

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JACQUES DOILLON

Les Doigts dans la tête



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.

Rédacteur du dossier : Marcos Uzal.

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achévé d'imprimer : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Jacques Doillon, l'obstiné	2
Acteurs – Un quatuor	3
Genèse – Gommer le scénario	4
Écriture	5
Contexte – Après les révolutions	6
Avant la séance	7
Découpage séquentiel	8
Récit – Journal intime	9
Mise en scène – Un film de chambre	10
Séquence – Rosette rencontre Liv	12
Plan – Sauver Rosette	14
Motif – La parole	15
Technique – Lumière	16
Filiations – Filmer la jeunesse	17
Pistes de travail	18
Atelier – En voiture	19
Critique – La reconnaissance de F. Truffaut	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE



Les Doigts dans la tête

France, 1974

Réalisation : Jacques Doillon
Scénario : Jacques Doillon, avec la collaboration de Philippe DeFrance
Chef opérateur : Yves Lafaye
Assistants opérateurs : Michelle Ferrand, Christian Backmann
Décor et accessoires : Manuel Durouchoux
Chef électricien : Jean-Pierre Dabosville
Son : Alain Contrault
Assistant son : Jacques Gauron
Script : Claude Luquet
Montage : Noëlle Boisson
Assistants montage : Zoé Durouchoux, Jean-François Goyet
Mixage : Jean-Paul Loublrier
Production : UZ Production, Jean-Jacques Schakmundès, Roger Fleytoux, Anne-Marie Prieur
Distribution (2011) : Tamasa
Durée : 1 h 44
Formats : super 16 gonflé en 35 mm, noir et blanc, 1:1,66
Tournage : du 8 avril au 15 mai 1974
Sortie française : 3 décembre 1974

Interprétation

Chris : Christophe Soto
Léon : Olivier Bousquet
Rosette : Roselyne Villaumé
Liv : Ann Zacharias
Le patron : Martin Trévières
Le syndicaliste : Pierre Fabien
François : Gabriel Bernard
Le disquaire : Marcel Gotlieb
L'ami de Liv : François Béranger

SYNOPSIS

Peu après avoir rencontré Rosette, vendeuse dans la boulangerie où il travaille, Chris tombe amoureux de Liv, une belle suédoise. Il est partagé entre les deux filles et ne semble pas vouloir choisir. Liv est pétillante et insouciante, Rosette est timide et attristée par la situation. Des problèmes avec son patron poussent Chris à se barricader chez lui en compagnie de Rosette, de Liv et de son ami Léon. Ensemble ils s'amuse, rêvent d'une autre vie, s'aiment tant bien que mal. Mais la maladresse de leurs sentiments et la dureté du monde extérieur mettront bientôt fin à leur petite communauté. Liv rentre en Suède, elle sera passée comme un rêve dans la vie de Chris. Puis Rosette rentre chez ses parents. Chris devra encore attendre avant de recevoir ses indemnités de licenciement. Il n'a plus que son ami Léon, et il ne leur reste plus qu'à chanter.

RÉALISATEUR

Jacques Doillon, l'obstiné

Après avoir exercé divers petits métiers, Jacques Doillon (né le 15 mars 1944 à Paris) devient assistant monteur, puis monteur. Il réalise son premier court métrage en 1969, puis plusieurs petits documentaires de commande sur divers sujets, et surtout *On ne se dit pas tout entre époux* d'après une bande-dessinée de Gédé (l'un des créateurs de *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo*). C'est également d'après un ouvrage de ce dernier qu'il réalise son premier long métrage en 1972 : *L'An 01*. Cette comédie provocante et utopiste n'est pas très représentative de son cinéma, bien qu'on retrouve des échos de son esprit libertaire dans le film suivant : *Les Doigts dans la tête*. Ce second long métrage est salué par une grande partie de la critique, ainsi que par François Truffaut qui voit en Doillon un digne héritier de la Nouvelle Vague (cf. p. 20). Après la défection de Maurice Pialat, c'est Truffaut qui propose au producteur Claude Berri d'engager Doillon pour réaliser l'adaptation d'*Un sac de billes* de Joseph Joffo. En 1978, il tourne deux films qui l'imposent comme un auteur essentiel : *La femme qui pleure* et *La Drôlesse*. Dans le second, il se penche à nouveau sur l'enfance et l'adolescence, sujets récurrents chez lui (*Le Petit criminel*, *Le Jeune Werther*, *Ponette*, *Petits frères*), tandis qu'avec *La Femme qui pleure*, en partie autobiographique et dans lequel il joue lui-même le rôle masculin principal (comme plus tard dans *La Fille de quinze ans*), il aborde un autre sujet essentiel de son cinéma : les difficultés du couple, le plus souvent montrées du point de vue de la femme (*La Pirate*, *La Tentation d'Isabelle*, *La Vengeance d'une femme*). Ces deux thèmes s'entrecroiseront parfois dans des films centrés sur des rapports entre parents et enfants (*La Fille prodigue*, *La Vie de famille*, *La Fille de quinze ans*, *Trop (peu) d'amour*). Doillon ancre toujours ses personnages dans un milieu social précis, sans en privilégier aucun : il peut filmer des adolescents du 5^e arrondissement de Paris (*Le Jeune Werther*) aussi

bien que de la banlieue parisienne (*Petits frères*), des bourgeois dans de luxueuses demeures (*La Fille de quinze ans*, *Raja*) autant que des ouvriers (*Les Doigts dans la tête*) ou des petits délinquants (*Le Petit criminel*, *Carrément à l'ouest*, *Le Premier Venu*).

La singularité de Doillon réside dans sa capacité à faire surgir un apparent naturel à partir d'un travail très élaboré de mise en scène. On peut ainsi définir son cinéma comme un mariage entre une écriture très rigoureuse, parfois très littéraire, et un grand souci de réalisme social et psychologique. Les deux principales clefs de ce système sont l'écriture des dialogues et la direction d'acteur, où à chaque fois le réalisme est atteint à force d'obstination et de précision, loin de l'improvisation par laquelle les tenants d'un certain naturalisme cherchent à s'approcher de la vérité. Son travail avec les acteurs (qu'ils soient des amateurs ou des stars) consiste en une longue observation et une patiente recherche, puis à multiplier les prises jusqu'à atteindre une intensité qui font en grande partie la force de ses films (cf. p. 3). Il est ainsi capable d'obtenir des miracles, notamment avec les enfants, connus pour être les acteurs les plus difficiles qui soient. C'est particulièrement impressionnant dans *Ponette*, dont l'actrice principale a quatre ans. L'importance qu'il accorde aux acteurs et aux dialogues ainsi que son goût du huis clos peuvent donner à ses films une certaine théâtralité (*Comédie !*, *La Vengeance d'une femme*), tendance qu'il poussera parfois jusqu'à une forme de sophistication qui lui valut quelques réactions hostiles d'une partie de la critique dans les années 1980 (pour des films comme *La Fille prodigue*, *La Pirate*, *La Tentation d'Isabelle* ou *La Puritaine*).

Du début des années 1980 jusqu'au milieu des années 1990, Doillon fut un auteur très reconnu et prolifique, capable de tourner jusqu'à



Jacques Doillon, rencontre avec Mathieu Kassovitz (MK2)

trois films par an et passant aisément du cinéma à la télévision (pour laquelle il tourna des téléfilms très personnels, comme *Monsieur Abel*, *L'Arbre*, *Un homme à la mer* ou *Germaine et Benjamin*). De façon injuste, il connut ensuite une petite traversée du désert pendant laquelle il eut de plus en plus de mal à trouver des financements pour ses réalisations. Après des films passés trop inaperçus et cinq années d'absence (également due à une grave maladie qu'il parvint à vaincre), il fit un magnifique retour en 2008 avec *Le Premier Venu*, l'un des meilleurs films français des années 2000. Il y retrouvait Gérard Thomassin, l'acteur qu'il avait révélé dix-huit ans plus tôt dans *Le Petit criminel*. C'est cette fidélité à certains acteurs, à certains collaborateurs (dont le monteur et scénariste Jean-François Goyet), à certains types de personnages et de situations qui rend le travail de Doillon si cohérent. Ses films, comme ceux de Bergman ou de Rohmer, se répondent tous entre eux d'une façon ou d'une autre : « Je suis sûr, affirme Jean-François Goyet, que si on pouvait mettre tous les films de Jacques sur une espèce de carte, on s'apercevrait que certains films sont des agrandissements de détails d'un autre, et que l'ensemble dessine une espèce de saga qui est l'histoire des mêmes êtres humains, à des âges différents ». C'est ce qu'on appelle une œuvre.

1) Entretien avec Jean-François Goyet in Alain Philippon, *Jacques Doillon – Entretiens*, Yellow Now, p. 86.

ACTEURS

Un quatuor

Les quatre acteurs principaux des *Doigts dans la tête* étaient des débutants ou des non professionnels. Christophe Soto (Chris) était un musicien qui n'avait jamais eu d'expérience cinématographique et qui n'en eut pas d'autres. Olivier Bousquet (Léon), Ann Zacharias (Liv) et Roselyne Vuillaumé (Rosette) avaient déjà un peu été acteurs pour le cinéma ou la télévision (surtout Ann Zacharias, qui avait notamment tourné dans *France société anonyme*, le premier film d'Alain Corneau). Mais pour Jacques Doillon la question n'était pas là, qu'ils soient professionnels ou amateurs importait peu : les acteurs furent d'abord choisis pour leur personnalité, pour ce qu'ils apportaient aux personnages et pour leur capacité à s'entendre entre eux, à s'harmoniser comme des instruments de musique. Dans ses entretiens, le cinéaste fait en effet beaucoup d'analogies musicales. « *La musique d'un film*, explique-t-il, *c'est aussi et surtout la musique des voix, la musique de la scène, ce travail avec les acteurs. Ça s'entend. C'est un travail musical le cinéma*¹. » Il compare les quatre acteurs de son film à un « quatuor », les dialogues sont leur partition et le film ne peut être entendu qu'à travers eux. « *La réunion de ces quatre-là, j'ai entendu tout de suite à la lecture que ça fonctionnait, que ça pouvait dialoguer entre eux*² ». Et ce n'était pas une chose évidente a priori tant ils ont tous les quatre des présences et des intonations différentes. Mais ce sont justement ces différences, ces dissonances qui font l'intérêt du groupe, pour la mise en scène comme dans le propos du film.

