



Doinel, mélomane truffaldien

Rémi Lecompte

► **To cite this version:**

Rémi Lecompte. Doinel, mélomane truffaldien. Cadrage.net, 2012, 10 p.
<<http://www.cadrage.net/dossier/doinel.htm>>. <hal-01154640>

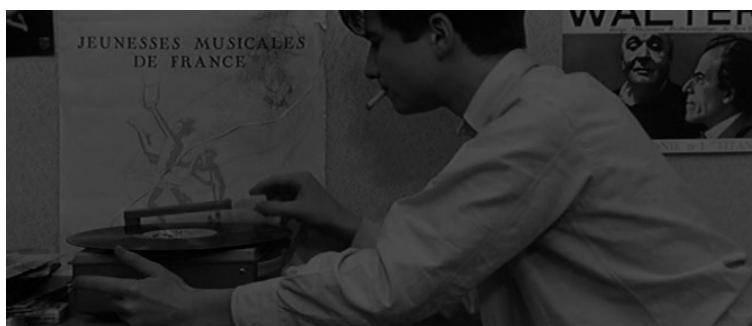
HAL Id: hal-01154640

<https://hal-univ-tours.archives-ouvertes.fr/hal-01154640>

Submitted on 22 May 2015

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

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



Doinel, mélomane truffaldien.

« La réalité est toujours féerique »,
Jean Renoir cité par François Truffaut.¹

1. *Antoine et Colette* (1962).

Antoine Doinel, incarné par Jean-Pierre Léaud, est un personnage composite qui a accompagné Truffaut pendant une vingtaine d'années (1959-1979²) : « ce personnage imaginaire, écrit le réalisateur, est la synthèse de deux personnes réelles, Jean-Pierre Léaud et moi »³. En 1962, après le succès, trois ans auparavant, des *Quatre cents coups*, le réalisateur choisit, par un concours de circonstances⁴, de renouer avec son personnage et de donner une suite aux aventures adolescentes d'Antoine Doinel : ce sera le court métrage *Antoine et Colette*. Le fugueur révolté de 13 ans est devenu un jeune homme indépendant, vivant dans une modeste chambre, place Clichy, grâce à un poste de magasinier dans une maison d'édition de disques, la maison Philips. Le sujet du film, ayant une résonance biographique pour Truffaut⁵, est l'histoire de l'amour werthérien d'Antoine (Jean-Pierre Léaud) pour Colette (Marie-France Pisier). Derrière ce voile sentimental, Truffaut va filmer en quelques 29 minutes, en noir et blanc et en cinémascope, dans un style elliptique, le portrait d'un amateur de musique, d'un jeune mélomane.

En effet, Antoine Doinel, jeune salarié de 17 ans, est inscrit aux Jeunesses Musicales de France (JMF) et fréquente assidûment les salles parisiennes pour écouter concerts et conférences. Lors d'une de ces manifestations, où est donnée, salle Pleyel, la *Symphonie fantastique*, Antoine aperçoit pour la première fois Colette : il s'agit, comme l'a voulu et écrit le réalisateur, d'un « coup de foudre musical »⁶. Le mardi suivant, assis derrière elle, Antoine assiste à la *Symphonie Héroïque* : la nuque et les cheveux de la jeune femme le fascinent autant que la musique. Il ose enfin l'aborder lors d'une conférence de Bernard Gavoty sur Pierre Schaeffer. Il apprend alors que Colette, elle aussi, fréquente régulièrement les manifestations des JMF, et qu'elle assiste tous les dimanches matins, au Châtelet, au cycle d'initiation à la musique russe : « Borodine, Moussorski, etc. » précise-t-elle. Une relation amicale s'installe : ils s'échangent des livres, des disques, parlent stéréophonie. Antoine, pensant y retrouver Colette, assiste à une nouvelle conférence de Bernard Gavoty sur la musique expérimentale. Il part au début de la séance après l'avoir cherchée en vain. Le lendemain, il apprend, première d'une série de déconvenues, que Colette a préféré aller à une *surprise party* avec des copains. Le jeune homme, après avoir fait connaissance avec les parents de Colette, décide de

1 « Qui est Antoine Doinel », Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 23.

2 *Les quatre cents coups* (1959), *Antoine et Colette* (1962), *Baisés volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970), *L'amour en fuite* (1979).

3 Truffaut, François, *Les aventures d'Antoine Doinel*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 9.

4 Ce court-métrage est une commande (la seule de sa carrière à laquelle il donne suite) et une participation à un film composé de cinq courts-métrages de différents réalisateurs (Marcel Ophuls, Renzo Rossellini, Andrzej Wajda, Kon Ishihara), ayant pour thème, les jeunes et l'amour, et pour titre, *L'amour à vingt ans*.

5 Lire l'épisode de cette histoire d'amour ratée avec Liliane Litvin dans De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001, p. 105. et p. 361.

6 Truffaut, François, *op.cit.*, 1970, p. 134. Dans le scénario une erreur semble s'être glissée puisque la *Symphonie héroïque*, remplace la *Symphonie fantastique*.

changer d'hôtel et de venir vivre en face de chez eux. Mais son enthousiasme retombe vite. Car Antoine, ayant semble-t-il séduit les parents plus que la jeune femme, se retrouve, alors qu'il avait deux places pour un concert de Schwarzkopf, à en regarder la retransmission télévisuelle entre les deux parents de Colette, celle-ci ayant préféré sortir avec Albert, un homme plus mûr qu'Antoine. La déception sentimentale est quelque peu atténuée grâce à l'adoption symbolique d'Antoine par cette nouvelle famille. Le film se termine en un fondu au noir sur le visage de Bernard Gavoty qui laisse place à des photos d'Henri Cartier-Bresson dont le défilement suit le rythme ternaire de la chanson de Georges Delerue, *L'amour à vingt ans*, chantée par Xavier Depraz (Xavier Marcelle Delaruelle).

