

Bertrand PRIOUZEAU

Maîtrise d'Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles
Université Denis Diderot-Paris 7, Jussieu

Un Art de la Fugue :

Le Cinéma de François Truffaut



Directeur du mémoire : Suzanne Liandrat-Guigues.

Second lecteur : Carole Le Berre.

INTRODUCTION

Le propos de cette recherche n'est pas tant "la fugue" au sens où l'on pourrait l'entendre communément — c'est-à-dire un "problème de l'enfance" — que l'exploration des différentes déclinaisons esthétiques associées à la notion de *fuite*. Ce dernier terme nous semble cependant trop définitif pour décrire la sensation que produisent les images de François Truffaut...

Le cinéma de la Nouvelle Vague a largement exploré le thème de la déambulation, sorte de fuite du récit, de la dramaturgie classique. L'on peut voir dans ce phénomène sans doute un héritage du néo-réalisme, celui-là même dont parlait André Bazin dans "*Cabiria*" ou *Le Voyage au bout du néo-réalisme* et *Défense de Rossellini*¹. Ainsi, qu'il s'agisse de cinéastes tels que Jean-Luc Godard, Alain Resnais ou Jacques Demy, leurs personnages se mettent presque toujours, à un moment ou à un autre, à errer, déambuler, pour ouvrir une image qui ne cherche plus à raconter, mais qui se *vit*, remontant à sa propre ontologie : une "image-mouvement"².

Chez François Truffaut, il semblerait que cette notion accède à un statut plus global et plus personnel, vers un cinéma qui utiliserait comme un *motif* le mouvement saisi "au vol", et viserait comme une *fin* l'idée d'évasion. Cependant, une fuite n'a qu'un temps, qu'une tra-

¹ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, coll. Septième Art, éd. du Cerf, 1985, pp. 337-357.

² DELEUZE Gilles, *Cinéma I — L'Image-mouvement*, coll. Critique, éd. de Minuit, 1983

jectoire; aussi l'idée d'un faisceau de *lignes de fuite* paraîtrait plus appropriée à l'art cinématographique. Des lignes que chacun est libre de suivre ou non, laissant ainsi s'installer la puissance de l'imaginaire en chaque spectateur. Ces "escapades truffaldiennes" nous semblent trouver leur équivalent dans la forme musicale de la Fugue, car comme Truffaut l'écrivait en 1980, "le déroulement d'un film (...) nous invite plutôt à [en] parler en termes musicaux"³. Le film se déroulerait donc, tel une "composition de style sévère dans laquelle le thème principal et les thèmes secondaires sont reproduits successivement par toutes les parties, qui semblent se fuir ou se poursuivre."⁴. Le terme "sévère" pourrait s'entendre ici dans le sens de classique, qualificatif que Truffaut revendiquait ouvertement à propos de son cinéma. Cependant, ce classicisme ne jouerait-il pas le rôle "d'écran" devant une composante plus ambiguë de l'œuvre du cinéaste ?

Le philosophe Gilles Deleuze a retenu dans l'émergence de la "Nouvelle Vague" le développement de la *forme-balade*, et à propos de Truffaut, les "errances devenues (...) instruments de l'analyse de l'âme" et les "promenades-fuites"⁵. Même si le cinéaste apparaît peu dans la théorie deleuzienne, c'est cet aspect, ce motif de fugue, qui est mis en avant. "L'image-Truffaut" se situerait à la frontière de l'imagemouvement et de l'image-temps, ou plus précisément l'œuvre entière de Truffaut s'articulerait autour de l'idée d'une fuite continue entre les deux statuts de l'image. L'on peut en effet trouver dans chaque film du cinéaste une allusion à la fugue, des "hommes pressés, actifs, emportés par le mouvement et la vitesse, toujours en fuite"⁶. *Les Quatre cents coups* (1959), premier long métrage du cinéaste, est ainsi composé

³ TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux*, éd. Cahiers du cinéma, 1987, p. 87.

⁴ VAN DE VELDE Ernest, *Histoire de la musique*, éd. Van De Velde, Tours, 1940, p. 83.

⁵ *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 287.

⁶ LE BERRE Carole, *François Truffaut*, coll. Auteurs, éd. Cahiers du cinéma, 1993., p. 34.

d'une part de séquences fugitives, comme prises sur le vif et d'autre part d'un final qui met en scène la fugue d'Antoine Doinel en l'inscrivant dans une réelle durée. Or, Truffaut l'a lui-même dit : "L'œuvre entière d'un metteur en scène est contenue dans la première bobine de son premier film."⁷ Nous faisons donc l'hypothèse que *Les Quatre cents coups* — intitulé à l'origine *La Fugue d'Antoine* — porte concentré, en germe, une vision du cinéma propre à François Truffaut, c'est-à-dire celle d'un "art de la fugue".

Notre étude se présente en deux temps : nous allons tout d'abord tenter de mettre en évidence un premier type "d'objet" qui compose *Les Quatre cents coups* (ainsi que *Les Mistons*, premier court-métrage du cinéaste projeté en public en 1958) et que nous pourrions qualifier d'*image-fugue*, au travers de l'étude des répercussions de ce motif sur la première décennie de l'œuvre du cinéaste, c'est-à-dire jusqu'à *Baisers volés* (1968), le second long-métrage mettant en scène Antoine Doinel, ce qui nous permet de clore un cycle⁸. Nous resserrerons ensuite notre recherche en tentant d'établir un rapport de structure entre *Les Quatre cents coups* et la fugue en tant que pièce musicale. Ce chapitre se terminera par l'analyse d'une séquence issue d'un film de 1978, *La Chambre verte*, qui achèvera de mettre en lumière la portée de cette figure dans l'œuvre de François Truffaut.

Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'autre figure présente chez Truffaut, que nous qualifierions de *fugue-cinéma*. Celle-ci s'oppose à la première essentiellement dans la question du regard et de la temporalité, de la puissance d'évasion liée à la projection, dans laquelle le spectateur coupe sa perception du monde pour la "brancher" sur des éléments visuels et sonores associés selon la pensée du cinéaste.

⁷ dans un entretien avec R.M. Frandin et Lewis Marshall, *New York Bulletin* n° 3, été 1962.

⁸ Pour le détail de l'année de sortie de chaque film, consulter la filmographie en annexe 1, p. 83.

Nous verrons donc par quels procédés ce dernier parvient à *recréer* la fugue, tant sur le plan sonore que visuel, et surtout ce que cette fugue imaginée et mise en images permet de projeter “en profondeur” ; en quoi la pensée de Truffaut quant à son art et les possibilités de celui-ci trouvent leur actualisation dans une “poétique de la fugue”.

En faisant de la fugue, d’une part l’objet de son cinéma, c’est-à-dire un élément constitutif qui produirait l’illusion de vérité et de spontanéité, et d’autre part un *projet*, un ultime but à atteindre pour le spectateur, le cinéaste nous impliquerait dans le “phénomène cinématographique”, nous entraînant dans une fugue du réel et invitant l’*enfant assis en nous*⁹ à retrouver ce regard fasciné par le mouvement.

⁹ SCHEFER Jean-Louis, *L’Homme ordinaire du cinéma*, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, éd. Gallimard, 1997 (Réédition de 1980), p. 164.

L'image-fugue :

composante musicale
et "trophée filmique"

Dans un chapitre intitulé *La peur de l'arrêt*¹⁰, Carole Le Berre parle du plaisir que prenait Truffaut en 1958 avec *Les Mistons*, "plaisir manifeste et contagieux à filmer Bernadette Lafont, jupes flottantes, lancée sur son vélo (...) [En 1981, le cinéaste] parlait encore en re-voyant les images de son film de son bonheur de capter le mouvement pur : « Des images de vélo en mouvement sont toujours agréables (...) C'est l'accord merveilleux entre le cinéma et les moyens de locomotion. Du moment que l'on tient quelque chose qui avance (...) on sait que l'on est dans le mouvement du film »¹¹". Cette idée est tellement présente chez Truffaut que c'est lui qui établit déjà en 1955 le synopsis d'*A bout de souffle*, qui est le récit d'une "cavale". C'est le suivi d'un fait-divers par les différentes éditions dans la même journée des quotidiens de l'époque qui avait intéressé alors le cinéaste : chaque étape de la cavale était rapporté, comme les épisodes d'une histoire, et donnait l'impression de suivre le fuyard, au fond comme le cinéma permet de saisir le mouvement.

Si l'on a choisi le terme de *fugue*, c'est bien sûr parce que l'enfance se prête particulièrement au jeu de la course "gratuite", respiration au cœur d'un temps linéaire imposé par les règles de vie. Ainsi, dans la narration des *Quatre cents coups*, s'insèrent de courtes séquences de simples mouvements captés, qui n'existent que pour elles-mêmes et tournées *a priori* sans place préalablement établie dans le scénario. Ce sont les "scènes amovibles" dont parle Anne Gillain, "dépourvues

¹⁰ François Truffaut, op. cit., pp. 175-181.

¹¹ *Leçon de cinéma*, propos recueillis par Jérôme Prieur et Jean Collet, réalisation José-Maria Berzosa, INA, 1981.

d'information et qui ne relèvent pas du système d'engrenage mis en place par le récit."¹² . Ces séquences apparaissent donc comme les différentes déclinaisons d'un même motif, celui de la simple capture d'un "instant de vie"; car elles ne valent que pour la contemplation d'un geste, de mouvements, bref une occupation du temps par un fragile équilibre entre la connaissance que l'on a des éléments (on sait que la séquence n'est pas un événement qui va faire avancer l'action), et l'inattendu, la part d'imprévisible, nés du mouvement "gratuit". Anne Gillain précise qu'"il existe certaines versions commerciales du film où [plusieurs] de ces scènes ont été coupées."¹³, ce qui en souligne l'apparente "inutilité" diégétique.

Si cela paraît relativement "logique" pour un film qui présente un enfant fugueur, c'est moins évident pour le reste de l'œuvre du cinéaste. Cependant, en ayant en tête l'idée de fugue telle que l'on a commencé à la considérer, celle-ci nous semble pouvoir s'élever au niveau de *composante d'un style*, voire d'une poétique.

Fugue et clandestinité

Ainsi, à y regarder de plus près, nombre des films de Truffaut nous donnent à voir des êtres sans cesse mobiles, oscillant entre la légèreté et la gravité, fuyant l'une comme l'autre. C'est ce que le cinéaste acclamé pour *Les Quatre cents coups* a cherché à faire avec *Tirez sur le pianiste* : prendre le contre-pied de son succès en déroutant le spectateur. A ce sujet, Truffaut disait à la sortie du film : "(...) j'ai voulu en finir avec l'unité des *Quatre cents coups*. Quand le film va dans un sens, je coupe et je le lance sur une autre voie (...) pour éviter le confort intellectuel, aussi bien celui du spectateur que le mien"¹⁴ . Ainsi, une sé-

¹² GILLAIN Anne, *Les Quatre cents coups. François Truffaut*, coll. Synopses, éd. Nathan, 1991, p. 54.

¹³ *ibid.*

¹⁴ *Le Cinéma selon François Truffaut*, entretiens réunis par Anne GILLAIN, coll. Cinémas, éd. Flammarion, 1988, p.114.

quence qui commence de manière tragique va s'achever sur une note comique, et inversement. Ceci n'est qu'une autre forme de fugue (qui, en musique, repose sur le principe de sujet/contre-sujet), une volonté d'échapper à l'installation d'un jugement sur le ton du film et son déroulement. Truffaut cherche donc ici à *devancer* le spectateur, comme le personnage de Charlie/Edouard Saroyan (Charles Aznavour) doit devancer ses poursuivants à la fin du film, dans sa fuite (illustrée musicalement) vers un chalet de montagne, vers la *clandestinité*. Même dans *Jules et Jim*, la clandestinité du "pur amour à trois" est contrebalancée par la légèreté de "certains moments d'apensanteur (...) : le visage de Jeanne Moreau en pleine course à travers les grilles d'un pont de chemin de fer, trois ou quatre vélos lancés à pleine vitesse sur les routes de campagne"¹⁵. Le drame final surgit pourtant lui aussi d'un ultime élan vers l'avant, celui de la voiture de Catherine (Jeanne Moreau) plongeant dans la Seine : plan qui répond à l'insouciance image-fugue du plongeon de l'héroïne dans la Seine à la sortie d'un théâtre.

La clandestinité reste un thème fortement présent dans *La Peau douce*, *Fahrenheit 451* et *La Mariée était en noir*. Le personnage principal, livré à notre regard, s'inscrit dans une action qui doit justement rester secrète. Le plaisir de tels films naît de l'aspect illicite de ce qu'il donnent à voir ; le spectateur peut suivre les variations liées au thème du film, c'est-à-dire les situations engendrées par le fait que le héros ait dévié de la normalité. Autrement dit, ces films permettent à Truffaut de mettre en forme des trajectoires qui ne pourraient être suivies dans la réalité, soit parce qu'elles sont imaginaires, soit parce qu'elles naissent d'un fait-divers et sont donc vécues par des anonymes et nous *échappent*.

¹⁵ selon l'expression de Carole Le Berre, dans *François Truffaut*, op. cit., p. 181.

Ainsi dans *La Peau douce*, la caméra "colle" Pierre Lachenay (Jean Desailly) dans ses multiples déplacements axés sur un interdit : l'adultère. Il en ressort un effet de trajectoire qui s'élève puis chute impitoyablement : au début du film, on part de la sortie d'un escalier de métro, pour monter dans un appartement, puis une course en voiture nous emmène à l'aéroport. On se retrouve ensuite en plein ciel, et c'est là que Lachenay pose pour la première fois les yeux sur sa future maîtresse, Nicole (Françoise Dorléac). Tout ce début se fait avec une grande fluidité, comme dans un seul mouvement d'élévation. La chute s'amorcera dans les dernières scènes du film pour nous rendre témoins de la mort. "J'avais envie de filmer une *aventure en voyage*, des scènes d'avion", commente Truffaut en 1964¹⁶.

Par définition, filmer la clandestinité peut engendrer des images-fugues ; pourtant, avec *Fahrenheit 451*, celles-ci deviennent plus rares et plus lentes. Mais ceci s'accorde avec le sujet du film, puisque les gens ne lisant plus de livres et se droguant avec des calmants, leur perception est ralentie, uniformisée ; jusqu'à ce que la clandestinité de Montag (Oskar Werner) soit révélée aux autres pompiers. Montag parvient à s'enfuir, mais cette fuite ne présente pas vraiment d'images-fugues. En revanche, sa fuite reconstituée par les autorités pour faire croire à sa mort est diffusée à la télévision et s'oppose à l'évasion filmée par Truffaut. En effet la reconstitution, afin de "faire vrai" puisque le fuyard est un acteur, utilise des images-fugues : le personnage traverse l'écran, mais reste "enfermé" dans le cadre (dans un double cadre pour nous : celui de la télévision à l'intérieur de celui du film), il évolue à l'intérieur d'un décor délimité : la caméra a déjà effectué la capture, alors que la fuite "réelle", qui réussit, s'inscrit dans un déroulement qui fait l'objet

¹⁶ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 157.

de notre second chapitre.

La nature de l'image-fugue repose donc sur l'idée de saisir "au vol" une action qui semble contenir une certaine véracité, une certaine spontanéité. Dans *La Mariée était en noir*, l'image-fugue la plus intrigante est sans doute celle qui précède le meurtre de Morane (Michael Lonsdale) : la caméra suit, dans de longs travellings relativement lents, le retour de l'école du petit Cookie Morane accompagné par sa mère. La caméra reste toujours à distance, mais l'enfant se retourne plusieurs fois pour lui adresser des regards furtifs, créant ainsi une sorte d'image-fugue. Parallèlement, les apparences voudraient que l'on attribue ce point de vue à celui d'un poursuivant. Autrement dit, il s'agirait d'une caméra subjective. On est donc amené à penser que l'on est "à la place" de Julie, puisque c'est elle qui mène la trajectoire du film en poursuivant ses victimes. Seulement deux problèmes se posent : tout d'abord, il s'agit d'un travelling parfaitement fluide et non d'une caméra portée. Il est donc difficile d'attribuer ce regard à quelqu'un qui marche, d'autant qu'aucun bruit de pas n'est décelable, et encore moins celui d'un moteur de voiture qui justifierait alors la fluidité. Mais surtout, et Truffaut pousse alors jusqu'au bout la confusion, le dernier travelling abandonne les deux personnages qui se dirigent vers la maison, pour s'arrêter un instant derrière une haie de buissons, comme si la "caméra-poursuivant" se cachait. Puis le mouvement reprend en sens inverse pour rejoindre celui d'un ballon qui roule, comme confirmant que l'on est, malgré tout, bien à la place de Julie. Mais c'est précisément à ce moment que Julie fait son entrée dans le cadre, arrêtant le ballon du pied. Il se passe alors quelque chose qui remet en jeu toute la

séquence (pourquoi cette "fausse" caméra subjective¹⁷ ?), notamment en ce qui concerne le statut de celui qui observe le déplacement des corps, la locomotion. C'est un aspect que nous développerons plus loin, car il semble que l'image-fugue laisse peu à peu la place à un autre type d'image à mesure que la séquence avance.

Fugue et filature

L'on constate cependant ici que la *filature* se prête particulièrement à l'utilisation par Truffaut de l'image-fugue. A tel point que l'on retrouve dans *Baisers volés* le fugueur Antoine Doinel en apprenti détective privé, donc en auteur de filatures professionnel. Notons que celui-ci a pu "s'évader" de l'armée (grâce à son "instabilité caractérielle") et qu'à peine est-il sorti de la caserne que la caméra le suit dans une course à pied autour de la Place Clichy, comme si elle le reprenait directement des *Quatre cents coups*, de son évasion du centre pour délinquants.

Le nouveau métier d'Antoine le conduit donc à devoir poursuivre les gens du regard, mais ironiquement, c'est en voulant suivre aussi les deux femmes dont il est amoureux qu'il échoue dans ses filatures. Son amie Christine (Claude Jade) est elle-même "filée" par un mystérieux personnage dont le rôle ne sera éclairci que dans la dernière séquence du film. A ce personnage est d'ailleurs attribué un *leitmotiv* musical, quelques notes de contrebasse pincées, régulières et identiques¹⁸.

Le film contient deux séquences remarquables quant à la notion d'image-fugue, la première étant une fuite d'Antoine, une cavalcade dans un escalier, qui arrive de manière inattendue : dans le cadre d'une

¹⁷ "La caméra subjective, c'est le contraire du cinéma subjectif. Quand elle est à la place du personnage, il est impossible de s'identifier à lui. On a du cinéma subjectif quand le regard de l'acteur croise celui du spectateur." (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit. , p. 99)

¹⁸ On retrouve ce petit thème musical à l'identique dans *La Sirène du Mississippi* et dans *Domicile conjugal*, à chaque fois qu'un personnage mystérieux et/ou dangereux passe en marchant à proximité des héros.

enquête, Antoine est amené à boire un café avec l'épouse de son client, Mme Tabard. Un long silence finit par s'installer et la dame en question s'apprête à mettre un disque sur son électrophone. Elle demande alors à Antoine s'il aime la musique, lequel répond "Oui, monsieur", renverse sa tasse, et s'enfuit. La caméra suit sa course dans l'escalier par des panoramiques successifs, et une "dégringolade" de violons l'accompagne. C'est une séquence tout en accélération, pour nous caractéristique de Truffaut, où une sorte de folie surgit pour se diluer ensuite progressivement. La musique se poursuit alors qu'Antoine a disparu et que Mme Tabard se met à le chercher dans la boutique, suggérant ainsi une continuité dans la fuite d'Antoine. Elle s'interrompt d'ailleurs lorsque ce dernier apparaît à l'image dans le plan suivant ; la musique a donc permis de mettre en parallèle les actions des deux personnages. Dans ce type de séquence, qui joue sur l'inattendu et la "stupeur", le film semble basculer, échapper quelques instants à la légèreté apparente.

