

**L'AMOUR EN FUITE DE FRANÇOIS TRUFFAUT:
UN DEREGLLEMENT DE CONTES**

Matosalém Vilarino

Résumé : *L'Amour en fuite* clôture une série de cinq titres sur les aventures d'Antoine Doinel. Réalisé comme une parodie du genre « règlement de comptes », c'est un film dont l'ancrage temporel se construit sur le passé et le présent, par l'irruption de scènes des films précédents qui sont autant de contes composant un immense puzzle inachevé.

Le rapport entre *L'Amour en fuite* et les idées provenant du verbe « régler », dont on tire les mots « règlement » et « dérèglement », utilisés dans le résumé de cet exposé, nous pose une question difficile à « régler », justement !... Le mot de règlement, nous l'avons immédiatement pris pour cible dans le film, lorsque Christine fait remarquer à Antoine qu'« une oeuvre d'art ne doit pas être un règlement de comptes ». Et il n'est impertinent d'aborder aussi cette question-là du fait que Truffaut s'était toujours intéressé à des livres de la série noire, il en a même adapté un, on peut le rappeler ici : *La Fiancée était en noir*. Aussi porterons-nous notre regard sur cette question, tout en centrant notre analyse sur deux aspects d'intérêt, à savoir le métalangage et le genre.

Le côté métalinguistique est présent dès la première séquence. Il nous semble qu'il y a là une tentative pour faire connaître un peu mieux et comprendre les coulisses de la série comme un tout. Le matin, chez Sabine, Doinel s'apprête pour partir travailler. Le jeu de mots qui résulte de la ressemblance phonique entre « je m'en vais » et « je me vêts » symbolise un passage, ceux de Truffaut lui-même et du personnage, dont il fait un *alter ego*. Résolu à partir, Antoine refuse, par ce jeu-là, l'invitation que lui lance sa copine de venir un peu près d'elle... Il y succombera ! ...et restera encore, et lui fera l'amour. La scène est sombre, rythmée par la chanson-thème d'Alain Souchon... On aperçoit de petits éclairs qui sont les silhouettes des corps. A peine commencé, le film s'arrête, et le spectateur est dans l'attente d'une intrigue dont il croit qu'elle doit se passer en dehors des murs de l'appartement de Sabine.

« Partir et rester » sont donc, dès lors, les points d'une ligne interrompue, signe premier de l'interruption dans un récit censé être le mot « fin », la dernière retouche, le plan fixe après le mouvement de la caméra depuis 1959, l'année des *Quatre cents coups*.

Le film s'ouvre donc sur une idée d'inachèvement, de départ raté en quelque sorte, et « filme » l'image même d'ouverture, voire de suite, qui prend son ampleur, plutôt dans

la possibilité suggérée d'un développement *ad infinitum, ad libitum*... point d'orgue ! Mais il faut en finir avec les aventures du personnage, se débarrasser de lui, et il semble que Truffaut n'accepte de le faire qu'après avoir suggéré qu'il aurait pu faire autrement à l'égard d'un personnage qui, au cours d'une vingtaine d'années, a été, d'une certaine manière, un « revenant ».

La question du règlement - toujours sur le plan métalinguistique de la première séquence - passe, bien sûr, par la présence quelque peu rituelle d'un roman, *Les salades de l'amour*, qu'Antoine Doinel vient de publier. Les amoureux quittent le lit, Antoine s'en va. Sur le pas de la porte, ils se retiennent un peu. Voici encore un moment d'interruption du départ. Sabine rend à son copain les dix-neuf exemplaires de son livre qu'Antoine lui-même l'avait chargée de trouver ! Devenu écrivain, Antoine acquiert une « existence narrative » : Il peut alors parler de lui-même « à la troisième personne ».

Le dialogue permet de brosser le portrait psychologique d'Antoine dans les quatre films précédents. « *Tu les as eus facilement, les 19, pour moi ? Vois tous les ennuis qu'ils a eus avec les femmes.* ». Auto-portrait qui va ensuite être passé au crible, non plus par les mots d'Antoine, mais par des images, celles du passé rapportant les propos de toutes ces femmes. Des images servant à « prouver » car, aussi bien le spectateur que les personnages savent, chacun à son tour, qu'il s'agit d'un menteur sans pareil.