Dans ce film, Truffaut assigne une fonction narrative à la musique diégétique en opérant un choix signifiant de références musicales. Les musiques sont convoquées non seulement pour restituer l'environnement culturel d'un personnage – celui d'un jeune parisien fréquentant les JMF –, mais également pour entrer en résonance avec l'intrigue, avec ce que *vit* ce personnage. La musique se fait alors allégorie. Les deux exemples les plus frappants sont l'usage que le réalisateur fait de la *Symphonie fantastique* pour suggérer le coup de foudre d'Antoine pour Colette et de la *Suite pour orchestre n°3* de Bach qui accompagne à quatre reprises le personnage dans ses (més)aventures.

En effet, cette dernière, dont le réalisateur utilise quatre mouvements sur les six qui la composent⁷, jalonne les différents états émotionnels du personnage principal : l'Ouverture accompagne son lever de manière grandiloquente en contrebalaçant l'aspect misérable de la chambre d'hôtel; la Gigue évoque le plaisir qu'Antoine éprouve en lisant la lettre de la jeune femme; le lyrisme de la Sarabande, qui accompagne son déménagement, vient gonfler l'espoir que le personnage place dans sa stratégie amoureuse; la Gavotte, enfin, accompagne la superbe du personnage pouvant désormais observer à partir de sa fenêtre celle qu'il convoite. Cet ensemble de pièces musicales, véritable métronome sentimental, constitue la musique intime du personnage, celle qu'il écoute seul dans sa chambre, sur son pick-up.

Dans l'autre exemple, Truffaut, mettant en scène un concert de la *Symphonie fantastique*, se sert de l'une des musiques à programme les plus célèbres du répertoire romantique pour suggérer cet amour à sens unique : Antoine succombe aux charmes de Colette comme Berlioz succomba à ceux d'Harriet Smithson⁸, un soir de 1827, à Paris, lors d'une représentation du *Hamlet* de Shakespeare.⁹ On entend à ce concert deux extraits de cette symphonie, les premières mesures du deuxième mouvement (mes. 12 à 87), « Un bal », et, enchaînées abruptement, les dernières mesures du quatrième mouvement (mes. 123 à 178), « Marche au supplice ». La scène est filmée en une alternance de plans de plus en plus serrés sur les deux personnages. Et, lorsque la clarinette solo, à la fin du mouvement, fait entendre le thème de l'« idée fixe », un gros plan nous montre le visage de Colette, suivi, quand le thème s'achève, de celui d'Antoine, alors qu'un accord de sol mineur joué *double forte* fait tomber la tête de celui qui croit « assister à sa propre exécution ». Cette « dernière pensée interrompue par le coup fatal », comme l'écrivit Berlioz, soulignée par le montage de Truffaut, laisse déjà présager la fin du film et les amours malheureuses du jeune romantique.¹⁰ Le procédé illustre parfaitement le goût du réalisateur en matière de musique : grâce à une sorte de fondu enchaîné musical, on assiste en moins de trois minutes à un condensé de la *Symphonie fantastique*, le réalisateur ne gardant qu'un noyau symbolique participant à l'efficacité dramatique du film.

2. Doinel mélomane.

À cette utilisation narrative de musiques préexistantes vient s'ajouter tout un univers socio-culturel qui ne se manifeste pas uniquement par la musique elle-même mais également par le visuel et le verbal. Pendant la séquence d'ouverture du film, en bon topographe, Truffaut présente le

7 Dans l'ordre : Ouverture, Sarabande, Gavotte I, Gavotte II, Bourrée, Gigue.

8 Résonance anecdotique et fortuite, Antoine, dans *Les quatre cents coups*, avait lui aussi subi le charme d'une Harriet inaccessible dont il vola une photo à la sortie du cinéma : Harriet Andersson, la *Monika* de Bergman (1953).

9 Le soir du 11 septembre 1827. Cairns, David, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 2002, p. 279.

10 « Ma mère vous a trouvé l'air romantique. Probablement à cause de la longueur de vos cheveux. » écrit Colette à Antoine. Truffaut, François, *op. cit.*, 1970, p. 140.

personnage en nous montrant où il vit. Sur les murs de sa chambre, point de vedettes à la mode comme c'est souvent le cas dans les films de cette période, mais une pochette de 33 tours de Beethoven, une autre de la *Symphonie n°1* (« Titan ») de Gustav Malher dirigée par Bruno Walter, une affiche défraîchie des JMF, et une photo d'un chef d'orchestre. Sur une table joutant son lit un électrophone et une pile de disques complètent le tableau. Voilà, si on ajoute quelques livres et des vêtements, tout ce que possède Antoine. Le jeune ouvrier parisien est donc présenté comme un amateur exclusif de musique classique.

À ces éléments d'introduction viennent s'ajouter toute une liste de références directement liées aux JMF. Cette association musicale, née pendant l'occupation¹¹ sous l'impulsion de René Nicolý, atteint en effet à la fin des années 50, une fréquentation record avec environ 200 000 adhérents en 1957.¹² L'éclectisme semble y être de mise : musique classique, contemporaine, jazz et musique de film¹³ s'y côtoient. François Porcile dresse un semblable constat pour les intervenants : « L'éventail des conférenciers, écrit-il, est intéressant à observer, en ce qu'il couvre très exactement le champ esthétique de la critique musicale d'alors. Du bouillant Goléa au solennel Feschotte, du conservateur Gavoty au moderniste Rostand en passant par le classique Pincherle, toutes les tendances sont représentées [...]. »¹⁴ L'objectif des JMF, en considérant l'art comme un service public - comparable en ce point au TNP de Jean Vilar -, est d'offrir au plus grand nombre un accès à la musique et à son histoire. Cependant, l'association n'a pas pour but de former des musiciens mais bien des auditeurs. Comme l'explique le musicologue Yannick Simon : « Les JMF privilégient une pédagogie musicale sur la connaissance des œuvres qui, à l'image de l'histoire de l'art, forme des mélomanes plutôt que des amateurs, favorisant donc l'écoute et non la pratique. »¹⁵ D'où le recours des JMF à une « pédagogie de masse »¹⁶ sous la forme de concert-conférences dont le film de Truffaut se fait l'écho.