La « méthode » Doillon

Chez Doillon, le rôle des acteurs commence souvent dès l'écriture du scénario. Le cinéaste passe beaucoup de temps avec eux, à observer leur façon de vivre, de se déplacer, de parler. Pour *Les Doigts dans la tête*, il s'installa même un moment à Stockholm en compagnie d'Ann Zacharias afin de s'en inspirer pour le personnage de Liv. Il



est aussi probable que Doillon ait utilisé le fait qu'à l'époque Christophe Soto était recherché comme insoumis au service militaire, ce qui le plaçait dans une situation comparable à celle de Chris. D'autres personnages peuvent naître d'une rencontre inattendue, comme celui de François, le remplaçant de Chris à la boulangerie, totalement modelé sur son interprète, Gabriel Bernard. Ce dernier s'était présenté à la production pour obtenir un petit rôle sans connaître le sujet du film. Le hasard voulut qu'il soit apprenti boulanger et aspirant comédien. C'est donc presque son propre rôle qu'il joue dans le film.

Les dialogues sont un élément essentiel du cinéma de Doillon et au début du tournage ils sont tous déjà très précisément écrits. « *Tout ce qu'il dit, il le dit par cœur* », remarque d'ailleurs Chris à propos de Léon au début du film, comme s'il s'amusait à commenter le travail des acteurs en contredisant l'impression d'improvisation (méthode peu utilisée par Doillon) que peut donner leur jeu. Les dialogues étant en partie inspirés par la façon dont les comédiens s'expriment réellement, ces derniers peuvent se les approprier jusqu'à sembler les dire spontanément. Mais ce n'est pas si simple et l'apparente spontanéité de ces jeunes acteurs est souvent le fruit d'un long travail de répétition. Doillon est en effet connu pour faire de nombreuses prises, pour tourner et retourner les scènes jusqu'à ce que les dialogues soient pleinement vécus par les acteurs et que tous s'accordent entre eux. Christophe Soto, qui est musicien de jazz, fut surpris par cette méthode bien différente du jeu « sans filet » qu'il pratiquait sur scène. Disons que Doillon recherche la grâce précise d'une musique de chambre plutôt que le déchaînement improvisé d'un morceau de jazz. Dans un premier temps, la multiplication des prises permet à l'acteur de « *baisser la garde* », comme dit Doillon, c'est-à-dire de jouer moins et de se livrer plus. Mais il s'agit surtout

de chercher avec l'acteur, de comprendre peu à peu les enjeux de la scène, ce qui doit y être mis en avant et ce qui doit rester caché ou être gommé. Et selon le cinéaste, cela se comprend physiquement plus qu'intellectuellement, à travers les tensions qui se mettent en place au cours du tournage, par les infimes variations de gestes et d'intonations sur lesquelles reposent les rapports entre les acteurs autant qu'entre les personnages. « *Sur certaines scènes*, explique Doillon, *il peut suffire d'un petit changement. Par exemple, demander à la fille de regarder le garçon avec insistance, avec une plus grande curiosité, comme si elle ne l'avait jamais regardé aussi attentivement [...]. Ici ce n'est plus le dialogue qui compte, mais le regard d'une fille et la manière de rendre ce regard un peu trop insistant, pour qu'au final le type soit gêné et que le dialogue n'ait plus grande importance*³. » Il s'agit donc de transcender le dialogue par des émotions réelles, imprévisibles, instantanées. Il n'y a alors plus de distance entre l'acteur et le personnage, l'un et l'autre évoluent ensemble.

1) Jacques Doillon, *Les Doigts dans la tête*, L'École des loisirs, 2008, p. 182.

2) *Ibid.*, p. 159.

3) *Ibid.*, p. 161.



GENÈSE

Gommer le scénario

Le point de départ du scénario des *Doigts dans la tête* est un fait divers paru dans *Le Monde* : deux apprentis boulanger s'étaient enfermés dans leur chambre et avaient entamé une grève de la faim avant d'être délogés par la police et mis en prison. Détail important : l'un d'eux tenait un journal, comme Chris. Pour écrire ce personnage, Jacques Doillon a précisé qu'il s'était également inspiré d'un mitron qu'il avait connu. Sans s'identifier à Chris, il se sent proche de lui par le fait qu'il vienne d'un milieu social comparable : « *L'histoire des Doigts dans la tête n'a rien d'autobiographique ; je n'ai été ni ouvrier en boulangerie ni mécanicien. Mais c'est une histoire que, vu ce que j'ai vu et d'où je viens, je pouvais raconter*¹. » Doillon demanda d'abord à un ami d'écrire le scénario mais, peu satisfait du résultat, il l'écrivit lui-même et se découvrit un goût particulier pour les dialogues, ce qui restera l'un des points forts de son cinéma. La lecture du scénario² montre à quel point les dialogues étaient précisément écrits avant le tournage, y compris les hésitations et tout ce qui relève du langage parlé, qui peut sembler improvisé par les acteurs.

Passages coupés

Il est très instructif de lire les scènes et dialogues que Doillon a choisi de modifier ou de couper³, très souvent pour atténuer un sens trop explicite et gommer des intentions trop théoriques.

Dans la première version du scénario Chris évoquait plus clairement ses sentiments dans son journal intime. Par exemple, dans la scène où il embrasse la main de Liv chez le disquaire, la voix off disait : « *Le con de patron était si loin... Je n'avais jamais été aussi heureux de ma vie... il faisait chaud... jusqu'à la fin de ma vie, je penserai à ce jour.* » Finalement, Doillon montre Chris embrassant Liv en remplaçant ce commentaire par la musique qu'ils sont en train d'écouter, afin que l'émotion ne soit pas décrite mais passe exclusivement à travers les acteurs et la façon dont ils sont filmés. De même, Léon exprimait à plusieurs reprises et de manière crue ses désirs et frustrations sexuelles : « *Y a qu'un truc qui faut dire... et ça me rend triste... c'est qu'on les baisera pas toutes...* », disait-il notamment. Dans le film on sent Léon très travaillé par la question, mais



d'une façon plus pudique, moins vulgaire. La parole reste essentielle pour lui (il invente sans doute sa rencontre ambiguë de la salle de bain de Liv), mais ne se réduit jamais à ce type de considérations générales. La dimension politique du premier scénario a également été atténuée, alors qu'elle s'y manifestait parfois avec violence. Chris recevait carrément une claque de son patron lors de leur dispute, puis était poursuivi par lui. Plus tard, son ami Denis tenait un discours radical : « *[...] y a des jours où je brûlerais tout, comme chez les indiens. Y avait une coutume qui faisait que tous les ans ils brûlaient tout ce qu'ils avaient, les habits, les tentes...* » Là encore, Doillon préfère éliminer ce qui relève d'une position préconçue, aussi irrécupérable soit-elle, pour ne privilégier que la façon dont les personnages vivent les événements, sans chercher à définir leur révolte.

Dans une scène coupée avant le tournage, Denis couchait avec Liv, ce dont s'apercevait Chris. On comprend que Doillon ait supprimé cette façon un peu cruelle de démontrer la liberté de Liv à son protagoniste, liberté que l'on ressent par ailleurs sans qu'il soit nécessaire de l'exposer si clairement. De plus, cette scène aurait dramatisé d'une façon plus classique les rapports entre Chris et Liv, alors que Doillon cherche à faire passer les émotions autrement que par la seule narration et ses rebondissements dramaturgiques. En réduisant, comme on l'a vu, les expressions trop directes des sentiments et tout ce qui relève du discours ou de la démonstration, il privilégie au tournage ce qui est exprimé à travers une parole plus immédiate, ainsi que par les corps, les visages, les regards, les silences. Car la mise en scène représente pour lui le passage des mots aux corps, de l'idée à l'émotion – « *la mise à l'épreuve de la scène par et grâce aux acteurs*⁴ ».

1) Entretien avec Jacques Grant, *Cinéma 75*, n° 194, janvier 1975, p. 114.

2) Publié dans Jacques Doillon, *Les Doigts dans la tête*, L'École des loisirs, 2008.

3) Que l'on trouve dans l'ouvrage publié par L'École des loisirs (voir note précédente).

4) Jacques Doillon, *Les Doigts dans la tête*, op.cit., p. 160.

ÉCRITURE

Le titre

Le premier titre prévu par Jacques Doillon était *Goodbye Pudding*. Peu satisfait, il dressa une liste d'autres titres possibles. Il raconte que, alors qu'au téléphone il lisait sa liste d'une voix fatiguée à son complice Jean-François Goyet (monteur et scénariste régulier du cinéaste), ce dernier entendit un titre qu'il n'aurait jamais prononcé : *Les Doigts dans la tête*. Même s'il n'avait pas de signification, ce titre surréaliste lui plut et il le conserva. Il remarqua alors que ce titre était évocateur et que chacun y allait de son interprétation, un ami en aurait même trouvé douze.

