

***Les Quatre Cents Coups et À bout de souffle :* Étude d'intertexte Cinématographique**

Kalplata

Abstract

Un texte est né dans un contexte. Chaque texte est un texte intertextuel. C'est un « collage » des textes préexistants. Dans cet article, nous essayons de lire la présence d'un élément antérieur dans un texte cinématographique. Afin d'atteindre cet objectif, nous analyserons l'intertextualité dans les deux films de la Nouvelle Vague française, *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut et *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. Dans les deux films l'intertextualité se présente dans leur forme aussi que dans leur contenu. Dans *Les Quatre Cents Coups*, le contenu s'inspire de l'enfance difficile truffaldienne et intègre des figures de style littéraires. Également, *À bout de souffle* contient maintes références cinématographiques. Dans les deux films, la forme emprunte à l'évolution du discours de cinéma français.

Mots-clés : Cinéma; Contenu; Contexte; Forme; Intertexte.

L'objectif de cet article est d'étudier l'intertextualité dans deux textes cinématographiques de la Nouvelle Vague française, *Les Quatre Cents Coups* (1959) et *À bout de souffle* (1960). L'intertextualité est « la présence d'un texte antérieur reflété dans un autre texte (...) » (Susanna 33). L'origine du terme « intertextualité » remonte à l'explication des signes linguistiques par le linguiste français, Ferdinand de Saussure. Selon lui, les signes linguistiques sont arbitraires (Saussure 113). Ils n'ont de sens indépendamment. Le sens du signe est créé en relation avec d'autres signes, soit par la similarité, soit par la différence (ibid 175). En élaborant sur le concept, María Jesús Martínez Alfaro, dans son article *Intertextuality : origins and development of the concept* dit :

There are always other words in a word, other texts in a text. The concept of intertextuality requires, therefore, that we understand texts not

as self-contained systems but as differential and historical, as traces and tracings of otherness, since they are shaped by the repetition and transformation of other textual structures. (Alfaro 268)

Le terme « intertextualité » était premièrement utilisé par Julia Kristeva, psychanalyste et linguiste française d'origine bulgare. Selon elle, tout texte est intertextuel. Kristeva base sa théorie de l'intertextualité sur la notion bakhtinienne selon laquelle chaque énonciation est en corrélation et interdépendante à ce qui a déjà été dit auparavant. Ainsi, rien n'est « original », mais juste une « répétition » ou une « transformation ». En évoquant la présence de la notion intertextuelle dans les textes bakhtiniens, elle dit dans son livre intitulé *The Kristeva Reader* :

Writer as well as 'scholar', Bakhtin was one of the first to replace the static hewing out of texts with a model where literary structure does not simply *exist* but is generated in relation to *another* structure. What allows a dynamic dimension to structuralism is his conception of the 'literary word' as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context (Moi 35-36).

L'intertextualité se voit également dans un texte cinématographique. Il est tout d'abord né dans un certain contexte socio-politique et personnel. Ainsi, la construction du texte cinématographique et son sens dépendent du discours déjà présent autour du cinéaste. De cette façon, il est créé dans un contexte, et conséquemment son sens peut être décodé dans un contexte. Si le cinéma est un texte intertextuel, il doit aussi être lu dans un contexte intertextuel. Cette lecture cinématographique peut avoir maintes interprétations selon le contexte de lectures, alors, un texte filmique n'est pas non seulement intertextuel, mais elle déclenche l'intertextualité en ouvrant plusieurs possibilités d'interprétations.

Pourquoi l'intertextualité dans *Les Quatre Cents Coups* (1959) et *À bout de souffle* (1960) ?

L'étude d'intertextualité dans *Les Quatre Cents Coups* est importante parce que c'est un film franchement autobiographique. < (...) Truffaut, reconnaîtra par la suite que « c'est en grande partie autobiographique » (Singerman 241). C'est pour cette raison qu'une analyse de la vie de Truffaut nous aide à mieux comprendre la fiction et le style dans *Les Quatre Cents Coups*. En suivant le fil d'intertextualité personnelle truffaldienne dans ce film, nous arrivons à effeuiller les strates d'information sur sa ge-

nèse. L'intertexte personnel qui se présente dans *Les Quatre Cents Coups* s'inspire de l'enfance difficile truffaldienne. Cette auto-projection tire son origine d'une connexion personnelle ; cette trace personnelle établit *Les Quatre Cents Coups* parmi les films de l'auteur. Truffaut discute sur cette nouvelle tendance du cinéma d'auteur ci-dessous :