Le style elliptique du film - rappelons qu'il ne s'agit que d'un court-métrage de 29 minutes - ne nous permet évidemment pas d'avoir une vue exhaustive de ces interventions. Seuls des éléments symboliques en sont énoncés : comme pour la *Symphonie fantastique*, le réalisateur se concentre sur l'essentiel : l'efficacité narrative des œuvres convoquées. Le film de Truffaut déroule son chapelet

11 Pour une vue générale et critique sur l'origine de l'association se reporter à Simon, Yannick, « Les jeunesses musicales de France » dans Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001. Voir également « Les années JMF » dans Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001, p. 87-93.

12 Porcile, François, *op. cit.*, 2001, p. 87.

13 En 1959, Georges Hacquard dédie d'ailleurs aux JMF son livre *La musique et le cinéma*, un des premiers sur le sujet en France, élaboré pour une part grâce à des séances données aux JMF : « Dès la fondation, les JMF ont considéré que la musique de film, toute parente pauvre qu'elle fût, méritait l'examen, que les compositeurs qui travaillaient pour le cinéma avaient le droit de nous intéresser à leurs expériences, et le *Journal musical français* ouvrit ses colonnes à un certain nombre de témoignages de valeur, parmi lesquels nous n'avons pas négligé de puiser. Enfin, je ne puis taire l'accueil fait voici quelques années par la jeunesse de la salle Pleyel à ce premier cycle de conférences-projections qui se vouait au rapports esthétiques du cinéma et de la musique [...] », Hacquard, Georges, *La musique et le cinéma*, Paris, Puf, 1959, p. 7.

14 Porcile, François, *op. cit.*, 2001, p. 89.

15 Simon, Yannick, « Les jeunesses musicales de France » dans Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001, p. 215.

16 Bernard Gavoty, présentant les JMF, adopte lui-même ce ton : « Initiation collective – le mot dit bien ce qu'il veut dire. Depuis quelque temps déjà, le principe du cours public s'était substitué, dans l'enseignement, à la leçon individuelle. Aujourd'hui, le groupe ne suffit plus, on opère sur les masses, et mille à deux mille personnes sont « traitées » simultanément. Il était naturel d'exercer cet apostolat sur la jeunesse d'abord, qui offre l'avantage d'être groupée [sic]. [...] soucieux d'atteindre toutes les classes de la société, [René Nicolý] prospecta les ateliers, les banques, les entreprises commerciales et industrielles : ainsi, dans la même salle, on vit la jeune ouvrière à côté du licencié ès-lettres, du polytechnicien, de l'étudiante en pharmacie. Les cotisations, minimes, ne pouvaient intimider aucune bourse, si modeste fût-elle. », Gavoty, Bernard, *Les français sont-ils musiciens ?*, Paris, Éditions du Conquistador, 1950, p. 167-168.

de références musicales liées aux JMF : un concert de Shapiro¹⁷, un de Maurice Le Roux¹⁸ – qui, rappelons le, avait composé la musique du premier court-métrage de Truffaut, *Les mistons* (1958) -, une série de cours d'initiation à la musique russe, donnée au Châtelet, et un récital d'Élisabeth Schwarzkopf.¹⁹ À cela s'ajoutent les conférences de Bernard Gavoty, musicographe connu également sous le pseudonyme de Clarendon, qui incarne dans le film le pédagogue des JMF, et aborde des thématiques contemporaines : la musique expérimentale et la musique électronique. Le conférencier intervient à deux reprises dans le film et les deux seules phrases que Truffaut a conservées concernent Pierre Schaeffer. La première évoque le « sérieux coup de boutoir [qu'il a porté] à la musicologie »²⁰. Et la seconde insiste sur le succès d'une séance donnée par Pierre Schaeffer et consacrée aux musiques expérimentales.²¹ Ainsi, Truffaut se fait le témoin de l'actualité musicale, la musique expérimentale et notamment concrète ayant le vent en poupe depuis la fin des années 1950 : en 1959, *La Revue musicale* lui consacrait un numéro spécial²², tout comme l'année suivante la revue *Esprit* s'intéressait aux « musiques nouvelles » (musique post-weberienne, musiques algorithmique, électronique, concrète »).²³

Antoine Doinel semble pourtant loin de ces préoccupations esthétiques. En effet, la peinture de cet univers musical ne va pas sans un regard critique et distancié de la part de Truffaut : on sent que les deux personnages principaux fréquentent les JMF, certes, par amour de la musique, mais également, et peut-être avant tout, parce que c'est un lieu d'échange et de rencontre. En somme, l'aspect théorique ne les préoccupe pas, ceci reflétant la propension du réalisateur à décrire la culture de la vie plutôt que la vie de la culture.²⁴ Truffaut, qui écrivait en parlant d'Hitchcock : « le style d'un cinéaste peut se reconnaître à l'insistance avec laquelle il s'attarde sur tel élément du récit plutôt que sur tel autre »²⁵, au lieu de s'appesantir sur ces conférences, il préférera prendre le temps de filmer, par exemple, le travail du jeune Doinel.

Aussi, bien que n'ayant aucune qualification, Antoine a trouvé un métier lié à sa passion pour la musique. Pendant le film il passera d'un poste de magasinier à la fabrication de disques. Ces deux scènes sur son lieu de travail seront l'occasion pour Truffaut à la fois d'assouvir sa passion pour le cinéma direct – documentaire -, passion qu'il partage avec les autres cinéastes de la Nouvelle Vague, mais également de rendre hommage à deux réalisateurs : Godard, l'ami, et Rossellini, le « père italien ». Dans la deuxième séquence du film, ainsi, on voit Antoine au travail : il passe sa carte dans la pointeuse de l'usine Philips, passe à son vestiaire, puis met des disques en pochettes. Truffaut accompagne cette scène d'un zapping musical qui fait évidemment penser au début d'*À bout de souffle* de Godard, où Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) joue avec un auto-radio. Bien que la musique soit chez Truffaut extradiégétique, le réalisateur l'ancre dans l'univers du film. On entend ainsi, morcelés, superposés, plusieurs extraits de chansons contemporaines (1960-

17 Peut-être est-il fait référence (à une lettre près) à Harold Samuel Shapero (1920), compositeur américain qui voyage en Europe au début des années soixante. Ou, plus probablement, peut-être est-ce un clin d'œil au producteur américain Shapiro. Dans sa correspondance Truffaut l'évoque : « [Godard] a le sentiment que Shapiro et Unifrance se défilent pour payer les frais. », « Lettre à Helen Scott », 9 janvier 1961, dans Truffaut, François, *Correspondance* (par Gilles Jacob et Claude de Givray), Paris, Hatier, 1988, p. 182. Ce nom reviendra dans *L'amour en fuite* où un jeune homme invite Sabine (Dorothee), la disquaire, à un concert de Shapiro : celle-ci refuse.