Mais cette scène trouve peu après son écho dans celle du "pneumatique". On trouve alors mêlés le thème de la poursuite et celui de la séquence "incongrue", puisque Truffaut nous donne à voir "l'invisible" — le sous-sol de Paris, les tuyaux — tout en suivant le trajet du pneumatique (grâce aux plaques des noms de rues). Trajet rendu à la fois crédible et comique par les "bruits de tuyaux" qui lient les plans entre eux. La séquence, succédant à une lecture "off" par Antoine de sa lettre de rupture, est introduite par la voix de ce dernier, articulant le mot "pneu-ma-tique" : cet échantillon sonore est purement gratuit, comme si Truffaut voulait simplement nous faire entendre la voix de Jean-Pierre Léaud articulant ce mot, dont la sonorité devait intriguer le cinéaste.

La légèreté du film naît donc de cet entrecroisement de trajectoi-

res et d'images-fugues, qui permettent comme dans *Les Quatre cents coups*, de mener le film vers un équilibre, une harmonie que l'on pourrait qualifier de *musicale*.

La fugue, modèle musical

De manière peut-être inattendue, cette mise en forme ressemble fortement au processus du plaisir musical, comparé à la *fractalité* par Jorge Wagensberg, directeur du Musée de la Science de Barcelone : "La fractalité, c'est une façon de remplir l'espace (...) En musique, la question, c'est de remplir le temps ; le discours musical, c'est surtout un équilibre entre la surprise et la capacité que nous avons de prévoir."¹⁹ . D'une manière similaire, dans *Les Quatre cents coups*, les images-fugues jalonnent le film, lui conférant une tonalité fuguée, parce que musicale. Sans doute soucieux d'harmoniser la forme et le propos, Truffaut a donc fait de *La Fugue d'Antoine*²⁰ un film *composé* lui-même comme une fugue. Or, comme nous l'avons remarqué en introduction, si le terme se rapporte à une forme musicale (bien que la fugue ne soit musicalement *pas tant une forme qu'un "concept" ou une "structure"* ²¹) il peut tout autant s'appliquer à une forme de cinéma, selon nous celui de Truffaut, qui déclare lui-même qu'un "film est un balancement entre musique et littérature, tout le temps. On doit constamment délaissier des lois psychologiques pour des lois musicales."²².

Sans doute instinctivement, le cinéaste *compose* donc ses films, au sens musical. Ainsi a-t-il en tête une certaine structure en ce qui concerne le déroulement d'un film en sept bobines, prévoyant par exemple "un entracte vers la sixième bobine" et reprenant "les gens en main à

¹⁹ Extrait de l'émission *Image et science*, La Cinquième, 1998.

²⁰ Titre provisoire du film. cf *Truffaut par Truffaut*, documents réunis par Dominique Rabourdin, éd. du Chêne, 1985, p. 64.

²¹ ARNOLD Denis, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, éd. Robert Laffont, 1988, Tome 1, p. 826.

²² *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 364.

la septième bobine”²³. Ce découpage s'apparente de près à celui de la fugue, lui aussi en sept parties qui sont *le Sujet, la Réponse, la Reprise du sujet à l'octave, le Contre-sujet, les Épisodes ou Divertissements, la Strette et la Cadence finale*²⁴.

L'on constate donc ici plusieurs similitudes formelles, non seulement dans le nombre de parties, mais aussi dans les rapports entre celle-ci. Ainsi Truffaut vise avant tout l'alternance des tons, le contre-pied. De même, les mouvements de la fugue "s'opposent" ou se complètent : sujet/réponse, sujet/contre-sujet, ceci vise à donner une impression de poursuite, de déplacement. L'utilisation du *contrepoint* dans la fugue se retrouve chez Truffaut dans le fait qu'il "ne travaille jamais que par réaction, en allant contre"²⁵. Sans doute faut-il prendre en compte le fait que, si le cinéma s'apparente pour Truffaut à une opposition, sa jeune cinéphilie s'est justement nourrie de situations illicites, clandestines : "Je conserve de cette époque une grande angoisse, et les films sont liés à une angoisse, à une idée de clandestinité"²⁶. De plus, considérant que le métier de metteur en scène frisait parfois "l'imposture", le cinéaste se devait de se démarquer, de justifier ses films par une sorte d'action-réaction interne, qui maintienne le spectateur "en alerte". C'est également sans doute pour cette raison que Truffaut a fait appel à deux reprises au compositeur "hitchcockien" Bernard Hermann (pour *Fahrenheit 451* et *La Mariée était en noir*), ou qu'il lui est arrivé de demander une "musique hitchcockienne" à Georges Delerue²⁷.

Du point de vue structurel, l'on peut ainsi rattacher "l'entracte

²³ *ibid.*, p. 52.

²⁴ *Histoire de la musique*, op. cit., p. 83.

²⁵ sur ce point, voir ce que dit Carole Le Berre dans *François Truffaut*, op. cit., p. 62

²⁶ *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 13.

²⁷ "Dans *Une belle fille comme moi*, je lui avais demandé une musique exactement comme dans un film d'Hitchock (...) une musique qui donnait des urgences, qui disait : « Attention, il faut aller très vite là. Attention qu'est-ce qui va se passer là »." (*Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 218)

vers la sixième bobine" à la fin des *épisodes* de la fugue, qui sont écrits "dans des tonalités relatives [et] portent souvent le nom d'entrées intermédiaires"²⁸, ce qui signifie que l'on sort momentanément de la tonalité du morceau : il s'agit donc bien d'un *intermède*. Arrivent ensuite la *stretta* (une sorte de précipitation des thèmes), et la *cadence finale*, qui "souligne vraiment la tonalité générale du morceau"²⁹. C'est ce que Truffaut effectue lorsqu'il "reprend les gens en main", la fin de ses films présentant en effet souvent une accélération, conduisant à un plan final dont la "tonalité" va imprégner rétrospectivement tout le film, ou plus exactement notre mémoire du film³⁰. Cette accélération se fait par le montage et/ou par les éléments internes à l'image (plans de courses ou de voiture) ; et curieusement, si la pièce musicale s'accélère dans ses deux dernières parties, le film de Truffaut en fait autant dans ses deux dernières bobines.

Structure fuguée des « Quatre cents coups »

Nous voudrions donc ici mettre en évidence ces analogies de manière concrète, en étudiant plus précisément la structure des *Quatre cents coups*, que nous avons choisi d'utiliser comme "canevas" de la recherche. Pour ce faire, nous nous référons au découpage effectué par Anne Gillain dans son étude critique précédemment citée, qui divise le film en "sept journées que l'on peut clairement démarquer par le retour des jours et des nuits"³¹.

Ainsi, la première journée rejoint pour nous l'exposition du *sujet* de la fugue, déjà annoncé avec la "balade" du générique. A la suite de

²⁸ *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, op. cit., p. 860.

²⁹ *ibid.*

³⁰ "La fin, pour moi, doit équilibrer tout le film, c'est-à-dire que si le film a une *tonalité à dominante* comique, la fin doit être dramatique (...); j'ai toujours deux dernières bobines qui sont assez vivantes, frénétiques, et je m'efforce en même temps de respecter le mouvement de la vie qui va quand même vers la mort." (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 204. Et plus loin, p. 357 : "D'habitude, j'établis un mouvement d'accélération dans les deux dernières bobines")

³¹ *Les Quatre cents coups. François Truffaut*, op. cit., pp. 44-47.

celui-ci, l'ensemble des composantes du film nous est présenté de manière claire et fluide, la caméra reste à distance, inscrivant Antoine dans différents contextes (école, amis, maison, parents) et établissant les rapports qu'il entretient avec son "milieu" et avec les autres protagonistes.

La seconde journée est une sorte de *réponse* à la première, car c'est celle de l'école buissonnière. Le contraste se fait par une multiplication des séquences de rues, "anodines", un montage plus rapide, et parallèlement par l'arrivée d'éléments "graves" : l'adultère de madame Doinel, aperçue par son fils, la dispute des parents et la révélation de "bâtardise". Truffaut place d'ailleurs un plan très singulier : lorsque monsieur Doinel soupçonne son fils de mentir au sujet de la disparition du *Guide Michelin*, la caméra effectue sur le profil d'Antoine un travelling-avant suivi d'un travelling-arrière après s'être arrêté un instant sur le garçon silencieux, révélant pour la première fois chez lui une réelle ambiguïté.

La *reprise du sujet "à l'octave"* a bien lieu lors de la troisième journée, puisque l'on retrouve le même début que dans le *sujet*, avec l'école, les plans de salle de classe. Les séquences ont cependant une plus grande intensité, la caméra se fait plus aiguë en poussant l'identification, notamment lors de la scène de la gifle : on peut voir en cela un équivalent de l'élévation du sujet "à l'octave". Enfin, la première fugue nocturne d'Antoine dans Paris reprend quant à elle le générique "en balade", selon le même principe de resserrement (aiguïsement) sur le héros. On a donc une reprise du *sujet*, mais dans un ordre inversé.

La partie suivante de la fugue porte le nom de *contre-sujet*. C'est exactement ce qui se passe dans la quatrième "journée". En effet, d'un point de vue diégétique, les relations d'Antoine avec sa mère sont renversées, celle-ci se montre attentive et affectueuse envers lui, qui se met

à son tour à travailler. Ainsi que le dit Anne Gillain, “Le spectre de la marâtre est aboli (...)L’image du cancre révolté est effacée”³². Antoine semble “s’installer”, comme le suggère l’abondance de fondus enchaînés ou fondus au noir : le temps passe, alors que le *sujet* présentait quant à lui des séquences “en temps réel”, spontanées et sans ellipse. Cette journée est donc une “fausse journée” (Truffaut ne montre plus la nuit), mais son déroulement correspond, en durée, aux autres parties, et l’on est bien face à un *contre-sujet*, tant dans la forme que dans la diégèse. L’idée de fugue n’est pourtant pas écartée, grâce à la séquence de la leçon de gymnastique, dans laquelle tous les élèves faussent compagnie un à un au professeur. Simplement, Antoine n’est plus *le* fugueur potentiel, ce sont les enfants en général. La fin du *contre-sujet* est annoncée par une nouvelle fuite d’Antoine, alors qu’il est renvoyé de classe, soupçonné, à tort, d’avoir triché, comme si ce *contre-sujet* était effectivement contraire à la “nature” d’Antoine.

La cinquième partie présente elle aussi des ellipses, selon le même procédé de fondus abondants et d’absence de scène nocturne. La fugue musicale présente normalement ici les *épisodes* ou *divertissements*, avec une sortie de la tonalité du morceau. Effectivement, on assiste bien à une sortie des lieux habituels du film, notamment grâce à la maison de René Bigey, l’ami d’Antoine, véritable “décor à la Cocteau”³³. Les deux garçons apparaissent dans *divers* lieux particuliers, contrastant avec les précédents, comme la Butte Montmartre, un grenier, le cinéma, les toilettes d’un café, le toit de la maison Bigey, le jardin du Luxembourg (très éloigné géographiquement des lieux principaux. C’est en outre le seul moment du film où Antoine est en compagnie d’une fille de son âge) et enfin un théâtre de Guignol, où les longs plans

³² *Les Quatre cents coups*. François Truffaut, op. cit., p. 46.

³³ *Les Quatre cents coups*. François Truffaut, op. cit., p. 37.

quasi documentaires sur les visages d’enfants anonymes nous font plus que jamais sortir du film, de la diégèse. L’on est donc bien face à des *épisodes* (voire au syntagme *par épisodes* de Christian Metz), à des *divertissements*.

En ce qui concerne les deux dernières parties ou “journées”, nous allons légèrement modifier le découpage emprunté à Anne Gillain. En effet, la sixième partie se prolonge pour nous jusqu’à l’arrivée d’Antoine au *Centre des mineurs délinquants*, annoncée par un carton, alors qu’Anne Gillain l’arrête avec la séquence du départ en fourgon cellulaire. Les quatre scènes suivant cette dernière se déroulant dans une prison et des bureaux sombres, nous avons choisi de les intégrer à la sixième journée, d’autant que le fondu au noir intervient après celles-ci.

Cette journée correspond donc à la *strette* dans la composition de la fugue, c’est-à-dire à une sorte de précipitation. Dans *Les Quatre cents coups*, c’est le vol de la machine à écrire qui donne le départ de la précipitation, de la “chute” d’Antoine. On retrouve une certaine unité dans l’écoulement de la journée. L’engrenage se met alors en mouvement, ce qui est annoncé par l’arrivée progressive dans l’image de personnages tels que le receleur, l’agent de police et le gardien. La précipitation vers l’internement se poursuit avec la “mise en cage” d’Antoine, puis le voyage nocturne dans le “panier à salade” où les néons de la ville, dans leur défilement, semblent échapper au héros : on retrouve ici une “version tragique” du générique. La précipitation trouve son aboutissement dans les séquences “d’humiliation” : la nuit en prison, le café infect, la cigarette en papier-journal, la prise d’empreintes et la photo, l’abandon par les parents. Notons que l’idée de précipitation n’est pas tant dans la rapidité de la forme (les séquences ne sont pas particulièrement “frénétiques”) que dans la sensation d’irréversibilité et

de gravité qui émane de l'image ; Antoine est dans ces séquences comme "aspiré" par la nuit, entraîné vers l'immobilité.

La septième partie, constituée du séjour au "centre d'observation" et de la fuite d'Antoine, s'apparente à la *cadence finale*, dernier mouvement de la fugue en musique. La "cadence" se définit d'une part comme un "enchaînement d'accords lors de la suspension ou de la conclusion d'une phrase musicale" et d'autre part comme le "passage de virtuosité réservé au soliste d'un concerto"³⁴. La fugue n'est certes pas un concerto, mais cependant les deux acceptions fonctionnent dans notre cas. On assiste en effet à un enchaînement de séquences qui visent à amener progressivement la nécessité pour Antoine de fuir, tant par la vie au centre, où il apparaît "coincé" dans le rang entre les autres détenus, uniformisé et humilié, que par la rupture avec ses parents et René. Cette suite de séquence finit par "enfermer" Antoine, ce que la caméra effectue en le prenant de face, avec parfois des effets de cadre dans le cadre, ou en insérant dans l'image la présence de grilles. L'enchaînement de plans le plus remarquable, qui s'apparenterait à une suite d'accords mineurs (car tragiques) parfaits, définitifs, est la séquence du parloir, uniquement en champs-contrechamps fixes et face-caméra, où le visage d'Antoine émerge au cœur de l'obscurité. Cette dernière séquence amène la fugue finale, dans laquelle il devient le "soliste" porté par la virtuosité de la caméra, en *cadence* parfaite avec lui. Enfin, le dernier plan résonne, par sa fixité, comme un accord final.

Sans qu'il s'agisse d'une stricte identité, *Les Quatre cents coups* semble donc bien être un film composé de la même manière qu'une fugue musicale. Il repose ainsi en grande partie sur un principe d'opposition, de *contrepoint*, qui se retrouve sous deux formes : la première,

³⁴ selon *Le Petit Larousse 1996*, éd. Larousse, 1995, p. 171.

tout au long du film, est celle de "l'affrontement d'un mouvement dynamique et d'une force pétrifiante"³⁵, avec l'alternance de séquences de courses dans les rues et de séquences plus pesantes, aux cadrages fixes et serrés. La seconde forme de contrepoint se trouve dans la séquence finale, dont le statut filmique est différent. Le jeu de contrepoint ne se trouve en effet plus dans le *rappor*t des plans, mais dans les plans eux-mêmes ; c'est l'idée de fugue-cinéma, qui fait l'objet de la seconde partie de la recherche.

Nous nous intéressons donc pour l'instant à ces "images-fugues" qui se poursuivent, traversent le film, lui conférant ainsi rythme et légèreté. En plus de ces images-fugues se trouvent dans le film les *scènes amovibles*, que nous avons déjà évoquées. L'on peut ainsi relever : le couvert mis par Antoine suivi de l'exploration des objets de la coiffeuse maternelle, la conversation des deux commères sur l'accouchement, la destruction des lunettes de plongée de Mauricet, l'irruption de monsieur Bigey dans la chambre de son fils où est caché Antoine, le jeu de la sarbacane, le petit élève qui essaie de recopier le poème à l'école, la leçon de gymnastique, la petite fille tenant la main d'Antoine et René au Jardin du Luxembourg, le Guignol ou les petites filles mises en cage au centre des mineurs délinquants. L'on peut objecter que certaines mises en réserve narratives sont cependant éludées dans ces séquences (comme la disparition du *Guide Michelin*), mais c'est ici le *temps* que prend Truffaut pour arriver à cette éludation qui est remarquable. Comme s'il cherchait en même temps à nous montrer autre chose, d'une manière faussement documentaire.

C'est ici qu'entrent en jeu les notions d'exploration, de capture, et de trophée. En effet, les fugues d'Antoine et René ont pour principal

³⁵ *Les Quatre cents coups*. François Truffaut, op. cit., p. 53.

intérêt l'exploration au hasard de la ville, de lieux insolites (y compris la coiffeuse maternelle). Mais ces errances sont saisies, captées pour le seul plaisir de leur imprévisibilité ; elles sont "sans suite", sans conséquences et à l'image de la fractale, elles sont des images-fugues à l'intérieur-même d'une fugue générale, supérieure, qui apparaît rétrospectivement à la fin du film. L'idée de Truffaut est donc de composer *La Fugue d'Antoine* à l'aide de "quatre cents coups".

De même que Truffaut capte ces courses fugitives, les jeunes héros s'emparent de trophées (une photo, un réveil,...) qui sont pour eux autant de témoignages de ces moments de liberté et dont ils peuvent dire "*Voilà ce que j'ai vu*"³⁶. Voici ce que nous entendons par "faussement documentaire" : Truffaut capte, "sans en avoir l'air", la spontanéité de la fugue.

Image-fugue et « ritournelle »

Ces séquences jouent d'autre part une sorte de dialogue avec le petit thème musical de Jean Constantin, "ritournelle" qui intervient à d'autres moments du film (celle-ci est associée, dans l'esprit du spectateur, à la balade du générique, ces travellings autour de la tour Eiffel qui ne parviennent jamais à l'atteindre). L'alternance des motifs visuels et sonores renforce alors l'aspect fugué du film, puisqu'elle entraîne le spectateur d'une émotion à l'autre, l'incitant à "s'évader" du temps de la narration grâce au rythme qu'elle installe.