The film of tomorrow appears to me as even more personal than an individual and autobiographical novel, like a confession, or a diary. The young filmmakers will express themselves in the first person and will relate what has happened to them (...) (Truffaut 47)

Ainsi, Truffaut nous y signale la naissance d'une nouvelle tendance dans le cinéma où l'œuvre cinématographique du réalisateur serait intimement liée avec ce qui s'est passé dans sa propre vie. Truffaut matérialise cette notion de la connexion personnelle dans *Les Quatre Cents Coups* en y laissant la trace autobiographique. Cette projection autobiographique lie son œuvre avec sa vie. *Les Quatre Cents Coups*, ainsi, porte un intertexte personnel y rendant l'étude d'intertextualité une tâche intéressante à la recherche de l'origine de cette œuvre cinématographique. A. Hirsh réitère l'importance d'intégrer éléments intertextuels dans la création d'une œuvre cinématographique d'auteur chez Truffaut.

Truffaut's film [Mississippi Mermaid] operates on all these levels, but intertextuality, more than any other principal, provides us with filmmaker's prime concern (...) in order to foreground the presence of the author and his own ideology of film. (Hirsh 81)

Dans *Les Quatre Cents Coups*, l'influence antérieure est l'intertexte personnel ; sa propre enfance. Sur ce sujet d'un texte comme une imitation des textes antérieurs James Balland cite Roland Barthes. Il dit :

The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture [...] the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. (Ballands 32)

Chez Truffaut, l'émotion créée au cinéma est sa propre émotion s'inspirant de son enfance difficile. Truffaut croyait au cinéma émotif. Pour lui, l'objective primordiale du cinéma était la présentation de l'émotion. Truffaut parle de l'émotion au cinéma de la manière suivante :

J'ai envie que mon public soit constamment captivé, envoûté. Qu'il sorte de la salle de cinéma, hébété, étonné d'être sur le trottoir. Je voudrais qu'il

en oublie l'heure, le lieu où il se trouve, comme Proust plongé dans la lecture à Combray. Je souhaite avant tout l'émotion. (cité dans Gillain 415)

La trace intertextuelle personnelle dans *Les Quatre Cents Coups* nous mène à croire que l'émotion cinématique devrait y être celle de Truffaut lui-même. L'émotion truffaldienne entre dans son cinéma inconsciemment par le biais de la faculté de sa créativité. Gillain confirme que l'émotion n'est que l'impulsion créative chez Truffaut. Alistair Fox énumère ce fait dans son introduction à l'édition anglaise de *François Truffaut : Le Secret perdu*. Il dit :

Gillain argues that the creation of emotion was the structuring principle of Truffaut's work, and that this creative impulse was anchored in his personal experience of a traumatic childhood. (Truffaut xxxi)

Ainsi, l'émotion propre de Truffaut informe sa créativité cinématographique qui se manifeste dans le contenu de *Les Quatre Cents Coups*. C'est cette projection personnelle qui définit le *cinéma d'auteur* dans la Nouvelle Vague française qui désigne le metteur-en-scène du film comme *un auteur* laissant sa marque unique, sa personnalité et son idéologie dans son œuvre. Alistair Fox discute l'établissement du modèle du cinéma personnel par Truffaut. Il dit :

As a filmmaker, he established the model for "personal cinema", consisting of low-budget productions that serve as vehicle for the exploration of personal issues through imaginative representations that are depicted in a style that is recognizably distinctive to the filmmaker. (Gillain xxv)

Jean-Luc Godard est un autre réalisateur de la Nouvelle Vague qui représente le *cinéma d'auteur*. L'intertextualité, dans le contenu et la forme d'*À bout de souffle*, figure, soit par la référence cinématographique, soit par l'intégration des techniques cinématographique des anciens films français. C'est intéressant à noter que Godard écrit le scénario de *À bout de souffle* d'après une idée originale de François Truffaut.