18 (1923-1992) compositeur, chef d'orchestre, musicologue.

19 (1915-2006) soprano allemande.

20 « Pratiquement, qu'est-ce que nous a appris Pierre Schaeffer, bien des choses, il a porté un assez sérieux coup de boutoir à la musicologie. », vers 0:10:40.

21 « Mes chers amis, voici la seconde des séances que nous consacrons aux musiques expérimentales. La première vous a été donnée par Pierre Schaeffer et j'ai pu juger, de par la qualité de votre silence et de par le nombre de lettres que vous m'avez fait parvenir de l'intérêt que cette séance a provoqué en vous... », vers 0:12:35.

22 Schaeffer, Pierre (dir.), « Expériences musicales. Musiques concrète, électronique, exotique » par le GRM de La Radiodiffusion Télévision Française, *La Revue musicale*, n°244, 1959.

23 « Musique Nouvelle », *Esprit*, janvier 1960.

24 « La culture ne se réduit pas à celle des livres, à celle des idées. Il existe aussi une culture de la vie faite de la somme de nos expériences. Voilà le lien entre l'identité narrative et la culture. Se cultiver, c'est intégrer les événements qui nous arrivent, dans l'unité d'une histoire, le hasard se convertissant alors en nécessité. », Guigou, Arnaud, *François Truffaut. La culture et la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 171.

25 « Alfred Hitchcock en 1980 », dans Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 86.

1962) : « Les bras d'Antoine » de Guy Béart, « Jeannette » d'Anne Sylvestre, « La peau Léon » de Jeanne Moreau et « Le bistrot » de Georges Brassens²⁶. Outre le fait que trois des chansons soient inscrites au catalogue de la maison Philips, les paroles de certaines résonnent avec le film de Truffaut et reflètent l'univers intérieur d'Antoine. La première évoque directement par l'homonymie le personnage d'Antoine. Dans « La peau Léon », ensuite, il est question d'un soir au « cinérama » qui est l'ancêtre du cinémascope utilisé pour le film. Enfin, la référence à Brassens, qu'on retrouve également dans le zapping de Godard utilisant le « Il n'y a pas d'amour heureux » d'Aragon chanté par le compositeur sètois, est soulignée - à l'arrière plan - par un carton publicitaire représentant le chanteur et traversant le champ porté par un figurant.²⁷

La seconde scène montrant Doinel au travail est purement documentaire. Le réalisateur filme la fabrication d'un disque, et plus précisément l'étape du pressage. En admirateur de Rossellini, il livre ici l'équivalent, ramené au proportion d'un court-métrage, de « La pêche au thon » dans *Stromboli* (1950) : le film suspend son vol laissant place à une séquence documentaire. Truffaut célèbre dans cette scène un objet emblématique de la période qui sera rapidement fétichisé : le disque vinyle²⁸ – la « Gavotte » de Bach accompagnant la scène ne faisant que renforcer ce sentiment -. Le disque, devenant dans les années 50, le véritable compagnon du mélomane, va modifier en profondeur le rapport qu'entretient ce dernier à la musique. En 1962, Claude Samuel constatait : « On peut actuellement concevoir une partition [...] qui ne serait *jamais* exécutée en concert, mais seulement diffusée par le disque; cette idée n'aurait pas effleuré le discophile-78 tours qui ne cherchait dans la musique enregistrée qu'un rappel d'une audition directe. Les éditeurs de disques commandent donc (à moins qu'il n'y obéissent) le goût musical de leur époque. Plus raisonnablement, disons qu'ils contribuent à sa formation. *À la notion du « mélomane » peut se substituer maintenant celle du « discophile ».* »²⁹ Doinel, et ses cousins de la Nouvelle Vague, refléteront parfaitement ce nouvel état de fait : l'écoute intime prend le pas sur l'écoute directe en situation de concert.

3. Du mélomane au littéraire.

Antoine Doinel dans les films qui suivent (*Baisers volés*, *Domicile conjugal* et *L'amour en fuite*) revient au versant pleinement littéraire de son personnage : consommateur de livres puis auteur sans succès de romans. La musique, devenue secondaire, reste présente dans son univers intime par le biais des femmes qu'il côtoie. En effet, dans *Baisers volés*, il demande la main de Christine Darbon (Claude Jade) jeune violoniste encore élève au conservatoire. Dans *Domicile conjugal*, les jeunes mariés ont eu un enfant³⁰ et Christine est devenue professeur de violon. Enfin, dans le dernier volet de la série, *L'amour en fuite*, Antoine, séparé de Christine, vit avec une jeune disquaire, Sabine (Dorothee).³¹ Et son fils, en âge d'apprendre la musique, a choisi de devenir

26 Béart, Guy, « Les bras d'Antoine », *Béart Tangos*, 1962, Philips. Moreau, Jeanne, « La peau Léon » (C. Bassiak/G. Delerue), *Jeanne Moreau*, 1963, Polydor (Jacques Canneli). Sylvestre, Anne, « Jeannette », *Les cathédrales*, 1962, Philips. Brassens, Georges, « Le bistrot », *Les funérailles d'antan*, 1960, Philips.