Il pourrait être intéressant de jouer à ce jeu avec les élèves. Le titre est en effet suffisamment ouvert pour que son interprétation soit révélatrice de ce que chacun a retenu du film. Voici deux propositions parmi d'autres : 1) on peut y voir une variante de l'expression « se prendre la tête », dans le sens où Chris décide de réfléchir sur sa vie, d'être un travailleur manuel qui cogite et « fouille » dans ses pensées à travers son journal et ses discussions ; 2) le titre peut également faire référence au fait que Chris recoiffe régulièrement sa mère, et à d'autres caresses dans les cheveux entre filles et garçons.



Synopsis

Pour présenter son film, Jacques Doillon écrit le synopsis suivant : *C'est la rencontre de trois petits « pros » parisiens avec un personnage magique : Liv, une jeune étrangère qui les rend étrangers à leur propre existence quotidienne centrée jour après jour sur un travail décevant et une vie décevante.*

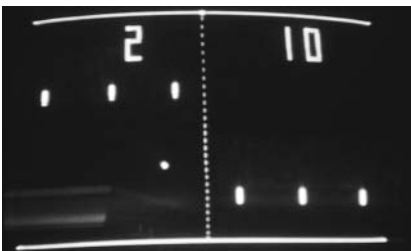
Un huis clos leur permettra de se mesurer et de faire surgir à la fois leurs refoulements et leurs aspirations au bonheur le plus immédiat.

Mail il ne suffit évidemment pas de le décider pour bien vivre tout de suite, ce serait compter sans l'oppression de la réalité extérieure et de leur éducation.

Tous ces jeunes qui existent et qui vivent à des millions d'exemplaires écrivent parfois des journaux intimes : Chris, le personnage principal, écrit le sien et nous raconte la formidable illusion de cette rencontre entre ces quatre jeunes qui, chacun à sa manière, refuseront le compromis et ne voudront pas savoir ce que les adultes attendent d'eux.

Un synopsis est normalement un simple résumé du scénario, or ce texte va plus loin, il laisse clairement apparaître certaines intentions du cinéaste et on peut le lire comme une interprétation de quelques aspects de son film. Tout d'abord, il désigne Liv comme un « *personnage magique* », terme fort qui confère à la jeune femme un pouvoir exceptionnel. C'est d'ailleurs elle seule, et non les événements extérieurs (comme le renvoi de Chris), qui est présentée ici comme le déclencheur de la prise de conscience des autres. Par ailleurs, la description que fait Doillon du huis clos est assez psychologique, tandis que le point de vue du film reste plus distant. Il évoque les « *refoulements* » des personnages, ainsi que « *leur éducation* », éléments lourds de sens que le film effleure sans jamais les aborder frontalement. Le synopsis suggère clairement que Chris et ses amis sont entravés par un déterminisme social et culturel, déterminisme

que Liv, l'étrangère, vient bousculer et remettre en cause. L'enfermement volontaire des personnages représente alors une fuite hors de leur vie quotidienne oppressante, pour mieux se comprendre eux-mêmes. Doillon suggère que ses personnages refusent de se compromettre avec le monde des « *adultes* », leur enfermement serait donc en quelque sorte un prolongement de l'adolescence s'opposant aux contraintes sociales qu'ils subissent. On peut aussi dire qu'ils essaient de devenir adultes d'une autre façon que celle qui leur est imposée. Doillon ne cache pas l'impossibilité de cette entreprise, qualifiant la rencontre des personnages de « *formidable illusion* ». Remarquons enfin que le cinéaste ne cherche pas à ancrer ses personnages dans une époque précise, ce qui donne à sa présentation un caractère plus universel que le film lui-même. Il dit justement qu'ils ressemblent à des « *jeunes qui existent et qui vivent à des millions d'exemplaires* », tandis que la mise en scène et l'incarnation par les acteurs permettra plutôt de mettre en valeur la singularité de chacun, le caractère unique de leurs rapports. Ce qui n'empêche bien sûr pas la reconnaissance ou l'identification, mais à un niveau intime plutôt que sociologique.



CONTEXTE

Après les révolutions

Comme le remarquèrent de nombreux critiques de l'époque, *Les Doigts dans la tête* se situe dans le prolongement de deux révolutions des années 1960 : la Nouvelle Vague et mai 68. Doillon a vis-à-vis de ces événements une position particulière qui en dit beaucoup sur la singularité de son parcours, mais aussi sur l'évolution du cinéma et de l'engagement politique au milieu des années 1970.

L'héritage de la Nouvelle Vague

Rappelons en quelques mots ce que fut la Nouvelle Vague. Les principaux représentants de ce mouvement furent d'abord d'acérés et novateurs critiques aux *Cahiers du cinéma* : François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Claude Chabrol. Puis tous devinrent cinéastes, réalisant leur premier long métrage entre 1958 et 1962. D'autres cinéastes importants furent associés à la Nouvelle Vague, pour leur conception du cinéma et leurs méthodes de tournage : Jacques Rozier, Jacques Demy, Agnès Varda, par exemple. Malgré des affinités évidentes, les films de tous ces auteurs sont assez différents les uns des autres car, comme le disait Truffaut, la Nouvelle Vague fut une révolution éthique plus qu'esthétique. Il s'agissait de libérer un cinéma français généralement engourdi dans un système de production très hiérarchisé, faisant que l'on pouvait difficilement devenir réalisateur professionnel sans avoir d'abord été second puis premier

assistant. Les jeunes gens de la Nouvelle Vague revendiquaient au contraire le droit de réaliser un film à vingt-cinq ans, sans avoir été agréé par la profession, et de pouvoir être cinéaste aussi simplement que l'on est peintre ou écrivain. Ce rejet de tout académisme et cette recherche de liberté créatrice furent facilités par des avancées techniques de l'époque : des caméras et des magnétophones plus légers, ainsi que des pellicules plus sensibles permettant de filmer à moindre coût et de quitter les studios pour sortir dans la rue.

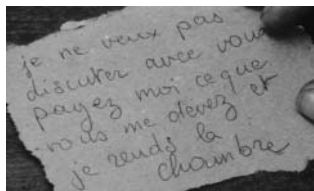
Jacques Doillon appartient à la génération qui succéda immédiatement à la Nouvelle Vague, à laquelle appartiennent également Jean Eustache, Philippe Garrel et Maurice Pialat, pour nous en tenir à des cinéastes proches de Doillon. À travers des films très intimes et autobiographiques, Eustache et Garrel assumèrent encore plus radicalement que leurs aînés l'idée qu'un cinéaste peut s'exprimer aussi librement et directement qu'un écrivain. Quant à Pialat, tout en profitant des libertés acquises grâce à la Nouvelle Vague, il s'en démarqua à travers des films plus crus et naturalistes ; refusant toute forme de cinéphilie, d'expérimentation formaliste ou de romantisme, il chercha à rendre compte le plus directement possible de la brutalité des rapports intimes et sociaux. Comme d'autres, Pialat reprochait aux cinéastes de la Nouvelle Vague de faire un cinéma trop poseur et pas assez tourné vers la réalité. Il est vrai que, contrairement aux néo-réalistes italiens, les cinéastes

de la Nouvelle Vague étaient, du moins dans un premier temps et à l'exception de certains films de Godard (*Le Petit Soldat*, *Vivre sa vie*), peu sensibles aux questions politiques et sociales. On peut situer Doillon à la croisée de tous ces chemins et voir *Les Doigts dans la tête* comme le point de rencontre entre, d'un côté, le cinéma intimiste et romanesque de Truffaut, et, d'un autre côté, la contextualisation sociale et la cruauté naturaliste de Pialat. En cela, ce film est très représentatif du basculement qui s'opéra dans le cinéma français des années 1970, du romantisme de la Nouvelle Vague vers un cinéma plus réaliste, plus cru et désenchanté.

Échos de mai 68

La dimension politique des *Doigts dans la tête* tient donc à la façon dont la vie intime des personnages est inextricablement liée à leur environnement social et à la révolte qu'il leur inspire. Dans les entretiens de l'époque, Doillon évoque souvent le milieu social dans lequel il a lui-même grandi : « Mon père était un petit employé qui est devenu un employé moyen, ma mère était standardiste. Le tout dans un trois pièces de 35 m² dans le 20^e et avec un frère – donc des conditions moyennes, normalement médiocres. L'histoire des *Doigts dans la tête* n'a rien d'autobiographique : je n'ai été ni ouvrier en boulangerie ni mécanicien. Mais c'est une histoire que, vu ce que j'ai vécu et d'où je viens, je pouvais raconter¹. » Dans *Les Doigts dans la tête*, il filme donc des prolé-





taires, des ouvriers, comme Pialat et contrairement à la Nouvelle Vague, à quelques exceptions près (*Adieu Philippine* de Jacques Rozier ou *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy).