L'intertextualité : *Les Quatre Cents Coups* (1959) et *À bout de souffle* (1960)

Dans cet article, nous essayons de lire les références aux avant-textes dans les deux films de la Nouvelle Vague française, *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut et *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard.

Nous avons divisé notre étude en deux parties. Tous d'abord, nous analyserons l'intertextualité dans *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut et deuxièmement, nous étudierons les éléments intertextuels dans *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. Les deux films appartiennent à la Nouvelle Vague, une période révolutionnaire née dans le monde cinématographique français dont l'écho serait bientôt entendu dans le monde entier. La Nouvelle Vague française est une réaction contre la nouvelle tendance développée dans le cinéma français appelé le « réalisme psychologique » (Truffaut) au sein du « cinéma de qualité » dont les films sont, selon Truffaut, « ni réels ni psychologiques » (Truffaut). Dans son célèbre article *Une certaine tendance du cinéma français* écrit pour la revue *Cahiers du cinéma*, il parle du cliché qui enferme les films de cette catégorie. Il dit :

Cette école [le réalisme psychologique] qui vise au réalisme le détruit toujours au moment même de le capter enfin, plus soucieuse qu'elle est d'enfermer les êtres dans un monde clos, barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes, que de les laisser se montrer tels qu'ils sont, sous nos yeux. (Truffaut)

La Nouvelle Vague s'inspire elle-même par le néo-réalisme italien non seulement par son contenu réaliste mais aussi par son style. Sur ce sujet Pierre Sorlin dit dans son article intitulé *Ce qu'on a appelé « néorealisme cinématographique »* :

Pendant la seconde moitié du XX^e siècle les réalisateurs italiens et, hors de la péninsule, la Nouvelle Vague française, (...) se sont tous réclamés du néoréalisme pour affirmer leur volonté d'en finir avec les « recettes de papa » et rendre aux films une dynamique perdue. (Sorlin)

Comme le néo-réalisme italien, les films de la Nouvelle Vague française sont proches à la réalité et spontanés ayant de nouveaux acteurs.

Intertextualité dans *Les Quatre Cents Coups* (1959)

Dans cette partie, nous tenterons de chercher des traces intertextuelles dans le contenu et ensuite dans la forme des *Quatre Cents Coups*. Tout d'abord, nous discuterons ce film comme un texte autobiographique, et deuxièmement, nous y discuterons l'influence littéraire et cinématographique.

Les Quatre Cent Coups - Un texte autobiographique : le contenu

Les Quatre Cents Coups raconte une histoire d'un adolescent parisien, Antoine, et sa vie difficile à l'école ainsi que chez lui. Dans *Le Cinéma selon François Truffaut*, le réalisateur énumère les caractéristiques de la période de l'adolescence en ces mots :

Pour parler le langage des spécialistes, je dirai que le sevrage affectif, l'éveil de la puberté, le désir d'indépendance, le sentiment d'infériorité sont les signes caractéristiques de cette période. Un seul trouble entraîne la révolte et cette crise est appelée justement 'd'originalité juvénile'. Le monde est injuste donc il faut se débrouiller : et on fait les quatre cents coups. (Truffaut 90)

Dans, *Les Quatre Cents Coups*, Antoine incarne cette agitation adolescente universelle, mais cette adolescence est aussi particulière, c'est celle de Truffaut lui-même. En parlant au sujet autobiographique dans ce film, il dit :

J'ai eu moi aussi une scolarité mouvementée ; mais tout, dans *Les 400 Coups*, n'est pas autobiographique. En revanche, tout y est vrai : que ces aventures aient été vécues par moi ou par d'autres, l'essentiel est qu'elles aient été vécues. (ibid)

Intertextualité dans *Les Quatre Cents Coups* (1959) : La Forme

D'ici, nous passons aux traces intertextuelles dans la forme des *Quatre Cents Coups*. La première est la représentation cinématographique de la comparaison et la synecdoque, deux concepts empruntés au style littéraire. La deuxième est l'usage des techniques cinématographiques déjà existants dans le monde du cinéma français.

La comparaison et la synecdoque : Les Figures Littéraires dans *Les Quatre Cents Coups*

La définition de la comparaison selon le dictionnaire larousse.fr est comme suivante :

Action de comparer, de rapprocher des personnes ou des choses pour examiner leurs ressemblances ou leurs différences ; rapprochement.

