, ils se laissent

absorber par le spectacle de la métropole, transposant dans leurs films les aspects à la fois repoussants ou attrayants, sublimes et sordides, quotidiens ou choquants. Dans le but de capter de la manière la plus exacte possible l'atmosphère de Paris, ces cinéastes font un usage savant du plan-séquence, que Patrizia Lombardo rapproche analogiquement du poème en prose baudelairien : « The modern syncopated and fragmented long take is particularly apt to capture the frenetic life of cities and is almost the filmic equivalent of Baudelaire's ideal of the prose poem. »<sup>60</sup> Il faut dire que l'image du flâneur, qui est pour Baudelaire une figure essentielle de la modernité dès l'étude sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*, s'est répandue dans les études cinématographiques, grâce à sa reprise par Walter Benjamin et à l'application qu'il en fait à la fois dans l'analyse socioéconomique des villes modernes, comme Paris, et des phénomènes artistiques régis par les nouvelles technologies des années 30.

Aucun réalisateur de ceux qui forment le groupe de la Nouvelle Vague n'est pas sans avoir élaboré un discours sur Paris à travers ses films et même, pourrait-on dire, une véritable mythologie moderne. La capitale, surtout avec sa rive droite, est un véritable personnage dans les films de Truffaut, à commencer par la fameuse séquence dynamique, avec des travellings depuis une voiture, qui ouvre *Les 400 coups*<sup>61</sup>. Agnès Varda, dès ses débuts, explore un Paris très baudelairien : *Opéra Mouffe* (1958) présente de manière caléidoscopique, à travers les yeux d'une femme enceinte (elle-même), le « bétail des humains » qui aura séduit Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* : des vieux, des ivrognes, des joueurs, des femmes belles ou grotesques, des mendiants, des estropiés, des funambules, des « chers disparus », etc.<sup>62</sup> Jacques Rivette, sur une carrière qui commence par un long-métrage très parisien, *Paris nous appartient* (1961)

<sup>60</sup> Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film*, 87.

<sup>61</sup> Voir Philippe Lombard, *Le Paris de François Truffaut* (Paris : Parigramme, 2018).

<sup>62</sup> La formule utilisée par Varda, « chers disparus » (II), pourrait être un court-circuit textuel entre *Obsession* : (« des êtres disparus aux regards familiers ») et *Le Cygne* (« mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs »).

Évelyne Jardonnet, « Présences de la littérature dans le cinéma d'Agnès Varda : de *La Pointe courte* à *Elsa la rose* », *Recherches & Travaux* [En ligne], n°101 (2022), mis en ligne le 25 janvier 2023 : 4 (« Ces figures empreintes de bizarre que l'on croise chez Varda ou Rilke peuvent apparaître comme des réminiscences de la galerie de personnages que la plume de Baudelaire donne à voir sur le vif. »)

et comprend *Le Pont du Nord* (1981), explore plusieurs fois les secrets de la capitale. *Paris s'en va* est un court-métrage fait des débris et bouts de séquences non utilisées dans *Le Pont du Nord*, réunis sous un titre et dans un esprit très baudelairien. En effet, le titre du film rappelle des vers du *Cygne* : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »<sup>63</sup>. Rivette met en parallèle, implicitement, à travers les images, les chantiers de Valéry Giscard d'Estaing avec ceux du Baron Haussmann. À travers les flâneries de trois jeunes femmes dans Paris, motivées par une sorte de « jeu de l'oye » à implications symboliques, le film montre des ruines, des transformations, de nouveaux bâtiments qui surgissent, des rues, des gares, des ponts, tout en essayant de recréer la mélancolie et la nostalgie qui infusent les *Tableaux parisiens*, parfois par l'utilisation de couleurs désaturées associées à une musique lente et rêveuse. Évoquant un poème des *Fleurs du Mal*, il y a même quelques pensées sur le jeu, qui a existé « sous tous les ciels », à toutes les époques, « avec ses appétits, ses violences, ses excès », et sur le « merveilleux » qui a séduit les êtres humains dans la même mesure<sup>64</sup>.

Mais, en dehors de ces présentations individuelles de Paris, intéressantes chacune à sa manière, il faut dire qu'un projet collectif montre avec éclat tout l'héritage baudelairien des cinéastes de la Nouvelle Vague : *Paris vu par...* (1965). Six cinéastes font partie de ce projet et chacun d'eux décrit cinématographiquement un quartier de Paris, dans lequel une histoire fictionnelle est placée : Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer<sup>65</sup>, Jean Rouch. Des histoires d'amour, de famille, de travail, des scènes d'intérieur et des scènes de rue composent un portrait à la fois véridique et merveilleux du Paris des années soixante, dans ce film qui se veut une sorte de manifeste de la Nouvelle Vague, mais qui en marque aussi la lente décomposition en

---

<sup>63</sup> Charles Baudelaire, *Le Cygne*, *Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 80.