L'esprit de mai 68 ne se limite pas à cette conscience de classe, il se prolonge plutôt dans la façon dont ces jeunes gens envisagent de changer leur vie. Ils n'appartiennent à aucun parti politique et ne semblent pas répondre à une idéologie particulière, ce sont des utopistes qui aimeraient échapper aux contraintes du travail. Ils sont finalement proches de la position de Doillon lui-même à l'époque du film : « Je n'appartiens à aucun groupe politique. C'est toujours le bordel dans ma tête : tantôt j'ai une position belle, dure, idéaliste, surréaliste, gauchiste, tantôt une position réformiste qui vise à l'efficacité. Je n'ai pas de position, je balance. C'est pour ça que je ne peux pas militer. Ce qui est certain pour moi, c'est qu'il y a un boulot imbécile qui empêche les gens de gamberger. Et qu'à partir du moment où ils gambergent c'est un moment fort. Ce qui peut déjà servir à faire un film² ! »

Cette dénonciation de l'aliénation du travail était déjà le sujet de son premier long métrage, *L'An 01*, qui racontait comment un peu partout dans le monde des groupes de plus en plus nombreux se décidaient soudain à arrêter de travailler et à imaginer une société oisive. Le scénario est signé Gébé, l'un des créateurs des revues satiriques *Hari-Kiri* et *Charlie Hebdo*, et relève d'une vision et d'un humour libertaires. Dans *Les Doigts dans la tête* on trouve un

clin d'œil à cet esprit dans la scène chez le disquaire (séquence 12), puisque celui-ci est interprété par l'auteur de bande-dessinée Gotlieb. Sa chemise hippie, la musique tibétaine qu'on y écoute, le gros casque et les disques vinyles résumant à eux seuls toute une époque. N'est-ce pas une utopie comparable à celle de *L'An 01* qui anime Chris : arrêter le travail pour rêver une autre vie ? D'ailleurs, le seul groupuscule politique auquel il est fait référence dans le film, hormis le syndicat CGT, est le GRAT, le Groupe de Résistance Au Travail, qui existait vraiment. Encore une fois, la révolution commence donc par le refus du travail, mais le ton est différent : à la grande liesse anarchiste succède ici une révolte solitaire. D'un film à l'autre, le rire s'est teinté de désillusion. *L'An 01* était un rêve joyeux, tandis que dans *Les Doigts dans la tête* un tel rêve ne peut tenir face aux contraintes de la réalité. Il ne reste plus grand-chose des utopies de mai 68 : les luttes collectives sont devenues des combats individuels voués à l'échec, les fossés entre les classes et les générations demeurent, l'amour n'a pas été réinventé. Seule l'amitié résiste, et le souvenir de certaines rencontres.

1) Entretien avec Jacques Grant, *Cinéma 75*, n° 194, janvier 1975, p. 114.

2) *Ibid.*, p. 116.

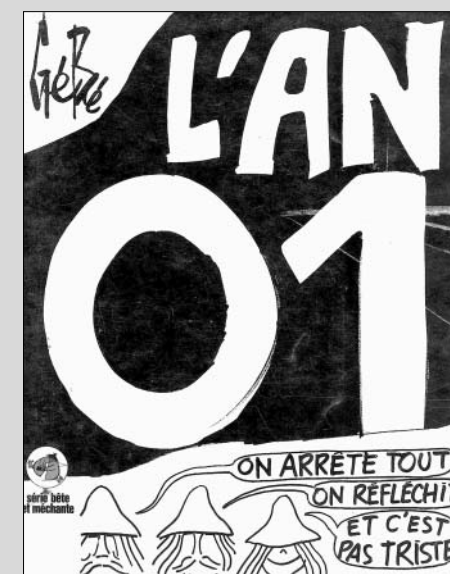
Avant la séance

À première vue, *Les Doigts dans la tête* peut donner le sentiment qu'il ne s'y passe pas grand-chose. On peut préparer les élèves à cette dramaturgie particulière en leur expliquant que l'une des questions du film est justement : que fait-on de son temps lorsque l'on décide de se libérer des contraintes sociales ? Et en fait, ce qui peut apparaître comme une succession de temps morts, est très riche en événements. Il se passe en effet beaucoup de choses dans le film et de façon plutôt rapide, mais bien différemment que dans un film d'action : l'évolution constante des personnages relève ici de l'intime et touche aux sentiments, aux espoirs et aux désillusions quotidiennes. « N'est-ce pas plus proche de ce qui se passe dans vos propres vies ? », peut-on demander aux élèves.

La lecture du synopsis de Jacques Doillon (p. 5) peut être un bon moyen de préparer les élèves à ce récit, on peut même leur demander s'ils s'y retrouvent déjà d'une façon ou d'une autre. Les protagonistes du film sont à peine plus âgés qu'eux, et il peut en effet être intéressant de jouer sur les probables identifications ou comparaisons qui auront lieu pendant la projection. Ainsi, on peut leur proposer d'emblée de chercher dans le film ce qui leur semblera proche d'eux ou ce qui au contraire leur paraîtra relever d'un temps révolu.

Afin de préciser ce point de vue, on rappellera le contexte du film, c'est-à-dire l'après mai 68 et l'atmosphère libertaire de cette époque. Pour illustrer cette contextualisation, il serait fructueux de montrer un extrait du premier film de Doillon, *L'An 01*, d'autant plus intéressant par rapport aux *Doigts dans la tête* que son sujet est comparable (l'arrêt utopique du travail) mais traité très différemment (du point de vue de la liesse collective plutôt que du repliement intime).

Un extrait de *L'An 01* peut aussi être une façon amusante (le film est drôle) de les préparer à des partis pris formels qu'ils pourraient a priori juger rébarbatifs : noir et blanc, fixité des plans, importance de la parole. Il conviendra alors de souligner combien la forme économe et sobre des *Doigts dans la tête* est profondément liée aux exigences du tournage (équipe réduite, décors réels, refus d'une lourde machinerie afin de préserver une certaine fraîcheur) et au récit (nécessité vitale pour les personnages de l'enfermement, du retrait social au profit d'un abandon intime).



DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Nous découpons le récit en segments tenus par un enjeu narratif spécifique et composés d'une ou de plusieurs séquences (indiquées entre parenthèses). Le minutage correspond au DVD édité par MK2.

« **On a dragué une suédoise** ». Chris et Léon draguent Liv dans un café (1). Ils la conduisent là où elle vit avec des amis (2). Ils y mangent en écoutant les conversations (3). En sortant, Léon raconte qu'il a surpris une fille nue dans la salle de bain (4). « **Pas de politique à l'heure du thé !** » (00:05:23). Chris et Léon rejoignent Rosette et une amie au foyer des jeunes travailleurs (5). Les quatre amis discutent de leurs conditions de vie, de leur rapport au travail. Léon raconte à nouveau, en l'exagérant, l'histoire qui lui est arrivée dans la salle de bain de Liv (6).

« **Allez ! À poil !** » (00:09:00). Chris prépare à manger à Rosette, puis il la rejoint dans le lit (7). Plus tard, ils mangent en parlant de leurs rapports difficiles avec leurs patrons (8).

« **Quand j'ai ouvert, t'étais tellement belle...** » (00:12:01). Chris entend frapper à la porte, c'est Liv. Ils discutent de plus en plus impudiquement, leurs corps se rapprochent. Chris est troublé (9).

« **J'avais pas me laisser emmerder par un môme** » (00:16:38). Tôt le matin, on tambourine à la porte de Chris : c'est son patron qui vient le chercher. Liv dort à côté de lui (10). Dans la boulangerie, il se dispute avec son patron au sujet de ses retards. Il est renvoyé de son travail et de sa chambre (11).

« **T'aimes la musique ?** » (00:18:35). Chris et Liv vont chez un disquaire. Pendant qu'ils écoutent un disque, Chris caresse et embrasse la main de Liv (12).

« **Entre jeunes, on va pas se tirer dans les pattes** » (00:20:33). Rosette rejoint Chris, Léon et Liv chez Chris. Elle est gênée par la présence de Liv (13). En la raccompagnant dehors, Chris essaie de calmer sa jalousie en lui expliquant que Liv est simplement une amie qu'il dépanne (14, 15).

« **Tu devrais gagner 2240 francs par mois** » (00:23:41). Chris, accompagné de Léon, rencontre un syndicaliste qui lui explique que son renvoi est illégal et qu'il est sous-payé. Il conseille à Chris de reprendre son travail et demande à Léon d'être témoin en cas de nouveau renvoi (16).

« **J'ai envie de commencer à vivre un peu** » (00:25:43). Chris retrouve Rosette dans un café. Il lui raconte sa rencontre avec le syndicaliste, puis lui reproche de faire toujours la tête et parle de Liv. Elle le traite d'égoïste, il répond qu'il veut juste mieux vivre (17).

« **Le patron il sera jamais d'accord** » (00:27:53). Le lendemain matin, Chris retourne au travail, il est accueilli rudement (18, 19). Plus tard, il revient avec le syndicaliste (20). Ce dernier explique au patron ce qu'il doit à Chris et dit au jeune homme qu'il peut occuper la chambre tant qu'il n'aura pas de lettre de licenciement (21).

« **T'as des ennuis maintenant, t'as deux femmes !** » (00:30:59). Chris, Léon, Liv et Rosette dînent par terre et, entre des rires et des discussions, les corps se rapprochent peu à peu. Chris et Liv finissent par faire l'amour sans se soucier des deux autres (22). Plus tard, Rosette a une crise de nerfs. On la fait respirer en lui sortant la tête dehors par le vasistas, puis elle se recouche (23). Chris raccompagne Léon à sa voiture, ils discutent de la soirée (24).

« **Il est folle cet mec-là** » (00:41:54). Le lendemain matin, Chris attend que Rosette parte travailler pour rejoindre Liv dans le lit (25). Plus tard, le patron vient chercher Chris qui refuse d'ouvrir. Il menace d'appeler la police si Chris ne quitte pas la chambre (26).

« **Jeune ouvrier barricadé contre son patron** » (00:45:40). Chris est avec Léon et Liv dans sa chambre, il a décidé de s'y barricader et de faire la grève de la faim (27). Rosette les rejoint et décide de rester avec eux pour la nuit (28).

