



HAL
open science

Formes de la réflexivité et ambiguïtés de la métafiction dans *La Nuit américaine* (Truffaut, 1973)

Jean-Philippe Trias

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Trias. Formes de la réflexivité et ambiguïtés de la métafiction dans *La Nuit américaine* (Truffaut, 1973). *La Furia Umana*, 2021, Métafiction et réflexivité au cinéma, 41, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/75-lfu-41/1041-jean-philippe-trias-les-formes-de-la-reflexivite-et-les-ambiguites-de-la-metafiction-dans-la-nuit-americaine-truffaut-1973>. hal-03446764

HAL Id: hal-03446764

<https://hal.science/hal-03446764>

Submitted on 19 Aug 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Formes de la réflexivité et ambiguïtés de la métafiction dans *La Nuit américaine*

Jean-Philippe Trias

(Université Paul-Valéry Montpellier 3 – Rirra21)

François Truffaut a raconté dans l'avant-propos du scénario publié (1974 ; 2000, 5-11) comment s'était concrétisé le projet de *La Nuit américaine* (1973). La découverte, l'été 1971 où il monte *Les Deux Anglaises et le continent* aux studios de la Victorine à Nice, des grands décors abandonnés de *La Folle de Chaillot* (Bryan Forbes, 1969), encore « plus beaux "à l'envers" » (6), réactive le désir ancien de « réaliser, à propos du cinéma en train de se faire (*work in progress*), le film de fiction qui, à ce jour, donnerait le maximum d'informations » (6). Rassemblant de nombreuses anecdotes vécues ou entendues, le cinéaste conçoit la chronique d'un tournage, du premier au dernier jour des prises de vue, que les accidents et les rapports humains au sein de l'équipe viennent bousculer. Si la question principale pour les personnages est la relation entre la vie et le cinéma, que certains tendent à confondre, le film, lui, interroge le rapport entre la fiction et la réalité.

Souvent pris en exemple à ce titre, le film de Truffaut apparaît comme un archétype. C'est une métafiction, au sens littéral d'abord, car la fiction principale – le récit-cadre de *La Nuit américaine* – englobe et transcende une fiction enchâssée – le film dans le film, dont on voit le tournage mais aussi des rushes, *Je vous présente Pamela*, tragédie bourgeoise de la fuite d'une jeune mariée avec son beau-père, dont la simplicité schématique permet d'en comprendre rapidement le récit et de le distinguer du film principal. Métafiction, *La Nuit américaine* l'est aussi du point de vue de la théorie, à plusieurs titres, ou répondant en tous cas à ces différentes perspectives de définition : Patricia Waugh (1988 ; 2002, 2-3) considère que l'œuvre métafictionnelle affiche de manière consciente et systématique son caractère d'artefact pour explorer la relation entre le monde de la fiction et la réalité ; pour Wenche Ommundsen (1993), la métafiction attire l'attention « sur le fonctionnement et la création de l'artefact fictionnel, sa création et sa réception, sa participation aux systèmes de production de sens de notre culture » (12)¹ ; Laurent Lepaludier (2003, 10) définit quant à lui la métafiction

¹ Ma traduction, comme ensuite pour les textes en langue étrangère.

par sa métatextualité, déplaçant à l'intérieur même de la fiction la notion proposée par Gérard Genette (1982, 11) pour qualifier la relation critique de commentaire d'un texte par un autre. Le film de Truffaut met en scène les relations entre réalité et fiction, montre les artifices de la création d'une fiction filmique et ses liens avec la culture cinématographique, et le réalisateur comme son équipe commentent à l'envi le film qu'ils tournent. Mettant en miroir son processus de fabrication et développant une réflexion sur le cinéma, *La Nuit américaine* est aussi un film réflexif : au sens de Christian Metz (1991, 19-20), parce que s'y marque un « repli », un dédoublement réflexif de l'énonciation (« le film nous parle de lui-même, du cinéma ») ; au sens de Robert Stam (1985 ; 1992, 1), parce qu'il pointe son propre masque et invite le public à examiner le médium. C'est aussi un métafilm, au sens de Marc Cerisuelo (2001, 92), car, décrivant le tournage d'un film de fiction, il représente les agents de la production (toute l'équipe) et vise à apporter une meilleure connaissance du monde du cinéma. Et il relève encore de ce que Yannick Mouren (2009, 17 et 47) nomme un film-art poétique, car il met en scène le travail du cinéaste et fait de la réflexion sur la création cinématographique son objet principal – outre que le cinéaste Truffaut joue lui-même le rôle du réalisateur fictif Ferrand et expose dans la fiction ses méthodes de travail réelles, il se livre par sa voix à de nombreuses considérations sur l'expérience de la création.

Malgré ce profil « méta » et réflexif très panoramique, le film est déprécié par la théorie. Si la critique journalistique est enthousiaste, après la présentation au festival de Cannes, et s'accorde pour célébrer un film virtuose qui communique la passion du cinéma, la représentation idéaliste que *La Nuit américaine* donne de la fabrication d'un film est vite mise en cause. Jean-Luc Godard le premier porte une charge violente contre Truffaut, qu'il traite de « menteur » dans une lettre de mai 1973, lui reprochant, comme à d'autres, son « absence de critique » (Truffaut, 1988a, 423). Pour les théoriciens du cinéma, le film est soupçonné de reproduire, comme écrit Stam, la formule hollywoodienne de la réflexivité cinématographique : « une démystification minimale au service d'une plus grande mystification » (112). « Montrer le dispositif » recèle une petite supercherie (on ne dévoile souvent, avec les outils mêmes de l'illusion représentative, qu'un dispositif fictif), et n'induit pas ici réflexion théorique, dénonciation ou subversion, signale Metz, qui tient *La Nuit américaine* pour un « film de qualité, attachant », mais reconduisant l'« alchimie sentimentale » aussi peu corrosive qu'émancipatrice qui « fait aimer le cinéma », « pour le démystifier et l'adorer d'avantage » (86).

C'est bien à une apologie du cinéma que se livre Truffaut, écrivant dans une présentation du projet avant réalisation : « Le cinéma est un métier merveilleux [...]. Notre film fera donc l'éloge du cinéma. » (dos. 25, ch. 3²). À sa sortie, il affirme : « Je n'ai pas cherché à détruire la mythologie du cinéma, au contraire. » (1973) ; et renchérit : « Un aviateur pourra bien expliquer tout ce qu'il sait sur le pilotage, il ne parviendra jamais à démythifier l'ivresse du vol. » (1974 ; 2000, 9). Montrer la fabrique du cinéma ne vise pas à en épuiser l'illusion mais à la rendre plus désirable. *La Nuit américaine* est à mille lieux d'autres films réflexifs du début des années 1970 qui mettent en question l'institution cinématographique et les conditions de production, dénoncent le dispositif de représentation, et travaillent au « sabotage des plaisirs conventionnels de l'illusion et de l'identification » (Stam, 159). Quand *Tout va bien* (Jean-Luc Godard, 1972) s'ouvre sur le remplissage d'un carnet de chèques pour révéler, poste par poste, l'argent que coûte un film, Truffaut n'évoque les questions financières qu'en ce qu'elles contraignent le plan de travail. Il montre une équipe solidaire et enthousiaste, et ne dit rien des conflits de création ou des relations de pouvoir et de domination sur un tournage, contrairement à Godard dans *Le Mépris* (1963) ou à Rainer Werner Fassbinder dans *Prenez garde à la sainte putain* (1971), que Stam oppose à son film (112). Il ne met pas plus au jour la fausseté fondamentale de la représentation cinématographique, contrairement au Orson Welles de *Vérités et Mensonges* (1973). La métafiction inclurait pourtant une fonction critique implicite (Waugh, 78), au moins parce que le texte métafictionnel « invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes » (Lepaludier, 12), ou que l'œuvre réflexive « brise l'enchantement » de l'illusion et « inclut un discours critique » (Stam, 1 et 159), ou que le métafilm « porte un regard critique » sur le monde du cinéma (Cerisuelo, 93).

Y a-t-il absence de sens à la réflexivité et à la métafiction s'il y a absence de critique frontale du médium, ou bien les multiples dimensions réflexives mises en jeu dans *La Nuit américaine* servent-elles quand même à conduire, sous l'apparence d'un éloge idéaliste, une mise en question de la fiction, voire une critique de la métafiction elle-même ? La question ne vise pas à réévaluer le film, dont l'appréciation critique s'est pour le moins nuancée (voir Neyrat 2007, 62-64) alors même qu'il est devenu une sorte d'objet patrimonial, mais à montrer qu'il est moins superficiel et plus fécond pour la théorie qu'il n'y paraît. En premier lieu, la grande variété dont il fait état incite à repenser les formes de la réflexivité au cinéma, en révisant et

² Je donne les références d'archives du fonds Truffaut de la Cinémathèque française : dossier, chemise et pli le cas échéant.

en dépliant la distinction proposée par Jacques Gerstenkorn (1997) entre *réflexivité cinématographique*, « qui inscrit dans le film des références au fait cinématographique » (7), et *réflexivité filmique*, dont relève « tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec d'autres films, soit avec lui-même » (9) – *La Nuit américaine* permet d'identifier trois catégories, *réflexivités cinématographique*, *interfilmique* et *intrafilmique*³, qui peuvent chacune être subdivisées, notamment dans le cas particulier d'un métafilm, qui plus est quand son auteur multiplie les autoréférences. En second lieu (et aussi en trois points), suivre la genèse scénaristique de la réflexivité, étudier l'intégration de la réalité du tournage dans la fiction, et analyser les écarts de mise en scène, permet de montrer comment le film circule entre différentes formes réflexives, fait jouer des ambiguïtés qui complexifient le rapport à la fiction, en passant d'un niveau diégétique à l'autre (réalité / fiction), et en entremêlant les degrés d'énonciation filmique (film dans le film / métafilm). En fin de compte, ce parcours incite à questionner la critique (ou son absence) selon Truffaut, dans une métafiction réflexive dont la fonction est peut-être, paradoxalement, de maintenir l'illusion vivante.