<sup>64</sup> Jacques Rivette, *Paris s'en va*, 7:51-8:41

(<https://www.youtube.com/watch?v=tOPaOOOBiHl>), consulté septembre 2024.

<sup>65</sup> Fiona Handyside, « Walking in the City: Paris in the Films of Eric Rohmer », in *The Films of Eric Rohmer. French New Wave to Old Master*, ed. Leah Anderst (New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014), 182 : « How then does Rohmer envisage the figure of the *flâneur* in the twentieth century, extending the Baudelairean vision of the city street, as site of chance, desire, love, and loss? How might his cinematic inscription differ from poetic and artistic incarnations of the *flâneur*? » Voir aussi Rohmer in Paris, (<https://vimeo.com/234036554>) (consulté septembre 2024).

tant que projet de groupe. Dans tous les films parisiens de la Nouvelle Vague, pas seulement dans *Paris vu par...*, il y a une gamme variée de sentiments spécifiquement modernes qui sont réveillés par la vie dans une grande métropole : la fascination, l'angoisse, l'envie, le désir, la peur, l'horreur, l'état de rêverie, le besoin d'évasion... En découpant des bouts de films Nouvelle Vague et en les couplant avec les sentiments décrits ou implicites, on pourrait obtenir un montage très baudelairien, qui rendrait de manière analogique l'atmosphère des *Tableaux parisiens*.

Que dire en guise de conclusion ? La Nouvelle Vague, telle que la lecture entreprise dans ces pages nous l'a montrée, s'avère être à la fois un bouillonnement polymorphe, dans lequel peuvent s'affirmer les individualités créatrices les plus dissemblables, mais aussi un mouvement d'une extraordinaire unité. Quelques traits et des choix expressifs contribuent à cette impression d'unité, qui est beaucoup plus qu'un simple effet de cohérence projeté rétrospectivement par les historiens sur la vie mouvante du passé. La médiation littéraire des émotions ressenties par les personnages cinématographiques, le plaisir de la citation, l'exploration de l'amour et l'éloge du dandysme, l'inspiration parisienne associée à des figures légendaires de *flâneurs/flâneuses*, tout cela – et bien d'autres caractéristiques – fait des cinéastes de la Nouvelle Vague une vraie famille. Une famille qui n'aurait pas de meilleure figure tutélaire que Baudelaire, « toujours ambivalent », poète qui « cultive les contrastes, les oxymores, la cohabitation des contraires, qui produisent un choc de la pensée et l'aiguisent »<sup>66</sup>.

## RÉFÉRENCES

- Andrew, Dudley. *André Bazin*, Revised edition. Oxford & New York: Oxford University Press, 2013.
- Auzel Dominique. « Truffaut, l'art d'écrire, l'art d'aimer ». *Séquences*, n°164 (mai 1993) : 26-35.
- Baecque Antoine de et Noël Herpe. *Éric Rohmer. Biographie*. Paris : Stock, 2014.

---

<sup>66</sup> Patrizia Lombardo, « Baudelaire nocturne », in *Adjectif Baudelaire*, éd. André Guyaux et Luca Pietromarchi (Paris : Classiques Garnier, 2017), 61.

- Bardot Brigitte. *Initiales B. B. Mémoires*. Paris : Bernard Grasset, 1996.
- Baudelaire Charles. *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860). Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- . *Cœuvres complètes*. Vol. I-II, Édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino. Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2024.
- Berger Achinoam Ester. « Antoine Doinel's *Spleen*: Truffaut Misreads Baudelaire », Working Paper 138. Jerusalem: European Forum at the Hebrew University, 2014.
- Chabrol Claude. *Claude Chabrol par lui-même et par les siens*. Paris : Stock, 2011.
- . *La Fleur du mal*, suivi de *Qui est criminelle ?*, par Caroline Eliacheff. Paris : Albin Michel, 2003.
- Conway Kelley. *Agnès Varda*. Urbana, Chicago and Springfield : University of Illinois Press, 2015.
- DalMolin Eliane. *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Graham Peter et Ginette Vincendeau (éd.). *The French New Wave. Critical Landmarks*, New Expanded Edition. London & New York : Bloomsbury, 2022.
- Guérif François. *François Truffaut*. Éd. Les 400 coups, 2003.
- Handyside Fiona. « Walking in the City: Paris in the Films of Eric Rohmer ». In *The Films of Eric Rohmer. French New Wave to Old Master*, edited by Leah Anderst, 177-190. New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- Henley Paul. *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009.
- Jardonnet Évelyne. « Présences de la littérature dans le cinéma d'Agnès Varda : de *La Pointe courte* à *Elsa la rose* ». *Recherches & Travaux* [En ligne], n°101 (2022), mis en ligne le 25 janvier 2023 : 1-11.
- Kast Pierre. « Une stakhanoviste de l'érotisme de choc : Esther Williams ». *Cahiers du cinéma*, n°3, juin (1951).
- . « Les Petits potamogétons ». *Cahiers du cinéma*, n°145 (juillet 1963) : 49-52.
- Labarthe André. « Un metteur en scène baudelairien ». *Cahiers du cinéma*, n°58 (avril 1956) : 47-48.
- Labbé Mathilde. « La Poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire ». *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, 2017. En ligne <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/la-po%C3%A9sie-d%C3%A9ambul%C3%A9e>
- Lombard Philippe. *Le Paris de François Truffaut*. Paris : Parigramme, 2018.