Une comparaison se présente dans la scène où Truffaut, lui-même, est vu à côté de Jean-Pierre Léaud (le personnage d'Antoine) dans le rotor (cf. figure.1). Ici, une analogie s'installe entre le cinéaste et son alter ego auto-

biographique, l'un est le créateur et l'autre la création cinématographique. Ainsi, un concept du monde littéraire est transposé au monde cinématographique. L'apparition d'une personne hors du récit cinématographique est un exemple de l'intertextualité consciente de la part du réalisateur.



Fig. 1 Truffaut dans le rotor (Les Quatre Cents Coups)

Truffaut se sert d'une autre figure de style littéraire analogique, la synecdoque pour construire un sens cinématographique. Dans la synecdoque, une partie représente le tout. Dans ce plan ci-dessous le gros plan du visage d'Antoine capture ses larmes pour décrire son angoisse subjective. Ici, une partie du corps, est capable de décrire la souffrance intérieure d'Antoine.



Fig. 2 Antoine derrière les barreaux du fourgon, les larmes coulent sur ses joues (Les Quatre Cents Coups)

Quelques techniques cinématographiques : *Les Quatre Cents Coups*

Nous tentons, maintenant, de chercher l'intertextualité dans la forme cinématographique chez Truffaut à l'aide de quelques techniques cinématographiques comme la profondeur de champ, le fondu-enchaîné et la contre-plongée. Ces techniques portent la valeur intertextuelle parce que Truffaut s'y inspire des initiés du cinéma français pour filmer son récit cinématographique.

La profondeur de champ est une prise de vue nette d'une étendue par la caméra. Plus l'étendue du champ est nette, plus elle est profonde. André Bazin est un critique et un théoricien français dont la théorie du réalisme au cinéma exerce une grande influence sur les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Il est contre trop d'utilisation de montage qui nuit à l'objectif ultime (Singerman 35) du cinéma ; la représentation réaliste. Selon lui, la profondeur de champ <place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité> (ibid). Également, la profondeur de champ crée <un récit cinématographique capable de tout exprimer sans morceler le monde, de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle> (Ibid).



Fig. 3 La profondeur de champ, deux actions se passent simultanément dans un plan (Les Quatre Cents Coups)

Truffaut assimile la théorie de Bazin dans son film pour le rendre plus réel. Dans *Les Quatre Coups*, Truffaut se sert largement de la profondeur de champ pour représenter plusieurs actions en même temps dans un plan. Un exemple de la profondeur de champs est ci-dessus (cf.fig.3) où nous pouvons voir deux actions se passer simultanément dans un plan : dans l'arrière-plan, il y a des enfants qui jouent et dans le premier plan, il y a deux hommes qui se parlent.

René Clair, un cinéaste français, dans son film dadaïste *Entr'acte* en 1924 utilise la technique de fondu-enchaîné pour passer d'un plan à l'autre. Le fondu-enchaîné est un processus de transition entre deux plans ou deux séquences où on voit la disparition progressive d'une image tandis que l'autre image apparaît en surimpression. Truffaut se sert de cette technique ancienne cinématographique pour exprimer le passage du temps. Nous remarquons l'usage de cette transition dans le plan ci-dessous où Antoine est interrogé par une psychanalyste. Nous ne voyons que le visage d'Antoine répondant aux diverses questions de la psychanalyste. Ici, le fondu-enchaîné montre le passage du temps d'une question à l'autre.



Fig. 4 Antoine interrogé par la psychanalyste, le fondu-enchaîné indique le passage du temps (Les Quatre Cents Coups)

Un autre style cinématographique dans *Les Quatre Cents Coups* s'inspirant du style du film *Entr'acte* est la contre-plongée (Singerman and Bissière). La contre-plongée est une prise de vue par la caméra du bas vers le haut dans le cinéma. Ce style est utilisé pour montrer la place dominante du sujet devant d'autres sujets. Dans le générique de début de son film, Truffaut se sert de la technique de la contre-plongée pour nous montrer le monde comme vu par un enfant. Pour cet enfant, le monde d'adulte lui semble gigantesque vu du bas vers le haut (cf. fig.5). Cet enfant est Antoine qui engage dans un dialogue avec la ville de Paris. Il n'est pas complet sans son interaction avec sa ville. Ce dialogue est intertextuel comme dans ce film les deux histoires, celle d'Antoine et de la ville se mêlent, s'interagissent, et s'influencent.