« **C'est pas un spectacle pour les petites mecs** » (00:51:07). Le lendemain matin, Léon est troublé

d'avoir dormi près de Liv. Au moment de faire sa toilette au lavabo, celle-ci demande aux deux garçons de tourner le dos (29). Plus tard, Liv, Rosette et Léon sortent par la porte tandis que Chris sort par le vasistas.

« **Le GRAT, c'est le Groupe de Résistance Au Travail** » (00:56:05). Tous les quatre passent la journée chez un ami de Chris (Denis) dans un pavillon avec un jardin. Liv explique à Chris qu'il devrait être plus compréhensif avec Rosette (30-32).

« **Tu pourrais nous faire un autographe** » (00:59:54) : Chris reçoit la visite de François, son remplaçant à la boulangerie. Il n'a pas une haute idée du patron. Il est monté à Paris pour devenir comédien, il leur fait une démonstration en interprétant un extrait de *Georges Dandin* (33).

« **Allez, couche-toi, Jeanne d'Arc !** » (01:05:28). En pleine nuit, Rosette allume la lumière en disant qu'elle a entendu des bruits de pas sur le toit. Les autres n'entendent rien (34).

« **C'est si bon de rester au pieu** » (01:07:31). Le lendemain matin, Liv va faire un tour, Léon la suit. Rosette lave les cheveux de Chris, puis ils décident de faire l'amour (35, 36).

« **Quelle élégance !** » (01:11:37). Le soir, Chris, Léon, Rosette et Liv vont rendre visite à François et lui demandent de leur montrer son nouveau smoking (37, 38).

« **On mettrait Léon à côté Rosette ?** » (01:13:45). Pendant que les deux autres dorment, Liv essaie de donner un cours de yoga à Chris qui ne peut s'empêcher de rire. Elle se moque de lui en suédois, ils s'embrassent puis vont déplacer Léon pendant son sommeil pour pouvoir être l'un à côté de l'autre dans le lit (39).

« **Elles sont parties !** » (01:18:01). Le lendemain matin, l'ambiance est tendue. Léon fait des signes de reproche à Chris tandis que Rosette fait la tête. Liv sort, Léon tente de détendre l'atmosphère. Rosette part en disant qu'elle dormira sans doute

chez elle ce soir. Restés seuls, Chris et Léon se chamaillent amicalement (40).

« **T'es comme un petit frère pour moi** » (01:25:39). Liv rentre et s'inquiète de l'absence de Rosette. Elle va chercher cette dernière en lui expliquant qu'elle n'est qu'un bref passage dans la vie de Chris (41, 42). Chez Chris, un ami de Liv l'attend, elle annonce qu'elle rentre en Suède avec cet homme (43, 44).

« **Tout ça à cause du patron** » (01:33:38). Chris, Léon et Rosette jouent aux cartes. En voix off, le journal de Chris nous apprend que Rosette doit rentrer chez elle, à Bourges (45).

« **La justice elle est pas de ton bord** » (01:34:42). Le syndicaliste appelle le patron de Chris qui ne veut pas entendre parler des indemnités. Le jeune homme comprend alors que l'affaire passera par les tribunaux et prendra du temps à être résolue (46). « **Je pars pour un dernier voyage** » (01:36:28). Chris et Léon vont rendre visite à Rosette chez ses parents. La mère leur répond qu'elle n'est pas bien et qu'elle ne veut pas les voir (47). Les deux amis repartent. Dans la voiture ils chantent à tue-tête *Unissons nos voix* (48).

RÉCIT

Journal intime

Le conflit de Chris avec son patron pourrait engendrer une dramaturgie classique, fondée sur une opposition, mais il devient vite secondaire, étant plutôt le prétexte qui poussera le jeune homme à vivre comme il l'entend en s'enfermant avec ceux qu'il aime. Chris passe alors à un autre rapport au temps, non soumis à une ligne directrice, à des obligations, à un programme. De même, le film n'est pas soumis à une narration rigide : il passe du temps avec les personnages plutôt que de les précipiter dans le drame. Il s'agit moins de poursuivre le fil d'un récit que d'être attentif à ce qui se passe dans chaque scène, à ce qui ne s'exprime que dans l'instant : des gestes, des regards, des réactions, des attitudes, etc. Et ce sont ces choses simples et impondérables qui font avant tout évoluer les personnages, d'autant plus qu'ils choisissent de s'exclure momentanément de la société pour prendre le temps d'être ensemble. Ainsi, tout ce que raconte le film émane des personnages, sans que rien ne semble leur être imposé par une nécessité dramaturgique : Doillon s'accorde à leur quête de liberté en refusant de les écraser sous la fatalité d'un scénario trop démonstratif ou signifiant.

La forme du journal intime correspond bien à cette volonté de construire le film comme une succession d'instant de vie. Chris, que nous entendons régulièrement en voix off lire des passages de son journal, est présent dans presque toutes les scènes, comme acteur ou témoin, et tout ce que nous voyons pourrait donc être extrait de ce journal. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un film à la première personne, qui serait subordonné aux états d'âme d'un seul personnage et à sa vision du monde. La mise en scène de Doillon maintient une distance qui ne fait jamais basculer le film dans la subjectivité de Chris. Ce dernier s'épanche peu, dans son journal il évoque surtout les rencontres qui rythment sa vie, ses rapports aux autres. Chris est au centre mais il s'agit aussi d'un film de groupe où chacun existe pleinement.

En repérant tous les moments où nous est donné à entendre le journal de Chris, nous constatons que l'utilisation de celui-ci n'obéit pas à une règle stricte. Il peut raconter des faits situés avant, pendant ou après la scène, et aussi



bien évoquer des moments que nous avons vus, vovons ou verrons, que des événements qui nous resteront cachés.

Dans la première scène, par exemple, le journal va du 3 au 16 avril, c'est-à-dire qu'il évoque des événements ayant eu lieu treize jours avant ce que nous voyons (Chris est sorti puis a couché avec Rosette), puis il commente directement la scène (rencontre avec Liv), et va même jusqu'à annoncer la suite de la séquence (soirée chez les amis de Liv puis avec Rosette). La lecture du scénario original nous apprend que le film devait d'abord commencer par une scène montrant Chris dans la boulangerie en compagnie de ses patrons et de Rosette. Finalement, Doillon a coupé cette scène et n'en a gardé que l'extrait du journal qui lui correspond. Nous entendons donc parler de Rosette avant de la voir, et ainsi le film commence de façon significative par la rencontre avec Liv, celle qui fera basculer la vie de Chris. Cette utilisation de la voix off permet aussi d'entremêler dès le début l'histoire de Chris avec Rosette (évoquée au son) et la rencontre avec Liv (montrée à l'image).

Autre exemple révélé par la première version du scénario : le moment où Chris retrouve Liv et Rosette dormant dans le même lit après la crise de nerfs de cette dernière devait constituer une scène à part entière qui n'a finalement pas été tournée mais simplement remplacée par son évocation en voix off. Le journal de Chris a ainsi une fonction narrative : dans la mise en scène économe et tranchante de Doillon, il permet de faire des ellipses, d'éviter des scènes de transition, mais aussi de condenser plusieurs scènes en une. Ainsi, le journal de Chris évoque ses premiers problèmes avec sa patronne alors que nous le voyons au lit avec Rosette. C'est un moyen de ne pas avoir à montrer une dispute un peu triviale tout en insistant sur l'opposition entre la vie sociale et la vie intime de Chris.

Enfin, alors que le montage, entre plans longs et ellipses indéterminées, a tendance à nous faire perdre la notion du temps, le journal daté permet d'en avoir une meilleure conscience. On sait, par exemple, que le récit commence le 3 avril au son et le 16 avril à l'image, et qu'il s'achève quelques jours après, le 7 mai.

La voix off

La voix off est un procédé narratif consistant à ajouter une voix provenant d'un autre espace et d'un autre temps que ceux de l'action présentée à l'écran. Elle peut être la voix d'un narrateur extérieur au récit ou, comme dans *Les Doigts dans la tête*, d'un personnage. Ici, c'est la lecture par Chris d'extraits de son journal intime qui fait office de voix off. D'autres films importants ont utilisé ce procédé : *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson, *Taxi Driver* de Martin Scorsese ou *Journal intime* de Nanni Moretti. Le journal est une forme libre qui permet au cinéaste d'utiliser le présent aussi bien que le passé, et de mêler descriptions factuelles et confidences subjectives. Jacques Doillon tient à préserver la spontanéité du tournage, la fraîcheur de ce qui ne peut avoir lieu que dans l'instant, et il se sert de la voix off pour éviter de montrer tout ce qui viendrait encombrer ou alourdir ce présent : des faits qui n'ont qu'une fonction narrative, des scènes trop explicatives ou signifiantes. Les quelques plans où nous voyons brièvement Chris écrire son journal (lorsqu'il est seul ou dans des moments d'attente) montrent que la voix off se situe dans les interstices des scènes, lorsque le jeune homme prend du recul sur les petites tranches de vie qui nous sont données à voir. Il y fait preuve d'intelligence et d'enthousiasme, mais aussi d'une certaine mélancolie.



MISE EN SCÈNE

Un film de chambre

Les Doigts dans la tête est presque entièrement tourné en intérieurs : appartement où vivent Liv et ses amis, chambre de Rosette, chambre de François, maison de Denis et, bien sûr, chambre de Chris. À ces habitations s'ajoutent quelques lieux publics mais où se déroulent des scènes concernant surtout la vie privée de Chris : boulangerie, café, disquaire, bureau du syndicaliste. Quant aux quelques décors extérieurs, ce sont des espaces adjacents aux habitations et des lieux de transitions : trottoirs, jardin, cour d'immeuble.