Réflexivités cinématographiques (diégétique et stylistique) : montrer le cinéma

Selon Gerstenkorn (7), la réflexivité cinématographique peut s'observer dans le récit ou dans la forme filmique. Dans le premier cas, elle concerne le contenu diégétique, la scène, par la représentation de l'univers du cinéma : métiers et agents de la production ; processus de création de l'œuvre... Dans *La Nuit américaine*, le fait cinématographique est désigné de trois manières : par la monstration du dispositif de fabrication ; par des références à l'univers du cinéma ; et, d'une manière spécifique à la poétique truffaldienne, par ce qu'on peut qualifier d'autoréflexivité auctoriale.

³ Cette tripartition est notamment motivée par le fait que Metz (94) tranche autrement la distinction, entre *réflexivité métacinématographique* (le cinéma, les autres films) et *réflexivité métafilmique* (le film lui-même en abyme).



Fig. 1 : La piste optique au générique de *La Nuit américaine* (toutes les captures d'écran sont extraites de ce film).



Fig. 2 : L'envers du décor de la place, aux studios de la Victorine.

Montrer le dispositif, le film s'y emploie dès le générique, qui vaut pour un programme d'action, en faisant apparaître son hors-cadre matériel, les ondulations de la piste optique stéréo d'habitude invisible au bord du cadre image (fig. 1), et en donnant à entendre l'enregistrement de sa musique par Georges Delerue. Le générique de fin montre quant à lui

un autre hors-cadre, l'« envers du décor », c'est-à-dire les étais de bois qui soutiennent l'arrière des façades plates du grand décor de *La Folle de Chaillot* vu d'hélicoptère (fig. 2). Entre les deux, *La Nuit américaine* multiplie les saynètes qui soulignent le hors-cadre de la réalisation de *Paméla*, par exemple des mouvements de caméra partant des comédiens pour révéler l'équipe technique qui les filme et les rails de travelling dont la présence explique l'étrangeté de leurs démarches (ils ont dû les enjamber ou marcher entre leurs traverses). Le dispositif de fabrication est mis en scène par la description du travail des agents de la production dès la séquence d'ouverture dans le grand décor. On y voit le réalisateur faire répéter les acteurs, mais aussi le premier assistant rassembler les figurants, la maquilleuse recoller une moustache, la scripte remplir le rapport de production... et ainsi de suite pour les différents postes au cours du film, y compris les ouvriers, machinistes et électriciens, ou l'ingénieur du son, dans une activité méconnue du public, l'enregistrement de « sons seuls » sur le plateau. De manière tout aussi didactique, Truffaut condense sur la période du tournage différentes phases du processus de fabrication, d'ordinaire successives : écriture du scénario (la veille au soir de la séquence à tourner) ; composition de la musique ; gestion de la production (notamment devant l'accessoire fétiche que constitue le grand plan de travail de *Paméla*) ; préparation du tournage (choix des décors, costumes, perruques, accessoires) ; tournage proprement dit sur le plateau ; développement en laboratoire ; projection des rushes ; synchronisation et montage (en parallèle du tournage). De plus, la machinerie du cinéma est très concrètement exposée, surtout dans les séquences descriptives qui relatent, par fragments discontinus, en montage rapide et sur la musique entraînante de Delerue, divers moments du tournage. Quantité d'objets techniques, signifiants plus ou moins stéréotypiques du cinéma, y sont passés en revue : clap ; grue ; projecteurs ; caméra « Panavision » ; très gros plans du viseur, de l'objectif ou du compteur de métrage ; et même un plan improbable de l'intérieur de la caméra en fonctionnement, capot ouvert et sans pellicule, après que le réalisateur a crié « Action » ; ou bien plans de la table de montage et gros plan des pellicules image et son qui défilent dans les griffes d'entraînement. Ces images entretiennent probablement la séduction de la technique cinématographique, que visent par ailleurs certaines allusions des dialogues, telle la remarque d'Alexandre (Jean-Pierre Aumont) : « Sur quatre-vingts films que j'ai tournés, je suis mort vingt-quatre fois ». Mais le film entend aussi dévoiler les artifices du cinéma (la bougie équipée d'une ampoule, le feu de cheminée alimenté par une bonbonne de gaz, la rampe d'arrosage qui produit une fausse pluie), afin de mettre en évidence un univers de faux-semblants, que vient dénoncer la tirade de la femme du régisseur : « Qu'est-ce que c'est que ce métier [...] où tout le monde ment ? »

Les références plus diffuses à l'univers du cinéma manifestent aussi la réflexivité cinématographique dans la diégèse, qu'il s'agisse de la cinéphilie des personnages, Alphonse (Jean-Pierre Léaud) au premier chef qui passe son temps libre dans les salles, de la présence de figures iconiques, tel Léon Gaumont en portrait sur le mur d'une loge que fait visiter le producteur, ou d'anecdotes racontées sur le tournage : plutôt que mémoriser les répliques, Séverine (Valentina Cortese) préférerait réciter des chiffres, comme sur les films postsynchronisés de Federico Fellini ; Alexandre fait l'éloge du talent passé de Séverine, qu'il appelait « la Douze et demi » car un metteur en scène la disait « supérieure à la Duse » (la diva italienne Eleonora Duse). Truffaut s'inspire pour cette anecdote, et d'autres (les lubies de l'actrice Hedy Lamarr), du recueil de souvenirs publié en 1957 par Jean-Pierre Aumont (Truffaut 1972 ; 1988a, 412). Plusieurs répliques constituent des allusions aux carrières des acteurs : Séverine dit qu'Alexandre était surnommé « *the Continental Lover* » à Hollywood (Aumont était qualifié de « *French Lover* » pendant sa carrière américaine).

Une forme particulière de cette réflexivité cinématographique diégétique est à distinguer car elle s'appuie sur des renvois à la personne et au travail de Truffaut lui-même. Le réalisateur fictif dédouble son interprète : « Ferrand » est une contraction du nom de jeune fille de la mère du cinéaste, Jeanine de Montferrand ; la surdité du personnage, qui « a eu l'oreille bousillée pendant qu'il était dans l'artillerie » dit Alphonse, révèle un handicap effectif de l'auteur (hérité de son passage en régiment disciplinaire), symbolisé par l'enseigne « Surdité » dans le rêve de Ferrand, et visualisé par le sonotone dont il est affublé, équivalent d'un postiche pour entrer dans le rôle dit Truffaut, qui reconnaît cependant : « Ferrand est un metteur en scène à qui j'ai donné beaucoup de mes réactions, je montre quel est à peu près mon comportement pendant un tournage » (1973b, 17). Truffaut fait aussi intervenir ses plus proches collaborateurs dans de petits rôles (Marcel Berbert, producteur et gestionnaire des Films du Carrosse, en agent des assurances, et Claude Miller, directeur de production, en client de l'hôtel invité à la table de l'équipe) ; ou bien il y fait allusion, quand Ferrand mentionne son coscénariste « Jean-Louis Marius » (Jean-Louis Richard, coscénariste de *La Nuit américaine* et des films à suspense de Truffaut). Ferrand emploie les méthodes de Truffaut : il a l'« habitude d'improviser » dit le producteur ; il réécrit des scènes la veille au soir avec la scripte, Joëlle (Nathalie Baye, dont le rôle équivaut à celui de Suzanne Schiffman dans la réalité) ; il met des paroles prononcées en privé par les acteurs dans la bouche de leurs personnages. Lorsque Ferrand donne à Julie (Jacqueline Bisset) une réplique qu'elle a dite pendant sa crise de nerfs, Truffaut explique qu'il reprend une situation authentique du

tournage de *Jules et Jim* (1962), où il avait remployé les mots d'une Jeanne Moreau bouleversée⁴, de manière « à illustrer qu'une part importante du travail du metteur en scène c'est le vol » (1973 ; 1988b, 306). Le chapardage d'un vase dans le hall de l'hôtel, utilisé comme accessoire sur le plateau, et évidemment le vol des photographies de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) dans les séquences de rêves, confortent cette idée que le cinéaste emprunte à la réalité pour alimenter le feu de la fiction. Il se nourrit aussi du travail de précurseurs. C'est du moins ce que laisse comprendre la scène où Ferrand reçoit un colis de livres consacrés à des cinéastes tutélaires pour Truffaut lui-même : Buñuel ; Dreyer ; Lubitsch ; Bergman ; Hitchcock ; Rossellini ; Hawks ; Bresson... et Godard, seul contemporain. Sont également convoqués Vigo (par la plaque de la rue qui porte son nom à Nice) et Cocteau (par une serviette éponge reproduisant un de ses dessins et sa signature), dont le goût des miroirs fait penser qu'il sert ici de totem essentiel. Le film entretient aussi des relations spéculaires avec les tournages antérieurs du cinéaste, qui fournissent le matériau de plusieurs situations, de manière secrète – selon Carole Le Berre (2004, 186), la dépression dont se remet Julie transpose la déprime de Charles Denner après *La Mariée était en noir* (1968), et Truffaut raconte (1974b, 37) que l'équipe de télévision qui filme le tournage de *Je vous présente Paméla* duplique celle de *Cinéastes de notre temps* sur le plateau de *L'Enfant sauvage* (1970) – ou de manière très repérable pour le spectateur truffaldien – la scène du chaton qui refuse de laper les restes de petit déjeuner du couple illégitime rejoue un incident du tournage de *La Peau douce* (1964) (Truffaut 1974b, 36), et l'astuce de la bougie truquée fut inventée par le chef opérateur Nestor Almendros sur *L'Enfant sauvage* et réutilisée sur *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) (Le Berre, 188).