27 La chanson met aussi en avant un mot clé de l'œuvre de Godard et de celle de Truffaut, le mot « dégueulasse ». (« L'est un vieux bistrot, tenu par un gros, dégueulasse. », Brassens, Georges, « Le bistrot ».) On le retrouve dans la bouche de Patricia (Jeanne Seberg), sous forme interrogative, « qu'est ce que c'est dégueulasse ? », dans *A bout de souffle*. Et chez Truffaut, c'est Catherine, dans *Domicile conjugal*, qui s'aperçoit que « la vie est dégueulasse ». On retrouve aussi le « Je sais que la vie est dégoûtante » de Julie Baker (Jacqueline Bisset) dans *La nuit américaine* (1973). L'ensemble étant à placer sous l'autorité du roman noir de Léo Malet : *La vie est dégueulasse*, Paris, S.E.P.E., 1948.

28 Certains titres de films du début des années 1960 font directement références à cet objet moderne : *Meurtre en 45 tours* d'Étienne Perrier (1961), *45 tours et puis s'en vont* de Claude Loursais (1964) - un épisode de la série télévisuelle *Les cinq dernières minutes*.

29 Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, 1962, p. 638. C'est nous qui soulignons.

30 « Je ferai de lui ce que j' ai pas pu faire moi-même. Ce sera un grand écrivain, ce sera Victor Hugo ou rien. », dit Antoine, vers 0:37:00.

31 Il faudrait ajouter également les « passantes », toutes deux liées à un ratage musical : Fabienne Tabard (Delphine Seyrig) dans *Baisers volés*, voit Antoine répondre à la question qu'elle pose, « Vous aimez la musique ? », un

violoniste comme sa mère. Autant de liens avec la musique qui permettent à Antoine de vivre par procuration sa passion pour cet art, marquée, semble-t-il, par une scène originelle : son éducation sentimentale dans le Paris des JMF.³²

4. Portrait du cinéphile en mélomane.

Essayons, après ce panorama descriptif, de démêler l'écheveau et de comprendre le sens de cette mise en fiction de la musique dans l'univers truffaldien. Le réalisateur, loin de se plier à un socio-type, crée avec Antoine Doinel un personnage paradoxal, sorte de personnage qui tient autant du cinéma vérité que du conte et de la fantaisie qui le caractérise. Certaines données sont pourtant extrêmement parlantes replacées dans le contexte du début des années 1960 : Doinel est un jeune ouvrier, il est amateur de musique classique (de Bach à Malher) et fréquente les JMF.

Cette figure du jeune travailleur, très peu présente au cinéma, permet à Truffaut, selon nous, d'exprimer sa vision de la culture, celle d'un autodidacte. Doinel se forge non seulement une indépendance sociale, mais aussi une indépendance culturelle par rapport à son milieu – on peut d'ailleurs se demander s'il appartient véritablement à un milieu.³³ Comme Truffaut, le personnage accède à la culture par la petite porte et non grâce à l'école.³⁴ Petite main de l'industrie musicale, il fabrique des disques. Les JMF sont pour lui l'occasion, comme le fut la cinémathèque pour Truffaut, d'accéder directement à un art, par la confrontation directe aux œuvres. À une époque où il aurait été moins surprenant de voir un jeune amateur de jazz ou de rock n' roll (comme la bande de jeunes dans *Les tricheurs* de Marcel Carné (1958), écoutant Chet Baker, Gerry Mulligan et le JATP, ou les intrigants mondains dans *Les liaisons dangereuses* de Louis Malle, écoutant Monk et les Jazz Messenger's), Truffaut choisit de faire de son personnage un « amateur de musique classique ». C'est donc, selon *Le petit Robert* et le dictionnaire de l'Académie (9ème édition), un mélomane au sens strict du terme. Même si Antoine, loin d'apparaître comme érudit, se délecte simplement de ces musiques pluriséculaires. L'avatar doinelien, admirateur de Bach et de Mozart³⁵, qu'on croquera dans *Masculin Féminin* de Godard, en 1966, ne fera que prolonger cette position de laudateur d'une certaine culture classique et de contempteur des variétés de la vague yé-yé.

Ensuite, Truffaut, en montrant un ouvrier qui fréquente les Jeunesses Musicales de France, participe incidemment à un débat entre pro- et anti-JMF. En effet, au mitan des années 1960, Michel Briguet, intervenant très actif de l'association, évoque les dénigrement dont elle fait l'objet. Il aborde notamment une des critiques récurrentes consistant à soutenir que l'association ne s'occupe que des étudiants et délaisse les « travailleurs » et la classe ouvrière.³⁶ Aussi, le film de Truffaut,

troublant « oui, monsieur ! »; Liliane (Dani), dans *L'amour en fuite*, entre dans la vie de Doinel en prenant des cours de violon avec sa femme.

32 Colette, devenue « la fille des Jeunesses musicales », est évoquée dans tous les épisodes : Doinel la croise dans *Baisers volés*, l'évoque avec sa femme Christine dans *Domicile conjugal*, et, alors qu'elle est maintenant avocate, Antoine retombe sous son charme dans *L'amour en fuite*. Doinel semble rester disponible aux souvenirs de ce premier amour, comme le chante Brassens : « Jamais de la vie, on ne l'oubliera, la première fille qu'on a pris' dans ses bras », Brassens, Georges, « La première fille » (1954).

33 « Aujourd'hui, Antoine Doinel, Jean-Pierre Léaud, est un des mythes bien vivant de notre cinéma français. Quand on évoque un mythe cinématographique, on confond souvent le personnage et l'acteur. Voilà qui définit l'ambiguïté et la profondeur du mythe. Son éclat tient à la fusion réussie du personnage et du comédien, non à l'effacement de l'un par l'autre. C'est pourquoi un cinéma qui cultive la vraisemblance – psychologique, sociale, morale – ne créera jamais de mythes. Antoine Doinel est un mythe parce que je vous défends de le rencontrer dans la rue. Sa vérité est d'un autre ordre que la photographie des gens que nous côtoyons. C'est une vérité intérieure, une pure création. Antoine Doinel est vrai comme Boudu de Renoir, comme les clowns de Rouault, comme Don Quichotte et... Tintin. » Collet, Jean, *Nouvelles littéraires*, 25 janvier au 1 février 1979.