En privilégiant ainsi les intérieurs, Jacques Doillon se centre sur ce qui lui semble essentiel : les acteurs, les dialogues, l'intimité des personnages, ce qui s'éprouve et s'exprime dans la sphère privée. « *J'ai le sentiment que les choses un peu fortes de notre vie se passent entre les chambres et la cuisine* », déclare-t-il. Cette nécessité de l'intime est fondamentale dans *Les Doigts dans la tête*, les quatre protagonistes se cloîtrant volontairement dans une chambre de bonne (où chambre et cuisine sont réunies en une pièce unique) pour vivre leur enfermement comme une forme de libération.

Lorsque Liv rend visite à Chris pour la première fois, elle inspecte sa chambre avec attention, comme pour mieux connaître le jeune homme à travers son lieu de vie et ses objets quotidiens. C'est aussi pour Doillon une façon de faire visiter au spectateur ce qui sera le décor principal du film : une pièce presque réduite au strict nécessaire, à l'image du

mode de vie modeste de Chris. La chambre n'a que deux issues : une porte et un vasistas. Les meubles et les objets sont peu nombreux et surtout utilitaires, il est probable que la plupart d'entre eux appartiennent au propriétaire (c'est ce que dit Chris des ustensiles de toilette). Rien de matériel ne rattache donc le jeune homme à ce lieu, seulement la nécessité d'avoir un espace à soi permettant une vie intime. Mais le propriétaire de sa chambre étant aussi son employeur, les frontières entre son espace privé et son lieu de travail sont d'abord floues (c'est d'ailleurs un employé de la boulangerie qui vient le réveiller lorsqu'il est en retard). L'enfermement de Chris va donc d'abord être une façon de s'approprier complètement sa chambre en la coupant de tout ce qui la lie encore au monde du travail qu'il cherche à fuir.

Partage des corps, solitude des visages

Dans un espace si petit, les quatre amis vont cohabiter dans une grande promiscuité. Ils font presque tout sur le sol (discuter, manger, dormir et même se laver les cheveux) et l'exiguïté de la pièce les oblige à être toujours très proches les uns des autres, y compris lorsqu'ils dorment (sur des matelas alignés). Cette situation engendre des postures physiques particulières qui précipitent l'évolution des rapports entre les personnages ; c'est à ces attitudes des corps et aux expressions des



visages que s'attache principalement la mise en scène. En regardant le film sans le son, nous pourrions d'ailleurs comprendre les personnages seulement à leur façon de se tenir dans cet espace et parmi les autres. Par exemple, presque tout oppose la volubile Liv, qui se déplace beaucoup, fait du yoga ou force les garçons à lui tourner le dos lorsqu'elle se lave, et la timide Rosette, toujours en retrait, parfois cachée au fond du plan, un peu figée et sur ses gardes. Dans la séquence 22, la promiscuité débouche sur des jeux enfantins avec le corps de l'autre (lire les lignes des pieds, toucher le nez, caresser les cheveux) à travers lesquels s'expriment les désirs et les sentiments que l'enfermement exacerbe. Peu pudiques et inhibés, Liv et Chris font l'amour entre leurs amis. Léon y trouve un peu son compte en assumant une forme de voyeurisme, tandis que Rosette en est profondément mal à l'aise. Sa crise de nerfs sera sa réponse à l'épanouissement de Chris et de Liv, sa souffrance sentimentale s'y manifestant par un malaise physique. Elle étouffe littéralement, corps et âme, dans cet espace et cette intimité dont elle se sent exclue. Il ne suffit alors pas d'ouvrir la fenêtre pour qu'elle respire mieux, il faut véritablement la sortir de là en la soulevant jusqu'à ce que sa tête dépasse du vasistas.

Le découpage de Doillon accompagne ces différents rapports entre les corps, ces rapprochements et ces distances, l'harmonie du groupe et la solitude des uns. Les acteurs et les personnages ne sont pas



écrasés par la mise en scène, la durée des plans et la largeur des cadres leur laissant plutôt le temps et la place de respirer. On trouve donc peu de gros plans, mais plutôt des plans moyens ou rapprochés permettant de montrer plusieurs personnages dans le même cadre, face à face ou côte à côte. Loin de la caméra à l'épaule du « cinéma vérité », les cadres sont donc très précis et généralement fixes. Cette fixité acquiert une force particulière dans les longs plans. Elle traduit alors l'insistance du cinéaste sur une situation qu'il regarde évoluer ou devenir de plus en plus pesante, comme dans ce très long plan de la séquence 40 qui s'attarde sur Chris et Léon, allongés côte à côte sur le lit et passant successivement de la dispute à la réconciliation. Lorsque Liv revient chez Chris pour lui faire ses adieux (séquence 43), la caméra reste longuement sur lui, y compris quand la jeune femme et son ami sortent du champ. L'insistance de cette caméra fixe souligne la solitude de Chris qui n'est plus alors que le spectateur impuissant du dénouement précipité de son histoire amour.

Cependant, parfois de discrets mouvements de caméra panoramiques permettent d'aller d'un personnage à un autre sans couper, et donc en préservant la continuité du jeu des acteurs et de l'espace. Il est ainsi peu fréquent qu'un personnage soit longtemps seul dans un plan ; cela arrive surtout à Léon, celui qui a finalement le plus de mal à s'épanouir physiquement dans le groupe. Ce dernier s'impose

surtout par la parole, et à plusieurs reprises (séquences 6 et 22) il se retrouve assis en retrait face à ceux qui forment son auditoire. Les rares gros plans interviennent à des moments très précis et de manière toujours frappante, généralement pour souligner la solitude de l'un au milieu des autres (voir ci-dessous, ainsi que l'analyse de séquence p. 12).

Revenons à la séquence 22 pour voir comment la mise en scène de Doillon est au plus près des rapports à la fois physiques et psychologiques des personnages entre eux. Lors de cette soirée, les corps vont peu à peu se rapprocher jusqu'à ce que les quatre amis se retrouvent ensemble dans un même plan. Puis, lorsque Liv et Chris s'embrassent, excluant ainsi les deux autres de leur jeu, le découpage souligne la division du groupe : Liv et Chris restent seuls ensemble dans un plan plus rapproché, tandis que la solitude de Léon et Rosette est marquée par deux gros plans où l'on devine toute leur détresse. Léon essaie d'ailleurs, en vain, d'entrer dans le gros plan de Rosette en cherchant à l'embrasser. Plus tard (séquence 23), après que Rosette a eu une crise de nerfs, toute l'attention des trois autres va finalement se concentrer sur elle et plus particulièrement sur son visage (Chris la console par des mots doux, Liv lui caresse les cheveux, Léon lui fait une bise), comme s'ils prenaient soudain conscience de ce que Doillon nous avait précédemment montré par un gros plan : la tristesse de cette moue et de ce regard.

Le hors champ

Au cinéma, le terme *hors champ* désigne ce qui n'apparaît pas dans le plan mais qui y est suggéré d'une façon ou d'une autre (par un son, la direction d'un regard, une ombre, etc.). Dans *Les Doigts dans la tête*, l'isolement dans la chambre de Chris maintient hors champ le monde que les personnages fuient, mais la réalité extérieure se manifeste parfois par le son : voix du propriétaire derrière la porte, bruits de pas sur le toit. Ce dernier exemple démontre bien la dimension suggestive du son, puisque nous ne saurons jamais si ces bruits correspondaient effectivement à des pas humains ou s'ils n'ont pas simplement été exagérément interprétés par Rosette.

La porte est la frontière entre la chambre et le monde hors champ. Au début du film, un employé y cogne pour réveiller Chris, plus tard c'est la voix de son patron qui l'y menacera. Après s'être barricadé, il la garde bien fermée à clef en faisant décliner leur identité à ceux qui y frappent. Il s'agit de choisir qui entrera ou non dans la pièce, dans le cadre, dans le film. Notons que c'est de l'autre côté de cette porte, devant la pancarte expliquant au monde les raisons de son enfermement, que Chris sera quitté par Liv : la fin de son histoire d'amour et de sa rébellion correspondant à l'abolition de cette frontière utopique.

Le hors champ est aussi créé par le cadrage, car cadrer c'est choisir ce que l'on montre mais aussi ce que l'on cache. Lorsque Chris et Léon se rendent chez Liv (séquence 3), nous restons longuement sur eux tandis que les colocataires de la jeune femme n'existent qu'à travers ce que nous entendons de leur conversation (dans le plan suivant, nous ne percevons d'eux que des silhouettes). On voit bien ici comment l'utilisation du hors champ peut être une façon d'aller à l'essentiel : montrer seulement ce qui

doit être montré et faire entendre seulement ce qui doit être entendu, en condensant tout en un seul plan là où d'autres auraient joué sur un montage en champ-contrechamp montrant alternativement ceux qui parlent et ceux qui écoutent.

Lorsque Liv demande à Léon et Chris de se retourner pendant qu'elle fait sa toilette (séquence 29), elle instaure elle-même un hors champ en dirigeant les regards des garçons et, à travers eux, celui du spectateur. Le cadre restera fixé sur ceux qui lui tournent le dos, privés comme nous de cette vision interdite. Là encore, le son démontre tout son pouvoir de suggestion : les garçons se mettent à imaginer la toilette et la nudité de Liv à travers les bruits de l'eau s'écoulant sur son corps.



SÉQUENCE

Rosette rencontre Liv

Cette séquence marque la rencontre de Rosette avec Liv. C'est aussi la première fois que les quatre personnages principaux se retrouvent tous ensemble. Elle est particulièrement intéressante par sa construction, son montage et son utilisation de deux figures dont Jacques Doillon est économe dans ce film : le mouvement de caméra et le gros plan. Nous nous centrerons ici sur le découpage et le montage ; au sujet de la lumière, lire *Lumière* (p. 16) dont les remarques générales s'appliquent bien à cette séquence.