Ces cinq notes de violon évoquent d'ailleurs une promenade, une marche légère, car elles sont jouées *pizzicato*, c'est-à-dire "pincées". En reprenant cette ritournelle à chaque séquence de balade, Truffaut en fait le thème de la fugue, le *leitmotiv* d'Antoine Doinel.

³⁶ " (...) car le metteur en scène donne l'impression qu'il a seulement enregistré ces paysages sublimes, ces acteurs magnifiques, ces actions poignantes, il se donne le luxe de ne pas paraître responsable de tant de merveilles. Lui, qui a tout choisi, il peut dire simplement : « Voilà ce que j'ai vu », hypocrisie sublime et indispensable." ("La femme disparaît dans le train de La Ciotat" in *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 27.)

Le *leitmotiv* circule dans le film comme la ritournelle circule dans l'œuvre du cinéaste, évoquant le plus souvent le déplacement et la mobilité : ainsi *Jules et Jim* est un film qui ressemble à une ritournelle : *Le Tourbillon de la vie*, que chante Catherine, et qui illustre l'histoire tout en s'inscrivant dans *l'éphémère durée de son exécution*³⁷ : "On s'est perdus de vue, on s'est reperdus de vue...". La mélodie circule, revient, alors que les arpèges de guitare se répondent, font des cercles. En effet, l'histoire d'amour à trois suggère une poursuite perpétuelle, un balancement, conféré par le déséquilibre du chiffre impair. Cet figure est musicalement parfaitement rendue par le rythme ternaire de la ritournelle, qui, pour Truffaut, "indique le ton et révèle la clef"³⁸ du film, qui est justement tout en déplacements et en "fugues", en allers-et-retours. La ritournelle est d'ailleurs présente sur les images de vélos lancés à pleine vitesse sur une route de campagne, reprenant ainsi le motif des *Mistons*.

La Mariée était en noir utilise le principe de ritournelle en adaptant (de manière "policière"³⁹) la *Marche Nuptiale* de Mendelssohn, de telle sorte que l'on a l'impression que ces quelques notes obsèdent Julie Kohler. En effet, celle-ci est "en cavale", mais elle est également en "exil forcé" de son bonheur, c'est-à-dire de son passé ; le flash-back du mariage fatal, qui apparaît à trois reprises, est à chaque fois accompagné de la ritournelle en question, faisant de celle-ci un souvenir obsédant, détonateur de la "course à la vengeance" de Julie. Il s'agit ici

³⁷ CHION Michel, *La Musique au cinéma*, éd. Fayard, 1995, p. 283.

³⁸ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p.129.

³⁹ Nous employons l'expression dans le sens que lui donne Truffaut lors d'une discussion avec Jérôme Tonnerre : "L'émotion que je ressens en voyant vos films est très liée à la musique, Delerue compose toujours une partition très lyrique, mais retenue, comme Ravel qui... —Je ne sais pas (...) Moi je vois la musique pour relancer l'action, quand je me dis : là, les spectateurs vont s'agiter sur leur fauteuil. Mais je ne demande jamais une musique sentimentale, encore moins comique, toujours policière." (Jérôme Tonnerre, *Le Petit voisin*, éd. Calmann-Lévy, 1999, pp. 89-90.) Dans notre cas précis, la musique est composée par Bernard Hermann, mais le rapprochement avec Ravel nous semble intéressant, car Gilles Deleuze a parlé du *Boléro* comme unique cas de *ritournelle* dans la musique en général.

d’un pur effet de mise en scène (contrairement au *Tourbillon*) qui, en associant “l’émotion à répétition” de l’héroïne à une perception à répétition du spectateur, reproduit la tension existant entre la fixité de Julie (visage, obsession) et sa mobilité dans l’espace, d’un meurtre à l’autre.

Truffaut tourne plus tard *Baisers volés* : “C’est la première fois depuis *Le pianiste* que je ne sais pas du tout vers quoi je vais, que je ne sais pas comment ça finira.”, déclare-t-il aux *Cahiers du cinéma* d’avril 1968⁴⁰. Dans le dossier de presse du film, pour expliquer cet aspect vivifiant, il écrit : “Je pense que c’est Trenet qui a trouvé le plus juste équilibre poétique, qui a su le mieux mêler gravité et légèreté dans la chanson. *Baisers volés* est justement un film qui espère ressembler à une chanson...”⁴¹. Les films ont donc en commun une certaine musicalité qui voudrait illustrer la “course”, la fuite, même si une tonalité plus légère émane de *Baisers volés*. Mais cette musicalité est toujours présente : *Tirez sur le pianiste* est l’histoire d’un musicien, et *Baisers volés* est “encadré” par la chanson de Charles Trenet, *Que reste-t-il de nos amours ?* En outre, la musique du film repose sur des variations autour de la mélodie de cette chanson, variations qui se suivent et se poursuivent. C’est également de la chanson que provient l’expression “baisers volés” qui suggère elle aussi la fuite, ou plus précisément la clandestinité et l’idée de saisir quelque chose “au vol”.

Présence diffuse de l’image-fugue

A partir de *La Sirène du Mississippi*, le motif de la fugue tend à s’estomper et devient plus ponctuel ; les images de Truffaut sont davantage “posées”, mais l’idée de fugue est cependant toujours présente

⁴⁰ PHILIPPE Claude-Jean, *François Truffaut*, coll. Les noms du cinéma, éd. Seghers, 1988, p. 166.

⁴¹ *ibid.*, p. 95.

: fugues d'un enfant, sauvage ou sourd-muet, de couples interdits ou impossibles (*La Sirène du Mississippi*, "Je vous présente Paméla" , le "film dans le film"⁴² de *La Nuit américaine*, *L'Histoire d'Adèle H.*, *L'Amour en fuite*, *La Femme d'à côté*, *Vivement dimanche!*), à l'image d'Antoine Doinel, les personnages de Truffaut sont des fugeurs de la normalité, souvent malgré eux. Certaines images-fugues apparaissent au fil des films, dans les "films Doinel", bien sûr, mais aussi dans le reste de l'œuvre du cinéaste, dont la caméra saisit "au vol" une course, une démarche vive et entraînante, le plus souvent sur une musique qui évoque elle-même la fugue, par ses parties de violon qui se suivent et s'enchaînent⁴³ . C'est grâce au cinéma de Truffaut que ces personnages trouvent une raison à leur course, car ils en sont la "signature", et ce, jusqu'à *Vivement Dimanche !* , où le cinéaste "saisit dès le générique la marche allègre et conquérante de Fanny Ardant à travers la ville."⁴⁴ .

Pour Truffaut, le film naît donc de cet emportement, de quelque chose qui avance ou échappe et qu'il faut capter, tel un "trophée". C'est ce qui compose la "matière" des *Quatre cents coups*, et voyage de film en film de manière plus ou moins explicite. Il se trouve dans *La Chambre verte*, film de l'immobilité et du rite funéraire, une séquence qui parvient à concentrer au maximum les enjeux cinématographiques de cette fugue typiquement truffaldienne, cette fugue "sans suite", qui ne vaut que pour elle-même. Nous nous proposons donc, en conclusion de ce chapitre, d'analyser cette séquence de manière détaillée.

⁴² Ce qui peut s'interpréter comme une auto-caricature de Truffaut. Ainsi, lorsque les acteurs du "faux film" donnent un résumé de celui-ci, il est explicitement dit que "le film est l'histoire de la fugue" d'un couple. Truffaut avait donc bien conscience de la présence de cette constante dans son œuvre.

⁴³ L'on pense notamment au générique de *Domicile conjugal*, de *L'Argent de poche* ou de *La Femme d'à côté*.

⁴⁴ *François Truffaut*, op. cit., p. 180.

La fugue du petit Georges dans « La Chambre Verte »

Celle-ci intervient au bout d'une heure de film environ, alors que l'ensemble des situations dramatiques ont été exposées et nouées : Julien Davenne (François Truffaut) a achevé la construction de sa "chapelle des morts", l'a présentée à Cécilia (Nathalie Baye), et vient de proposer à celle-ci d'en être la gardienne avec lui.

La séquence commence donc par le plan du petit Georges (Patrick Maléon) dans son lit (le jeune enfant, sourd-muet, est apparemment sans famille, et vit chez Davenne). Il vient d'être puni pour avoir brisé des plaques photographiques de lanterne magique. La séquence s'achève environ 1 minute 20 secondes plus tard (par les mots de l'agent de police : "Viens par ici, toi !") et comporte, en tout, quatre plans que nous numérotions de 1 à 4.

La fugue de Georges dans *La Chambre verte* est à l'image du film, c'est-à-dire qu'elle repose plus sur le "fond" et la réflexion, sur le refus de l'explicite. Elle résume d'une manière fluide et "sans en avoir l'air" ce que l'image-fugue apporte au cinéma. Le caractère pourtant inopiné de cette séquence provient notamment du fait que Georges n'a dans le reste du film qu'un rôle très secondaire, ce qui nous porte justement à penser que la séquence revêt une importance certaine pour le cinéaste, puisque le garçon devient momentanément le personnage principal.

Ainsi, premier élément notable — premier "indice" — la séquence est précédée par l'épisode des plaques photographiques, ce qui figure une citation du cinéma, d'autant que l'on a assisté, au début du film avec Georges et Davenne, à une séance de lanterne magique. Pour avoir brisé ces plaques, Georges a donc été envoyé "au lit sans manger" par Davenne, dont la colère semble elle aussi inhabituelle à ce moment. Ceci ne semble pourtant pas justifier la fugue de l'enfant, car l'in-

cident est filmé de telle manière que la punition n'apparaît pas comme "traumatique". Au plan n°1, on ne sait donc pas ce qui pousse Georges à se lever, s'il s'agit d'une impulsion ou du fruit d'une longue réflexion, ni même s'il s'était auparavant assoupi. L'acte de la fugue nous est ici présenté comme "pur", c'est-à-dire pour lui-même, pris dans la matière cinématographique.

Le second élément remarquable se trouve au plan n°2, lorsque Georges descend l'escalier pour sortir à l'insu de Davenne. Dans ce plan, Truffaut a recours à un jeu de miroirs — dispositif relativement courant chez lui — d'une manière sensiblement différente qu'à l'accoutumée ; au lieu de se révéler furtivement à l'issue d'un dialogue, le dispositif est dévoilé progressivement, nous engageant à scruter le déplacement, mais également le cadre et tout ce qui compose l'image. Un peu à la manière des *Quatre cents coups* lors du long travelling longeant la route, en somme, mais à l'aide d'un procédé de mise en scène fondamentalement différent. Ce jeu de miroirs lui permet en outre d'éviter le poncif du champ-contrechamp, qui aurait détruit la continuité du plan, et donc le phénomène de scrutation, qui est — nous semble-t-il — bien plus efficace ici dans la mise en place d'une certaine tension. Enfin, cette fixation de l'attention sur Georges permet de déplacer sur ce dernier l'identification du spectateur, mettant, au propre comme au figuré, Davenne à l'arrière-plan.

Troisième indice laissé par Truffaut pour "citer" le cinéma : les quelques secondes du plan n°3, où Georges vient se mettre face à une vitrine, la caméra, qui se retrouve elle aussi dans l'axe de la vitrine, le filmant de dos. Le dispositif figure alors un bref instant, de par sa parfaite symétrie et par la composition de la vitrine (un rideau, deux têtes de mannequins) un spectateur face à un écran. A peine cette image prend-

elle forme que Georges lance vers la vitrine la brique qu'il vient de ramasser, brisant celle-ci, ainsi que le dispositif que nous venons de décrire, dans un grand fracas. On arrive alors au dernier élément remarquable, c'est-à-dire le vol d'une des têtes de mannequin, que Georges semble commettre sans réelle justification dramatique, mais plutôt sous l'emprise d'une simple pulsion.

Dans l'univers de Davenne, qui tend vers l'immobilisme de par sa passion pour les personnes disparues, la fugue de Georges apparaît comme un contrepoint, une résurgence du "démon de la mobilité"⁴⁵ qui hante les personnages du cinéma moderne. C'est cette dimension surnaturelle qui se manifeste dès le plan n°2, où grâce au jeu de miroirs, l'enfant disparaît au milieu de l'écran pour réapparaître en haut à gauche "comme par magie". Ici, Truffaut dénonce bien sûr l'illusion cinématographique qui naît de la sélection de l'espace visible créée par le cadre, mais en profite, à l'issue d'un léger panoramique, pour nous montrer deux "vignettes" grâce à un miroir supplémentaire : Davenne travaillant, penché sur son bureau (dans un cadre de porte) et Georges s'enfuyant, penché dans l'escalier (dans un cadre de miroir). Ces deux vignettes, mises côte à côte, racontent à elles seules une fugue, le moment où tout peut encore basculer⁴⁶. La fragilité de cet instant est plus marquée encore par le silence qui entoure le tic-tac de l'horloge, d'autant que Georges est sourd : la réussite de son entreprise repose donc presque entièrement sur ce qu'il peut voir. L'absence de musique permet en outre d'éviter toute déréalisation "artificielle" de l'image, laissant alors à celle-ci le soin de révéler elle-même toute sa propre étrangeté.

Dans une suite de notes sur la quatrième version du scénario du film,

⁴⁵ D'après l'expression d'André Bazin dans "Défense de Rossellini", *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 355.

⁴⁶ voir l'interprétation de ce plan par Carole Le Berre dans *François Truffaut*, op. cit., p. 180.

Truffaut demande soudainement et sans s'en expliquer au co-scénariste Jean Gruault d'insérer dans l'histoire un nouvel épisode où Georges commettrait un acte "entre le vandalisme et la délinquance"⁴⁷. Ce que Gruault écrit alors est ainsi modifié par Truffaut : au lieu de voler des gâteaux en fracturant la vitrine d'une boulangerie, Georges choisit celle d'un coiffeur, afin d'y dérober une "tête de mannequin féminin avec perruque"⁴⁸. La "pulsion" de l'enfant est donc en quelque sorte le reflet de la pulsion truffaldienne, ce besoin d'insérer dans les films l'idée d'une fugue captée par le cinéma. Et si l'enfant veut emporter avec lui une *trace* de sa fugue — la tête de mannequin — c'est pour y conserver une mémoire de sa fuite, de son voyage obscur. Il n'y a ici qu'un pas à franchir pour voir dans ce voyage obscur une projection du cinéma (l'on pense notamment aux plaques photographiques), et faire le lien avec une image qui revient tout au long de l'œuvre de Truffaut : l'enfant qui vole une photographie de film à la porte d'un cinéma. Dès *Les Mistons*, où l'un des gamins arrache furtivement une affiche de film⁴⁹ à la sortie d'une projection, puis *Les Quatre cents coups*, où Antoine et René s'emparent d'une photographie du film d'Ingmar Bergman, *Monika*, jusqu'à *La Nuit américaine*, avec le rêve récurrent du metteur en scène Ferrand⁵⁰, la cinéphilie s'accompagne d'une transgression fugitive, dont on garde, comme un souvenir du film, un trophée⁵¹. Ici, la caméra cherche à suivre Georges au maximum, à capter

⁴⁷ *ibid.*, p. 130. (selon les propres termes du cinéaste)

⁴⁸ *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 180..

⁴⁹ Il s'agit du film de Jean Delannoy, *Chiens perdus sans collier*, dont Truffaut dit en 1965 : "Il n'y a pas de différence énorme entre *Chiens perdus sans collier* et *Les Quatre cents coups*, c'est la même chose, seulement moi je voulais faire le mien parce que je n'aimais pas l'autre." in *Truffaut par Truffaut*, *op. cit.*, p. 54. (Propos recueillis par Jean-Pierre Chartier, « Cinéastes de notre temps », O.R.T.F., 2 décembre 1965)

⁵⁰ Le réalisateur, interprété par Truffaut, porte un sonotone. Dans son rêve, un petit garçon arpente une rue nocturne, avec à l'arrière-plan une enseigne lumineuse, SURDITÉ. L'enfant s'arrête devant les grilles d'un cinéma pour y dérober des photographies de *Citizen Kane*.

⁵¹ *L'Argent de poche* présente également une séquence de ce type. Il s'agit de l'errance du petit Julien Leclou dans le décor d'une fête foraine abandonnée, à l'aube. Il ramasse par terre des objets divers qui n'ont aucune répercussion diégétique.

le mouvement dans sa globalité tout en restant fixe (elle effectue des panoramiques), comme réalisant un moulage de cet instant. On accède donc à une réflexion sur le phénomène cinématographique, puisque, tel Georges qui veut conserver une trace de son escapade, la séquence permet à Truffaut de réaliser une "empreinte" de sa vision du cinéma : un art de la fugue, un art qui se nourrit de sa fascination pour l'élan et le mouvement. Aussi lorsqu'au dernier plan la tête de mannequin remplit tout l'écran, l'image émet un instant une sorte de dissonance, car on se retrouve subitement face à l'immobilité totale filmée. C'est seulement quand Georges tente de passer de "l'autre côté de l'écran", en enlevant le reste de vitrine qui s'interpose entre lui et la tête de mannequin, que la dissonance s'achève et laisse place au motif truffaldien caractéristique du vol commis par un enfant. Le cinéma reprend alors son accord naturel avec le mouvement, au moment où Georges s'empare de ce simulacre qu'est la tête de mannequin, dans une pure image fugitive, une image-fugue.

Il nous semble donc pouvoir voir dans ce geste une résurgence du motif truffaldien des *Quatre cents coups*, la séquence qui vaut pour elle-même, pour le plaisir de saisir le mouvement "au vol" et d'en garder la trace. Le trophée conserve quelque chose de la fugue de Georges, tel un instantané qui aurait une "épaisseur". Rien ne permet en effet de dire que sa fugue avait pour *but* le vol d'une tête de mannequin. En revanche, l'on peut s'autoriser à penser que Georges a voulu conserver une mémoire "physique" de son errance nocturne, que ce vol est une pulsion de mémoire qui vise à transcender ce qui est éphémère. De même pour Truffaut, capter la fugue, saisir un mouvement de fuite, est une pulsion cinématographique. Le cinéma doit donc réaliser le paradoxe de garder une trace de l'éphémère, de conférer à ce qui est cor-

ruptible (c'est-à-dire le mouvement, ce qui a un début, un milieu, une fin) la possibilité de "l'éternel retour". Il semblerait que filmer la fugue d'un enfant permette à Truffaut d'accéder à cette essence de la matière cinématographique.

L'on peut bien sûr objecter à tout cela le fait que Georges est simplement "contaminé" par la passion de Julien Davenne, notamment si l'on rapproche cette séquence de l'épisode du mannequin de cire qu'a fait réaliser Davenne. L'idée de contamination⁵² est d'autant plus mystérieuse et intéressante que rien ne permet de savoir si Georges a eu vent de l'épisode du mannequin, ce qui est d'ailleurs peu probable, étant donnée l'existence de son infirmité. Cette contamination se ferait alors par une autre voie, et celle-ci est suggérée par le plan qui précède notre séquence : celui où Georges tente de s'emparer des plaques photographiques. L'enfant paraît ainsi intrigué par le pouvoir de la lanterne magique, que Davenne lui fait découvrir au début du film ; l'une des images projetées montrait d'ailleurs un soldat décapité. En fait, au regard de tous ces éléments, l'idée de "contamination" ne fait que confirmer notre analyse. En effet, on peut considérer la lanterne magique comme une image détournée du cinéma⁵³. La passion de Davenne⁵⁴ pour les morts peut se voir comme l'idée de Truffaut selon laquelle "le cinéma, c'est la vraie vie". Davenne aime les êtres à travers le reflet qu'en donnent les photographies, comme Truffaut a "toujours préféré le reflet de la vie à la vie elle-même"⁵⁵. Cette passion du simulacre, que Georges semble également éprouver⁵⁶, est donc un déplacement de la

⁵² cf LE BERRE Carole, *François Truffaut*, op. cit., p. 131.