34 « On suppose que c'est à cause de son amour pour la musique classique que le psychologue du Centre [d'observation des mineurs délinquants] l'a dirigé vers ce travail. Antoine est inscrit aux Jeunesses musicales de France et ne rate ni un concert, ni une conférence. Par ces employeurs, il obtient souvent des places gratuites pour des grands concerts non culturels et non réservés aux JMF. », Truffaut, François, *op. cit.*, 1970, p. 123-124.

35 Il écoute religieusement l' « Adagio » du *Concerto pour clarinette et orchestre en la majeur*, K.622, de Mozart.

36 « Par insinuations, montages en épingle de certaines difficultés ou pures calomnies, ils ont répandu dans de nombreux milieux qui aspirent depuis peu à la musique une idée absolument fautive que j'ai entendu exprimer par un responsable de bonne foi dans un haut lieu du syndicalisme : « Les JMF, c'est pour les étudiants; ce n'est pas pour les

plus ou moins consciemment, offre une image bienveillante des JMF en faisant du personnage d'Antoine un symbole de la réussite de cette démocratisation culturelle souhaitée – quand bien même le personnage puisse apparaître comme l'exception confirmant la règle. Toujours est-il que le court-métrage *Antoine et Colette* figure aujourd'hui en bonne place dans la chronologie officielle de l'association.³⁷

La double référence à Pierre Schaeffer, faisant l'objet de conférences JMF, pourrait nous laisser penser que Truffaut est un amateur de musique expérimentale et qu'il s'intéresse à cette nouvelle esthétique. Il n'en est rien. On peut y voir, en fait, un de ces clin d'œil, véritable marque de fabrique des auteurs de la Nouvelle Vague. Pierre Schaeffer, en effet, dirigeant, depuis le 1er janvier 1960, le service de la recherche de la RTF a souvent l'occasion de fréquenter ce milieu des nouveaux cinéastes.³⁸ Et justement, en janvier 1962, au moment du tournage d'*Antoine et Colette*, le réalisateur a soutenu un projet de série documentaire pour la télévision, *Cinéastes de notre temps*. Les deux instigateurs de ce projet, Janine Bazin (la femme du tuteur de Truffaut), et André S. Labarthe (critique aux *Cahiers du cinéma*) ont dû ainsi convaincre Pierre Schaeffer de l'originalité de cette série de portraits où les maîtres du cinéma sont filmés et s'entretiennent avec les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague.³⁹ Le projet accepté, Truffaut en réalise le numéro zéro avec Roberto Rossellini. Au delà du témoignage, donc, on voit que le choix du réalisateur, consistant à extraire du discours de Bernard Gavoty deux citations faisant référence à Pierre Schaeffer, n'est pas anodin : le clin d'œil n'est pas ici esthétique mais bien plutôt politique.

On reprochera souvent à la Nouvelle Vague, cette hypertrophie du je, ce recours systématique aux clin d'œil, à l'auto-référenciation et à la citation. Dans un texte programmatique publié dans *Arts*, en 1957, Truffaut annonce et revendique cette subjectivité : « Le film de demain m'apparaît donc plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances, et cela plaira forcément parce que ce sera vrai et neuf. [...] Le film de demain ne sera pas réalisé par des fonctionnaires de la caméra, mais par des artistes pour qui le tournage d'un film constitue une aventure formidable et exaltante. Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné et le nombre de spectateurs sera proportionnel au nombre d'amis que possède le cinéaste. Le film de demain sera un acte d'amour. »⁴⁰

Rien d'étonnant, dès lors, lorsqu'il parle de musique que ce soit souvent aussi de cinéma dont il est question. Pour *Antoine et Colette* il l'évoque clairement : « Il s'agissait de souvenirs transposés, la passion de la musique remplaçant celle du cinéma et la fréquentation des salles de concert celle des ciné-clubs et de la Cinémathèque. »⁴¹ Ce glissement entre musique et cinéma, est aussi un amalgame entre deux générations. Truffaut, né en 1931, fait partie de cette génération « 1930 », qui eut vingt ans à l'ère du microsillon et de la cinéphilie triomphante. Alors que les acteurs-personnages, Jean-Pierre Léaud et Marie-France Pisier, nés en 1944, sont clairement de la génération suivante, celle du baby-boom. Comme l'historien Jean-Pierre Sirinelli le note :

travailleurs. » Que ce soit un fait (surtout en province), il faut l'admettre, mais je me porte garant que c'est un fait que l'on regrette profondément. J'ai été personnellement témoin, depuis 1949, des tentatives inlassablement répétées, faites par des délégués régionaux, pour montrer cette fraternité musicale, de leurs efforts sous bien des formes pour faire participer à la vie des JMF ce que j'ai appelé le « monde du travail », et plus précisément la classe ouvrière. Généralement, il faut reconnaître que ces tentatives se sont heurtées soit à l'indifférence, soit à ce préjugé regrettable que je viens de dire. », Briguët, Michel, *50 millions de français devant la musique*, Paris, Éditions ouvrières, 1965, p. 239.

37 « Les JMF, un organisateur de concert pas comme les autres », *Dossier de présentation des JMF*, janvier 2011, p. 15.

38 « Chapitre 3. 1958-1968 », Gayou, Evelyne, *GRM. Le groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2007, p. 107-140.

39 « François Truffaut soutiendra aussi fermement le projet de Janine Bazin et André S. Labarthe [...]. En janvier 1962, Janine Bazin prend contact avec le service de Recherche de la RTF dirigé par Pierre Schaeffer [...] » De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001, p. 342.

40 Truffaut François, *Arts*, 9 mai 1957.

41 Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 22.