Plan 1

La séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble où Chris et Léon, assis sur le canapé, discutent des rapports entre Chris et son patron, tandis que Liv se peigne face au miroir. Cette image est presque un cliché : l'homme est affalé et parle avec son copain pendant que la femme se tient à part, se faisant une beauté en silence. Léon rajoute même une petite touche de moquerie machiste lorsqu'il prend deux fois Liv à parti avant de répondre à son incompréhension par un « *Non, rien* » qu'il accompagne d'un geste de la main semblant vouloir dire « de toute façon, tu ne peux pas comprendre ».

Liv habite chez Chris depuis quelques jours, et cette situation montre qu'elle y est déjà comme chez elle. C'est aussi comme cela que Rosette percevra sa présence, et en sera immédiatement jalouse. Lorsque Rosette frappe à la porte, le plan se prolonge dans un mouvement panoramique aller-retour du canapé à la porte (pour suivre Chris allant ouvrir) et de la porte au canapé (pour suivre Rosette allant embrasser Léon). Liv continue à être présente à l'image durant toute la durée de ce mouvement de caméra et se trouve pratiquement au centre du cadre au début et à la fin du plan : elle est justement celle dont la présence dans ce lieu va être embarrassante.

Plan 2

Le cadre se resserre au moment où Rosette embrasse Léon, puis un panoramique la suit lorsqu'elle va s'asseoir près de Chris. Le passage au plan rapproché exclut Liv de l'image, tandis que l'on perçoit mieux les visages des trois autres, en particulier celui de Rosette qui jette des regards inquiets en direction de Liv. Rosette prend la suite de la conversation précédente en racontant à Chris comment ses patrons ont réagi à son renvoi de la boulangerie. L'échange est sou-

dain interrompu par la voix de Liv demandant à Rosette : « *Tu veux quelque chose à boire ?* », question qui peut indiquer à Rosette à quel point sa « rivale » a investi les lieux.

Plans 3, 4, 5

Le cadre se ressert encore plus, et le montage s'accélère : trois courts gros plans vont se succéder. Cette rupture dans le rythme et le découpage traduit le malaise provoqué par la question de Liv. On voit d'abord Léon, le témoin muet et gêné. Puis Liv (prolongeant sa question en faisant le détail des boissons disponibles) de face et dans un plan très serré, ce cadrage frontal soulignant sa franchise. Et enfin Rosette, répondant « *Non merci* » dans un gros plan où tout va dans le sens du refus qu'elle exprime par la parole : le regard qui se baisse, et surtout une posture dans le cadre totalement opposée à celle de Liv : de trois-quarts, en légère plongée. Rosette ne veut pas croiser le regard que Liv lui offre, et l'absence de raccord entre ce plan et le précédent souligne ce rejet.

Plan 6

Nous retrouvons le cadre du plan 2, qui précédait cette fulgurante rupture. Et la même conversation reprend. Si Chris semble ne pas encore avoir perçu l'embarras de la situation, Rosette, muette et pensive, semble en être bouleversée. Puis, c'est un silence un peu trop long qui semble faire prendre conscience à Chris de ce qui vient de se passer.

Plans 7, 8, 9

Léon, dans le même cadre que le plan 3, met fin à ce silence gênant en prolongeant encore la conversation (proposant à Chris d'aller voir un syndicaliste). Puis Rosette se lève et sort de la chambre. On retrouve le cadre du plan 2 (plan rapproché), puis celui du plan 1 (plan d'ensemble), avec un panoramique qui raccompagne Rosette vers la porte. Après la rupture centrale, la scène se clôture donc comme elle a commencé, avec les mêmes cadrages mais montés en sens inverse (3, 2, 1). Dans cette construction géométrique, le champ-contrechamp en très gros plans de Liv et Rosette forme une sorte de nœud dont les quatre panoramiques de début et de fin seraient les boucles.

Liv est encore debout près du miroir. Le fait qu'elle n'ait pas changé de place depuis le début indique que, malgré tout, elle a sans doute elle-même éprouvé une gêne, et qu'elle a compris qu'il ne fallait pas trop en faire. Léon et Chris sortent pour raccompagner Rosette.

Plans 10, 11, 12, 13

La descente des escaliers est construite de façon ingénieuse : le montage de quatre plans successifs cadrés de la même façon donne l'impression que nous suivons le déplacement des personnages d'un étage à un autre (alors que tout a probablement été filmé au même étage). Les quatre plans/étages découpent bien la progression dramatique de ce passage : 1) Chris court après Rosette (« *Rosette, attends-moi !* »), 2) il la rattrape (« *Tu fais la gueule ?* »), 3) et 4) ils sont côte à côte et s'expliquent (« *Pourquoi elle est là ?* », « *Elle couche là ?* »). Les quatre plans ne sont cependant pas exactement identiques, si le premier est totalement fixe, des panoramiques verticaux suivent les personnages dans les trois autres, ce qui ajoute du mouvement et permet d'éviter qu'une similitude trop parfaite entre les plans rende le stratagème utilisé par Doillon trop visible.

Plan 14

Sur le trottoir, Chris raccompagne Rosette à la voiture de Léon. Ils sont à nouveau suivis par un panoramique. Léon est déjà assis dans sa voiture, avec un air grave, laissant le couple s'expliquer. Le son direct de la voix de Chris est bientôt remplacé par celui, plus fort, de sa voix off. Il résume toute cette journée qui s'achève, y compris ce qui s'est passé entre la séquence que nous voyons et celle qui la précédait. Un « *hier soir* » nous indique que ce commentaire a été rédigé le lendemain. Il fait un résumé laconique de la scène qui s'achève : « *Rosette a monté un drame quand elle a vu Liv* ». Au moment où Léon repart avec Rosette, nous apprenons que, plus tard, il l'a « *calmée dans la voiture* ».



1a



1b



1c



2a



2b



2c



3



4



5



6



7



8a



8b



9a



9b



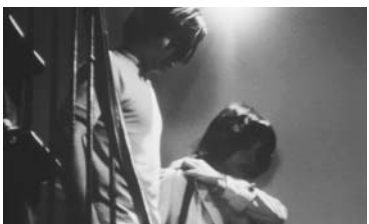
10



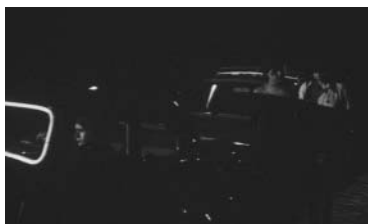
11



12



13



14

Effets de montage

Le montage n'est pas l'élément le plus visible de la réalisation des *Doigts dans la tête* mais il y joue néanmoins un rôle important. Il peut être heurté et créer des ruptures dans le passage d'une séquence à une autre. Par exemple, entre la séquence 21 et la 22 le « *chut* » de Léon vient soudainement interrompre la discussion entre Chris et le syndicaliste. Doillon utilise également le montage pour suggérer le passage du temps dans une même scène. Ainsi, dans la séquence 22 chaque plan correspond à un moment de la soirée, et chaque coupe marque une ellipse. Les plans sont généralement longs et la moindre accélération est donc visible. C'est le cas pour l'intervention des gros plans dans la séquence 13 (lire ci-contre), ou au début de la séquence 8, lorsque deux plans courts nous montrent Chris en train d'écrire son journal. On remarque qu'ici Chris porte une chemise alors qu'il est torse nu lorsqu'il va ouvrir la porte à Liv ; ces plans correspondent donc à un autre moment. S'ils s'accordent à la voix off (extrait du journal évoquant la scène à venir), ils forment un *flash forward*, c'est-à-dire l'anticipation d'un moment futur. Cette casure est en tout cas étonnante dans un film si clair et linéaire.

Liv s'explique avec Rosette

La crise de nerf de Rosette est l'expression violente du malaise que la présence de Liv provoque en elle. Plus tard, la suédoise parviendra à apaiser définitivement cette hostilité en prenant l'initiative d'aller lui parler. Cette scène (41) est constituée d'un long plan-séquence qui frappe par ses contrastes. Les deux femmes vont se distinguer de trois façons : 1) Liv parle, tandis que Rosette résiste longtemps au dialogue ; 2) Liv est presque toujours en mouvement, tandis que Rosette reste figée dans son coin ; 3) Liv est liée à la lumière, Rosette à l'ombre. Doillon découpe ici l'espace en se servant du contraste entre des zones très ensoleillées et d'autres très sombres. Au début, Liv entre dans le foyer par une issue qui apparaît comme un grand trou de lumière au milieu de l'obscurité du couloir. Après que Liv a ouvert la porte, le cadre (le plan a été recadré par un panoramique) est divisé en deux : à gauche, une partie très lumineuse (grâce à une grande fenêtre) où Liv parle en se déplaçant dans la profondeur ; à droite, une zone sombre (l'entrée) où Rosette reste muette et figée. De façon significative, Rosette se déplace à son tour dans la zone lumineuse lorsqu'elle accepte finalement de suivre Liv.



PLAN

Sauver Rosette

La scène précédente s'était achevée par un fondu au noir sur le visage triste de Rosette, blessée de voir Chris et Liv faire l'amour à côté d'elle, et repoussant les caresses de Léon. Le plan qui nous intéresse est la conséquence de ce qui précède, mais en même temps il intervient très brusquement, comme une rupture : il casse l'apaisement du fondu au noir en s'ouvrant directement sur l'action. Le malaise de Rosette a commencé à se manifester juste avant le début du plan puisque Liv et Léon l'entourent déjà, tandis que Chris est en train d'entrer précipitamment dans le cadre. Le spectateur arrive donc un peu en retard dans la scène, alors que tout est déjà très tendu. Nous ne comprenons pas tout de suite ce qui s'y passe, ce qui renforce l'impression de panique et de violence qui s'en dégage immédiatement.