⁵³ A l'origine, Jean Gruault avait pensé faire de Davenne une sorte de réalisateur de films d'entomologie. Truffaut lui demanda alors de remplacer les projections de films en 16 mm par des plaques photographiques "afin de couper court aux interprétations abusives du type « le héros est un cinéaste »" (*François Truffaut*, op. cit., p. 125)

⁵⁴ Sur le rapprochement Davenne/cinéaste, voir la remarque de Yannick MOUREN, dans *Etudes cinématographiques vol. 62. François Truffaut, l'art du récit*, éd. Lettres modernes - Minard, 1997, p. 128.

⁵⁵ *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 42.

⁵⁶ "[Georges] est un peu une réplique de Julien Davenne" (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 374.)

passion de Truffaut pour le cinéma. Tous les éléments convergent alors vers l'idée qu'à travers cette séquence émane une pensée sur le cinéma. Et ceci devient plus visible encore si l'on rapproche le bris des plaques photographiques de celui de la vitrine.

Cette séquence de *La Chambre verte* permet donc à Truffaut de projeter une image détournée de la cinéphilie qui a nourri sa jeunesse tout en s'exprimant sur la pratique de son art. Et lorsque Georges brise la vitrine-écran, il rend visible l'intention de Truffaut : briser le cinéma dans ce qu'il a de classique — simplement raconter une histoire — en le mettant face à lui-même, en livrant une pensée souterraine qui associe le plaisir du cinéma à une fugue. Ainsi le cinéaste retrouve-t-il ce qui composait l'originalité des *Quatre cents coups* et la fraîcheur des *Mis-tons* : un cinéma "fugitif".

Les Quatre cents coups présente donc un premier type d'image qui caractérise l'œuvre de François Truffaut de deux manières. D'une part, il lui permet de composer d'une manière quasi musicale l'histoire d'une fugue, dans une harmonie entre "le fond et la forme" aussi logique qu'inattendue. Sans être systématique quant au reste de son œuvre, cette correspondance formelle permet de dégager du point de vue de l'écriture cinématographique une constante chez "l'auteur Truffaut", c'est-à-dire qu'elle entre en jeu dans la notion de *composante d'un style*. Elle permet ainsi d'échapper à la critique faite à l'époque de *Fahrenheit 451* : "Truffaut a changé de style.". "Non, j'avais changé de sujet" fut la réponse du cinéaste, dont le style, comme on l'a vu, gardait une constante.

D'autre part, l'image-fugue, même si elle présente des affinités avec la "forme-balade" de la Nouvelle Vague, se veut typiquement

truffaldienne, car elle est profondément liée à la question de l'enfance cinéphile et à la situation de clandestinité qui s'y rattache. Ainsi, l'image-fugue est une sorte de résurgence de la fonction première du cinéma, c'est-à-dire "voler" une action, se l'approprier par le biais de la caméra, dont le cadre permet d'effectuer une sélection et par là d'imprimer un regard personnel au mouvement capté. Truffaut "cadre" donc des fugues comme le cadre autour d'un trophée détache celui-ci de son environnement, afin de mieux évoquer l'instant de la capture auquel il est définitivement lié. L'on serait donc tenté, pour résumer, de qualifier ce type d'image *d'itératif*. Ce qu'on y voit n'a en effet, du point de vue narratif, pas de valeur d'enjeu profond. Le cinéma est, en quelque sorte, à l'arrière-plan ; c'est la nature des mouvements qui prime, leur apparente spontanéité. Le regard du cinéaste doit "juste" transmettre ce qui l'a ému de manière à le faire percevoir par le spectateur, et l'on retrouve un peu ici la pensée rossellinienne⁵⁷.

Pourtant, à cet aspect "conservatif" du cinéma, s'ajoute chez Truffaut un second type d'image qui met en jeu les questions de temporalité, de regard et de réalité, qui sont propres à la perception du phénomène cinématographique, au fait "d'entrer" dans une machine à créer du temps et de l'espace. L'idée de fugue est alors vue d'un autre angle, il ne s'agit plus de capter, mais d'imaginer, dans une sorte de "géométrie projective", les figures de l'espace-temps qui produisent une fugue de la pensée, des *lignes de fuite*.

⁵⁷ Truffaut a été lors de l'année 1956 l'assistant de Roberto Rossellini sur de nombreux projets.

La fugue-cinéma :

projection et fuite du temps

Nous allons légèrement élargir dans ce chapitre le champ des films étudiés, car l'idée de "fugue-cinéma" prend des formes plus diverses que l'image-fugue, en ce sens qu'elle est moins repérable immédiatement, plus souterraine, car la vision qu'a François Truffaut de son art, tout en étant exprimée, ne doit pas exclure le spectateur du déroulement du film. Ce type d'image peut ainsi naître de différents éléments visuels ou sonores, car il est en fait davantage question de l'effet produit, de manière indirecte, par la perception du film. Ainsi, de quels moyens le cinéaste dispose-t-il afin d' "embarquer" le spectateur dans une évasion provisoire, pour faire du film le véhicule, voire le lieu, d'une fugue ? D'autre part, quels sont les enjeux cinématographique d'une véritable "recréation" de la fugue, que nous est-il donné à penser au-delà de la simple contemplation d'une "course en images" ?

Ainsi, un aspect particulier du cinéma de Truffaut peut relever de la fugue à la fois dans le sens musical et dans le sens de l'évasion : il s'agit du choix par le cinéaste de ses interprètes en fonction de leur *voix*. Rares sont en effet les metteurs en scènes dont les films présentent un tel éventail de voix caractéristiques. Ici aussi, Truffaut semble à nouveau travailler comme un musicien, comme le suggère cette déclaration : "Le musicien devrait pouvoir dire : j'ai besoin qu'on prolonge un peu cette image. Les spécialistes vont même plus loin, puisque Maurice Le Roux prétend que le musicien devrait être présent sur le plateau pen-

dant le tournage et même donner son avis dans le choix des acteurs en fonction du timbre de leur voix.”⁵⁸. Nous voudrions donc mettre en évidence le rapport qui existe entre l’utilisation faite par Truffaut de certains timbres de voix et la “création sonore” d’une fugue, notamment dans la question du *contrepoint* (en relation avec les *voix* de la fugue musicale⁵⁹) et de la capacité de la parole à entraîner le spectateur (timbres particuliers, accents), en associant les voix des acteurs de manière “inédite” entre elles ou avec l’image.

Vox, nymphe fugax

Ainsi, déjà dans *Tirez sur le pianiste*, Truffaut avait donné “voix au chapitre” au chanteur Bobby Lapointe interprétant *Framboise* : dans une séquence de précipitation, où le frère de Charlie tente d’échapper à ses poursuivants, le chanteur fait son numéro avec un débit de paroles si élevé qu’il fallut le sous-titrer (ce que Truffaut fit en prenant au pied de la lettre une remarque de son producteur Pierre Braunberger⁶⁰). Ici, l’effet de poursuite est souligné par le rapport entre le premier plan sonore et le premier plan visuel, puisque les sous-titres apparaissent au rythme de la chanson de Bobby Lapointe. Le regard suit l’oreille, et réciproquement. De même, la tonalité fuguée de plusieurs films de Truffaut émane du jeu de correspondances entre le mouvement visible et le déroulement de la bande-son.

Ainsi l’on remarque un goût du cinéaste pour les timbres “voilés” et les débits “fiévreux”. Ceci ne fait qu’accentuer la tendance à la vitesse, l’emportement. Plus précisément, ces voix interviennent souvent, lorsqu’elles sont narratrices, en “off” sur des images de marche, de dé-

⁵⁸ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 226.

⁵⁹ Qui relèvent de la *polyphonie* : “La polyphonie est la combinaison de plusieurs voix (...) Les principaux éléments de la polyphonie sont le contrepoint, les imitations, le canon et la fugue.” (*Histoire de la musique*, op. cit., p. 82.) Nous verrons que ces éléments font bien partie du cinéma de Truffaut.

⁶⁰ cf *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 71.

placement : dans *Jules et Jim*, la voix au rythme rapide de Michel Subor, qui “ouvre un feuilleté d’informations et de sens qui emporte très loin le spectateur”⁶¹, confère au film une dynamique que Truffaut avait relevée dans le “style télégraphique”⁶² d’Henri-Pierre Roché. Le commentaire est d’ailleurs une forme que Truffaut apprécie particulièrement, car il unifie le film et crée une “mémoire sonore” ; par exemple, à propos de *Mort à Venise* de Luchino Visconti, il avait remarqué que les gens retournaient le voir “pour réécouter la musique”, et ajoutait : “personnellement, je réagis de la même façon sur les films à commentaire”⁶³.

L’on retrouve avec Michael Lonsdale (surtout dans le flash-back de Morane dans *La Mariée était en noir*) ou avec Charles Denner une telle utilisation de la voix : ce sont des voix voyageuses, car leur timbre est si particulier, si identifiable immédiatement, qu’il nous entraîne avec lui. Avec *Jules et Jim*, *L’Homme qui aimait les femmes* (dont le titre provisoire était *Le Cavaleur*⁶⁴) fonctionne remarquablement sur ce principe. Ainsi Bertrand Morane (c’est, curieusement, le même nom que porte Lonsdale), “attiré par des femmes qui marchent (...) marche lui-même interminablement, parcourant les rues à la rencontre de ces hordes de femmes en mouvement (...) que Truffaut filme par vagues mouvantes, superposant à la mobilité active et incessante qui emporte l’image, le flux continu de la voix-off, dans une double précipitation du film vers l’avant”⁶⁵. Les “deux Morane” ont donc en commun des voix qui suggèrent le mouvement, et sont fascinés par le mouvement

⁶¹ LE BERRE Carole, *Jules et Jim. François Truffaut*, coll. Synopsis, éd. Nathan, 1995, p. 67.

⁶² François Truffaut, “Henri-Pierre Roché revisité” in *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 162.

⁶³ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 359.

⁶⁴ cf les notes pour le scénario dans *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 155.

⁶⁵ *François Truffaut*, op.cit., p. 181. Et aussi, p. 148, “vitesse de la marche et du mouvement, vitesse du texte dit off par Charles Denner avec ce débit fiévreux et accéléré que Truffaut aimait obtenir de ses acteurs, et qui se rapproche de celui qu’il a lui-même adopté tout au long des *Deux Anglaises*”.

des jambes de femmes. En effet, le Morane de *La Mariée était en noir* est surpris par la caméra alors qu’il observe, les yeux mis-clos, les jambes de Julie Kolher dans un escalier.

Grâce à l’écoute de ces voix, mêlées aux images de déplacement, on se laisse littéralement porter, comme par un chant. De là naît une mémoire complètement unique et originale du film, si bien que la lecture de certaines phrases de commentaire, telle celle “matérialisée” par la voix de Charles Denner : “Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tout sens, lui donnant son équilibre et son harmonie” peut déclencher une véritable “ré-entente” du film, qui amène elle-même une visualisation de ces images fluides⁶⁶. Ce que Truffaut percevait déjà avec intensité avant de réaliser lui-même des films : “Au fond, je suis venu au cinéma par le dialogue, je les apprenais par cœur (...) Ma nature était de me saouler de films pour connaître leur bande sonore par cœur, dialogue et musique.”⁶⁷

Le choix d’un acteur est donc indissociable pour le cinéaste du choix d’une voix : même dans *Jules et Jim*, il a tenu à garder la voix d’Oscar Werner qui ne parlait que très peu le français, quitte à compliquer légèrement la compréhension auditive du spectateur, ou laisser visibles quelques difficultés de l’acteur (comme chanter *La Marseillaise* : les hésitations de Werner sont relativement visibles et audibles, car le rythme du chant, comme toute musique, requiert une maîtrise du flux verbal). Pour la version allemande du film, Truffaut a même posé la condition que Werner effectue lui-même son propre doublage, sans quoi il n’irait pas présenter le film et abandonnerait “toute idée de sur-

⁶⁶ dans cet exemple, l’effet est dédoublé par le sens du texte lui-même.

⁶⁷ cité dans *Truffaut par Truffaut*, op. cit., pp. 211-214. Et aussi : “J’ai beaucoup de mal à reproduire les sons, mais c’est paradoxal parce que, après avoir vu un film deux fois, je sais la musique par cœur, il y a donc là quelque chose de bizarre. Je n’arrive tout simplement pas à reproduire les sons de l’anglais.”, *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 438.

veiller cette version”⁶⁸.

Une autre constante se retrouve dans le choix des voix, cette fois chez les actrices, ce sont les voix “chaudes”, “soupirantes”, aux intonations légèrement traînantes mais à la diction ouverte, qui s’opposent ainsi aux voix des interprètes masculins. Ainsi s’expriment Jeanne Moreau, Delphine Seyrig (“Elle a une voix enchanteresse”, dit Antoine Doinel dans *Baisers Volés*)⁶⁹ ou Fanny Ardant, entrant elles aussi dans la catégorie des “voix voyageuses”, évasives. Les voix moins “chaudes” de Catherine Deneuve et de Marie-France Pisier produisent également cet effet, mais pour d’autres raisons, notamment une intonation naturelle et réaliste, qui reste en même temps en suspens, suggérant une voix intérieure⁷⁰. Ces voix ont un rôle de *contrepoint* à jouer avec celles des acteurs, qui sont plus serrées et plus nasales, comme celle de Charles Aznavour⁷¹, ou voilées et hautes, comme celles de Jean-Pierre Léaud. Il en va ainsi avec les duos Moreau/Brialy (*Les Quatre cents coups*, *La Mariée était en noir*), Moreau/Serre/Werner (*Jules et Jim*), Moreau/Denner et Moreau/Lonsdale (*La Mariée était en noir*), Seyrig/Lonsdale et Seyrig/Léaud (*Baisers volés*), Pisier/Léaud (*L’Amour en fuite*), Deneuve/Heinz Bennent (*Le Dernier Métro*), Ardant/Trintignant (*Vivement dimanche !*)... Les cas ne manquent pas, accentuant la musicalité de la bande sonore chez Truffaut. Celui-ci ira même jusqu’à renverser ce jeu, dans *Domicile conjugal*, où un homme mystérieux habitant le même immeuble que les Doinel (et auquel est associé le petit motif de contrebasse de “l’homme définitif” utilisé dans

⁶⁸ *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 77. D’après une lettre à l’acteur datée du 22 décembre 1961.

⁶⁹ “La voix de Delphine Seyrig (...) légèrement détimbrée, possède un grand charme sensuel. Elle est comme oûtée d’un léger brouillard et ses fins de phrases chantantes transforment ses textes en poésies.” (BLANCHARD Gérard, *Images de la musique de cinéma*, coll. Médiathèque, éd. Edilig, 1984, p. 123.)

⁷⁰ à propos de Catherine Deneuve, Truffaut écrit que lorsqu’elle joue, “elle donne l’impression de dissimuler un grand nombre de pensées secrètes” (*Le Plaisir des yeux*, op. cit; p. 195)

⁷¹ “Aznavour est explosif parce qu’il y a une contradiction incroyable entre son physique de chétif et sa voix de costaud.” (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 113)

Baisers volés) se révélera être un imitateur (interprété par Claude Véra). La révélation se fait, avec une auto-dérision et un clin d’œil jubilatoires, lorsque le “bonhomme” apparaît dans une émission de télévision, imitant Delphine Seyrig dans *L’Année dernière à Marienbad*, d’Alain Resnais, et dans... *Baisers volés* (“je ne suis pas une apparition”). Ici donc, un homme qui marche, traverse l’image et que les personnages regardent passer, devient rétrospectivement porteur d’une matière cinématographique (renfermée par la voix) qui circule entre les films. De plus, l’idée du contrepoint est élevée à un degré supérieur, comme concentrée en un seul personnage, car la voix d’un homme devient celle d’une femme, ou inversement.

On ne peut bien sûr manquer d’évoquer “timbre voilé, scansion syncopée, le charme très particulier de sa voix”⁷² : la propre voix du cinéaste, connue pour être si caractéristique. Elle participe elle aussi à la création de cette musique de cinéma, lorsque Truffaut passe devant la caméra dans *L’Enfant sauvage*, *La Nuit américaine* ou *La Chambre verte*. Remarquons au passage que, selon le cinéaste, le seul acteur qui aurait pu tenir ces rôles à sa place est Jean-Louis Trintignant, en raison de leur apparence physique comparable, mais aussi parce que “leurs voix sont assez semblables, originales, presque blanches, jouant sur la neutralité du ton”⁷³. Enfin, allant plus loin, Jean-François Stévenin (qui fut assistant sur plusieurs films) a déclaré du cinéaste que “tous ses acteurs parlaient comme lui”, y compris avec ce besoin de se déplacer dans le champ de la caméra tout en parlant⁷⁴. Ainsi Truffaut reprenait-il une idée de Max Ophüls, lui aussi cinéaste de la mobilité, qui “avait re-

⁷² TONNERRE Jérôme, *Le Petit Voisin*, éd. Calmann-Lévy, 1999, p. 15.

⁷³ DE BAECQUE Antoine et TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, coll. N.R.F Biographies, éd. Gallimard, 1996, p. 553.

⁷⁴ D’après une remarque de Yannick Mouren, dans *Etudes cinématographiques vol. 62. François Truffaut, l’art du récit*, op. cit., p. 93.

marqué qu'un acteur est forcément bon, antithéâtral, lorsqu'il s'astreint à un effort physique : monter des escaliers, courir dans la campagne, danser tout au long d'une prise."⁷⁵ . Déjà, à propos de son interprétation du docteur Itard dans *L'Enfant sauvage*, Truffaut déclarait : "Lorsque vous dites à un comédien : «*Vous avez une longue scène : vous pouvez parler et aller de la fenêtre à la porte* », il quittera la fenêtre, mais n'ira pas tout à fait jusqu'à la porte. Je trouvais ça bizarre, car, visuellement, c'est plus stimulant. On couvre plus de champ, tout est plus vrai."⁷⁶ . Parole et déplacement semblent donc indissociables chez Truffaut, dans une sorte d'affinité proche de celle qui existe entre parole et musique. Et ainsi que le souligne Carole Le Berre, "obtenir d'un acteur (...) cette déambulation à travers le décor était primordial pour Truffaut, qui disait d'ailleurs s'être rendu compte *a posteriori* qu'il avait toujours fait jouer tous ses comédiens comme Jean-Pierre Léaud"⁷⁷ .