La seconde forme de réflexivité cinématographique est produite, selon Gerstenkorn, par l'énonciation filmique, la mise en scène : ce sont les effets de style, les « secousses de l'énonciation » (8) qui rendent apparent le langage cinématographique, et qu'il rapproche de ce que Barthes nommait les « signes typiques » qui révèlent la nature d'un discours. Les matériaux expressifs signifient en eux-mêmes leur caractère cinématographique, indépendamment de la connaissance que nous pouvons avoir de l'œuvre de Truffaut ou même de la fabrication d'un film. Gerstenkorn cite le grand décor de la place par lequel s'ouvre *La Nuit américaine* : il « présente un caractère trop propre et pimpant qui dit : "je sens le studio, je suis le cinéma" » (8). Assurément, ce décor très apprêté sursignifie sa typicité parisienne en

⁴ Le personnage de Julie se prénomme d'ailleurs Catherine, comme l'héroïne de *Jules et Jim*, dans les premières notes préparatoires du synopsis (dos. 25, ch. 2, pli 1).

accumulant bassin luxembourgeois, façade haussmannienne, terrasse germanopratine et escalier montmartrois. Truffaut n'a pas caché la facticité de ce décor préexistant. Mais c'est tout autant la régularité du travelling qui le découvre, accompagné par le ballet synchronisé des figurants et des véhicules, qui désigne la mise en scène de cinéma (ce qu'explique la prise suivante du même travelling, cette fois avec le réalisateur hors-champ qui dirige les figurants et la caméra : « Plus vite la dame au petit chien. [...] On resserre sur Alexandre. »). Les signes de l'énonciation filmique apparaissent de manière plus directe dans les séquences descriptives montrant l'avancée du tournage et la machinerie du cinéma. Le monteur Yann Dedet rapporte que Truffaut voulait « passer à l'accélérateur » (Le Berre, 190) ces séquences caractérisées par des sautes spatiales, un montage de plans courts, des faux raccords de direction, des mouvements de caméra souvent abrupts, des déplacements rapides dans le champ. Ainsi quand le producteur va chercher Julie à l'aéroport : panoramique rapide à 180 degrés dans son bureau vide ; plan du nez de l'avion pivotant en sens inverse ; avancée dans une foule de journalistes ; contrechamp sur la comédienne en caméra portée qui vacille... Les plans du bureau et de l'avion sont scandés par des flashes blancs réguliers qui désignent de manière très artificielle la nature cinématographique du discours (ces flashes ajoutés en postproduction, et relayés ensuite par ceux des photographes, résultent normalement de l'arrêt de la caméra entre deux prises, et on les retrouve dans les rushes vus sur table de montage). Enfin, au dernier plan du film avant le générique, l'adresse à la caméra de l'accessoiriste est la forme la plus directe de réflexivité cinématographique dans l'énonciation filmique.

Réflexivités interfilmique (et intrafilmographique) : renvoyer à d'autres films

La première forme de réflexivité filmique que considère Jacques Gerstenkorn, la réflexivité « hétérofilmique », « du clin d'œil au remake » (9), que j'appelle *réflexivité interfilmique*, concerne les relations intertextuelles que *La Nuit américaine* construit avec d'autres films, dans la mesure où ces relations sont explicites ou explicitables, et visent le renvoi à d'autres œuvres⁵. La forme la plus évidente de cette réflexivité interfilmique passe par les références à

⁵ Robert Stam (1985 ; 1992, 17-27) a montré que l'intertextualité pouvait être le signe et le moyen de la réflexivité filmique. On peut en effet considérer deux grandes fonctions des relations interfilmiques : le renvoi à d'autres films, vers lesquels l'œuvre interfilmique fait lisiblement signe, et l'appropriation, où les éléments remployés du film antérieur pris pour modèle sont phagocytés en laissant peu de traces. Sous l'appellation « relations interfilmiques », j'adapte, avec des critères filmiques, les catégories proposées par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982, 7-19) : citations filmiques pour des extraits montrés ou montés dans le film ; références pour des mentions explicites de titres ou allusions pour des renvois implicites à des traits distinctifs d'autres films ; imitations

des titres de films, en premier lieu celui qui monopolise alors les écrans, comme Ferrand en fait la remarque à la scripte : « Au Kursaal, *Le Parrain* ; au Rexy : *Le Parrain*. Dis donc, il n’y a que ça. » Un programme de cinémas affiché dans le hall de l’hôtel montrait auparavant l’omniprésence du film de Francis Ford Coppola (1972), qui sort au moment où Truffaut tourne le sien, et dont l’ambition, le budget et l’audience peuvent contraster avec la modestie relative du film de Ferrand (et plus encore avec celui de Truffaut, qui inscrit ici la contemporanéité du tournage). La diffusion du jeu télévisé *Monsieur Cinéma* est une autre occasion de références, lorsque l’accessoiriste et le premier assistant trouvent avant le candidat les titres de films avec Jeanne Moreau que fait deviner Pierre Tchernia – *La Grande Catherine* (Gordon Flemyng, 1968) ; *Falstaff* (Orson Welles, 1965) ; *La Reine Margot* (Jean Dréville, 1954)... La relation interfilmique constitue ici une diversion ludique et réflexive, et illustre les glissements entre vie et cinéma, car elle intervient après les remarques machistes des deux techniciens à propos de la jeune femme venue voir le réalisateur à l’hôtel : « Beauté régionale ? Call girl locale ? Le repos du guerrier ! ... » – titre d’un film de Roger Vadim (1962) avec Brigitte Bardot, dont la simple mention fait immédiatement basculer l’attention vers le jeu diffusé sur un téléviseur derrière eux : « ... J’allais le dire. Tiens, c’est l’émission du cinéma. Viens. » Un titre peut encore être l’objet d’une allusion, qui ne fait rire que l’équipe de tournage : le surnom donné au régisseur et à sa femme, « le chagrin et la pitié », est aussi le titre d’un film de Marcel Ophüls (1969). Truffaut met en scène la cinéphilie des gens de cinéma : « Je suis comme le vieux cuisinier de *La Règle du jeu*, j’accepte les régimes mais pas les manies » dit la scripte en mentionnant un film de Jean Renoir (1939). Mais il met aussi en scène, et en récit, sa propre cinéphilie, dont il montre qu’elle traverse le processus créatif. Les trois rêves de Ferrand montrent un jeune garçon qui vole nuitamment des photographies d’exploitation de *Citizen Kane* derrière les grilles d’un cinéma. La référence indique la hantise de la confrontation au chef d’œuvre admiré par le cinéaste – qui confie : « Ce film [...] a changé à la fois le cinéma et ma vie » (1973) – mais aussi la fonction productive de sa cinéphilie, qui conduit de la salle de cinéma au studio de tournage (le dernier rêve est précédé d’enseignes « Cinéma » en surimpression sur le visage du cinéaste endormi, et tous sont suivis de plans sur le portail de la Victorine). La fonction inspiratrice du film de Welles est encore signalée par la présence du scénario publié, *The Citizen Kane Book* (Kael, Mankiewicz, Welles 1971), à portée de main dans la chambre de Ferrand quand il réécrit une

filmiques ou emprunts diégétiques, qui remploient précisément des traits de mise en scène ou des éléments de la scène ; transformations filmiques quand scène et mise en scène sont reprises localement, ou transpositions diégétiques quand le seul récit est réécrit globalement.

scène avec la scripte. La réflexivité, ici, ou plus tôt avec les livres sur des cinéastes, met en évidence la manière dont le créateur se choisit des maîtres et se situe dans une filiation artistique, comme Godard l'avait montré dans *Le Mépris* en jouant l'assistant de Fritz Lang et en mettant en scène des affiches d'œuvres d'Hitchcock, d'Hawks, ou de Rossellini. Le film de Welles est l'objet d'une autre forme plus discrète de relation interfilmique, l'imitation filmique, avec des similitudes et dans un contexte qui ne laissent pas de doute sur le remploi de mise en scène. Lorsque Séverine se trompe systématiquement en cours de prise, Truffaut insère un plan en contreplongée sur deux électriciens accoudés à la rambarde de la mezzanine technique, qui ont un petit mouvement de recul dubitatif, rappelant le plan de *Citizen Kane* où la caméra monte dans les cintres au-dessus de la scène sur les machinistes se pinçant symboliquement le nez en entendant la cantatrice massacrer son *aria* le soir de la première. Plus fréquentes sont les relations interfilmiques véhiculées par les acteurs, par exemple les renvois implicites aux rôles de Jacqueline Bisset. Le film fait allusion à *Bullitt* (Peter Yates, 1968), lorsque le chef opérateur commente une photographie de Julie : « Je l'ai vue dans un film avec la course de bagnoles », et il emprunte une anecdote à *Voyage à deux* (1967) lorsque, dans la fiction, Pamela raconte qu'elle a rencontré Alphonse en remplaçant sa cousine qui, ayant contracté la varicelle, ne put accompagner le jeune homme – situation du personnage de Bisset dans le film de Stanley Donen. Enfin, un remploi interfilmique est remarquable dans le contexte d'un métafilm puisqu'il s'agit de la transformation filmique du fameux plan d'ouverture du *Mépris*, qu'accompagnait déjà une partition de Georges Delerue. La séquence descriptive qui, au milieu du film, illustre la phrase de Ferrand : « Le cinéma règne », finit par un plan large à la verticale où l'on voit la caméra sur la grue monter vers nous avant que l'opérateur ne tourne les deux manivelles du pied pour panoter et amener la caméra diégétique à nous faire face. L'improbable grincement qui accompagne le mouvement des manivelles actionnées par l'opérateur, qui a l'œil dans le viseur et fait les mêmes gestes que Raoul Coutard, signe le pastiche (fig. 3 et 4). Mais Truffaut n'imité pas seulement le plan de Godard, il le transforme en le renversant : la caméra diégétique est filmée en plongée, et non plus en contreplongée ; elle s'approche en venant du bas, et non plus de la profondeur comme celle sur rails du plan original, dont l'atmosphère solennelle tourne au trivial par l'annonce d'un apéritif. Le générique sonore de *La Nuit américaine* peut encore apparaître comme une transformation du générique parlé du *Mépris*, qui montrait déjà son dispositif, ou même de celui de *Tout va bien*, qui faisait entendre les annonces des claps, c'est-à-dire un autre type de hors-cadre sonore. Les relations interfilmiques participent donc à souligner,

parfois très explicitement, la réflexivité du film (reprise d'un autre métafilm, renvoi aux acteurs réels, mise en scène de la cinéphilie et des références créatives).