Il y a aussi dans ce dialogue-là deux éléments importants à relever : d'abord le chiffre 19, nombre exact d'années séparant 1959, l'an de la sortie des *Quatre cents coups*, et 1978, de celui de *L'amour en fuite*. On peut attraper là quelques idées touchant à la création de la série. Ces dix-neuf ans, bien qu'Antoine les ait réunis dans le roman, il ne les a pas à portée de la main. Il lui a fallu demander à d'autres de les lui trouver, voire re-trouver, comme s'ils étaient en train de se perdre, où déjà perdus, dans une mémoire qu'il a du mal à retenir, mémoire tout à fait ouverte à l'imaginaire.

Antoine est un personnage à émotions très peu durables...comme le sont beaucoup de héros modernes. Cette instabilité est un corrélat de la démarche à partir de laquelle Truffaut avait réalisé la série. Dans des entretiens il affirme ne l'avoir pas planifiée, que l'idée d'un nouveau film lui venait presque par hasard, qu'il n'avait jamais eu un plan général de ce personnage dont l'existence coulait comme l'eau entre ses mains. Si Doinel ne peut donc retrouver sa propre vie, c'est parce que celle-ci ne s'est jamais fait dominer par Truffaut lui-même.

Le narrateur des *Salades de l'amour* ne les a pas écrites, ces « salades », pour combler des trous, il ne cherche pas à se remettre de ses traumatismes, mais plutôt à faire des trous dans son vécu. Il ne faut pas nier que Doinel est un « égoïste », comme l'avait d'ailleurs appelé Colette dans le train partant pour Aix. Mais ce point de vue, assez unilatéral, est plutôt une poussée extrême vers la « fictionnalisation » (permettez-moi le mot !) de sa biographie à lui. Truffaut, faisant croire qu'ils sont deux, l'Antoine Doinel narrateur, qui est antérieur au temps de l'énoncé, et celui qui est le personnage de *L'Amour en fuite*, donne le portrait de l'un pour l'autre.

Le personnage du film (pas l'écrivain !) est un personnage du « réel », une sorte de malfaiteur dont les comptes sont à régler (encore) avec les femmes, alors que le personnage du roman (l'écrivain ! et non plus le personnage !) est quelqu'un qui s'auto-invente, symbole du protagoniste d'une série, protagoniste sur lequel le créateur n'a jamais eu de prise. Comment donc clôturer cette série, accomplir un cycle ? 1978 ! c'est l'année choisie, mais une année-trou, à l'exemple des trous qu'Antoine fait dans son vécu, comme un trou au bord duquel il y a une clôture qui clôt le vide, comme les bords d'un puzzle, un puzzle tout fêlé. (On pense ici aux « trous-matismes de Lacan !). Il suffit de penser aux dix-neuf exemplaires mis en deux piles attachées par un cordon qui a l'air de ne pas tenir. Antoine laisse enfin Sabine. En retard, il se dépêche. Il court dans la cour avec son paquet dans les mains !

Mais venons-en maintenant à l'aspect générique. Dans quelle mesure *L'Amour en fuite* est une parodie du règlement de comptes ? Il est vrai que toutes les femmes de la vie d'Antoine viennent demander justice... leurs réputations, n'est-ce pas ? On peut même proposer un schéma de tous ces comptes/contes (voir annexe). Nous y soulignons celui de Christine, qui répugne à l'idée de paraître dans *Les Salades de l'amour*. « Une oeuvre d'art ne doit pas être un règlement de comptes », lui dit-elle. Aussi, Antoine fait-il un plagiat de sa propre vie, puisque l'art métamorphose tout vécu, ce que Christine ne comprend pas. Ces femmes ont beau faire connaître à Antoine la vérité des faits - car pour lui la seule chose vraie qui existe c'est la littérature, qui ne témoigne pas forcément du réel - elles ont le droit de régler leurs comptes, mais ces comptes, Doinel les a racontés en contes, et Truffaut les a rapportés sur un puzzle qui se reconstitue pêle-mêle par la juxtaposition, sans chronologie, des images des films précédents.

Dans *L'Amour en fuite*, film polyphonique, régler un compte, cela consiste à pouvoir raconter des contes. Justement ! Et la tentative de règlement est poussée à l'extrême !