Et justement, la voix de Jean-Pierre Léaud est, elle aussi, un des principaux "instruments" de la musique truffaldienne, la "première voix" de la fugue, qui nous entraîne ailleurs : "anti-documentaire, même quand il dit bonjour nous basculons dans la fiction, pour ne pas dire dans la science-fiction. Avant la guerre, le public, dont l'oreille n'était pas encore banalisée par la télévision, appréciait les acteurs spéciaux, les dictionnements singulières"⁷⁸ . Ainsi un timbre voilà, des intonations qui restent en suspens, et un rire qui demeure le même depuis *Les Quatre cents coups* composent la mélodie que nous fait entendre Truffaut grâce à Jean-Pierre Léaud.

A ce propos, nous avons fait allusion dans le premier chapitre au

⁷⁵ cité par Carole Le Berre dans *François Truffaut*, op. cit., p. 183, note 41.

⁷⁶ *François Truffaut*, op. cit., p. 183.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p.169.

passage de *Baisers volés* où l'on entend en *off* la voix de Jean-Pierre Léaud articuler le mot “pneu-ma-tique”. Dans le même film, un peu plus tôt, Truffaut s'accorde un plan fixe d'une minute et demie dans lequel Antoine, face à son miroir, répète à différentes vitesses et intonations, tout en articulant, les noms “Fabienne Tabard”, “Christine Darbon” et “Antoine Doinel”, une trentaine de fois chacun. Ceci se rapporte certes au caractère “obsessionnel” d'Antoine, mais nous semble relever également du jeu de *scrutation* sonore dont fait parfois preuve Truffaut, comme avec “pneumatique”.

Ainsi la scène du miroir fait également écho à celle de la “méthode d'anglais”, qui la précède de quelques minutes. Dans un dispositif scénique similaire, Antoine, *enchanté* par le talent dont fait preuve Mme Tabard pour parler l'anglais, écoute et répète, tout en se rasant devant son miroir, des phrases émises par un  lectrophone. De tout ceci, on peut alors déduire deux choses : d'une part, le dédoublement d'Antoine par le miroir semble nous dire, dans les deux scènes, que la *scrutation* de sa propre voix peut amener à *s'aliéner*, à avoir l'impression de devenir étranger à soi-même, donc sortir de soi⁷⁹. D'autre part, que la voix *excède* le langage, dans la mesure où, malgré ses tentatives d'être un autre — en assimilant une langue qui, comme un code privé, le rapprocherait de Mme Tabard — ou de percer le secret de quelque obscure harmonie dans le rapport des noms aux êtres, Antoine reste Antoine, et finit toujours par prendre la fuite, à cause d'une maladresse verbale, lorsque le langage, qu'il cherche tant à maîtriser, lui échappe et laisse éclater une émotion (ainsi, déjà dans *Les Quatre cents coups*, c'est le fameux et irréfléchi “Elle est morte !” qui entraîne la gi-

⁷⁹ “Le problème était que je voulais éviter à tout prix une scène avec un confident à qui Antoine expliquerait ses hésitations à propos des deux femmes de sa vie. Son nom, il le répète sans cesse pour *s'assurer de son identité*, comme pour essayer de s'éclaircir les idées.” (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 203)

fle en public, et donc la première fugue).

Il semblerait alors que pour le cinéaste, l'évasion propre au cinéma passe par l'écoute de sons ordinaires rendus extraordinaires par une situation inhabituelle. Truffaut ira même jusqu'à porter à l'écran ce travail "auditif" de la mise en scène : ainsi, dans *Le Dernier Métro*, Lucas Steiner doit vivre caché dans la cave de son théâtre pour pouvoir continuer à diriger les comédiens malgré l'Occupation. Il utilise alors un ancien conduit de chauffage qu'il a découvert, par l'intermédiaire duquel il entend tout ce qui se passe sur scène, et remarque même qu'il parvient à relever des défauts qui passent inaperçu à ceux qui sont sur la scène. Truffaut glisse ici une considération qui n'est pas anecdotique, car la remarque de Steiner est laissée en suspens, non contredite. Il semble vouloir dire que la justesse est plus perceptible par l'oreille, comme si celle-ci était moins "dupe" que l'œil. D'où son goût, peut-être, en plus de celui pour les voix caractéristiques, pour les accents étrangers, les dialogues en anglais⁸⁰. En effet dans plusieurs de ses films, Truffaut semble prendre un certain plaisir à faire jouer des acteurs étrangers, à les faire parler tantôt dans leur propre langue, tantôt en français, et à faire parler anglais les acteurs français, quitte à avoir amplement recours au sous-titrage. Certes, il s'agit d'un trait caractéristique de la Nouvelle Vague, qui cherchait ainsi à atteindre une plus grande spontanéité. Mais en toute logique, un plus fort réalisme entraîne chez Truffaut une évasion plus réaliste. Ainsi, on peut relever, outre *Baisers volés*, la leçon d'anglais dans *Les Quatre cents coups*, Oscar Werner dans *Jules et Jim* et *Fahrenheit 451*, Jacqueline Bisset, Bill Kearns et Hiroko Berghauer dans *Domicile conjugal*, Alexandra

⁸⁰ "[Avec *Fahrenheit 451* (tourné en Angleterre)] je me suis rendu compte que la bande sonore est l'aspect le plus satisfaisant d'un film (...) Lorsque je suis revenu en France, j'ai pris ma revanche avec *La Mariée*, où j'ai beaucoup laissé parler les hommes, et depuis, j'ai un très grand plaisir à faire s'exprimer les personnages" (*Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 121)

Stewart et David Markham dans *La Nuit américaine*, toute *L'Histoire d'Adèle H.*, Heinz Bennent dans *Le Dernier Métro*. Même dans *Fahrenheit 451*, tourné en anglais, le cinéaste fait dire quelques mots en français à Julie Christie (elle récite *Les Mémoires de Saint Simon*). Dans ce dernier plan du film, l'idée que nous venons de développer prend toute son ampleur : la caméra, immobile face à un lac, saisit au passage les "hommes-livres" qui traversent horizontalement le cadre en récitant dans diverses langues "leur" livre. Ce sont tous des êtres en fuite d'une époque ("Un jour, on réimprimera les livres"), et leur fugue s'actualise dans cette image, entrecroisement, sous la neige tombante, de démarches, de voix et de langages rassemblés par le cinéma comme dans un seul voyage.

Vo(ix)yage

Nous ne nous éloignons pas ici du thème qui nous intéresse, car la voix au cinéma peut véhiculer autant que les images : en effet, c'est lorsqu'il parle que le voyageur se révèle, car sa voix est *territorialisée*⁸¹, plus que tout ce que son apparence peut laisser voir. Ainsi, pour en revenir aux acteurs, si lorsqu'il dit bonjour Jean-Pierre Léaud nous fait basculer dans la (science-)fiction, peut-être est-ce parce qu'à elle seule, sa voix révèle des personnages qui ressemblent à Truffaut, et que l'acteur incarne : notamment Antoine Doinel, dont la fuite perpétuelle "est à prendre dans tous les sens : fuite du temps présent, toujours projeté dans le futur, toujours anxieux (...) jamais tranquille et aussi l'amour qui fuit"⁸². Antoine serait alors lui aussi un Ulysse, courant sans cesse vers

⁸¹ cf l'étude "deleuzienne" de Patrick BERTHIER, "Territoires de la voix" dans *Médiation et information n° 8, Le son et la voix*, éd. de l'Harmattan, 1998. Page 73, l'auteur conclut : "L'idée d'un Devenir généralisé, d'une *errance immobile*, dont la voix, pour peu qu'on lui prêtât attention, serait le paradigme, réhabilite peut-être en la rénovant l'archaïque et fascinante silhouette d'un homme nomade, voyageur, aventurier, toujours inquiet, pris dans le périple incertain d'un retour illusoire et sans cesse différé, contrarié vers quelque mythique patrie, Ulysse enfin retrouvé comme Figure énigmatique de l'homme."

⁸² lettre à Alain Souchon, indications pour la chanson de *L'Amour en fuite*, in LE BERRE Carole, *François Truffaut*, op. cit., p. 34.

sa “mythique patrie”. Car si la qualité d’Ulysse est la *ruse*, c’est aussi un des traits principaux de Doinel, qui “n’est pas ce qu’on appelle un personnage exemplaire, il est rusé (...), il ment beaucoup et dissimule plus encore”⁸³, et ceci dans l’illusion — et avec la meilleure foi possible — qu’il n’en subira pas les conséquences⁸⁴.

Ainsi, dès *Les Quatre cents coups*, Antoine aura réalisé dans sa fugue son départ pour une “odyssée cinématographique”, annoncée et dénoncée par le regard-caméra immobilisé du dernier plan. Et sa seule “arme”, la ruse, trouve son accomplissement dans la parole. A ce titre, la “séquence de la psychologue” dans *Les Quatre cents coups* est exemplaire, d’autant que le spectateur est directement confronté à Antoine grâce au plan fixe de face⁸⁵. Car c’est cette intonation, propre à Jean-Pierre Léaud, qui donne à ses mensonges les inflexions de la nécessité. Antoine cache ses fugues — d’écolier ou conjugales — derrière le ton de la nécessité, comme si sa vie en dépendait⁸⁶. Et sa vie “d’être cinématographique” dépend effectivement de ces fugues et de ces mensonges, de même que la condition de cinéaste de Truffaut : filmer le mouvement, et filmer des histoires, des *fables*. C’est de cette manière qu’il nous donne à penser le cinéma ; chez ses personnages, Truffaut

⁸³ TRUFFAUT François, *Les Aventures d’Antoine Doinel*, préface : “Qui est... Antoine Doinel”, éd. Mercure de France, 1970.

⁸⁴ “Il a l’air tellement sincère quand il ment, qu’on a l’impression qu’il est la première victime de ses mensonges. Je n’ai jamais vu quelqu’un montrer autant de bonne foi dans le mensonge. Antoine Doinel a le désir d’être heureux et une sorte d’impossibilité à préserver le bonheur quand il le trouve (...). C’est un homme en fuite. C’est un peu l’homme pressé, aussi, toujours projeté en avant.”, extrait du dossier de presse de *L’Amour en fuite*, 1978, propos recueillis par Simon Mizrahi. (*Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 166.)

⁸⁵ voir notamment l’analyse de cette “prise de parole d’Antoine” par Anne Gillain dans *Les Quatre cents coups*, op. cit., p. 111 sq.

⁸⁶ Cet effet de “supplication impérieuse”, Truffaut l’obtient également avec Charles Denner, dont l’élocution semble définitive, comme s’il était “à bout de souffle” : “J’aime Charles Denner pour son apparence physique, ses yeux fiévreux, son air inquiet, mais aussi pour sa voix qui est fantastique, magnifique, et dont j’ai su qu’elle serait agréable à entendre.” (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 359)

laisse transparaître l'acteur — le *modèle*⁸⁷ — et y dissimule parfois un spectateur. Et l'image se dédouble alors, par l'effet d'une sorte de mise en abyme.

Truffaut a donc fait éclater cette idée au jour dès *Les Quatre cents coups*, lorsqu'à la dernière image, Antoine nous regarde "dans les yeux", jusque derrière le mot "Fin". Sa fugue lui a permis de rejoindre son rêve ("voir la mer") ; aurons-nous le courage d'en faire autant, d'aller faire face à notre sensibilité, notre monde intérieur, à nos "démons", grâce au cinéma⁸⁸ ?

C'est la même question que Truffaut pose dans *Fahrenheit 451*, où les livres sont dangereux parce qu'ils provoquent des émotions (que les images *télévisées*, elles, endorment) ; plus exactement, ils font resurgir des émotions personnelles, "parce que c'est *vrai* ", comme dit Montag (Oscar Werner). Et pour trouver le moyen de préserver ce pouvoir qu'ont les livres, Montag devra s'enfuir vers la forêt des hommes-livres, guidé par les rails d'une voie désaffectée. Dans *Fahrenheit 451*, Truffaut met donc en scène la fugue en montrant la nécessité que représentent, plutôt que l'affrontement, la fuite et la clandestinité devant toute forme de censure ou d'interdiction, : "Pour moi, ce qui remplace la violence, c'est la fuite, (...) la fuite pour obtenir l'essentiel. Je crois avoir illustré cela dans *Fahrenheit*. C'est un aspect du film qui a échappé à tout le monde et qui, pour moi, est le plus important : c'est l'apologie de la *ruse*."⁸⁹ . Or, à de multiples reprises, Truffaut a compa-

⁸⁷ Nous employons ce terme dans le sens que lui donne Robert Bresson, car pour Truffaut, "Les fanatiques de la vraisemblance concentrent leurs critiques contre (...) les acteurs bressoniens que leur introversion fait s'exprimer comme des ventriloques douloureux.", extrait de « Jean-Pierre Léaud, comédien halluciné », *Pour le Studio* 43, février 1983, in *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 168. Citons également Jérôme Tonnerre : "Ce vibrant plaidoyer pourrait s'appliquer à ses propres prestations, acteur « somnambule » à la voix blanche, comme on l'a dit justement des interprètes de Bresson." (*Le Petit Voisin*, op. cit., p. 170.)

⁸⁸ "Alors quelle raison [de voyager] en dernière instance, sauf celle de *vérifier*, d'aller vérifier quelque chose, quelque chose d'inexprimable qui vient de l'âme, d'un rêve ou d'un cauchemar" (Gilles DELEUZE, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage » in *Pourparlers*, éd. de Minuit, 1990, p. 110.

⁸⁹ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 179.

ré le film à un train en marche⁹⁰ : dans *Fahrenheit 451*, c'est un peu comme retrouver et utiliser le cinéma, afin d'atteindre l'essentiel, que de fuir le long d'une voie de chemin de fer désaffectée.

Le film-train ou “de déroulement”

Dans *La Mariée était en noir*; Truffaut présente également un personnage “en faute”, donc en fuite, et nous place un peu comme dans *La Peau douce*, en situation de “témoin invisible”. Nous suivons ainsi la trajectoire de Julie Kohler, qui “sert en fait de véhicule pour nous amener de l'un à l'autre, comme une sorte de médium entre les personnages masculins (...) et les spectateurs assis dans l'ombre.”⁹¹ . Ainsi, entre chacun des meurtres voit-on Julie biffer sa liste de victimes à bord de différents moyens de locomotion, le paysage défilant à l'arrière-plan. Plus tard, dans *La Nuit américaine*, à peine caché derrière le rôle du metteur en scène Ferrand, Truffaut déclare à Jean-Pierre Léaud (à moins que ce soit à Antoine Doinel), à peine caché derrière le rôle d'Alphonse : “Il n'y a pas d'embouteillages dans les films (...) les films avancent comme des trains, des trains dans la nuit”. Ce n'est sans doute pas un hasard si Truffaut s'adresse justement à Jean-Pierre Léaud, car Antoine Doinel est, comme nous l'avons vu, l'homme pressé, en fuite. Ainsi, comme pour unifier le tout dans *L'Amour en fuite*, Truffaut fera intervenir la plupart des flash-backs sur la vie d'Antoine au moment où il se retrouve dans un train avec Colette (Marie-France Pisier). Antoine revient donc sur sa vie, devant nous, avec en fond sonore continu le bruit du train en marche, jusque pendant les flash-backs. La valeur de cette idée est comme “élevée au carré” par le fait qu'il

⁹⁰ “A vrai dire, l'image hitchcockienne du film qui serait comparable à un train est probablement la plus juste ; les scènes s'accrochent les unes aux autres, l'histoire avance sur ses rails, le public-voyageur ne quitte pas le train, il se laisse véhiculer du point de départ au terminus et il traverse des paysages qui sont des émotions.” (“La femme disparaît dans le train de La Ciotat” in *Le Plaisir des yeux*, op. cit., pp. 26-27.)

⁹¹ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 188.

s'agit de réels flash-backs pour Antoine, puisqu'ils sont tirés de films véritablement antérieurs. Les "films Doinel" sont ainsi renvoyés à l'image de leur héros, en course, en pleine vitesse⁹². Un dernier élément vient boucler le tout, puisque la photographie de Doinel, au dos de son roman lu par Colette, *Les Salades de l'amour*, le présente sur un fond de rails de chemin de fer, sans aucune justification narrative.

Le film est donc un train en marche qui échappe aux embouteillages de la vie, à ses temps morts. Qui permet aussi, par l'effet de cadre en mouvement d'une fenêtre, de "choisir une partie du monde et [d']oublier volontairement le reste"⁹³, y compris ce qu'un enfant ne pourrait moralement supporter d'y voir. C'est une idée qui est placée très furtivement dans *La Mariée était en noir*, avant que Julie Kohler n'assassine Morane en l'enfermant dans le petit cagibi sous l'escalier. En effet, lorsque Julie emmène le petit Cookie Morane se coucher, on remarque sur la table de nuit de l'enfant une sorte de lampe-veilleuse, dont l'abat-jour est illustré par un train à vapeur (un plan rapproché de l'enfant permet même de réellement imposer la lampe à notre regard). Lorsque la lampe est allumée, un effet d'optique appliqué à la fumée de la locomotive dessinée donne l'illusion que le train avance. Julie sort alors de la chambre pour aller commettre son meurtre, et l'enfant reste seul dans le noir avec cette sorte de lanterne magique allumée. Lorsque l'héroïne rejoint Morane, celui-ci prétend s'être assoupi (alors qu'il observait ses jambes dans l'escalier) et dit qu'il "se croyait au cinéma".

⁹² "C'est le son [du train] qui établit les ponts (...) Disons que, quand il y a changement d'image, il ne faut pas qu'il y ait changement de son (...) Les flash-backs qui commencent dans le train sont particulièrement dynamiques parce que, lorsque nous revenons au présent, nous sommes dans un train en marche, donc solidaires d'une chose qui avance. C'est le plaisir spécial que nous procurent les films que j'appelle les « films de déroulement ». Tout le monde sait qu'un film c'est un ruban qui se déroule. A cause de ça, les films qui se passent entièrement dans un train, comme *La Femme disparaît* d'Hitchcock, ou sur un radeau, comme le *Aguirre* d'Herzog, nous procurent un plaisir spécial parce que c'est du cinéma à la puissance deux." (pour le dossier de presse de *L'Amour en fuite*, in *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 168)

⁹³ "La femme disparaît dans le train de *La Ciotat*" in *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 27.

L'allusion nous renvoie implicitement à la lampe-lanterne magique, et l'on peut alors tirer deux déductions de ces éléments. Tout d'abord, la lampe, telle un film, capte l'attention de l'enfant (ou du moins le "mène aux pays des rêves") et cacher ainsi à sa conscience le meurtre qui se déroule au rez-de-chaussée. Ensuite, contrairement au garçon, Morane voit sa mort arriver au fur et à mesure que le faisceau de lumière⁹⁴, qui entre dans le cagibi, chambre noire où il s'est fait enfermer, s'éteint à cause du sparadrap que Julie place autour de la porte. De même avec l'allumette qu'il a craquée. En reliant tous ces éléments, l'on peut dire que pour Truffaut, le cinéma, vital parce qu'embellissant la vie, est ici concentré dans la "lampe animée" du petit Cookie qui, en toute logique truffaldienne, représente un train en marche. Une sorte de contraste ironique naît de ceci, car pendant qu'il "filme la mort au travail"⁹⁵, le cinéaste nous laisse en mémoire l'image du petit garçon "protégé" par sa veilleuse, métaphore d'un enfant au cinéma.