Fig. 5 Le gigantesque immeuble de Paris, comme vu par un enfant du bas vers le haut (Les Quatre CentsCoups)

L'intertextualité dans *À bout de souffle* (1960):

Après avoir tourné cinq films à courts métrages, Godard réalise *À bout de souffle* en 1960. Dans ce film, il représente Michel (joué par Jean-Paul Belmondo) comme un jeune voyou. Il idolâtre Humphrey Bogart, un acteur américain. Après avoir volé une voiture à Marseille, il se dirige vers Paris, abattant un flic en chemin. Une fois dans la capitale, il rencontre l'étudiante américaine Patricia (joué par Jean Seberg), une journaliste en herbe qui vend des exemplaires du New York Herald Tribune sur les Champs-Élysées. Patricia accepte de le cacher pendant qu'il tente de retrouver un ancien associé qui lui doit de l'argent afin qu'il puisse échapper à la police et aller en Italie. Mais alors que les autorités se rapprochent, Patricia le trahit, menant à une fusillade finale dans la rue où Michel est tué.

Le texte de Godard est aussi riche en éléments intertextuels que le texte truffaldien. On y croise plusieurs références aux autres films. D'un côté, le contenu textuel chez Godard s'enrichit de l'art de théâtre, de l'autre cote, la forme, comme chez Truffaut, s'inspire des éléments de l'évolution cinématographique française.

L'intertextualité dans *À bout de souffle* (1960) : Le contenu

Pour commencer, nous essayerons de retrouver la trace intertextuelle dans le contenu d'*À bout de souffle*. Dans son livre intitulé *À la rencontre du cinéma français : analyse, genre, histoire* R.-J Berg discute la référence comme

un type d'intertextualité cinématographique (368). Selon lui, la Référence correspond à tout ce qui se réfère à un autre film (Berg). Dans le film, *À bout de souffle*, nous trouvons maintes références au monde cinématographique. Michel, le personnage principal, joué par Belmondo admire l'acteur américain Humfrey Bogart et imbibe son maniérisme.



Fig. 6 L'affiche de Bogart que Michel idolâtre (*À bout de souffle*)

Par ailleurs, la fameuse revue *Les Cahiers du cinéma*, pour laquelle Godard écrit des critiques, apparaît dans une séquence où une jeune fille essaie de vendre à Michel un numéro des *Cahiers du cinéma*.



Fig. 7 une jeune fille essaie de vendre un numéro de Cahiers du cinéma à Michel (*À bout de souffle*)

Également, ce film représente souvent les affiches des films, par exemple, dans un des plans nous voyons Michel passer devant l'affiche d'un film dont nous voyons les noms des vedettes et l'accroche publicitaire : « Vivre

dangereusement jusqu'au bout ! ».



Fig. 8 L'affiche d'un film, l'accroche publicitaire « vivre dangereusement jusqu'au bout ! », (*À bout de souffle*)

Un autre exemple d'intertextualité dans le contenu d'*À bout de souffle* est la rupture du quatrième mur, un concept qui vient du monde de théâtre.

La Rupture du Quatrième Mur

Le quatrième mur est un mur imaginaire qui sépare la scène des spectateurs au théâtre. À partir de la théorie de Bertolt Brecht qui était un dramaturge, metteur en scène, écrivain et poète allemand, « briser le quatrième mur » se réfère au théâtre où le personnage dans la scène arrive à enlever la distance ou l'aliénation mentale entre le spectateur et la scène en commençant à s'adresser directement au public. Pour Brecht ce contact entre le spectateur et la scène était nécessaire pour créer l'effet d'aliénation ou l'effet *Verfremdung*, un terme utilisé par lui pour exprimer l'effet d'aliénation. L'objectif de cet effet était de rompre avec les conventions réalistes du théâtre qui encourageaient la création d'illusion de la réalité d'une scène 'réelle'. Cette illusion s'agissait comme un mur entre le personnage du théâtre et le spectateur. Le personnage, en s'adressant directement au spectateur, brisait ce quatrième mur. Cet effet était délibérément utilisé pour rendre le public moins passif, et de susciter une réponse de son côté.