Fig. 3 : La caméra diégétique, sur grue, monte vers nous...

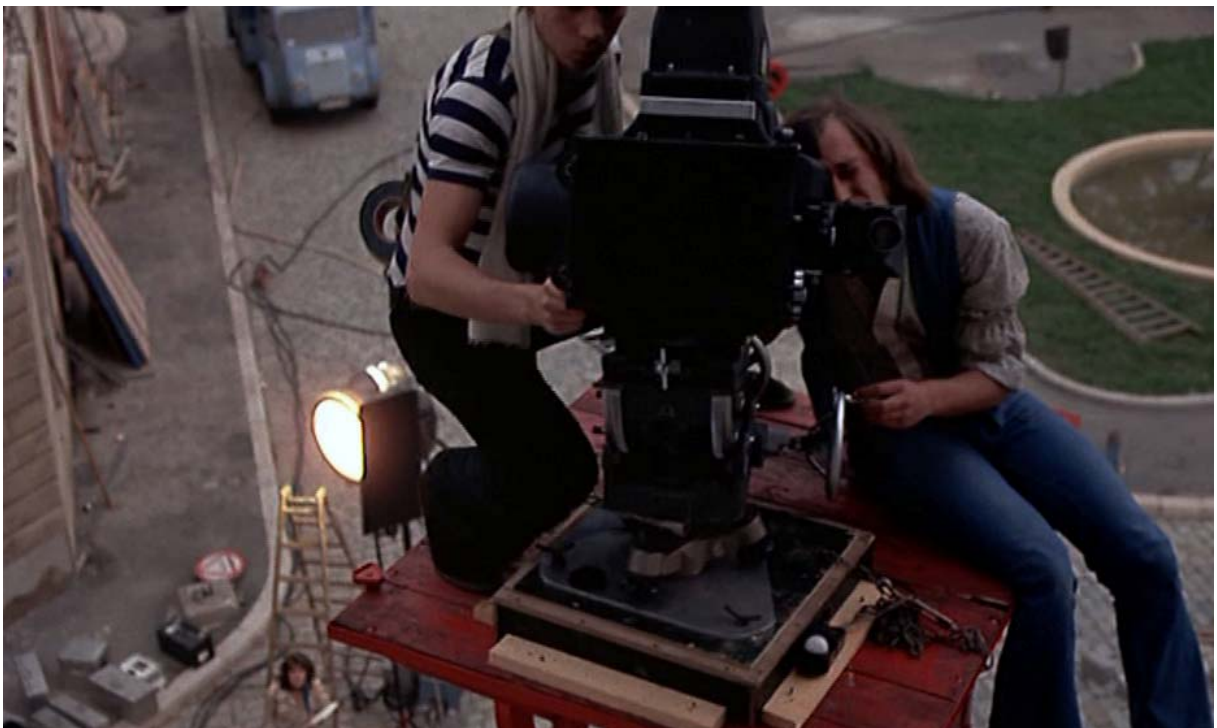


Fig. 4 : ...et l'opérateur tourne les manivelles du pied pour panoter et amener la caméra à nous faire face, comme au générique du *Mépris*.

Un registre particulier de la réflexivité interfilmique, que je nomme *réflexivité intrafilmographique*, concerne les propres films de Truffaut, dont on sait l'appétence pour l'autoréférence. Martin Lefebvre (2013) a magnifiquement montré la richesse des effets de miroir et de duplication entre ses œuvres. Cette « réflexivité truffaldienne » (12) fait pendant à la réflexivité cinématographique par laquelle la fiction met en miroir la personne et le travail du cinéaste. « *La Nuit américaine* a un caractère récapitulatif » admet Truffaut (1973), et les allusions à ses œuvres abondent. Quand Liliane (Dani) dit à propos d'Alphonse : « Ce n'est pas parce qu'on a eu une enfance difficile qu'il faut la faire payer à tout le monde », la réplique incongrue renvoie au premier film du cycle Doinel, dont Jean-Pierre Léaud emporte immanquablement le rôle avec lui. Outre les anecdotes de tournages remises en scène (le chaton récalcitrant de *La Peau douce*), *La Nuit américaine* multiplie les emprunts diégétiques à des situations ou à des dialogues antérieurs, ici mentionnés selon la chronologie filmographique. « Ma mère est morte » annonce un machiniste à Ferrand, en souvenir de la réplique de Doinel dans *Les Quatre Cents Coups* (1959). Le vol des images de *Citizen Kane* constitue un remploi du vol de la photographie de *Monika* (Ingmar Bergman, 1953) dans ce premier film, et explicite le caractère autobiographique de la scène originale (Trias 2017, 179). Après la mort d'Alexandre, Ferrand fait plusieurs fois le tour de la grande place en voiture – comme Catherine devant la maison de Jim (Henri Serre) dans *Jules et Jim*. L'assistant-caméra annonce son mariage avec la maquilleuse en disant : « Elle a connu beaucoup d'hommes, j'ai connu très peu de femmes, ça fera une juste moyenne », ce que dit à peu près Jules (Oskar Werner) à Catherine. « Est-ce que les femmes sont magiques ? » demande Alphonse à plusieurs membres de l'équipe, tournant de manière interrogative l'affirmation de Doinel dans *Baisers volés* (1968). Alphonse se cachant maladroitement derrière un journal grand ouvert pour filer son père dans la fiction de *Paméla* rappelle une saynète identique montrant Doinel apprenti détective dans le même film. « Il a besoin d'une femme, d'une maîtresse, d'une nourrice, d'une infirmière, d'une petite sœur... » se plaint Liliane à propos d'Alphonse – comme Christine (Claude Jade) dans *Domicile conjugal* (1970), qu'évoque par ailleurs le prénom « Alphonse » (celui du bébé des Doinel) et la mention d'une histoire d'amour avec une Japonaise qu'Alphonse doit tourner après *Paméla*. L'arroseuse qui passe devant le trottoir de l'hôtel où loge l'équipe convoque toute la série Doinel où ce véhicule apparaît systématiquement. Enfin, avec la malice du Pierre Bayard du *Plagiat par anticipation* (2008), on verrait bien un emprunt « par anticipation » dans la réplique de Ferrand au sujet du chagrin d'amour d'Alphonse : « Un jour je ferai un film qui s'appellera *Les Salades de l'amour* » – titre du roman autobiographique publié par Doinel

dans *L'Amour en fuite* (1979)... Des imitations filmiques sont aussi repérables, lorsque la caméra zoome sur une antenne hertzienne au début du film avant d'introduire le journaliste de télévision que l'on entend d'abord *off* – comme au générique de *Fahrenheit 451* (1966) – ou quand Ferrand filme l'échange entre Paméla et ses beaux-parents d'une maison à l'autre en plaçant la caméra derrière elle, de manière à voir ses interlocuteurs dans la profondeur, à travers le cadre de la fenêtre – comme dans *Les Deux Anglaises et le continent*, dont Truffaut révèle ici du même coup un artifice de mise en scène (Truffaut 1974b, 36), puisque la fausse fenêtre est montée sur un échafaudage. *Les Deux Anglaises et le continent* est par ailleurs cité dans la bande son puisque le *play-back* de la scène des déguisements que Delerue fait écouter à Ferrand au téléphone est en fait un thème musical extrait de ce film. L'intertextualité intrafilmographique redouble et enfonce le clou de la réflexivité.

Réflexivités intrafilmique (et métafilmique) : mettre le film en abyme

Gerstenkorn considère une seconde forme de réflexivité filmique, « homofilmique », « lorsqu'un film se réfléchit lui-même » (9), que je renomme *réflexivité intrafilmique*, pour faire pendant à celle *interfilmique* que l'on vient d'envisager, et parce qu'elle concerne les relations de commentaire et de mise en abyme que l'œuvre entretient avec elle-même, le plus souvent par « réduplication simple » (Dällenbach 1977, 51), c'est-à-dire lorsqu'un fragment entretient une relation de similitude avec l'ensemble qui le contient. On peut en relever au moins deux types : les relations spéculaires au sein du seul récit-cadre, et, parce que *La Nuit américaine* est un métafilme, celles qui mettent en miroir le tournage et la fiction de *Je vous présente Paméla*, que je qualifie de *réflexivité métafilmique*, en resserrant l'expression de Metz (94) aux seuls cas de mise en abyme entre le film-cadre et le film dans le film.