L'importance que nous accordons à cette lampe animée n'est pas artificielle, car l'objet est décrit par Julie à la fin de la séquence, depuis un téléphone d'aéroport, comme ultime preuve que c'est elle l'assassin de Morane, puisqu'elle connaît la lampe. Le fait que Julie ait remarqué l'objet s'accorde d'ailleurs avec la logique du film puisque, entre chaque meurtre qu'elle commet, Truffaut nous la présente à bord d'un moyen de locomotion, nous rappelant ainsi qu'elle est, tout au long du film, en voyage, en fugue. Le cinéaste s'est même permis, comme souvent, de "boucler la boucle" en faisant parler Julie du train qui "a l'air d'avancer", puisque toute la séquence du meurtre de Morane est intro-

⁹⁴ Faisceau que l'on est tenté de rapprocher du faisceau d'un projecteur de cinéma, par l'aspect de "chambre noire" du cagibi.

⁹⁵ "Entre Renoir et Hitchcock, j'ai toujours pensé que Cocteau établissait un pont. Longtemps avant *La Mariée*, ne parlait-il pas de « filmer la mort au travail ? »", Entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, n° 7236, 18 avril 1968. (Repris dans *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 181.

duite par un plan de Julie dans un train en marche ; plan qui nous montre la jeune femme de profil devant la fenêtre d'un wagon, cheveux au vent, alors que le paysage semble défiler grâce à un trucage largement perceptible. L'on était donc déjà, explicitement, face au train qui à l'air d'avancer.

Si Truffaut compare si fréquemment le film à un train en marche, hormis le rapport avec le “premier” film projeté en public de l'histoire du cinéma (*Entrée en gare du train de La Ciotat*, des frères Lumière) et la question du “déroulement”⁹⁶, cela a sans doute à voir avec son goût pour les “histoires non situées”. Cette caractéristique de son cinéma est d'ailleurs, selon nous, intrinsèquement liée à l'idée d'un “cinéma de la fugue”. Un cinéma qui, à l'aide de matériaux réels, ordinaires (car Truffaut évite au maximum le tournage en studio), crée un monde imaginaire, un lieu d'évasion. Ainsi, à la fin de sa carrière, Truffaut disait encore vouloir que le public “sorte de la salle de cinéma hébété, étonné d'être sur le trottoir, (...) qu'il en oublie l'heure, le lieu où il se trouve”⁹⁷. Ce désir d'emporter les gens dans le mouvement du film passe alors par différents moyens. Comme nous l'avons vu, l'emploi d'acteurs aux voix ou aux accents particuliers est un facteur important, car la voix “porte” un territoire géographique, mais surtout un territoire affectif, et le mélange de ces voix, leur contrepoint, tel un morceau de musique, compose un espace-temps en décalage, un lieu qui s'insère dans l'actualité de nos perceptions. Mais cette *a-territorialisation* naît également de la mise en rapport des espaces visuels, espaces géographiquement disjoints que le mouvement du film, soutenu par la progres-

⁹⁶ Ce que Truffaut a développé dans un écrit de mai 1972 et concentré dans le titre “La femme disparaît dans le train de La Ciotat”, double allusion au film des Lumière et au “film dans un train” d'Hitchcock.

⁹⁷ Entretien avec Corinne Blanché, *Jacinthe*, octobre 1983, in *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 415.

sion dramatique, connecte entre eux. Ceci concerne cependant exclusivement le cinéma de François Truffaut, le cinéma moderne ayant largement travaillé sur la déconnection des espaces⁹⁸ (Bresson, Resnais,...). Mais Truffaut utilise, lui, ses personnages comme les véhicules du spectateur, afin d'établir l'unité d'un lieu imaginaire, afin que le public croie à ce qu'il voit. C'est dans cet aspect de son travail que le cinéaste reste classique (notamment par réaction à l'image télévisée qui, elle, repose sur la déconnection, le disparate⁹⁹).

Le film, lieu d'une fugue

L'on pourrait donc dire que c'est le film entier qui vise à se déconnecter, justement, à se détacher de la vie, du documentarisme, car "la vraie vie, c'est le cinéma". La vraie vie, chez Truffaut, c'est courir après une idée fixe que l'on veut éprouver : il faut donc filmer "des histoires « jusqu'au boutistes »"¹⁰⁰, comme l'on suit une trajectoire. D'où sont goût pour les personnages "de nulle part"¹⁰¹, que l'on attrape en marche et qui nous mènent à travers le film. Sans entrer dans des considérations biographiques, on peut remarquer que ces personnages sans attache sont à l'image du cinéaste, qui ne savait pas toute la vérité sur ses origines, et ne se sentait pas d'attachement patriotique, ni pour la religion et la politique ("je suis le désengagement personnifié"¹⁰²). Ces notions convergeaient pour lui vers le cinéma, vers la création de

⁹⁸ cf Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, éd. de coll. Critique, éd de Minuit, 1985, p. 169.

⁹⁹ "La télévision nous donne du disparate, (...) je vais donner du concentré. Je vais vous enfermer dans un univers et vous allez y croire ! (...) Il faut la rigueur classique. Si possible, la règle des trois unités. (...) J'essaie d'embarquer les gens." (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 425) Ceci ne veut cependant pas dire que la déconnection bressonienne signifie une quelconque *dilution*, car Truffaut se dit également "d'accord avec Bresson : il faut concentrer le plus possible. [Car] le cinéma, depuis qu'il est en couleurs, se perd dans la diversité et la variété." (*François Truffaut*, op. cit., p. 109)

¹⁰⁰ à propos de *La Femme d'à côté*, in *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 185.

¹⁰¹ par exemple dans *Tirez sur le pianiste* : "Aznavour est le type même de l'émigré et de l'artiste (...) c'est l'homme de nulle part." (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 114)

¹⁰² *ibid.*, p. 201.

lieux et de temps autres ¹⁰³ .

Pour Truffaut, l'on va donc au cinéma comme l'on monte dans un train : pour pouvoir voyager. A propos de plusieurs films, le cinéaste a déclaré vouloir que les pays et les époques ne soient pas situés, ou bien que le spectateur les détermine selon son propre choix (*Tirez sur le pianiste*, *Fahrenheit 451*, *La Mariée était en noir*, *Une belle fille comme moi*) . Selon le même principe, et ceci se vérifie encore dans *La Femme d'à côté*, il disait : “Étant donné que pour voir mes films les gens s'enferment dans le noir, je ne manque jamais vers la fin du film de les emmener dans la nature, au bord de la mer ou dans la neige, pour me faire pardonner.”¹⁰⁴ . Le film est donc aussi pour le spectateur une fugue de son quotidien, sinon de son environnement proche, bref c'est une *déterritorialisation*.

Le regard en fuite

La fugue est, par ailleurs, une situation où le regard devient clandestin, tel celui du jeune Truffaut lorsqu'il voyait les films “en cachette”¹⁰⁵ . La perception en est ainsi altérée, et c'est un phénomène que le cinéaste est parvenu à reproduire dans *La Peau douce*, avec la scène où Nicole et Lachenay se retrouvent dans un ascenseur, et dans laquelle Truffaut “découvre la tricherie avec un ravissement énorme”¹⁰⁶ . En effet, si pendant la montée, où Lachenay est “fasciné” par Nicole et ne peut s'empêcher de la regarder, le trajet dure soixante-quinze secondes, la descente ne dure en revanche que quinze secondes pour le même trajet filmé en un seul plan. C'est le défilement des étages qui

¹⁰³ Ce que le cinéaste revendique encore en 1983, dans le texte précité « Jean-Pierre Léaud, comédien halluciné :” (...) Les gens qui affectionnent les documentaires daignent parfois se déplacer pour visionner de la fiction, mais vous remarquerez que leur goût les porte vers les histoires réalistes, bien situées géographiquement, historiquement, sociologiquement.” (*Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 168)

¹⁰⁴ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁵ “J'allais au cinéma en cachette ; je voyais les films dans un état de culpabilité” (*Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 153)

¹⁰⁶ *Le Cinéma selon François Truffaut.*, op. cit., p. 160.

permet à Truffaut de nous faire accepter cette différence de durée, et surtout de nous faire percevoir cette véritable “fuite du temps” que vit Lachenay pendant la montée, et combien il est rattrapé par le temps une fois que Nicole a disparu. Ici, Truffaut “force” donc l’altération de la perception du temps par le spectateur. Mais à partir de cette question du regard clandestin, l’on va retrouver dans son œuvre tout un jeu de rapports entre le film, le spectateur et le cinéaste-cinéphile. C’est notamment l’utilisation récurrente de certains dispositifs de mise en scène qui révèle ces rapports.

Ainsi, l’effet qui revient le plus souvent est sans doute celui de “cadre dans le cadre”, provoqué par les embrasures de portes ou de fenêtres. Certes, ce phénomène théâtralise l’image, renforçant l’idée de fiction, d’histoire racontée par le spectacle. Mais au-delà de cet aspect, c’est la question du spectateur comme voyeur qui s’ignore (ou qui fait semblant de s’ignorer) que Truffaut soulève par ces images. Le point de vue du voyeur est, selon les cas, attribué ou non à un personnage. Ce dernier devient alors un “passeur” entre le spectateur et la diégèse, il permet de mieux “entrer dans le film”, car l’identification est immédiate grâce au rapport des plans personnage-voyeur / scène (diégétique) vue-scène filmée¹⁰⁷. Pourtant, dans la plupart des cas, l’attribution du regard est faussée par un mouvement de caméra indépendant du personnage, et il arrive même que le point de vue ne soit relié à aucun personnage visible. Truffaut fait alors ici appel au spectateur en tant que tel.

Il serait banal de dire que, pour le cinéaste, ceci prouve que le cinéma repose sur cette faculté illusoire qu’il nous fournit de “voir sans être vu”. Et justement, Truffaut — est-ce là sa modernité ? — inverse

¹⁰⁷ sur ce point, voir ce que dit Carole Le Berre dans le chapitre “Une scénographie du regard” in *François Truffaut*, op. cit., p. 158 sq.

le phénomène. Car il nous dit alors : “je suis aussi un spectateur, donc je suis avec vous, et je vous vois en train de voir”.

Le cinéaste présente alors une situation telle que les personnages semblent eux-mêmes être au cinéma, un cinéma qui “préexiste”. Ce sont les situations des personnages-voyeurs auxquelles nous avons fait allusion précédemment, où s’installe une sorte de “spectacle dans le spectacle”, de par la disposition des lieux (C’est déjà l’innovation que réalisait *Les Mistons*, dans le rapport enfants spectateurs/Bernadette en mouvement). Le cinéaste laisse ainsi entendre que l’on peut se retrouver dans une situation cinématographique dans la vie réelle : lorsque l’on voit sans être vu, et que ce que l’on voit s’inscrit dans un cadre, lorsque notre espace visuel est *scindé* en deux mondes aux temporalités apparemment incompatibles (car l’une est rattachée au regard, à notre intériorité alors que l’autre est liée à l’immédiateté de l’action vue). Ces instants forment une passerelle entre la vie et le cinéma, car ils ont en commun une qualité intrinsèque, la question du regard renvoyé à lui-même. L’on expérimente alors une fuite du temps semblable au cinéma et dans la vie, peut-être à cause de l’ambiguïté de ce regard qui “vole” quelque chose.

La chambre noire

Cette scission de l’espace-temps est ainsi mise en scène dans *L’Homme qui aimait les femmes*, lorsque Morane apparaît pour la première fois, dans la séquence de la blanchisserie. Il suit des yeux une inconnue qui sort de la boutique, et “contre toute logique, tourne brusquement la tête à cent quatre-vingt degrés (gros plan vif et brutal, étonnant), et au lieu de se jeter immédiatement vers l’extérieur à sa poursuite, se précipite vers un soupirail pour la regarder s’éloigner”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ François Truffaut, op. cit., p. 147

L'on est alors en présence de deux espaces disjoints, celui du regard et celui du mouvement, réunis dans un plan presque schizophrénique. Le fait que Morane soit “en sous-sol” n’a pas d’autre objectif que de mettre en évidence le rapport du regard immobilisé avec le mouvement lui-même. C’est d’ailleurs un dispositif que Truffaut semble associer à sa vision du spectateur ; celui-ci est comme enfermé dans une cave, dans l’ombre, et contemple le mouvement sur l’écran formé par le soupirail, alors que les sons lui parviennent en voyageant dans des “tuyaux”. Cette figure très particulière concentre alors trois regards : celui du personnage (diégèse), celui du spectateur (projection) et celui du cinéaste (captation), ceux-ci constituant l’ensemble des points de vues que Truffaut adopte dans son travail. Ainsi, plus concrètement, on trouve trois occurrences remarquables de ce dispositif dans ses films : Morane, dans le plan dont nous avons parlé, Lucas Steiner dans *Le Dernier Métro* et Julien Vercel (Jean-Louis Trintignant) dans *Vivement Dimanche !*.

Dans ces deux derniers cas, le personnage n’est ni réellement secondaire, ni principal. C’est un “homme *dans l’ombre*” qui dirige, ou plus exactement qui *aiguille*¹⁰⁹ le personnage principal (une femme dans les deux cas), lui indiquant les chemins à prendre, ses mouvements dans le monde extérieur à la cave. Ces personnages sont donc une sorte de projection du metteur en scène.

Ainsi, pour Lucas Steiner, le jeu des acteurs de son théâtre “passe” par un tuyau de chauffage (dont le suivi par la caméra nous rappelle la séquence du pneumatique de *Baisers volés*). Il doit donc imaginer le mouvement de la représentation d’après ce qu’il entend. Et ainsi que nous l’avons vu précédemment, le fait de ne pas voir *réellement* le mouvement des acteurs, de ne pas en subir la fascination, lui

¹⁰⁹ “(...)je considère que je n’ai « jamais » dirigé un acteur ; je l’ai simplement aiguillé vers les choses que j’aime” (*Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 215)

permet de mieux percevoir les défauts de la pièce jouée, de n’être pas “dupe”. Implicitement, Truffaut nous dit ici que la force du cinéma réside dans son pouvoir d’emporter le spectateur dans son mouvement, faisant ainsi naître en lui le plaisir d’être manipulé¹¹⁰.

Cette idée est mise en scène de manière “symétrique” dans *Vivement Dimanche !*, puisque Julien Vercel, caché dans la cave de son agence, prend un plaisir certain à observer par un soupirail les jambes des femmes qui passent dans la rue (et ceci achève de relier les trois personnages entre eux). Ainsi, à un moment où Barbara (Fanny Ardant) expose à Vercel une idée relative à son enquête, le regard de celui-ci devient soudain complètement absent, il n’écoute plus du tout Barbara et acquiescerait quoi qu’elle dise, absorbé par l’image du soupirail : c’est donc le phénomène inverse qui se produit ici, aboutissant à la même conclusion selon laquelle le mouvement “happe” la conscience¹¹¹. Barbara va même jusqu’à passer volontairement devant le soupirail, à l’insu de Vercel, “offrant l’objet de son désir — le spectacle projeté de ses jambes mobiles — à son patron fasciné”¹¹². Ici aussi, implicitement, Truffaut fait de Vercel un cinéaste qui capte le mouvement de son “actrice” sur son “écran”.

Ces trois éléments renforcent ainsi l’idée que pour Truffaut, le travail de cinéaste passe par trois étapes : 1° la fascination pour la fluidité du mouvement (Morane), 2° l’invention d’histoires — l’écriture — qui doit générer le mouvement, créer des lignes de fuite (Steiner, qui dit

¹¹⁰ C’est, au fond, l’oreille qui guide la réception des images de manière “insidieuse” : meilleur est le texte, plus les images sont perçues de la manière que le metteur en scène a voulu. Ainsi que le dit Gilles Deleuze, “par là, les images sonores prennent un pouvoir de contracter ou de capturer les autres images ou une série d’autres images (...) Les idées, agissant comme des mots d’ordre, s’incarnent dans les images sonores ou les ondes sonores et disent ce qui doit nous intéresser dans les autres images : elles dictent notre perception.” (« Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », *Cahiers du cinéma* n° 271, novembre 1976, in *Pourparlers*, op. cit., pp. 62-63)

¹¹¹ Dans une curieuse scène de *La Sirène du Mississippi*, on retrouve cette “priorité instinctive” du mouvement sur le son. Il s’agit de la séquence dans laquelle Marion enregistre sa voix sur un disque qu’elle destine à Louis. Alors qu’elle sort du studio, l’image est remplie par le passage rapide d’un véhicule dans le cadre. Le disque échappe alors à Marion, pour se faire écraser par le véhicule, devenir inutilisable et finir dans une bouche d’égout...

¹¹² *François Truffaut*, op. cit., p. 193.

d’ailleurs : “Il faut fuir, c’est la seule solution”), 3° la captation du mouvement des acteurs, qui pour être fluide, doit être spontané (Vercel et Barbara, qui se met *elle-même* en situation de femme dont la course est “volée” par le regard).

C’est donc dans le noir, en sous-sol, que se commet le vol — le *crime*, dirait Jean-Louis Schefer — qu’est le regard du spectateur, tel une pulsion de fuite du temps. Et pour en revenir à Antoine Doinel, à qui l’amour échappe sans cesse un peu comme le mouvement échappe à Truffaut hors du cinéma, c’est aussi dans une cave qu’il tente de “saisir” l’amour de Christine, en lui volant un baiser (dans *Baisers volés*).

Fugue et projection

La fugue-cinéma se distingue donc, par sa valeur de *nécessité*, de l’image-fugue. Si, comme nous l’avons vu, cette dernière conserve, “saisit au vol” des actions sans suite, des “fugues légères”, la fugue-cinéma est, quant à elle, une mise en images de l’acte de fuir, de courir vers quelque chose ; elle relève en quelque sorte davantage du “mythe”. Il semblerait alors que pour Truffaut, la dimension mythique du cinéma soit liée à son pouvoir de fausser le temps afin de le plier aux exigences de la mise en légende¹¹³.

Truffaut filme donc ses personnages dans un emportement inéluctablement lié au déroulement de la pellicule. Il leur faut aller plus vite que celle-ci, se projeter en avant. Un moment précis, et unique dans l’œuvre du cinéaste¹¹⁴, illustre exactement cette idée, dans *La Sirène du Mississippi*. Il s’agit du plan rapproché présentant Louis (Jean-Paul Belmondo) au volant de sa voiture à pleine vitesse, de profil, alors que le

¹¹³ selon l’expression de Gilles Deleuze, in *L’Image-temps*, op. cit., p. 199.

¹¹⁴ C’est également l’unique séquence de ce type que relève Yannick Mouren, dans *François Truffaut, l’art du récit*, op. cit. p. 23.

paysage défile derrière lui (il se rend à sa banque en urgence, car il soupçonne Marion (Catherine Deneuve) d’avoir “vidé” son compte). Truffaut profite de cette “course” visuelle pour placer sur la bande-son *l’anticipation* du dialogue entre Louis et le banquier. Il est peu probable qu’il s’agisse du procédé courant de “voix intérieure”, car l’entrevue n’est pas montrée. Si cela avait été le cas, la visualisation du dialogue aurait permis d’attribuer cette anticipation à l’intériorité de Louis, par la simple différence rétrospective du dialogue. L’absence de “démenti filmique” induit donc la présence d’une coupure irrationnelle son-image, faisant de ce plan une *image-temps*, inscrivant la “fugue” de Louis comme une véritable projection temporelle, un *flux porteur de devenir*¹¹⁵ (le devenir de Louis étant ici, pour résumer, une chute vers la clandestinité).