Au cinéma et au théâtre, cette méthode de la rupture du quatrième mur rappelle au spectateur que les personnages et l'action qu'ils regardent sur la scène ne sont pas réels mais une construction fictive, les empêchant de s'identifier avec le personnage principal sur le plan affectif. La rupture du quatrième mur aide à remplacer cette identification affective par une

secousse inattendue. En décrivant les façons dont on peut atteindre l'effet *Verfremdung*, Bertolt dit

The first condition for the achievement of the V-effect is that the actors must invest what they have to show with a definite gestus of showing. It is of course necessary to drop the assumption that there is a fourth wall cutting the audience off from the stage and the consequent illusion that the stage action is taking place in reality and without an audience. That being so, it is possible for the actor in principle to address the audience directly. (Silberman, Kuhn and Giles)

Au cinéma, le quatrième mur est l'écran imaginaire qui sépare le cinéma des spectateurs. Jean-Luc Godard, brise le quatrième mur dans *À bout de souffle* dans un plan où Michel conduit la voiture pour aller à Paris, il chante, il se parle sur ses intentions de chercher de l'argent, de demander à Patricia, sa copine à Paris, d'aller à Rome avec lui, et ensuite aller en Italie et tout soudain il se tourne vers le public et il commence à lui adresser la parole (03 :19 – 03 :22). En conduisant la voiture volée et en s'appréciant des beaux paysages aux deux côtés de la rue avec un cigare dans la bouche, Michel incarne le désir de la liberté et l'insouciance de la jeunesse de cette époque-là. Il est indifférent aux autres, un sentiment qu'il nous exprime très clairement, quand il regarde directement dans la caméra et prononce ces mots :

Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville, allez-vous faire foutre (À bout de souffle)

Ce contact direct avec les spectateurs confirme le fait qu'il n'éprouve aucun remords, qu'il n'est point là pour raconter une histoire agréable et tranquille. Cette conversation apporte une clarté sur la nature imprévisible de Michel ainsi que de la Nouvelle Vague et le fait que les deux auront plusieurs « secousses » dans leurs parcours. Également, avec les répliques ci-dessus, Michel, prononce dans des mots très clairs que son rôle n'est pas d'amuser le spectateur, qu'il puisse partir s'il n'apprécie pas sa façon de vivre. Ainsi, le sentiment libre de Michel et de la Nouvelle Vague se ressemblent. Le personnage incarne l'idéologie de la Nouvelle Vague créant un lien intertextuel entre le texte cinématographique et la philosophie du mouvement au sein duquel ce film se situe.



Fig. 9 Michel s'adresse directement à la caméra en conduisant la voiture (À bout de souffle)

L'intertextualité dans *À bout de souffle* (1960) : La Forme

Nous nous intéressons maintenant à la recherche de l'intertextualité dans la forme de *À bout de souffle*. Godard utilise une fermeture en iris (cf. figure.10) sur quelques pièces de monnaie dans la main de Michel pour évoquer son besoin ardent de l'argent. L'iris est un type de transition d'un plan à l'autre ou d'une séquence à l'autre où l'image disparaît au moyen d'une ouverture circulaire qui diminue jusqu'au noir pour indiquer la fin de la séquence ou d'un plan. L'image peut aussi apparaître, cela indique l'ouverture de la séquence, où l'ouverture circulaire grossit à partir du noir (Singerman 4) pour attirer l'attention du public sur un détail particulier d'une image. L'iris de Godard (cf. figure.10) se ressemble au fondu en noir, une technique de transition créée par Georges Méliès, un réalisateur français considéré comme l'inventeur des trucages au cinéma qui utilise la technique du fondu au noir dans son film *L'Éclipse du soleil en pleine lune* en 1907. Ainsi, dans le contexte d'intertextualité, l'iris dans *A bout de souffle*, dialogue avec les œuvres cinématographiques de George Méliès.