Au registre d'une réflexivité intrafilmique simple, *La Nuit américaine* déploie dans ses premières séquences une profusion de signes d'abord énigmatiques qui anticipent sur le cours du récit et laissent attendre le moment où ils trouveront à s'explicitier. On ne comprend pleinement l'utilité des objets proposés au réalisateur (une bougie truquée, une voiture, une perruque, un pistolet, etc.) qu'au moment où ils « jouent » sur le plateau. De même, la musique que Delerue fait écouter au téléphone ne trouve sa fonction que jouée bien plus tard lors du tournage de la scène des déguisements. Si l'on peut repérer quelques effets d'échos (des éléments sont rappelés après coup, comme le film au Japon proposé à Alphonse, dont Ferrand a déjà évoqué le scénario avec la scripte), la grande majorité des relations spéculaires intrafilmiques constituent des effets d'augure, relevant d'une mise en abyme « prospective »,

qui « réfléchit avant terme l’histoire à venir » (Dällenbach, 83). Ces effets d’anticipation construisent un suspense artificiel, alimentent l’attente du spectateur, et entretiennent l’idée que la fabrication d’un film est une énigme, que Truffaut va peu à peu dévoiler. Ils opèrent dès le seuil de *La Nuit américaine*, avec les morceaux que conduit Delerue au générique et que l’on réentend en situation⁶, ou, juste après, avec le zoom arrière sur la photographie d’*An Unseen Enemy* (David W. Griffith, 1912), support de la dédicace aux sœurs Dorothy et Lilian Gish, qui s’ouvre par un gros plan sur un revolver, auquel fait écho le gros plan cadré de façon exactement semblable, plus long que nécessaire, sur le pistolet que l’accessoiriste fait essayer à Ferrand. Dans ce dense réseau de réduplications, deux éléments ont un statut particulier, les photographies et les avions. Jean Collet analyse très bien comment les personnages ou les lieux sont annoncés par des images, qui jouent le rôle de modèles que le film viendra ensuite incarner ou contester (1977, 234-236). Julie est d’abord montrée sur des photographies d’agences ; on découvre Séverine sur les rushes (à la projection desquels elle n’assiste pas) ; le décor du bungalow est d’abord vu sur l’esquisse du décorateur ; etc. Outre que ces effets d’annonces iconographiques participent au dévoilement progressif de la mécanique du tournage, ils entretiennent un discours implicite sur la fausseté des images, sur l’équivoque entre l’être et le paraître : le cliché prime, et le comédien existe d’abord en fonction de son image – comme le citoyen Kane ne commençait à exister qu’en regard des images médiatiques qui ouvraient le film de Welles, présenté lui aussi par des photographies... La récurrence des avions produit aussi un effet d’annonce, qui enfle au cours du film. À quatre reprises la caméra s’attarde étrangement sur des avions dans le ciel de la Victorine. Le spectateur met ces longs panoramiques en relation avec l’importance de l’aéroport dans le récit (Julie y est accueillie, Alexandre va y attendre son amant). Mais l’augure funeste ne se concrétise qu’à la fin du film, quand on apprend qu’Alexandre s’est tué en voiture sur la route de l’aéroport, mort symboliquement annoncée par une réplique de Ferrand immédiatement après un plan d’avion : « Je suis désolé mon cher Alexandre de vous faire mourir une fois de plus. » Ferrand évoque le sort de son personnage dans la fiction de *Paméla*, mais la sentence anticipe son destin effectif, et met en évidence l’autre régime de réflexivité intrafilmique.

Le principe du film dans le film introduit en effet un second niveau de réflexivité à l’intérieur du film, une réflexivité métafilmique qui se manifeste d’abord par les relations de

⁶ Ce sont les fragments de quatre thèmes principaux et d’une valse musette audibles à plusieurs reprises dans le cours du film, comme l’analyse en détails le musicologue Laurent Boer (1987, 188).

commentaire que le film-cadre entretient avec le film dans le film. Les agents de la production ne cessent de commenter le film qu'ils tournent. Les comédiens principaux racontent l'intrigue de *Paméla* au journaliste de télévision. Le réalisateur discute avec sa scripte ou avec le producteur des scènes à tourner, à réécrire, ou à transformer en fonction des incidents de tournage (le négatif rayé au développement, la grossesse cachée d'une actrice, le décès d'Alexandre). Il commente la qualité des rushes avec le monteur. Et, en guise d'art poétique ou d'examen de conscience créatrice, on l'entend par trois fois en voix *off* (au début, au milieu, à la fin) commenter l'œuvre en fabrication et la conduite du tournage. La réflexivité métafilmique est encore plus apparente quand film dans le film ou film-cadre répètent en abyme des éléments de l'autre niveau diégétique. La fiction de *Paméla* vient ainsi miroiter dans le récit de *La Nuit américaine*, principalement en ce qui concerne le sort des personnages masculins : Alexandre meurt (comme son personnage dans *Paméla*) dans un accident de voiture (comme Paméla) ; Alphonse est quitté par sa compagne (comme son personnage dans *Paméla*). À l'inverse, les images de *Paméla* proposent d'évidentes relations spéculaires avec leur hors-cadre diégétique, dès qu'on assiste au tournage d'une séquence avant d'en voir le résultat sur table de montage ou en projection (séquences de la piscine, de l'accident de voiture, du dialogue à la fenêtre). De nombreuses scènes du récit-cadre trouvent par ailleurs un écho dans le film dans le film. Accusant Alphonse d'être jaloux, Liliane décrit en fait la détermination de son personnage dans *Paméla* : « Je trouve ça idiot, la jalousie. Ou alors il faut aller jusqu'au bout, jusqu'au meurtre. » Liliane et le cascadeur anglais partent ensuite « comme des voleurs », à l'instar du couple illégitime de la fiction. Julie est amoureuse d'un homme beaucoup plus âgé qu'elle, comme Paméla séduite par son beau-père. Les exemples abondent de ces effets de dédoublements, entre les comédiens et leurs personnages, entre les deux niveaux de récit, qui entretiennent l'impression qu'un niveau peut s'épancher dans l'autre selon un principe de vases communicants, estompant du même coup la distinction d'abord bien établie entre métafilm et film dans le film. D'autres détails de mise en scène viennent encore marquer comment les images réalisées pour *Paméla* répètent des situations de la vie du tournage, par exemple lorsque Ferrand a un geste très tendre pour corriger la position du visage de Julie, en posant délicatement la main sur sa joue, caresse réitérée bien plus tard par Alphonse dans la scène des déguisements, sous le regard approbateur du réalisateur, qu'un insert montre hochant la tête. Ces répétitions viennent illustrer la circulation du désir, entre la fiction enchâssée et son tournage (voire suggérer celles entre le film-cadre et la réalité

effective de son propre tournage), qui est aussi le sujet de *La Nuit américaine*⁷, comme de l'art poétique truffaldien.

J'ai indiqué qu'il y avait au moins deux types de réflexivité intrafilmique dans *La Nuit américaine*, « au moins » car les miroirs internes sont démultipliés. L'équipe de télévision qui filme le tournage de *Paméla*, à l'instar de l'équipe de Truffaut, met ainsi son dispositif en abyme à l'intérieur de l'œuvre. Enfin, une autre forme de réflexivité peut être invoquée, quand c'est la réalité même du tournage qui figure à l'image, puisque des plans montrant l'équipe de *Paméla* au travail sont en fait des plans « volés » au tournage effectif de *La Nuit américaine*, comme la caresse sur la joue. De fait, le film glisse fréquemment d'un niveau à l'autre (fiction enchâssée, métafiction, réalité) et entretient l'équivoque...

Circulations réflexives : dans la genèse des références, du cinématographique au filmique

Si Truffaut dévoile la machine du cinéma et le processus de fabrication des films, dont les siens, dont *La Nuit américaine* lui-même, il brouille par ailleurs les cartes de la fiction. La variété des formes réflexives et des degrés de mises en abyme semble taillée pour les franchissements. Le film fait jouer des ambiguïtés en circulant entre les niveaux fictionnels, dans le récit comme dans les images. Avant cela, la genèse du scénario, déjà, quand Truffaut et Jean-Louis Richard cherchaient comment inscrire le cinéma dans le récit, rendait sensible une circulation entre les formes réflexives.

La circulation est au principe de l'écriture truffaldienne, caractérisée par un « phénomène de vases communicants », que décrit Le Berre (118) dans son étude génétique. Une idée délaissée pour un film ressurgit dans un autre projet. Une scène abandonnée est reprise et transformée à un autre endroit du même film. Ce phénomène se remarque aussi pour les références intertextuelles qui travaillent le processus de création truffaldien, disparaissant ici pour réapparaître ailleurs, dans un autre état du scénario, sous une autre forme, et concerne donc ici certains des signes de la réflexivité. On note ainsi, dans la genèse du scénario, un mouvement général où des évocations frontales du fait cinématographique sont remplacées par des allusions plus cinéphiliques, glissant d'une réflexivité cinématographique à une réflexivité interfilmique. Le rêve où le garçon s'approche du cinéma pour voler les

⁷ Dans un premier état du scénario (dos. 25, ch. 4, pli 1) c'est le réalisateur lui-même qui devait ici caresser le visage de la comédienne. Ce geste est en outre typiquement truffaldien, circulant dans onze autres films, comme le remarque Martin Lefebvre (117-121).

photographies de *Citizen Kane* n'apparaît que dans l'avant-dernière version du scénario. Je fais l'hypothèse que ce rêve vient remplacer et transformer une scène prévue dans la première version, où les personnages assistaient à la projection des rushes dans une authentique salle de cinéma, devant laquelle, avant d'entrer, ils discutaient de photographies punaisées en devanture qui présentaient un film dans lequel l'un des comédiens avait joué (l'exploitant devait aussi reprocher à Ferrand le peu d'originalité de son film précédent, appréciation qui semble migrer dans la scène avec la scripte où le réalisateur admet le peu d'intérêt du scénario de *Paméla*). Au fil des versions, la devanture puis la salle disparaissent et la projection se déroule finalement à la Victorine, mais l'idée des photographies d'exploitation reste, réinvestie dans une nouvelle scène, et chargée d'une référence interfilmique.

Certes, cette réflexivité génétique relève d'une interprétation des brouillons de la création. Elle est à considérer comme l'ébauche hypothétique de la réflexivité effective repérable dans l'œuvre achevée, mais son analyse peut permettre de reconstituer la démarche du cinéaste et le parcours d'élaboration des différents signes de la réflexivité dans le film. Ainsi, avec la scène de rêve apparaissent, dans la même avant-dernière version du scénario, les livres sur des cinéastes reçus par Ferrand. Le *Citizen Kane Book* n'est jamais mentionné, mais la présence de Welles semble traverser la conception du film. Dans le scénario de tournage, Truffaut ajoute à la main une référence à *Mr. Arkadin* (1955) en marge de la scène de travail avec la scripte qui évoque l'apparition inattendue d'un jeune homme au bras d'Alexandre : « Tout le monde a droit à son secret (cf. *Arkadin*) » (dos. 27, ch. 2, pli 2). Une scène où Alphonse propose à Ferrand d'imiter la démarche de grand enfant de George Minafer Amberson dans *La Splendeur des Amberson* (1942) est aussi ajoutée (elle est tournée et synchronisée mais n'est pas conservée au montage final). D'une version à l'autre, puis au montage, Truffaut coupe les renvois trop évidents qui manifestent l'institution ou la culture du cinéma pour privilégier des références plus intériorisées, qui font plus subtilement sentir son influence sur la création. La manière de traiter l'improvisation donne un autre exemple de ce repli. En cours d'écriture, Truffaut abandonne une tirade d'Alexandre affirmant, pour défendre la méthode de Ferrand : « Le cinéma est né dans l'improvisation [...] il se fige chaque fois qu'il s'en éloigne » (dos. 25, ch. 4, pli 3). Ce qui n'est pas loin d'une déclaration d'intention ou d'un art poétique laisse place à la description du réalisateur inventant les dialogues à partir des mots des comédiens, ou à la remarque du producteur sur son habitude d'improviser.