Nouvelles considérations musicales

La projection de la fugue passe également par la musique, qui, comme nous l’avons vu, présente parfois chez Truffaut une “parenté” avec la forme de la fugue. Le cinéaste est peu loquace quant à l’utilisation de la musique, en tout cas pour ce qu’en laissent entendre les diverses compilations d’entretiens. Même le recueil *Correspondance*¹¹⁶ ne contient que de rares et brèves notes aux différents compositeurs auxquels Truffaut a fait appel.

Cependant, les “notes à Georges Delerue” pour *Une belle fille comme moi* sont particulièrement révélatrices de l’idée d’un cinéma de la fugue, tant dans le sens de l’image que dans le sens musical : “nous

¹¹⁵ Cette notion est à rapprocher du texte de Didier Coureau, “Jacques Rivette, poétique des flux”, *Etudes cinématographiques vol. 63: Jacques Rivette, critique et cinéaste*, éd. Lettres modernes Minard, 1998, p. 47 sq. L’auteur y analyse les enjeux cinématographiques des mouvements de flux chez Rivette, notamment à l’aide des concepts deleuziens de *ligne de fuite* et de *devenir*.

¹¹⁶ François Truffaut, *Correspondance*, éd. Hatier Cinq Continents, 1988, réédition Le Livre de Poche, 1993.

sommes presque toujours en action, d'où l'importance de considérer toute la partition comme un trajet, comme une poursuite, comme quelque chose en marche et qui ne doit pas s'arrêter."¹¹⁷ . De manière similaire, avec cependant un rythme différent, *La Chambre verte* est profondément ancré dans la partition qui l'accompagne. Ainsi que le cinéaste le dit, "tout est synchronisé sur la musique de Maurice Jaubert, le « Concert flamand », qui a été enregistré avant le tournage. Les mouvements d'appareil et ceux des acteurs sont réglés sur la musique. *La Chambre verte* est construite comme une comédie musicale qui ne danse et qui ne chante pas."¹¹⁸ . Ce qui est confirmé (et fait le lien avec l'idée d'un cinéma de la fugue) par Anne-Marie et Gérard Blanchard : "Henri Storck avait fait un court-métrage documentaire *Regard sur la Belgique ancienne* (1935) pour lequel Maurice Jaubert avait composé une musique sur des thèmes de Pérotin, Guillaume Dufay et Josquin des Prés. Ces morceaux destinés à baliser un itinéraire passant auprès de monuments publics tant que religieux et civils est devenu le *Concert flamand*, une suite, dont François Truffaut se sert pour accentuer le côté « spirituel » des images de son film"¹¹⁹ . L'on serait tenté d'ajouter : ainsi que son côté "ambulatoire", qui prend toute son ampleur dans la visite de la "chapelle des morts" où l'accord rythmique entre les travellings et la musique de Jaubert, les respirations de celle-ci et la scansion de Truffaut est parfait. C'est, par ailleurs, une méthode de travail que Truffaut a pu "dévoiler" auparavant, dans une scène de *La Nuit américaine*, et qu'il a déjà utilisée pour *L'Histoire d'Adèle H.* , afin de conférer au film une grâce musicale à travers les mouvements d'Isabelle Adjani. En effet, pour le cinéaste, "*L'Histoire d'Adèle H.* (...)

¹¹⁷ Truffaut par Truffaut, op. cit., p. 133.

¹¹⁸ Truffaut par Truffaut, op. cit., p. 163.

¹¹⁹ « A propos de *La Chambre verte* de François Truffaut », *La Revue du Cinéma* n° 337, mars 1979, repris dans *Images de la musique de cinéma*, op. cit. , p. 307.

ressemble à un morceau de musique pour un seul instrument.”¹²⁰ . En faisant jouer l’actrice sur un fond musical, le cinéaste accède ainsi à un premier niveau de *falsification* du réel, élément caractéristique de la fugue-cinéma.

La musique de *L’Histoire d’Adèle H.* est également tirée de l’œuvre de Maurice Jaubert, sous le conseil de François Porcile. On y trouve notamment la *Suite française*, “ronde agitée” selon Gérard Blanchard¹²¹ , qui accompagne les cauchemars d’Adèle et sa “filature” du lieutenant Pinson alors qu’il se rend à un rendez-vous galant. On entend également un thème composé à l’origine pour *L’Atalante* de Jean Vigo (1934), qui accompagne le trajet d’une péniche, et dans lequel “le moteur est traduit [par Jaubert] en un rythme musical (batterie et violoncelles) [car] ce qui intéresse le musicien c’est la superposition du rythme de la machine au lent écoulement du fleuve joué au saxophone.”¹²² . Ces éléments sont réutilisés par Truffaut afin de musicaliser la fugue d’Adèle qu’est tout le film, fugue portée par cette citation-leitmotiv du journal de l’héroïne qui rejoint l’idée de flux : “Cette chose incroyable de faire qu’une jeune fille marche sur la mer, passe de l’ancien monde au nouveau monde pour rejoindre son amant, cette chose-là je la ferai.” .

Fugue-cinéma ou image-fugue ?

Truffaut utilise donc la fugue de manière “projective”, c’est-à-dire que la mise en images de ces “corps qui avancent” s’oppose fondamentalement à la capture de corps traversant l’image que constitue l’image-fugue. En effet, le trait commun à ces fugues est le rapport, in-

¹²⁰ extrait du dossier de presse du film, repris dans *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 145.

¹²¹ *Images de la musique de cinéma*, op. cit. , p. 162.

¹²² *ibid.*

terne à l'image, qui s'établit entre le personnage et le décor, tant visuel que sonore et musical. Autant l'image-fugue retransmet la "vérité de la vie", en tout cas dans la perception que l'on peut en avoir, autant la fugue-cinéma *falsifie* cette perception pour en faire une pure image cinématographique. Ainsi, quelque chose dans cette image est "faux", mais se pose justement comme une vérité, celle de la projection. L'on retrouve l'idée de Truffaut selon laquelle "la vraie vie, c'est le cinéma, le reste, c'est la fausse"¹²³, dans le sens où la vérité de la projection est celle de la pensée du cinéaste. Pour exprimer "sa" vérité quant au cinéma, le cinéaste passe par une "série projective" de falsifications : dans notre cas, cette série est le déroulement engendré par la course d'un corps "devant" le décor ou la bande-son qui avance¹²⁴ ; la vision truffaldienne du film comme fuite "motivée" et comme voyage, bref comme expression idéale d'une fugue.

Ainsi, l'utilisation de la course comme projection de l'imaginaire proprement dit apparaît déjà dans *La Mariée était en noir*. Pour suggérer le fait que la narration d'une histoire provoque la visualisation de trajectoires, Truffaut fait abstraction du réalisme, et montre une fuite qui a vraiment eu lieu, mais il la visualise de manière imaginaire. Ainsi, lorsque Julie Kolher (Jeanne Moreau) apprend par les explications de Morane (Michael Lonsdale) comment les cinq hommes ont tué son mari, on assiste à une sorte de flash-back. Celui-ci ne présente sur le plan sonore qu'une musique extra-diégétique et les bruits liés directement au fusil. La voix de Morane intervient "off", juste après le coup de feu : "Nous décidâmes de nous séparer, de changer de vie et de ne jamais chercher à nous revoir.". Simultanément, l'image montre alors dans un

¹²³ Propos retranscrits par Jérôme Tonnerre, in *Le Petit Voisin*, op. cit., pp. 16-17.

¹²⁴ "A cause de ce déroulement ininterrompu, le film peut se comparer à une pièce de musique jouée dans une salle de concert." (« La femme disparaît dans le train de La Ciotat », *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 26.

long travelling descendant, et “*au mépris de toute vraisemblance*, les cinq amis qui dévalent un escalier de fer et qui, arrivés en bas, partent dans toutes les directions.”¹²⁵. Cette séquence est un des points culminants du film, car c’est celle des “révélations”, celle où Julie sort de son impassibilité (elle fond en larmes) et en même temps celle du meurtre le plus pénible (par lente asphyxie). Tout traduit une accélération, une fièvre : le débit de paroles de Morane, comme la course dans l’escalier de fer. La fugue est présente jusque dans la musique de Bernard Hermann, qui emploie à ce moment différentes variations du thème de la *Marche Nuptiale* de Félix Mendelssohn, variations qui se poursuivent et s’emballent jusqu’à la cavalcade finale des cinq compères.

Ces éléments contribuent ainsi à instaurer l’atmosphère de “contes de fées” que recherchait Truffaut dans ses films ; et la plupart des contes renferment une “scène” de poursuite, d’évasion ou de course qui permet une véritable visualisation mentale, car c’est du “mouvement pur”.

D’une manière moins directe, déjà dans *Les Mistons*, c’est la course élancée de Bernadette sur son vélo qui actualise la “projection fantasmatique” des cinq gamins¹²⁶, d’autant plus intemporelle que leurs “pensées” sont révélées par la voix *off* d’un adulte que l’on suppose être un des leurs, mais dont l’identité n’est jamais révélée. Lorsque le son devient synchrone, c’est comme pour “arracher” des *pointes de présent*, reliées entre elles par la bicyclette, défilement qui s’enroule (ou se déroule, tel la pellicule) autour des instants captés et favorise “l’évocation”.

¹²⁵ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 187.

¹²⁶ Projection qui s’interrompt à chaque fois que Bernadette “disparaît au coin du boulevard”, ainsi que le dit le commentaire.

Les deux “régimes” d’images coexistent donc déjà dans le premier film de Truffaut : images-fugues captant les escapades des “mistons”, et fugue-cinéma, flux porteur de devenirs (perte du fiancé et drame surgissant au milieu des jeux “perturbateurs”) qui prend naissance dans les courses à vélo de Bernadette, images qui lancent la fiction sur ses rails, font entrer le cinéma dans la perception du spectateur.

C’est également sur cette dualité, ce jeu de *contrepoint*, que repose *Les Quatre cents coups*, comme nous l’avons développé précédemment. L’on peut voir en cela une “réponse” aux *Mistons*¹²⁷. En effet, les éléments sont agencés différemment, dans un mouvement ascendant, du fait d’une dramaturgie plus élaborée et d’une différence de durée évidente (93 minutes contre 23 minutes) qui laisse aux enfants la place qui leur manquait dans *Les Mistons*, du fait du commentaire qui permet de nombreuses ellipses¹²⁸. Alors que ce film a une “valeur” de flash-back (par rapport à l’actualité du commentaire), *Les Quatre cents coups* n’est pas rattaché à un cadre précis du point de vue de la temporalité, et la balade du générique fait office de vecteur du spectateur vers la fiction¹²⁹. En effet, par l’absence de réalisme de cette séquence (absence de personnages, musique, montage “impressionniste” basé sur le rythme des travellings), le film acquiert une certaine autonomie dans la perception du spectateur, il “ouvre” celle-ci, tout en présageant du motif qui “court” à travers le film et que l’on retrouve dans le titre d’origine, *La Fugue d’Antoine*. Il s’agit donc d’une fugue-cinéma non

¹²⁷ La correspondance entre les deux films a déjà été évoquée au travers de la remarque sur le film de Jean Delannoy, *Chiens perdus sans collier* (note 49, p. 32).

¹²⁸ D’autant que Truffaut avait prévu un commentaire pour *Les Quatre cents coups* (cf le découpage en annexe 2, p. 84). Le fait de l’avoir éliminé au final peut se voir comme une complémentarité par rapport aux *Mistons*, une volonté de laisser la parole aux enfants, d’autant que la plupart des répliques des mistons sont peu audibles (exclamations, cris).

¹²⁹ Il s’agissait à l’origine d’une séquence où les deux héros tentent de se rendre à la tour Eiffel en taxi, mais le chauffeur débutant, ne trouvant jamais la bonne route, n’en finit plus de tourner autour sans parvenir à l’atteindre. Faute de temps (au tournage et dans le récit lui-même), l’idée fut abandonnée. (cf *Les Quatre cents coups*. François Truffaut, op. cit., p. 98)

explicite, c'est-à-dire qu'elle n'est pas référencée à un personnage de la diégèse et, en cela, n'a pas d'autre "sujet" qu'elle-même, la balade par projection, bref, un certain pouvoir proprement cinématographique. Celui-ci est d'ailleurs renforcé par une bande sonore purement musicale qui confère au générique cette capacité "d'embarquer" le spectateur, souci premier de Truffaut.

Le reste du film ne présente pas de fugue-cinéma au sens strict, même si une scène comme celle du Rotor¹³⁰, par l'ambiguïté qu'elle installe dans les rapports personnage/acteur (Jean-Pierre Léaud est tellement réellement secoué qu'il devient clair qu'il ne joue pas) et personnage/cinéaste (Truffaut y fait une discrète apparition), et par le dispositif personnage centré / décor défilant, peut apparaître comme une forme détournée du motif.

La séquence qui répond au générique et se présente comme "pure" fugue-cinéma est donc la dernière du film ; celui-ci, encadré par ces deux séquences, devient ainsi une seule grande fugue mise en images, dont la projection porte sur toute l'œuvre du cinéaste. Nous nous proposons donc d'analyser en détail cette séquence afin de mettre en évidence le fait qu'elle porte en germe un aspect important des intentions cinématographiques du jeune metteur en scène.

La fugue finale d'Antoine dans « Les Quatre cents coups »

Cette séquence débute par le plan qui succède à l'évasion d'Antoine du centre de délinquants : celui-ci est dissimulé sous un pont, afin d'échapper à un poursuivant. Elle s'achève sur le dernier plan du film, le photogramme d'Antoine en regard caméra. La durée de la séquence

¹³⁰ Que l'on ne peut manquer de comparer au praxinoscope d'Emile Reynaud, donc à un archétype du cinéma. Voir d'ailleurs l'analyse qu'en fait Jean Collet dans *Le Cinéma de François Truffaut*, éd. de Lherminier, 1977, retranscrite en partie dans *Les Quatre cents coups. François Truffaut*, op. cit., p. 122.

est de 3 minutes et 33 secondes pour quatre plans en tout.

Si l'on se rapporte à l'un des premiers découpages du film effectué par Truffaut¹³¹, il s'agit des scènes 103 à 108. Le titre provisoire du film étant *La Fugue d'Antoine*, on peut supposer que tout le film vise à converger vers cette séquence. De plus, le fait d'avoir finalement pour titre *Les Quatre cents coups* — hormis le jeu de provocation propre aux jeunes auteurs à l'époque — permet de “masquer” cette fin, lui apportant ainsi une plus grande intensité à la projection, et comme nous l'avons constaté dans la comparaison de structure avec la fugue musicale, de *souligner la tonalité générale* du film.

L'idée de mise en scène de cette séquence semble avoir été dans un premier temps plus axée sur la narration. En témoigne le découpage mentionné ci-dessus, qui comporte notamment un plus grand nombre de scènes que la version définitive. Ainsi, les scènes 104, 105 et 106 n'en font plus qu'une dans le film, la narration par épisodes cédant la place à un unique travelling (plan 2) d'une durée d'1 minute et 20 secondes, “qui poursuit le mouvement des courses libres avec René le long des rues de Paris et mène Antoine jusqu'à la mer”¹³². Ce travelling, intitulé “Divers” (scène 105), a finalement remplacé les “plans rapides” prévus initialement, et seule l'idée du panorama variant a été conservée. Cependant, le terme “divers” a son importance, car il rappelle curieusement les *divertissements* de la fugue musicale. On constate également que la musique devait démarrer au moment où Antoine s'enfuit, et ne pas s'interrompre avant le mot “Fin” : elle n'interviendra en définitive pas avant l'arrivée d'Antoine au bord de la mer, sur un fondu-enchaîné.

Il apparaît donc que Truffaut a laissé de côté toute justification

¹³¹ visible dans *Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 66. Nous avons reproduit le document en annexe.

¹³² *Les Quatre cents coups*. François Truffaut, op. cit., p. 99.

technique ou réaliste quant à l’itinéraire d’Antoine, puisque les scènes de camion et de “lien à la civilisation” sont absentes, de même que toute tentative de localiser l’action. La séquence tend finalement vers un maximum de continuité dans la perception, ce qui aurait été obtenu par l’utilisation d’une “musique ininterrompue”, comme le découpage initial le mentionne. Revenant sur son travail quelques mois après la sortie du film, Truffaut déclare pourtant : “Si j’avais eu du métier, (...) j’aurais intercalé des premiers plans de pieds courant, de visages en sueur. De cet effet de montage j’ai eu l’idée au Festival [de Cannes] parce qu’on me l’a dit.”¹³³ . Il est cependant certain que la scène aurait perdu de son originalité — de sa *modernité* ? — si le cinéaste avait opté pour un tel montage, l’idée ne venant d’ailleurs pas réellement de lui. Il ajoute d’autre part que ce qui l’intéressait alors était “le paysage qui se modifiait derrière le garçon courant dans la campagne normande, vers la Seine, son embouchure, la mer”¹³⁴ . D’une certaine manière, on en revient à l’idée de la “fuite pour obtenir l’essentiel”, l’essentiel étant ici le rapport du personnage aux composantes de l’image ; c’est précisément l’enjeu de la fugue-cinéma, révéler la puissance du cinéma sur le temps et l’espace.

Le début de la séquence (plan 1) permet justement de l’amener vers ce statut particulier : une fois que le poursuivant d’Antoine disparaît du cadre en passant sur le pont, la caméra panote légèrement, amenant un effet de cadre dans le cadre. Celui-ci figure alors une sorte d’écran noir sur lequel se détache, dans la profondeur de champ, une ouverture vers la forêt, un “monde autre”. C’est par-là qu’Antoine s’évade et que “l’histoire” laisse définitivement place au cinéma. Ainsi, le poursuivant était, pour nous aussi, un dernier obstacle : celui qui nous

¹³³ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 95.

¹³⁴ *Le Cinéma selon François Truffaut*, op. cit., p. 95..

rattachait à la diégèse, qui faisait que l'on nous "racontait une histoire". A présent, le spectateur se trouve directement relié à Antoine, et entre ainsi à part entière dans le phénomène cinématographique car plus rien ne va intervenir pour rompre la continuité. C'est nous qui nous retrouvons cette fois *dans* le Rotor, entre Antoine et le cinéaste.

Comment cette continuité est-elle entretenue ? Sur le plan sonore, par un procédé simple : les bruits de pas, qui vont rester pendant tout le plan 2 le seul son audible (à part quelques chants d'oiseaux), se prolongent jusqu'à ce qu'Antoine atteigne l'écume. Au plan 3, où Antoine disparaît de l'image momentanément, la musique fait son entrée, reprenant le thème basé sur cinq notes "mélancoliques" jouées alternativement par un violon *pizzicato* seul et un ensemble de cordes. Antoine est alors absent de l'image, mais le bruit de ses pas continue d'intervenir sur la musique, maintenant ainsi la continuité. C'est la musique qui va parallèlement permettre de relier la séquence au reste du film, tel le commentaire prévu à l'origine. Mais c'est sur ces images qu'elle prend toute sa puissance émotionnelle, ce qui fait que la séquence est certes rattachée au film, mais surtout, elle peut alors élever celui-ci vers une adéquation parfaite entre le phénomène cinématographique et l'émotion, entre le *percept* et l'*affect*.