« Quelques années à peine de différence d'âge suffisent à élever un sorte de cloison étanche, quant à la perception à chaud des années 1960, entre la « nouvelle vague » déjà entrée dans l'âge adulte et le raz-de-marée démographique du baby-boom qui balaie la société française des années 1960. »⁴² C'est là tout le sel des représentations où les époques se superposent et les chronologies se mélangent : le réalisateur peint un jeune mélomane du début des années 1960 en se servant de ses souvenirs de la cinéphilie des années 1950 et du regard qu'il porte sur la nouvelle génération. Truffaut, bien conscient de certains décalages entre le personnage qu'il invente et son acteur, écrit : « Jean-Pierre [Léaud] contrairement à Doinel lisait très peu, il avait sans doute une vie intérieure, des pensées secrètes mais il était déjà un enfant de l'audiovisuel c'est-à-dire qu'il aurait plus volontiers volé des disques de Ray Charles que des livres de la Pléiade. »⁴³ La Nouvelle Vague, donc, loin de partager les références des babyboomers, gardera toujours une distance critique à l'égard de cette génération d'après guerre.

En 1968, on observe un glissement similaire dans *Baisers volés*, qui fait suite à *Antoine et Colette*, où Mme Darbon raconte à Antoine, tout juste rentré du service militaire : « Vous savez que le Conservatoire est fermé. Ils ont remplacé le directeur. Les élèves préféraient l'ancien : ils ont boycotté les cours... Enfin, toute une histoire ! ».⁴⁴ Ici encore, Truffaut se sert de la musique, en inventant une grève des musiciens du conservatoire, pour faire passer un message sur le cinéma. Truffaut, qui tourne son film en février 1968⁴⁵, en évoquant cette fermeture du conservatoire, montre en fait son opposition au limogeage d'Henri Langlois, directeur de la cinémathèque. Truffaut lui dédie son film et en profite, avec cette analogie musicale, pour y insérer, comme le ferait un diariste, les événements de février 1968 qui verront l'ensemble de la profession se mobiliser pour la réhabilitation d'Henri Langlois.⁴⁶ La référence est d'autant plus forte que dans cette analogie Truffaut souligne le rôle pédagogique de la cinémathèque, sa seule véritable école (la phrase « Les élèves ont boycotté les cours », valant pour « on ne va plus voir de films à la cinémathèque »).

On le voit, le réalisateur charrie le personnage d'Antoine Doinel dans son univers de références personnelles : son personnage de mélomane est une métamorphose de cinéophile. On peut tout de même souligner que Truffaut offre, avec le court-métrage *Antoine et Colette*, une représentation originale et peu commune d'un jeune homme de la génération du baby-boom. S'il appartient à cette grande famille imaginaire des personnages de Truffaut, Antoine Doinel a aussi de nombreux cousins chez les cinéastes de la Nouvelle Vague, mais des cousins déjà adultes et souvent d'un milieu privilégié.⁴⁷

42 Sirinelli, Jean-François « La France des *sixties* revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 69, janvier-mars 2001, p. 115.

43 Truffaut, François, *op. cit.*, 1970, p. 10.

44 Truffaut, François, *op. cit.*, 1970, p. 181.

45 De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001, p. 461 et suivantes.

46 Truffaut écrit dans *Combat* : « Depuis qu'André Malraux est arrivé au pouvoir, toutes les décisions qu'il a prises à l'égard du cinéma ont été néfastes. Petite silhouette frénétique, isolée dans son usine à rêves évacuée par les cinéastes grévistes, André Malraux doit savoir que nous n'avons pas l'antimémoire courte et que nous n'oublierons pas qu'il a lâché Henri Langlois, comme il a lâché Jacques Flaud, Pierre Boulez, Jean Genet, Gaétan Picon, Rivette et son ami Diderot. », Truffaut, François, « L'anti-fidélité, ou l'antimémoire courte », *Combat*, 12 février 1968, cité dans De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 357

47 « L'évolution sociologique du public se retrouve à l'écran, les personnages du nouveau cinéma étant le plus souvent d'un milieu privilégié. On a beaucoup reproché à la Nouvelle Vague de ne s'intéresser qu'aux gens qui lui ressemblent, qu'à son petit monde. Il faut filmer ce que l'on connaît répondent-ils. De toute manière, les personnages populaires populaires qui peuplent le cinéma des années trente ont déjà disparu, la qualité française s'est embourgeoisée, quand elle ne met pas en scène gangsters et prostituées. Avec le jeune cinéma apparaissent les enfants de la bourgeoisie, les futurs cadres; ils ne sont pas près de disparaître des écrans. Les ouvriers, eux, attendront longtemps pour réapparaître, souvent en chômeurs. », Darré, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2001, p. 88-89.

5. Truffaut et la musique : l'oreille en friche ?⁴⁸

Antoine Duhamel, collaborateur du réalisateur sur plusieurs films⁴⁹, résume à propos du réalisateur : « sa culture musicale plafonnait à Vivaldi pour le classique, à Trenet pour la chanson. Pourquoi pas ? Si ma mémoire est bonne, Jean-Pierre Léaud écoutait déjà un concerto pour mandoline de Vivaldi dans sa petite chambre de la place Clichy dans *L'amour à vingt ans*. [Il s'agit en fait, comme nous l'avons vu, de la *Suite pour orchestre n°3* de Bach].⁵⁰ Et mon ami Georges Delerue a prolongé cette ligne baroque avec son choral de *La nuit américaine*. À vrai dire, par son éducation, Truffaut était plus un littéraire cinéphile qu'un mélomane. »⁵¹ On retiendra de ce témoignage du compositeur deux formules qui nous semblent cardinales : la *ligne baroque* et le *littéraire cinéphile*.