On trouve par ailleurs dans le scénario de tournage des mentions qui renvoient au film en train de se faire et qui ne sont pas conservées. Quand Ferrand et la scripte réécrivent une scène,

Truffaut ajoute à la main : « Grand scénario déplié », faisant probablement référence au séquenceur de très grand format établi avec Jean-Louis Richard pour construire la structure du film (*Le Berre*, 188). Quand il est question de rompre le contrat d'une actrice, le producteur fait mention d'une menace de procès émise par l'auteur d'un roman intitulé *Connaissez-vous Paméla ?*, allusion au roman de Christopher Frank, *La Nuit américaine*, publié en septembre 1972 aux éditions du Seuil, juste avant le tournage, et dont l'existence, connue dès juillet 1972, comme en témoignent les échanges de Truffaut avec les éditions du Seuil (dos. 152, ch. 1), dut un temps inquiéter le cinéaste, qui demande conseil à l'avocat Georges Kiejman.

Ambiguïtés diégétiques : mêler la réalité à la fiction

Ce désir d'intégrer dans la fiction des éléments de la fabrication réelle du film répond à une approche documentaire revendiquée par Truffaut : « J'ai réalisé *La Nuit américaine* comme un documentaire » (1973). Il se repère aussi plus subtilement dans les passages d'un niveau à un autre, de la réalité à la fiction, au prix d'une transgression des barrières diégétiques analysée par Genette sous le terme de « métalepse », dans le cadre narratologique (1972, 243-244), puis à propos de la fiction (2004, 16-20) : quand le narrateur intervient dans la diégèse, ou ici l'instance de production dans la fiction.

J'ai déjà indiqué comment le cinéaste Truffaut donnait au réalisateur Ferrand des caractéristiques si personnelles que le spectateur ne peut éviter de penser que la réalité déteint sur la fiction. Cette ambiguïté fictionnelle concerne aussi les techniciens de *Je vous présente Paméla*, joués en bonne partie par les techniciens effectifs de *La Nuit américaine*, sous leurs propres prénoms et dans leurs fonctions exactes ou immédiatement supérieures : on entend Georges Delerue, compositeur effectif ; Jean-François Stévenin interprète le premier assistant de Ferrand alors qu'il est le second de Truffaut (mais, dirigeant les figurants, il apparaît bien dans un rôle de chef de file dévolu au deuxième assistant) ; sous le nom composite de « Walter William » inscrit sur le clap, le chef opérateur est incarné par Walter Bal, cadreur du chef opérateur effectif, Pierre-William Glenn (mais Walter a toujours l'œil à la caméra, dans sa fonction réelle de cadreur) ; Pierre Zucca, photographe de plateau, Damien Lanfranchi, chef décorateur, Yann Dedet, chef monteur, Martine Barraqué, assistante monteuse, jouent leurs propres rôles (et sont interpellés par leurs prénoms réels afin qu'on le remarque). Inversement, comme en miroir et en abyme, Truffaut fait jouer à une authentique actrice (Nike Arrighi) un rôle de technicienne (maquilleuse) qui endosse un petit rôle de domestique dans la fiction de *Paméla*, entraînant la confusion de Séverine : « De mon temps les actrices

étaient les actrices et les maquilleuses étaient les maquilleuses ! » Que, dans cette scène, pour sortir de la pièce, Séverine se trompe entre deux portes parfaitement identiques métaphorise le dédoublement des rôles entre la fiction et la réalité. Truffaut met en scène et cultive les ambiguïtés entre les deux niveaux de la fiction (Alphonse porte le même prénom dans *Paméla* et dans *La Nuit américaine*), mais aussi entre la réalité effective du tournage et le tournage fictif (Bernard Menez joue un accessoiriste prénommé « Bernard » et Gaston Joly un régisseur nommé « Gaston Lajoie », renforçant l'indistinction entre ces acteurs-techniciens et les techniciens-acteurs qui jouent leurs propres rôles).

Truffaut intègre en outre des plans du tournage effectif de *La Nuit américaine* dans la fiction du tournage de *Paméla*, qui participent, quand on les repère, à effacer les frontières entre réalité et fiction. Lors du tournage de la scène où le couple illégitime de *Paméla* se retrouve dans la cuisine, nous voyons plusieurs fois la vraie maquilleuse, Thi-Loan Nguyen, au travail, et Truffaut porte ici sur les oreilles un casque audio incompatible avec la surdité de Ferrand, appareillé d'un sonotone. Quand le réalisateur reconforte Julie dans sa loge après sa crise de nerf, c'est encore Truffaut qui apparaît dans deux plans, sans sonotone alors que Ferrand le porte dans les autres plans, pour écarter une mèche de cheveux du visage de l'actrice ; de même, lorsqu'il corrige la position du visage trop incliné de Jacqueline Bisset, ou quand il se précipite vers le cascadeur après l'accident de voiture pour s'assurer qu'il est indemne. Yann Dedet (2020, 45-46) rapporte qu'il s'agit de moments « hors jeu », captés par les opérateurs et intégrés à dessein au montage. Il souligne d'ailleurs à quel point Godard, qui reprochait à Truffaut de ne pas montrer la vérité de sa relation amoureuse avec Bisset, « lui fait un mauvais procès en pensant que ce film n'est pas réel » (45). Ces plans visent à inscrire en contrebande la réalité du tournage dans la fiction et à y faire passer un peu de la vraie vie, entretenant ainsi l'ambiguïté quant à la fictionnalité de l'œuvre.

Ambiguïtés filmiques : confondre métafilm et film dans le film

Des ambiguïtés se logent aussi dans les écarts de la mise en scène, dont résultent ce que l'on peut nommer des « métalepses filmiques », quand l'énonciation passe d'un niveau fictionnel à l'autre. À première vue, le film dans le film et le film-cadre affichent des esthétiques aussi distinctes que leurs récits et leurs registres dramatiques : la tragédie fictive use fréquemment de la grue et du travelling, dont on voit les effets dans les images tournées, alors que les plans de la chronique du tournage sont pour beaucoup réalisés caméra à l'épaule ou sur simple trépied. De plus, Truffaut distingue plusieurs fois le cadre de *Paméla* et le hors-cadre de son

tournage, lorsque qu'il montre d'abord la prise tournée pour *Paméla* du point de vue de la caméra diégétique (le plan-séquence en travelling où Séverine se trompe de porte), puis l'équipe qui tourne la prise suivante (dos à la caméra diégétique qui avance sur rails pour accompagner Séverine).

Pour autant, le film fait aussi jouer l'équivoque à de nombreuses reprises et tend à confondre les images du film dans le film et celles du film-cadre. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer certains plans tournés pour *Paméla* (donnés à voir ou déduits du dispositif fictionnel) et les plans de *La Nuit américaine* qui montrent leur réalisation. Ainsi, les premiers plans de la scène d'ouverture dans le grand décor jouent d'ambiguïtés en cascade. Le plan 1 est un grand travelling latéral à hauteur d'homme qui balaie la place, attrape Alphonse sortant de la bouche de métro et le suit jusqu'à ce qu'il arrive devant Alexandre et le gifle (fig. 5). On n'en comprend la nature qu'après coup, lorsqu'au plan 2 on découvre Ferrand qui crie : « Coupez ! » Il s'agissait d'un plan de *Paméla*, « plan à identification différé », procédé courant dans les films-arts poétiques selon Mouren (102), qui montrait la scène du point de vue de la caméra diégétique. Mais les plans suivants sont plus retors. Le plan 4 (après un bref plan 3 sur Alexandre et Alphonse), tourné à la grue, part d'un cadrage large qui montre une partie du dispositif de *Paméla* (lampes, réflecteurs, techniciens), puis descend au sol en suivant la verticale d'un pied de projecteur, jusqu'à montrer l'assistant réalisateur qui appelle les figurants à se rassembler autour de lui (fig. 6 et 7). Le plan 5 vient introduire le doute sur le statut des précédents. Pris en hauteur d'un angle de la place, ce plan d'ensemble montre tout le décor et le dispositif, dont la grue et la caméra censée avoir filmé le plan 1 attribuable à *Paméla*. Mais cette caméra diégétique est dirigée vers l'assistant réalisateur, autour duquel les figurants finissent de s'attouper ; elle a dans son axe le pied de projecteur vu au plan 4 ; l'opérateur a encore l'œil dans le viseur ; la position de la grue, à l'opposée du lieu où elle devrait se trouver en fin de plan 1, indique qu'elle vient de descendre au niveau du sol pour filmer, non pas le plan 1 ressortissant au film dans le film (comme le fait croire le récit), mais le plan 4 relevant du métafilm (comme le montrent les images) ; pour preuve, à gauche de la grue, sur le trottoir, on distingue les rails servant au travelling du plan 1 (fig. 8)... Truffaut met donc doublement en abyme le dispositif : le plan 5 contextualise le tournage effectif du plan 4 qui contextualise le tournage fictif du plan 1, mais avec une équivoque de taille car la caméra qui est filmée pour la fiction est aussi celle qui tourne les images réelles du film-cadre, mettant ainsi en cause la hiérarchie des points de vue.



Fig. 5 : Plan 1 de *La Nuit américaine* : le grand travelling latéral sur la place.