La continuité de cette séquence naît également de la recherche de fluidité dans les mouvements de caméra. Celle-ci est en mouvement presque permanent : travelling ou panoramique, elle englobe entièrement les déplacements d'Antoine, alors que dans le reste du film, les courses sont toujours interrompues, inachevées. Cette fugue finale, qui a lieu enfin sans contrainte, est comme la conclusion de toutes les autres. Ici, au lieu de capter "au vol" les courses d'Antoine, la caméra capte le défilement du paysage qui permet d'inscrire dans une réelle du-

rée¹³⁵ le déplacement. Antoine n'est alors plus arrêté pour nous par le bord du cadre et nous sommes libres de suivre ses mouvements. Plus encore, dans le dernier plan, Antoine court sur la plage tout en restant au centre de l'écran, alors que l'arrière-plan semble fixe ; ses habits sombres font qu'il se détache nettement du paysage, et l'on pense alors quelques instants au chronophotographe de Jules-Edouard Marey, ici en "négatif" (les couleurs sont inversées), car Truffaut, à l'inverse de Marey, cherche à *composer* à partir du mouvement, et non *décomposer* celui-ci. Finalement, c'est le cinéma qui entraîne Antoine, qui l'emporte dans son mouvement. Car en effet, au plan précédent, à l'issue d'un long panoramique à cent quatre-vingts degrés¹³⁶, la caméra retrouve le fugueur, perdu dans une image où abonde la végétation. Ceci reprend le plan 1, avec la différence que le cadre a disparu, et qu'Antoine marque un léger temps d'arrêt avant de se résoudre à "entrer" dans le plan final. C'est effectivement dans ce dernier plan que la caméra amorce son travelling latéral et qu'Antoine "s'accorde" avec ce mouvement, comme le prenant en marche, dans une harmonie toute musicale dont le rythme est marqué par le son des foulées sur le sable.

Dans ce dernier travelling vient se glisser une *ligne de fuite*, marquée par les traces de pas qui s'enfoncent vers l'arrière-plan. Celle-ci se détache sur la plage parfaitement lisse, dans un balayage bord-cadre bas de droite à gauche, conférant une parfaite fluidité au mouvement. Antoine traverse cette ligne (qui est un peu une matérialisation de la "ligne très mince des flots" décrite dans le découpage d'origine) perpendiculairement, et par là, crée sa propre *ligne de fuite*, une ligne active, qui

¹³⁵ Par opposition à "durée réaliste", qui n'aurait ici pas de sens, du fait du montage elliptique. La question ici est de réaliser une durée de la perception qui remette en question la scission réalité de la vie/réalité de cinéma. C'est, par excellence, une *puissance du faux* née de la véracité.

¹³⁶ Un instant, ce panoramique nous rappelle la fin d'*Ossessione* de Luchino Visconti (1942), où l'immensité d'une plage déserte précède et décide la fuite finale des deux amants.

s'oppose à la trace "pétrifiée" des pas parallèles à la mer. En créant sa propre ligne de fuite, Antoine actualise donc son devenir cinématographique.

Ainsi, plus qu'une certaine beauté, dans la pureté et la fluidité des images, plus que le lyrisme, c'est une *déclaration*¹³⁷, une naissance, que Truffaut filme ici : Antoine Doinel entre dans le cinéma au moment où sa fuite est arrêtée seulement par l'écume. On ne veut alors pas nous dire : "Antoine est enfin libre", mais : "Il a rejoint son destin, celui d'être cinématographique". Il entre dans l'écume, dans un fourmillement de particules blanches et brillantes, lui une ombre, à la fois étonné et volontaire, comme si c'était sa place. Dans sa fugue, Antoine a donc rejoint le cinéma, car pour Truffaut "faire un film (...), c'est choisir une partie du monde et oublier volontairement le reste"¹³⁸. Et c'est cet instant précis que Truffaut choisit de fixer, celui où cet enfant nous fait face, nous disant par son regard : "voilà, je suis devenu du cinéma". Et il faudra faire avec, semble traduire le zoom sur son visage. Le flux d'images qui s'immobilise soudain a en fait réalisé la fusion de la matière de l'image-fugue et de la puissance de la fugue-cinéma, afin d'atteindre à l'actualisation d'un *devenir*.

Truffaut dira plus tard à propos de cette fin : "[Antoine] posait au public un point d'interrogation qui voulait dire : Qu'avez-vous fait de moi ? Qu'allez-vous faire de moi ? Qu'est-ce que je vais devenir ?"¹³⁹. L'intention du cinéaste était donc bien d'établir un rapport nouveau avec le public, en le mettant face à la matière cinématographique. Comme si, arrivant à la bordure du monde qu'il a fui, Antoine n'avait

¹³⁷ Le fameux "Le film de demain sera un acte d'amour" qu'écrivait le cinéaste en mai 1957 semble se réaliser.

¹³⁸ "La femme disparaît dans le train de La Ciotat" in *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 27.

¹³⁹ propos recueillis par Simon Mizrahi pour le dossier de presse de *L'Amour en fuite*, 1978 (*Truffaut par Truffaut*, op. cit., p. 165)

d'autre choix que celui de se retourner pour dire au spectateur que c'est également de lui que dépend le cinéma. Que tant que subsiste le plaisir de contempler le mouvement — le plaisir de la fugue — le cinéma à un "rôle à jouer". C'est donc une mort, mais aussi un embaumement, et une naissance. Car si le spectacle meurt dans cette dernière image, c'est pour aller épaissir *l'humus*¹⁴⁰ de notre mémoire ; en arrêtant le temps sur son personnage, Truffaut fait naître en nous par opposition, par le "négatif", une réminiscence : Antoine Doinel, en perpétuelle course, est un passeur, *l'intercesseur*¹⁴¹ de Truffaut, du cinéma et du spectateur. C'est alors la trace de ces fugues qui s'est inscrite en nous, ces instants "d'insertion sur une onde préexistante"¹⁴² que notre regard a vécu, où nous avons saisi quelque'un courant après un rêve, si petit soit-il, quelque'un "en flagrant délit de légender"¹⁴³ .

¹⁴⁰ cf *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 178.

¹⁴¹ sur les enjeux de cette notion dans la création artistique, voir « Les Intercesseurs » in DELEUZE Gilles, *Pour-parlers*, op. cit., p. 165 sq.

¹⁴² *ibid.*, p. 165.

¹⁴³ *ibid.*, p. 171.

CONCLUSION

“Les gens qui se passent de musique sont très forts”, déclarait François Truffaut en mars 1974¹⁴⁴ à propos de cinéastes comme Bergman, Buñuel, Bresson ou Rohmer. Ces mots illustrent peut-être un des éléments de notre recherche qui voudrait prouver que le cinéaste travaille comme un compositeur, visant avant tout une harmonie dans la réception du film comparable à celle du transport de la conscience produit par une pièce de musique. Malgré le peu de littérature publiée sur cet aspect de la mise en scène chez le cinéaste, en proportion du nombre considérable d’écrits dont Truffaut a fait l’objet, il nous semble que celui-ci dispose cependant d’une sensibilité musicale remarquable. En témoignent les quelques déclarations que nous avons relevées (sans toutefois les citer toutes), dont celle-ci : “Apprenons à détecter et à admirer les points forts ; il ne faut pas dire dans un haussement d’épaules : « Orson Welles ? Bah, ses films ne font pas d’argent », mais « Orson Welles est le seul cinéaste dont la succession des images sur l’écran donne une impression musicale. »”¹⁴⁵. Cette remarque nous a interpellé, dans la mesure où elle décrit précisément un des aspects du travail de son auteur. Sans doute les deux cinéastes ont-ils en commun, par des procédés profondément différents, la recherche d’une certaine *dynamique* de l’image, qui produirait cette impression de déroulement, de progression musicale. Nous avons pensé à la *fugue* pour Truffaut, car la

¹⁴⁴ Truffaut par Truffaut, op. cit., p. 218.

¹⁴⁵ « Voilà pourquoi je suis le plus heureux des hommes », *Esquire*, 1969, in *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 273.

double connotation de ce terme touche à la fois au fond et à la forme de son œuvre.

Nous ne voulons cependant pas réduire le cinéma de Truffaut aux deux types d'images que nous avons exposés, c'est pourquoi nous pourrions résumer notre propos en employant le terme de *tonalités*, qui offre une "gamme" plus large de descriptions. Ainsi, le *rappor*t entre les tonalités "déplace" un morceau de musique; de même, le rapport entre les deux types d'images confère une dynamique au film. En soumettant ces images à la perception, les films de Truffaut provoquent une fuite du temps, une fugue par la pensée, qui finit par devenir notre mémoire du film, un peu à la manière d'une phrase musicale, dont le souvenir "porte" tout le morceau.

Ainsi que l'écrit Anne Gillain à propos des *Quatre cents coups*, les films suivants de Truffaut "reprennent l'un après l'autre le scénario de ce récit fondateur pour en *jouer les variations* avec un brio magistral"¹⁴⁶.

Ainsi, derrière une apparence classique, le cinéaste aura effectué tout au long de son œuvre une réflexion sur les possibilités du cinéma, en renouvelant sans cesse une esthétique qui veut mettre en forme l'expression de la fugue, déjà présente dans *Les Mistons*, car "l'œuvre entière d'un metteur en scène est contenue dans la première bobine de son premier film". Mais de façon magistrale, c'est dans la dernière bobine de son premier long-métrage que Truffaut s'annonce comme cinéaste de la fugue.

Le modèle le plus "parfait" de fugue cinématographique semble donc être *Les Quatre cents coups*, de par sa structure et son utilisation

¹⁴⁶ *Les Quatre cents coups*. François Truffaut, op. cit., p. 118.

des deux types d'images que nous avons tenté de dégager tout au long de notre recherche. Ainsi, dans la séquence du Rotor, alors que le mouvement de la machine englobe tout le décor, Antoine Doinel reste au centre de l'image, livré à notre regard et luttant au ralenti contre la force centrifuge qui le projette contre la paroi et qui semble vouloir faire de lui un être en deux dimensions, un être "d'écran"¹⁴⁷. Lorsqu'il quitte le cinéma de Truffaut, Antoine se retrouve pris, à la dernière image de *L'Amour en fuite*, dans un mouvement tournoyant, celui-là même où son regard voyait défiler les spectateurs du Rotor. Entre ces deux images, "un enfant s'est donc assis en nous"¹⁴⁸ pour nous aider à retrouver le plaisir de la fugue, le "plaisir des yeux".

¹⁴⁷ "comme cette image d'un corps sorti du mouvement même, et qui ne peut être perçu que dans une vitesse extrême et produit encore de l'illusion d'un enregistrement de la vitesse (...) pris à la fois dans des mouvements d'engrenage (...) et dans la silhouette d'un écureuil courant éperdument dans une cage"(*L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 158.)

¹⁴⁸ *ibid.*, p. 164.

ANNEXES

Annexe 1 : Filmographie

1954

- Une visite (court-métrage)

1958

- Les Mistons (court-métrage)
- Une histoire d'eau (court-métrage, monté par Jean-Luc Godard)

1959

- Les Quatre cents coups

1960

- Tirez sur le pianiste

1962

- Jules et Jim
- Antoine et Colette (court-métrage pour le collectif *L'Amour à vingt ans*)

1964

- La Peau douce

1966

- Fahrenheit 451

1967

- La Mariée était en noir

1968

- Baisers volés

1969

- La Sirène du Mississippi

1970

- L'Enfant sauvage
- Domicile conjugal

1971

- Les Deux Anglaises et le continent

- Une belle fille comme moi **1972**
- La Nuit américaine **1973**
- L'Histoire d'Adèle H. **1975**
- L'Argent de poche **1976**
- L'Homme qui aimait les femmes **1977**
- La Chambre verte **1978**
- L'Amour en fuite **1979**
- Le Dernier Métro **1980**
- La Femme d'à côté **1981**
- Vivement Dimanche ! **1982**

Annexe 2 : Fin du découpage provisoire des Quatre cents coups¹⁴⁹

102 - STADE MUNICIPAL - JOUR.

C'est un match de foot-ball. Quelques échanges. Le ballon sort des limites: "Sortie". Un gosse se précipite pour récupérer la balle; Antoine l'évince: laisse-le moi et sort. L'autre gosse reste sur la touche. Échange de regards. Antoine envoie le ballon et file à toutes jambes. (Musique ininterrompue jusqu'au mot FIN)

103 - ALENTOURS STADE MUNICIPAL - JOUR.

Antoine se faufile à travers les haies. On entend des coups de sifflets et des cris de poursuite. Selon la disposition des lieux, on rendra logique la réussite d'Antoine, poursuivi par un seul surveillant, l'autre devant garder le reste de la bande.

104 - DIVERS.

Paysages successifs. Antoine court toujours, de plus en plus essoufflé. Le panorama est tour à tour plat, vallonné, accidenté, monotone, morne, pittoresque. Plans rapides, rapidement enchaînés.

105 - UNE ROUTE DE CAMPAGNE - SORTIE AUBERGE - FIN D'APRES-MIDI.

Antoine s'approche d'un camion et lit sur la plaque arrière: Fourcroy sur Mer. Il fait le tour du camion, personne à l'avant; il monte à l'arrière et se couche sous des bâches. Le camion démarre.

106 - INTÉRIEUR CAMION - JOUR.

Antoine aperçoit quelque chose qui pourrait bien être la mer; le camion longe effectivement une route qui longe la mer, disparaissant et réapparaissant tour à tour. Dans un virage, comme le chauffeur rétrograde sa vitesse, Antoine saute du camion en marche et tombe, assez brutalement sur le sol.

107 - SUR LA PLAGE - JOUR.

C'est la marée basse. Antoine avance en courant, puis très lentement vers la ligne, très mince, des flots. Il s'arrêtera seulement quand l'écume viendra mouiller les semelles de ses chaussures. Il soulève délicatement un pied, recroqueville l'autre, recule, avance et recule à nouveau, se baisse pour ramasser un coquillage.

108 - La dernière image de ce plan, Antoine au bord de la mer, devient fixe et se fond très lentement en "enchaîné" sur un autre en mouvement: Antoine et Robert qui marchent dans les rues de Paris (on aura déjà vu cette image d'école buissonnière). Cette image se fixe à nouveau nous rappelant qu'elle est prise par un photographe des rues tandis que l'on entend les dernières phrases du commentaire: "C'est ainsi que je reçus une carte de Fourcroy sur Mer où je réussis à rejoindre Antoine..."

Comment allons-nous ? Très bien, merci... et vous ? Nous sommes libres et loin des tourments de l'adolescence mais quand nous marchons dans les rues nous ne pouvons nous empêcher de regarder comme des complices nos successeurs de la treizième année recommencer LES QUATRE CENTS COUPS !

F I N

¹⁴⁹ Reproduit d'après photographie de l'original dans *Truffaut par Truffaut*, Documents réunis par Dominique RABOURDIN, éd. du Chêne, 1985, p. 66.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

CINEMA et ESTHETIQUE :

- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, collection Septième art, éditions du Cerf, 1997.
- DELEUZE Gilles :
 - Cinéma 1 - L'Image-mouvement*, collection Critique, éditions de Minuit, 1983.
 - Cinéma 2 - L'Image-temps*, collection Critique, éditions de Minuit, 1985.
 - Pourparlers*, éditions de Minuit, 1990.
- SCHEFER Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, éditions Gallimard, 1997 (Première édition : 1980).

MUSIQUE :

- ARNOLD Denis, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, éditions Robert Laffont, 1988.
- BLANCHARD Gérard, *Images de la musique de cinéma*, collection Médiathèque, éditions Edilig, 1984.
- CHION Michel, *La Musique au cinéma*, éditions Fayard, 1995.
- VAN DE VELDE Ernest, *Histoire de la musique (des origines à nos jours)*, éditions Van De Velde, Tours, 1940.

ETUDES SUR FRANÇOIS TRUFFAUT

- DE BAECQUE Antoine et TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, collection N.R.F. Biographies, éditions Gallimard, 1996.
- GILLAIN Anne, *Les Quatre cents coups. François Truffaut*, collection Synopsis, éditions Nathan, 1991.
- LE BERRE Carole :
 - François Truffaut*, collection Auteurs, éditions Cahiers du cinéma, 1993.
 - Jules et Jim. François Truffaut*, collection Synopsis, éditions Nathan, 1995.
- MOUREN Yannick, *Etudes cinématographiques vol. 62, « François Truffaut, l'art du récit »*, éditions Lettres modernes Minard, 1997.
- PHILIPPE Claude-Jean, *François Truffaut*, collection Les noms du cinéma, éditions Seghers, 1988.
- TONNERRE Jérôme, *Le Petit Voisin*, éditions Calmann-Lévy, 1999.

ENTRETIENS ET ECRITS

- GILLAIN Anne, *Le Cinéma selon François Truffaut*, collection Cinémas, éditions Flammarion, 1988.
- RABOURDIN Dominique, *Truffaut par Truffaut*, éditions du Chêne, 1985.
- TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux*, collection Champs Contre-Champs, éditions Flammarion, 1987.

TABLE

INTRODUCTION	p. 2
PREMIERE PARTIE	
L'IMAGE-FUGUE :	
COMPOSANTE MUSICALE ET "TROPHEE FILMIQUE"	p. 6
<i>Fugue et clandestinité</i>	p. 8
<i>Fugue et filature</i>	p. 12
<i>La fugue, modèle musical</i>	p. 14
<i>Structure fuguée des « Quatre cents coups »</i>	p. 16
<i>Image-fugue et « ritournelle »</i>	p. 22
<i>Présence diffuse de l'image-fugue</i>	p. 24
<i>Analyse : La fugue du petit Georges dans « La chambre verte »</i>	p. 26
SECONDE PARTIE	
LA FUGUE-CINEMA :	
PROJECTION ET FUITE DU TEMPS	p. 34
<i>Vox, nymphe fugax</i>	p. 36
<i>Vo(ix)yage</i>	p. 44
<i>Le film-train ou "de déroulement"</i>	p. 47
<i>Le film, lieu d'une fugue</i>	p. 51
<i>Le regard en fuite</i>	p. 52
<i>La chambre noire</i>	p. 54
<i>Fugue et projection</i>	p. 57
<i>Nouvelles considérations musicales</i>	p. 58
<i>Fugue-cinéma ou image-fugue ?</i>	p. 60
<i>Analyse : La fugue finale d'Antoine dans « Les Quatre cents coups »</i>	p. 64
CONCLUSION	p. 71
ANNEXES	p. 74
Annexe 1 : Filmographie	p. 75
Annexe 2 : Extrait du découpage provisoire des <i>Quatre cents coups</i>	p. 77
BIBLIOGRAPHIE	p. 78

Nous tenons à remercier pour leur aide Suzanne Liandrat-Guigues, Carole Le Berre, Mr et Mme Mottini, Mr et Mme Priouzeau.