Fig. 10 L'iris sur les pièces de monnaies dans la main de Michel, (À bout de souffle)

Conclusion

Un texte cinématographique, comme tout autre texte, ne se conçoit pas dans le vide. Il se prépare par rapport aux textes déjà existants. Ainsi, la conception du cinéma est dépendant des codes cinématographiques déjà existants établi au cours de l'évolution du discours de cinéma. En même temps, un texte est toujours une création « personnelle », il prend une forme en interaction avec « l'auteur » d'un texte. Par conséquent, le processus d'interprétation ou de lecture d'un discours cinématographique consiste à dépouiller le réseau de relations textuelles qui a contribué à sa fabrication. Cet article lit *Les Quatre Cents Coups* et *À bout de souffle* à l'aide d'un réseau de relations intertextuelles pour comprendre leur contenu et leur forme. La théorie d'intertextualité nous facilite d'aller au-delà de la structure superficielle du texte et de le déconstruire en dévoilant le sens en relation avec d'autres textes. Grâce à la présence intertextuelle, le cinéma jouit d'un langage universel. Également, c'est par le biais de l'intertextualité que le cinéma devient plus proche à la réalité et il réussit à briser de plus en plus le monde illusoire cinématographique. Elle empêche le spectateur de se perdre dans l'illusion du cinéma, brise le quatrième mur et permet au cinéma de communiquer directement avec lui. Chaque film ajoute au langage du cinéma ainsi qu'à l'intertextualité.

Works Cited :

- “Comparaison”. Larousse.fr. 2021. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comparaison/17602> (8 May 2021)
- À bout de souffle*. Directed by Jean-Luc Godard, performances by Jean-Paul Belmondo and Jean Seberg, UGC (France) and Films around the world (United States), 1960.
- Alfaro, María Jesús Martínez. “Intertextuality: Origin and development of the concept.” *Atlantis* 18.1/2 (1996): 268–85. Jstor. 13 November 2020.
- Ballands, James Andrews. *Terence Davies and the Cinema: an Intertextual study of his films*, 2015. University of York, PhD dissertation. <https://etheses.whiterose.ac.uk/13163/1/JAMES%20BALLANDS%27S%20PHD%20THESIS%20PDF.pdf>. p. 288.
- Berg, R.-J. *À la rencontre du cinéma français : analyse, genre, histoire*, Yale University Press, 2011. Print.
- François Truffaut, *Le Cinéma selon François Truffaut*, textes réunis par Anne Gillain,

Flammarion, Paris, 1988, p.90.

François Truffaut: the lost secret. Trans. Alistair Fox. By François Truffaut. Indiana University Press, 2013. Print.

Gillain, Anne, *François Truffaut : Le Secret perdu*, Paris: L'Harmattan, 2014. Ebook.

Hirsh, Allan. « Truffaut's subversive siren: Intertextual Narrative in "Mississippi Mermaid", *Film Criticism*, 4.1 (1979): 81-88 Jstor. 13 November 2010.

Les Quatre Cents Coups. Directed by François Truffaut, Performances by Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Cocinor, 1959.

Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Columbia University Press, 1986, Print.

Pierre Sorlin, Pierre. « Ce qu'on a appelé 'néoréalisme cinématographique' », *Cahiers d'études italiennes*[online], 28 (2019): Web. 1 November 2021. <https://doi.org/10.4000/cei.5490>

Porto Morto, Porto. "Porto Morto: Uspavanka/ René Clair: Entr' Acte (1924)." *YouTube*, 16 Dec, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=kxycE_cf55A.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Payot, 1971.

Silberman, Marc, Tom Kuhn and Steve Giles, eds. *Brecht on theatre*. Bloomsbury Academic, 2019, Kindle Edition.

Singerman, Alan, and Michèle Bissière, *Le cinéma français contemporain*, Hackett Publishing Company, 2017. Kindle Edition.

Singerman, Alan. *Apprentissage du cinéma français*, Focus Publishing/ R.Pullins Co, 2004. Print.

Susanna, Rimpioja Riippa Anne. *Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : Une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires*. 2013. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, PhD dissertation. <file:///Users/jekal/Desktop/2013PA030098.pdf>. Pp. 420.

The Films of my life. Trans. Leonard Mayhew. By François Truffaut. Diversion books, 2014. Ebook.

Truffaut, François.« Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, (1987): Web. 2 Novembre 2021. <http://iihm.imag.fr/Truffaut/unecertainetendance.html>.

Vierotchka. "Georges Méliès -L'Éclipse du soleil en pleine lune." *YouTube*, 18 May, 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=IFj5eiEtEq0&t=331s>.