Fig. 6 : Début du plan 4 : la caméra descend le long d'un pied de projecteur...



Fig. 7 : Fin du plan 4 : ...jusqu'à l'assistant réalisateur qui appelle les figurants à se rassembler autour de lui.



Fig. 8 : Plan 5 : fin de cette action ; la caméra diégétique sur la grue qui vient de filmer le plan 4 (à gauche, les rails de travelling qui ont servi à tourner le plan 1).

Le film multiplie ces moments où caméra diégétique et caméra métafilmique se superposent, se confondent, ou au contraire se distinguent, voire permutent, mettant en évidence la présence du dispositif réel de tournage par-dessus le dispositif fictif. Lors du tournage de la

scène de la piscine, l'ombre de la caméra et des opérateurs est nettement visible, mais on l'attribue d'abord à la caméra de l'équipe de *Paméla* en surplomb, jusqu'à ce que la caméra de *La Nuit américaine* qui la filme s'élève, et que les ombres divergent, révélant le dispositif de filmage effectif. La scène avec le chaton procède à l'inverse à un amalgame des deux caméras. Un plan ouvert par un clap de *Paméla* nous donne le point de vue de la caméra diégétique qui filme frontalement le plateau et l'animal. Quand le chaton se décide enfin à laper les restes, il est vu de biais (comme dans *La Peau douce*), dans un plan que l'on attribue à la caméra du film-cadre, à ceci près que, quand l'image devient floue, l'opérateur hors-champ réclame « le point » à son assistant, révélant qu'il s'agit des images tournées pour la fiction enchâssée. De même, les rushes de *Paméla* qui sont donnés à voir peuvent parfois être les images-mêmes de *La Nuit américaine*, tel le plan de l'accident de voiture que regardent le réalisateur et le monteur sur la table de montage, qui n'est autre que celui vu plus tôt lors tournage effectif de la cascade (fig. 9 à 11), sans ambiguïté possible, et donnant ainsi au spectateur l'impression fugace qu'il voit le film *La Nuit américaine* en train de se créer. Tous ces écarts font apparaître le dispositif, non pas du film dans le film, mais bien du film-cadre, nuancé ce qu'écrit Metz quand il associe le film de Truffaut à l'opération un peu fallacieuse qui consiste à « montrer le dispositif » mais qui « ne montre en vérité que rarement LE dispositif, c'est-à-dire le sien, et se contente volontiers d'exhiber UN dispositif, celui d'autres films, purement virtuels » (86). Par moment Truffaut montre bien *son* dispositif, *son* film en travail, de manière certes plus détournée et discrète que *Et vogue le navire* (Federico Fellini, 1983) ou *Naughty Boys* (Eric de Kuyper, 1982), qui se retournent littéralement sur leurs propres dispositifs, comme le mentionne Metz (89) en contrepoint de son analyse du film de Truffaut.



Fig. 9 : Plan de *La Nuit américaine* montrant le tournage de la cascade de *Je vous présente Pamela*.



Fig. 10 : Ferrand devant la table de montage, entre Yann Dedet, chef monteur, et Martine Barraqué, assistante monteuse de *La Nuit américaine*, dans leurs propres rôles.



Fig. 11 : La main de Ferrand devant l'écran de la table de montage qui signale le point de coupe (le plan de *La Nuit américaine* devient un plan de *Je vous présente Pamela* – ou bien *La Nuit américaine* met en scène son propre processus de montage).

En miroir de la séquence d'ouverture, le dernier plan du film avant le générique vient exposer la coalescence des caméras et des niveaux fictionnels ailleurs plus implicite. On y voit le journaliste de télévision, accompagné d'un caméraman et d'un preneur de son, tenter d'interviewer Ferrand, puis se rapprocher de Bernard, l'accessoiriste, qui a accepté de répondre aux questions sur la mort d'Alexandre et sur l'ambiance du tournage. Bernard s'adresse d'abord au journaliste, passé hors-champ, puis se tourne pour parler directement à la caméra de *La Nuit américaine*, comme s'il s'agissait de la caméra diégétique de la télévision. Dans le même plan, réalisant une exacte métalepse filmique et signalant l'aporie du dispositif, la caméra diégétique devient donc la caméra métafilmique qui la filmait l'instant d'avant. Ce plan subsume tous les petits écarts de mise en scène qui franchissaient les niveaux de fiction. De même, la dernière réplique du film, prononcée par Bernard face caméra, semble vouée à résumer la réflexion du film sur les différences entre la vie et le cinéma, entre la réalité et la fiction : « Nous espérons que le public aura autant de plaisir à voir ce film que nous nous avons eu à le tourner. »

Certes, cela nous ramène au mythe du cinéma et au plaisir de l'illusion, car la pirouette du dialogue, et l'aporie du plan, laissent entendre que Truffaut, pas plus que son spectateur sans

doute, ne sont dupes. Aussi réaliste ou distanciée soit-elle, la métafiction reste prise dans le régime de fictionnalité qu'elle entend mettre au jour. Sauf à risquer de tuer la fiction.

Conjurer la mort du cinéma ?

La Nuit américaine fait l'éloge du cinéma mais peu la critique de sa fictionnalité. Le film déploie les formes de la réflexivité, dévoile le dispositif et les illusions du médium, mais, notamment en jouant du cadre métafictionnel, il adopte une posture ambiguë qui préserve l'attrait de la fiction. Le titre est en ce sens explicite : le procédé consistant à sous-exposer et filtrer pour filmer la nuit en plein jour est un artifice. Sous ce titre, le film préserve les siens : il montre l'envers du cinéma mais maintient l'enchantement en faisant grand usage des ressorts de la fiction (montage trépidant, musique entraînante, conflits dramatiques, intrigues secondaires, rebondissements, suspense, *happy end*...).

Si *La Nuit américaine* ne porte pas un discours critique, il n'en pose pas moins les mêmes questions que les métafilms de la fin du classicisme ou de la modernité, à savoir l'âge du cinéma, l'héritage artistique et la place à occuper dans une histoire en train de changer. Mais ses réponses diffèrent d'un film tel que *Le Mépris*, auquel il est souvent comparé. Marc Cerisuelo écrit que le film de Godard porte un nouveau discours sur le cinéma par rapport aux métafilms hollywoodiens : « la réflexion sur le cinéma change de nature [...] par l'acceptation d'un héritage qui implique la transformation de ce qui est légué » (13). Sur ce point, *Le Mépris* et *La Nuit américaine* s'opposent. Pour employer les termes de l'historien de l'art Salvatore Settis (1986, 399-410), *Le Mépris* marque la *distance* qui le sépare d'un cinéma classique en train de disparaître quand *La Nuit américaine* se voue à maintenir une *continuité* avec le cinéma passé⁸. Au tragique du film de Godard, tourné dans un studio de la Titanus voué à la démolition après la faillite de *Sodome et Gomorrhe* (Robert Aldrich, 1962), répond le ton enjoué du film de Truffaut qui engloutit « tout l'argent consacré aux décors [...] dans la restauration des studios de la Victorine » (Truffaut 1974b, 38), afin de réhabiliter le décor d'un film hollywoodien tourné sur place (mais, comme Godard, il filme les herbes folles qui envahissent un studio à l'abandon).

⁸ Settis considère trois âges du remploi de l'antique, qui témoignent de trois usages du passé artistique : la *continuité*, où l'œuvre imite des maîtres anciens considérés comme des autorités ; la *distance*, où l'œuvre marque un éloignement de ce passé artistique qu'elle remploie parce qu'il prend de la valeur dans les collections privées ; la *connaissance*, où l'œuvre remploie en tant que signifiants historiques des éléments d'un passé considéré comme irrémédiablement révolu, entré au musée.



Fig. 12 : Dédicace aux sœurs Gish juste après le générique de début.

Le film marque fortement ses liens au passé : dédicace inaugurale aux sœurs Gish (fig. 12) ; nombreuses références interfilmiques ; histoires de l'âge d'or hollywoodien racontées par Alexandre ; mentions du passé de vedette internationale du personnage de Valentina Cortese ; liens établis entre le producteur et Léon Gaumont, ou entre le réalisateur et ses cinéastes de chevet. Plusieurs personnages sont préoccupés par la filiation : Séverine boit pour oublier la maladie incurable de son fils ; Julie est comparée à sa mère, vedette hollywoodienne ; Ferrand fait la remarque qu'« Hollywood est plein de gens célèbres qui s'efforcent d'être à la hauteur de leurs parents » ; la grossesse d'une actrice suscite les bavardages sur l'identité du père ; Alexandre veut adopter son amant pour qu'il puisse hériter – Jean Cocteau adoptant Édouard Dermit sert de modèle à Truffaut (1973 ; 1988b, 306). La question de la filiation est d'autant plus cruciale dans le film qu'une menace œdipienne y pèse sur les figures de pères, repérée par plusieurs exégètes (Collet, 224 ; Stam 2006, 179 ; Mouren, 97) : le personnage d'Alphonse tue son père ; Alphonse vole sa femme au Docteur Nelson, joué par David Markham, père de Kika Markham, actrice (et amante de Truffaut) sur *Les Deux Anglaises et le continent*.