Le mot « baroque » doit être compris ici comme un synonyme de classique : Truffaut aime la clarté mélodique et harmonique, le classicisme formel. D'où son goût pour Bach, Vivaldi⁵² et la chanson, et son rejet, par exemple, du jazz, qui, selon lui, « est presque toujours inadéquat dans les films, parce qu'il fausse les durées; privé de sa ligne mélodique, explique-t-il, votre image double de longueur; et de conclure : je suis convaincu que toute musique improvisée devant l'image est une chose néfaste, à rejeter, sauf si le film est purement décoratif, [comme *Sait-on jamais* de Vadim]. »⁵³ De plus, difficile de ne pas remarquer que cette *ligne baroque* de Truffaut s'inscrit dans une période de l'histoire où la musique, grâce au microsillon, est massivement (re)découverte. « Cette contribution du disque à l'histoire de la musique, note Ludovic Tournès, est particulièrement visible dans la renaissance de la musique baroque. En effet, après le réenregistrement des grandes œuvres du répertoire classique, puis celui des pièces jusque-là considérées comme secondaires des grands compositeurs consacrés (Bach, Beethoven, Mozart...), les compagnies discographiques à la recherche de nouveauté vont encore élargir leur palette sonore. »⁵⁴ Cette période est donc placée sous le signe de la diversité musicale potentiellement accessible par le plus grand nombre. Pourtant, Truffaut suivra pendant les années soixante cette ligne classique qui va de Bach (*Antoine et Colette*) et Vivaldi (*La mariée était en noir*) à Berlioz (*Antoine et Colette*), en passant par Mozart (*La peau douce*) et Beethoven (*La mariée était en noir*). Sa rupture avec Antoine Duhamel est symptomatique de cette orthodoxie musicale : en effet, la musique aux accents stravinskiens que le compositeur lui écrit pour *Domicile conjugal*, jugée trop moderne, signera leur « divorce à l'amiable ».⁵⁵

Ensuite, son côté « littéraire cinéphile » se retrouve dans le goût du réalisateur pour l'allégorie musicale⁵⁶, l'anecdote musicale⁵⁷ ou encore le texte mis en musique (la chanson), en

48 Pour un discours centré d'avantage sur les rapports de Truffaut à la musique extradiégétique, on pourra lire : Porcile, François, et Alain Lacombe, *Musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 117-118. Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 389-391. Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Esthétique de la musique de film, la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague : esthétique, forme, montage*, Maîtrise d'études cinématographiques (Bordeaux III), 1996, p. 41-44.

49 *Baisers volés* (1968), *La sirène du Mississippi* (1969), *Domicile conjugal* (1970), *L'enfant sauvage* (1970).

50 Mais Truffaut utilise bien un concerto pour mandoline de Vivaldi dans *La mariée était en noir* (1968) et dans *L'enfant sauvage* (1970).

51 Lerouge, Stéphane, *Conversations avec Antoine Duhamel*, Paris, Textuel, 2007, p. 76.

52 « Ce n'est certainement pas un hasard, par exemple, si Vivaldi a été un des compositeurs les plus souvent cités, mais aussi pastichés : sa musique, d'une simplicité d'allure immédiatement populaire, tout en gardant sa réserve « chic » et savante, n'est elle pas synonyme de mouvement, et le mouvement n'est-il pas partie intégrante, par étymologie, du cinéma ? » Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 251.

53 « François Truffaut. Voix-off », *Cinéma 64*, n°87, juin 1964, p. 72.

54 Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Autrement, 2008, p. 84. En 1960, un disquaire note : « Au temps du 78 tours – vers 1933 – Bach et Vivaldi étaient bien loin de trouver une audience comparable à celle, presque décuplée, qu'ils ont obtenue depuis la dernière guerre. », Levi Lavares, Albert, « Le disque et la musique contemporaine » dans *Esprit*, janvier 1960, p. 124.

55 Lerouge, Stéphane, *op. cit.*, 2007, p. 76.

56 La *symphonie fantastique* de Berlioz dans *Antoine et Colette*.

57 Offrir à un enfant *La symphonie des jouets* dans *La peau douce*, ou encore, dans ce même film, faire apparaître André Gide en professeur de piano (extrait d'*Avec André Gide* de Marc Allégret, 1952).

somme : *la musique qui n'est pas que musique* – qui est « autre chose » que de la musique. Truffaut le reconnaissait, sa culture musicale réduite, reposait sur trois piliers : la chanson française⁵⁸, la musique de film et quelques « essentiels » de la musique classique. La description de sa discothèque, faite par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, nous le montre : « Truffaut se constitue [...] une belle collection de disques, généralement des variétés françaises (Trenet, Aznavour, Mistinguett, Béart, Francesca Solleville), ou encore le Québécois Félix Leclerc, parfois de la musique classique, peu de jazz, jamais d'opéra, qu'il déteste. »⁵⁹ Vient s'ajouter à cette liste la musique de film (Maurice Jaubert et Bernard Hermann, pour les plus emblématiques), car c'est sans aucun doute au cinéma que le cinéphile-Truffaut a entendu le plus de musique.⁶⁰ Ce territoire musical, simple et claire, circonscrit par les goûts du réalisateur, sera celui de ses personnages. Dès lors, on ne s'étonnera pas d'y entendre souvent des chansons⁶¹ et, parfois, de la musique classique. Écrasée entre la culture des lettres et celle du cinéma, la musique est un objet ténu de l'univers truffaldien, complètement dépendant des deux phares qui l'enchâssent.

Rémi Lecompte, Université François Rabelais, Tours.

Article publié en décembre 2012 dans la revue Cadrage.net :
<http://www.cadrage.net/dossier/doinel.htm>

58 Mais pas n'importe laquelle, comme le résume Christian-Marc Bosséno : « En un mot, il aime : *Moi, j'aime le music-hall*, et pas la chanson engagée « à texte » des années 60 ni, surtout, la chanson sérieuse (c'est également pour ça que Truffaut élit Alain Souchon dans les années 70). Parmi les premières acquisitions de la discothèque qu'il constitue lorsque ses revenus lui permettent enfin, à la fin des années 50, de vivre grand train figure une conséquente rangée de disque de Trenet. », De Baecque, Antoine et Arnaud Guigue, *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, La Martinière, 2004, p. 384.

59 De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001, p. 288.

60 On peut même se demander si ça connaissance de *La symphonie fantastique* ne vient pas également de sa cinéphilie : la vie de Berlioz ayant fait l'objet d'un film éponyme de Christian-Jacque, en 1941.

61 Bobby Lapointe, Félix Leclerc (*Tirez sur le pianiste*), Serge Rezvani (*Jules et Jim*), Guy Béart, Anne Sylvestre, Georges Brassens, Jeanne Moreau (*Antoine et Colette*), Charles Trenet (*Baisers volés*), Guy Marchand (*Une belle fille comme moi*), Alain Souchon (*L'amour en fuite*), etc.