- Lombardo Patrizia. « Action, Space and Emotion in Film: Reality and Speech Acts in Bresson and Scorsese ». *Studia UBB Dramatica*, Year LIII, Issue 2 (2008): 11-27.
- . « Baudelaire nocturne ». In *Adjectif Baudelaire*, édité par André Guyaux et Luca Pietromarchi, 61-75. Paris : Classiques Garnier, 2017.
- . *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese*. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003.
- . « Cruellement bleu ». *Critical Quaterly* 35, 4 (1994): 131-133.
- . *Memory and Imagination in Film: Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2014.
- Marie Michel. *La Nouvelle Vague*. Paris : Armand Colin, 2007.
- McNeill Isabelle. « Ways of Seeing in Agnès Varda's *Les dites cariatides* (1984) ». In *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, edited by Marie-Claire Barnet, 109-126. Legenda, Modern Humanities Research Association, 2017.
- « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°15 (septembre 1952) : 33-49.
- « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°21 (mars 1953) : 32-39.
- Ostria Vincent. « Complot de famille : Jacques Rivette ». *Les Inrockuptibles*, 12 avril 1995.
- Oxenhandler Neal. « The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema ». *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 3 (Spring, 1974): 10-19.
- Poe Edgar Allan. *Œuvres en prose*. Traduites par Charles Baudelaire, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- Rivette Jacques. « L'Âge des metteurs en scène ». *Cahiers du cinéma*, n°31 (janvier 1954) : 45-48.
- . « Lettre sur Rossellini ». *Cahiers du cinéma*, n°46 (avril 1955) : 14-24.
- . « 1954. – French-Cancon », *Cahiers du cinéma*, n°78 (Noël 1957) : 84-85.
- . *Textes critiques*. Édition établie et annotée par Miguel Armas et Luc Chessel. Paris : Post-éditions, 2018.
- Roché Henri Pierre. *Jules et Jim*. Paris : Le Livre de poche, 1968.
- Rohmer Éric. *Interviews*. Edited by Fiona Handyside. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- . « Livres de cinéma. Edgar Morin – *Les Stars* ». *Cahiers du cinéma*, n°74 (août-septembre 1957) : 58-59.
- Savatier Thierry. *Une femme trop gaie. Biographie d'un amour de Baudelaire*. Paris : CNRS Éditions, 2003.
- Smith Alison. *Agnès Varda*. Manchester University Press, 1998.
- Tavassoli Zea Zahra. *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

BAUDELAIRE, LES ÉMOTIONS ET LA NOUVELLE VAGUE CINÉMATOGRAPHIQUE :  
CORRESPONDANCES « LOMBARDIENNES »

Truffaut François. *Correspondance*. Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Notes de Gilles Jacob, Avant-propos de Jean-Luc Godard. Paris : Hatier-5 continents, 1988.

----- . *Les Films de ma vie*. Paris : Flammarion, 1975.

----- . « Journal de Fahrenheit 451 », *Cahiers du cinéma*, n° 179 (juin 1966) : 17-24.

Wilson Emma. *The Reclining Nude*. Agnes Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin. Liverpool University Press, 2019.

**IOAN POP-CURȘEU** (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is, since 2020, Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, where he taught for 16 years. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire, under the supervision of Professor Patrizia Lombardo*), and the second at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He wrote around 150 articles on various themes, writers, and films. His most important books are: *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Iconografia vrăjitoriei în arta religioasă românească. Eseu de antropologie vizuală* (2020, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Etudes comparatives sur la sorcellerie. Anthropologie, cinéma, littérature, arts visuels* (2021), *Witchcraft in Romania* (Palgrave Macmillan, 2022, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Dada se dă-n spectacol* (2023, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu and Ion Pop). Link to an academic profile: <https://ubbcluj.academia.edu/IoanPopCur%C5%9Feus>