C'est bien un héritage de la tradition que le film veut prendre en charge, ce qui ne laisse pas de surprendre venant de l'ardent contempteur du « cinéma de papa ». S'il dit son admiration pour les œuvres les plus radicales d'un Philippe Garrel, auquel il voulait d'abord dédier son

film (1973b, 16), Truffaut se met dans la peau d'un cinéaste passéiste, qui tourne en studio, avec des vedettes internationales et de nombreux figurants, et qui déplore, à la mort d'Alexandre : « On abandonne les studios, les films se tourneront dans les rues, sans vedette et sans scénario. On ne fera plus de films comme *Je vous présente Paméla*. » *Paméla* est en effet l'antithèse des films de la Nouvelle Vague et paraît presque anachronique en 1973. Le choix d'un sujet quelconque et traditionnel pour le film dans le film – inspiré d'un fait divers, et dont Truffaut se moque lui-même quand Ferrand dit à la scripte : « On peut faire des films avec n'importe quoi » – n'est pas un « piège » où il se serait pris en choisissant une histoire simple dont la piètre qualité aurait terni son propre film (Mouren, 99). C'est une affirmation du passé que Truffaut défend en entretien (1973) : « La nostalgie du cinéma de Prévert [...] la nostalgie des films qui n'ont pas peur de raconter une histoire, qui n'ont pas peur du mélodrame » ; et d'ajouter : « J'ai volontairement assumé cette tragédie bourgeoise : elle illustre un cinéma de sentiments que j'ai défendu puis pratiqué et que je serai l'un des derniers à abandonner. » *La Nuit américaine* prend le contre-pied de son époque – ce qu'illustre avec dérision l'intervention du producteur allemand joué par Ernest Menzer⁹ : « Pourquoi vous ne faites pas des films politiques ? Pourquoi vous ne faites pas des films érotiques ? » Révélant « l'ambiguïté du passéisme antimoderne de Truffaut » (Neyrat, 64), le film promeut l'incorporation de la réalité dans la fiction comme un retour aux origines, mais c'est aussi une œuvre réactive, un film « contre¹⁰ », refusant la critique moderne, ou l'ironie postmoderne avant l'heure, qui caractérisent le rapport des auteurs contemporains au passé du cinéma. La posture de Truffaut paraît ici trancher avec l'image commune, construite depuis son activité de critique, d'un cinéaste auteuriste opposé au classicisme de la « Qualité française » – « Le cinéaste a-t-il trahi les idées du critique ? » (Neyrat, 64) est d'ailleurs la question suscitée par le film les années qui suivent sa sortie. *La Nuit américaine* est au moins, selon Truffaut (1973c, 70), un film de synthèse et d'adieu à sa filmographie passée, qui initie un repositionnement dans le cinéma français, avec des œuvres d'apparence plus classique. Le repli réflexif que constitue le film fait aussi suite à deux échecs publics et financiers – *Les*

⁹ Ernest Menzer, acteur de *Domicile Conjugal*, sort d'un film érotique allemand (*Mädchen, die nach München kommen*, Walter Boss, 1972) et surtout du maoïste *Vladimir et Rosa* (1971) signé par le groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin).

¹⁰ « J'ai voulu lutter contre un courant du cinéma français qui, depuis 1960, a tendance à se concentrer sur un seul personnage » (Truffaut 1973) – soit une bonne partie du cinéma issu de la Nouvelle Vague.

Deux Anglaises et le continent et *Une belle fille comme moi* (1972) – après lesquels Truffaut choisit un sujet plus populaire en même temps qu’il se retourne sur sa carrière et son métier¹¹.

Dans ce contexte, la métafiction et la réflexivité ont alors deux fonctions inattendues. D’une part, il s’agit de réhabiliter le plaisir du cinéma. La dernière réplique le dit très bien. Il y a de fait un réel plaisir au dévoilement métafictionnel du dispositif cinématographique et aux effets de répétitions et de dédoublements produits par le film, en son sein et en mettant en miroir une bonne partie de la filmographie de Truffaut, comme le remarque Martin Lefebvre (144), ajoutant que ce plaisir tient aussi au sentiment que le dispositif réflexif truffaldien paraît intentionnellement construit pour l’interprétation, à destination d’un spectateur obsessionnel, cinéphile ou savant, qui pénètre les secrets spéculaires d’une œuvre qui lui dit désirer son regard. D’autre part, il s’agit de lutter contre la mort. Elle plane d’emblée avec le revolver qui menace les sœurs Gish et, à travers elles, le cinéma. Quand Truffaut passe en marche arrière le plan de l’accident de voiture sur la table de montage, c’est un véritable exorcisme. Une mort hante en effet le film, comme les avions le ciel de la Victorine, celle de Françoise Dorléac, qui jouait l’hôtesse de l’air de *La Peau douce*, et qui s’est tuée dans un accident de voiture sur la route de l’aéroport de Nice, comme Alexandre dans le film (à n’en pas douter, la dédicace aux sœurs Gish vise aussi les sœurs Dorléac-Deneuve). Derrière la mort du « père », c’est la fin du cinéma classique qui est désignée : « En même temps qu’Alexandre, toute une époque du cinéma va disparaître » déplore Ferrand. Paradoxalement, la métafiction sert à conjurer la mort d’un cinéma, par ailleurs encouragée ou simplement constatée par la modernité.

Roland Barthes avait souligné la dimension proprement tragique de la littérature moderne, dont la propension au métalangage engageait « un jeu dangereux avec sa propre mort » (1959 ; 1964, 111). Truffaut est confronté au risque inhérent à l’entreprise métafictionnelle : tuer son objet en le commentant par ses moyens mêmes. Sa solution consiste à y insérer du jeu (comme l’on dit qu’il y en a dans un mécanisme) et à y insuffler du vivant (qu’il tient depuis toujours pour la qualité primordiale d’un film). L’antidote peut être perçu comme une critique ou un contournement de la métafiction. Mais c’est par ailleurs l’intérêt de *La Nuit américaine* et de son discours sur la création cinématographique : en regard de l’impuissance tragique des réalisateurs dans les métafilms contemporains, il montre que l’œuvre s’instaure en dépit même du fait que son auteur perde sa maîtrise sur le réel (Ferrand contrôle son

¹¹ Il en va de même après l’échec de *La Chambre verte* (1978), suivi, comme une thérapie, par le joyeux et particulièrement réflexif et intrafilmographique *L’Amour en fuite* (1979), constitué pour un quart d’extraits de films antérieurs de Truffaut afin de récapituler les aventures d’Antoine Doinel.

premier jour de tournage mais finit par espérer seulement arriver à destination, comme « une diligence au Far West »). C'est la leçon fondamentale de Truffaut dont le film se fait l'écho selon Yann Dedet : « Le bricolage permanent n'empêche pas, bien au contraire, l'envol du film vers ce qu'il pourrait être s'il suivait son inspiration tout seul. » (48). Contredisant la *doxa* auteuriste, le film fait l'éloge du contingent en art et révoque la figure de l'auteur démiurge qui maîtriserait (et pourrait démonter) tous les rouages de la fiction. Au contraire, il affirme qu'elle peut tourner en roue libre et se réinventer d'être frottée à la réalité. C'est certainement un art poétique, si ce n'est une théorie de la fiction.

Bibliographie

- Aumont, Jean-Pierre. *Souvenirs provisoires*. Paris, Julliard, 1957.
- Barthes, Roland. « Littérature et métalangage ». 1959. *Essais critiques*. Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1964, pp. 110-111.
- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2008.
- Boer, Laurent. « La Nuit américaine de Truffaut / Delerue ». *Vibrations*, n° 4, « Les musiques des films », 1987, pp. 179-202.
- Cerisuelo, Marc. *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2001.
- Collet, Jean. *Le Cinéma de François Truffaut*. Paris, Lherminier, coll. « Cinéma Permanent », 1977.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- Dedet, Yann, et Julien Suaudeau. *Le Spectateur zéro. Conversation sur le montage*. Paris, P.O.L., 2020.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- . *Métalepse*. Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- Gerstenkorn, Jacques. « À travers le miroir ». *Vertigo*, n° 1, « Le cinéma au miroir », 1987, pp. 7-10.
- Kael, Pauline, Herman J. Mankiewicz, et Orson Welles. *The Citizen Kane Book*. Boston, Little, Brown and Company, 1971.
- Le Berre, Carole. *Truffaut au travail*. Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- Lefebvre, Martin. *Truffaut et ses doubles*. Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2013.
- Lepaludier, Laurent. « Introduction ». *Métatextualité et métafiction*, dirigé par Laurent Lepaludier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, pp. 9-13.

Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

Mouren, Yannick. *Filmer la création cinématographique. Le film-art poétique*. Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2009.

Neyrat, Cyril. *François Truffaut*. Paris, Le Monde / Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes », 2007.

Ommundsen, Wenche. *Metafiction?* Melbourne, Melbourne University Press, coll. « Interpretations », 1993.

Settis, Salvatore. « Continuità, distanza, conoscenza : tre usi dell'antico ». *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, dirigé par Salvatore Settis, vol. 3, Turin, Einaudi, coll. « Biblioteca di storia dell'arte », 1986, pp. 399-410.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature, from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. 1985. New York, Columbia University Press, 1992.

—. *François Truffaut and friends: modernism, sexuality, and film adaptation*. Piscataway, Rutgers University Press, 2006.

Trias, Jean-Philippe. « Godard / Truffaut : auto-ciné-biographies croisées. Ou le récit de soi par le filtre de l'histoire du cinéma à l'époque de la Nouvelle Vague ». *Auto/biographies historiques dans les arts*, dirigé par Benaouda Lebdaï et Delphine Letort, Paris, Mare & Martin, coll. « Res Anglophonia », 2017, pp. 159-173.

Truffaut, François. « Le cinéma est-il plus important que la vie ? », propos recueillis par Yvonne Baby, *Le Monde*, 18 mai 1973.

—. « *La Nuit américaine* », entretien avec Dominique Maillet, *Cinématographe*, n° 3, été 1973, pp. 14-18

—. « *La Nuit américaine* », entretien avec Claude Beylie, *Écran 73*, n° 17, juillet-août 1973, pp. 69-71.

—. *La Nuit américaine. Scénario. Suivi du journal de tournage de Fahrenheit 451*. 1974. Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petit bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000.

—. « Le cinéma est un jeu », entretien avec André Leroux et Laurent Gagliardi, *Cinéma/Québec*, vol. 3, n° 4, décembre-janvier 1974, pp. 35-40.

—. *Correspondance*. Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Renens, 5 continents, 1988.

—. *Le Cinéma selon François Truffaut*. Textes réunis par Anne Gillain, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1988.

—. Fonds d'archives François Truffaut déposées à la Cinémathèque française.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. 1988. Londres / New York, Routledge, 2002.