Même Truffaut veut régler le sien (de compte/conte....On l'écrit comment ? A votre avis ?) Il faut qu'il tue Antoine ! La mort et le meurtre sont présents dans l'intrigue à travers trois histoires secondaires de la vie de Colette. Il y a d'abord un infanticide, c'est pourquoi elle s'était rendue à Aix, pour défendre un père assassin. Puis il y a sa propre fille, qu'elle avait perdue dans un accident de voiture. Et aussi cet enfant qui, dans le train pour Aix, tient la serrure d'une porte donnant sur le quai et risque sa vie. Colette le remarque et, folle de désespoir, court pour lui sauver la vie, non sans avoir grondé (le mot est « court » !) ses parents pour leur manque d'attention.

Truffaut est donc un père qui tue son enfant... Le « perd/père » (on l'écrit comment ?...Je recommence) mais le sauve, à la fois. Voilà ... voilà !...ce qui fait que *L'Amour en fuite* est un film qui tire son unité de la multiplicité des propos sur le vécu d'Antoine Doinel, et de l'ambiguïté de Truffaut lui-même, qui rigole un peu quant à sa résolution « inébranlable » de clôturer le cycle.

Mensonge, plagiat, juxtaposition de temporalités, réélaboration du réel, ouverture, collage, montage, puzzle, dérèglement, voilà les concepts sur lesquels se construit *L'Amour en fuite*. Le dérèglement est total dans la dernière séquence. Dérégulée, bougée à une vitesse qui déforme l'image, la caméra filme « à la folie »...passionnément...pas du tout... !...d' un côté Antoine et Sabine s'embrassant, et de l'autre le couple d'amoureux qui étaient venus dans le magasin s'acheter le disque d'Alain Souchon, entrecoupée (je parle de la séquence....pour ceux qui ont perdu le fil...m) par des images des *Quatre cents coups*. Un conte qui fuit et ne s'achève pas.....tout comme l'amour ! Dit-on !...

Bibliographie

BAKHTINE, M. La Poétique de Dostoievsky. Paris : Seuil, 1970.

ECO, Eco. *Obra aberta : forma e identificação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GILLAIN, Anne (ed.) *Le cinéma selon François Truffaut*. Flammarion, Paris : 1988.

TRUFFAUT, François. *Le Plaisir des yeux*. Flammarion, Paris : 1987.

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

Annexe : ¹

POINT DE VUE	SCENE PRESENT	SCENE RAPPELEE	FILM	PROCEDURE	FONCTION
1- Sabine	Antoine et Christine dans la voiture	Disputte dans la chambre	DC	Gros plan sur le visage de Christine	Antoine de bonne et mauvaise humeur
2- Antoine	Attendant d'être demandé au bureau	Cave	BV	Gros plan sur le visage d'Antoine	L'adolescent séducteur
3- Antoine	Les lunettes du juge	Lui et Christine, au lit	DC	Gros plan sur le visage du juge	L'homme sérieux
4 - Colette	Reconnaissant Antoine - Palais Justice	Concert Jeunesses Musicales	AVA	Plan général - passage brusque	l'adolescent indépendant
5- Antoine	A l'édition, parlant à Emmanuel	Visages et portraits des filles	BV	Idem	Le coureur de jupons
6- Colette	A la librairie, ouvrant les « Salades »	La giffle au réfectoire	QC	Idem	l'enfant incompris
7- Antoine narrateur et Colette lectrice	A bord, lisant dans son Wagon, en direction d'Aix	1.«Jeunesses», dîner, invitations refusées, déménagement 2.connaissance Christine, rendez-vous kleenex 3. en face d'un immeuble commercial	1. AVA 2. BV 3. DC	Gros plan sur la couverture du bouquin	1- amusant, séducteur, romantique, rejeté 2. maniaque 3. jaloux

¹ Les scènes du présent appartiennent à *L'Amour en fuite*, et celles du passé aux films précédents, dont les noms nous avons abrégés : *Les Quatre cents coups* (QC), *L'Amour à vingt ans* (AVA), *Baisers volés* (BV), *Domicile conjugal* (DC). Pour nous, ces rappels ont pour fonction de composer un grand portrait d'Antoine Doinel.