Il s'agit d'un plan d'ensemble, afin que tous les personnages puissent y apparaître en même temps et filmés en pied. Car ce sont les corps, plus que les visages, qui comptent ici : l'oppression physique de Rosette, les gesticulations précipitées des trois autres, la façon dont ils se soutiennent tant bien que mal. Là encore, il y a une rupture avec ce qui précède : nous avons vu des corps se rapprocher, se caresser, puis des bouches s'embrasser et des regards tristes, et soudain un malaise vient bouleverser ces rapports en provoquant une forme de panique. Les personnages sont ici pris dans une urgence qui les force à agir avec affolement, alors que nous les avons précédemment vus essentiellement dans des états d'attente ou de vacance. C'est comme si leur groupe se contractait subitement, après s'être décontracté jusqu'à l'abandon. Les gestes empreints de ses amis aident Rosette et en même temps participent de son malaise : en la soutenant ils l'empêchent aussi de respirer pleinement. C'est à l'image de l'incertitude de sa place dans le groupe : elle veut être avec eux mais leur présence est aussi parfois une souffrance. Sa crise de nerfs est une réaction physique à l'intimité qui s'est installée dans le groupe et dont elle se sent exclue ou prisonnière. C'est une façon désespérée d'affirmer qu'elle a aussi un corps. Un panoramique suit le trajet des personnages du lit au vasistas. Le mouve-



ment de caméra est discret, il n'est pas là pour être perçu en tant que figure de style mais il sert simplement à faire un recadrage, et donc aussi à filmer toute l'action sans avoir à la couper, sans interrompre cette série de gestes précipités et hésitants. Dans la première partie du plan, la pièce n'est éclairée que par quelques bougies posées sur le sol. L'image est donc très sombre, on perçoit à peine les visages, et un affolement confus plutôt que des mouvements précis. Plus tard, Liv allume une seconde source lumineuse, elle aussi visible dans le cadre : la lampe située au-dessus du miroir. Ce changement d'éclairage permet de mieux voir la seconde partie de l'action, et la composition étonnante qui y est mise en place.

À la toute fin du plan, les personnages se retrouvent en effet dans une posture étrange : Chris et Léon soutiennent Rosette qui, montée sur une chaise, sort sa tête par le vasistas. Quelqu'un qui verrait ce photogramme sans rien connaître du film pourrait penser que les deux garçons empêchent leur amie de sauter par la fenêtre. La situation est inverse et plus inhabituelle : pour Rosette, être dans cette pièce est devenu si étouffant qu'il faut par tous les moyens la sortir de là immédiatement, lui faire respirer un autre air, comme un plongeur essoufflé que l'on remonterait à la surface de l'eau. Et l'appartement de Chris est si exigu que cette petite fenêtre inaccessible est la seule ouverture directe vers l'extérieur. L'enfermement, jusqu'ici lié à une forme de libération, peut donc aussi devenir angoissant. Ce n'est plus la réalité extérieure qui est oppressante, mais les sentiments les plus intimes.

MOTIF

La parole

Par l'importance qu'il accorde aux dialogues, Jacques Doillon s'inscrit dans une famille de cinéastes français, ayant placé la parole au centre de leurs films : Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Eric Rohmer ou Jean Eustache. Chez eux, la parole est considérée comme un moyen cinématographique à part entière, au même titre que la lumière ou le cadre, et comme un élément du jeu de l'acteur non moins prégnant que l'expression d'un visage ou qu'un geste. Par son pouvoir de suggestion, la parole peut aussi donner à voir, et les personnages de Doillon évoquent régulièrement des choses que l'on ne voit pas (notamment à travers le journal de Chris, voir p. 9).

Les Doigts dans la tête est certes moins théâtral que d'autres films de son auteur (*La Puritaine* ou *La Vengeance d'une femme*, par exemple) et ses dialogues sont moins littéraires, quoique précisément écrits, mais la parole y est tout de même essentielle. Exceptés quelques débuts ou fin de scènes avec Chris seul, nous voyons toujours les personnages par deux ou en groupe, et leur activité principale est la conversation. Ils parlent en buvant, en mangeant, en fumant sur le trottoir ou même en jouant au ping-pong ; cela va de la discussion politique à l'échange séducteur, en passant par des blagues, la récitation d'une scène de Molière ou un poème improvisé. Les rapports avec les adultes se définissent également par le type d'échanges verbaux particuliers qui s'instituent avec eux : toujours violents avec le patron (« *Si c'est toujours vous qui parlez, vous finirez par avoir raison* », lui dit malicieusement Chris), et essentiellement informatifs avec le syndicaliste. L'amertume finale est en partie due à l'inefficacité du dialogue entre ces deux hommes : « *Je crois que l'on n'a plus rien à se dire* », finit par lancer le syndicaliste au patron.

La parole a aussi une fonction réaliste, notamment lorsqu'elle fait entendre des façons de parler rattachant les personnages à des origines géographiques ou sociales. Liv est suédoise et parle français avec un accent dont s'amuse parfois ses amis. Loin de la mettre mal à l'aise, ce rapport au français semble la rendre plus libre : elle ne fait que passer dans cette langue et dans cette ville, et



c'est ce qui fait son charme. François a également un accent prononcé, l'accent d'une province qu'il ne veut pas nommer. Il souhaite devenir comédien et lorsqu'il récite un extrait de *Georges Dandin* de Molière, sa façon de déclamer peut paraître incongrue, voire comique. Or, le personnage de Dandin est un paysan qui cherche à s'élever au-dessus de sa condition, et l'accent et les maladroites de François sont finalement peut-être plus appropriés pour ce rôle que la maîtrise d'un acteur professionnel.

Léon est le plus habile avec la parole, il est drôle, fait des jeux de mots, improvise un poème, drague, raconte des histoires. Il va même jusqu'à raconter deux fois sa rencontre avec une jeune femme nue dans la salle de bain de Liv, la seconde version différant sensiblement de la première. Ce n'est pas l'anecdote en elle-même qui compte ici mais la façon dont Léon la relate, la transforme et peut-être l'invente. Il y dévoile ses désirs et ses frustrations, la parole étant peut-être surtout pour lui un moyen de combler des manques et d'exister face aux autres (quitte à devenir pendant quelques minutes le grand poète « *Léon de la Tour Penchée de la Cheville Déboîtée* »).

L'histoire racontée par Léon révèle aussi la tension maintenue par Doillon entre la parole et la sexualité. Liv l'exprime à sa façon en expliquant que lorsque l'on parle il n'y a plus autant de différences entre les filles et les garçons que « *dans la vie* ». « *Et quand on parle c'est pas la vie ?* », répond Chris. On peut dire que Chris et Liv sont autant à l'aise avec la parole qu'avec leurs corps, ils savent exprimer ce qu'ils ressentent et se taire pour s'enlacer. Léon est à l'aise avec les mots mais il est exclu dès que le désir impose le silence, Liv lui signifiant bien que dans ces moments la vie devient effectivement autre chose que « *quand on parle* ». Chez Rosette, ce rapport entre la parole et le corps est presque contraire à celui de Léon. Elle a une relation physique avec Chris mais ne parvient pas à exprimer son profond malaise lorsque ce dernier couche avec Liv. Sa crise de nerfs est alors comme le comble de son silence, comme si tout ce qu'elle ne disait pas finissait pas l'étouffer physiquement et que son corps exprimait ce qu'elle ne pouvait formuler.

Jeux de mots

Cinéaste de la parole, Jacques Doillon aime s'amuser avec les mots. Le choix du prénom Liv, par exemple, n'est pas anodin : il signifie vie en suédois et sa sonorité est proche du mot *love* (« *Liv, I love you* », écrit Chris dans son journal). Il renvoie aussi au prénom de l'une des actrices fétiches d'Ingmar Bergman, cinéaste essentiel pour Doillon : Liv Ullmann. Les jeux avec les mots peuvent aussi se nicher dans les sigles d'un parti politique : le GRAT (Groupe de Résistance au Travail) ; ou dans le lapsus d'un acteur : Chris disant « *petronne* » au lieu de *patronne*. Dans son poème improvisé, Léon s'en donne à cœur joie en faisant rimer les prénoms de ses amis (« *Ô Liv, toi qui aime tant les olives* »). Les jeux avec le langage passent également à travers l'accent suédois de Liv et sa confusion des genres (« *petites mecs* », « *il est folle* », etc.), ainsi que dans l'utilisation approximative des langues étrangères par ses amis : « *malinguer* » pour traduire *malingre*, Léon chantant à sa façon une chanson des Beatles (« *We don't do yé, yé, yé* ») ou cherchant à imiter le suédois (« *Awouatchouillaawouatchnan* », tel que l'écrit Doillon dans son scénario). On notera également l'utilisation de mots d'argot un peu oubliés : François dit « *beugner* » au lieu de *frapper*, Chris précisant qu'à Paris on dit plutôt « *bugner* ».



La Passion de Jeanne d'Arc

Doillon a raconté à plusieurs reprises à quel point il fut bouleversé par *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer durant son adolescence : « C'était un ravissement, les jambes coupées, j'étais incapable de sortir de mon fauteuil, je ne pouvais plus marcher¹ ». Dans ce film muet et presque uniquement constitué de gros plans, la violence des échanges entre les différents protagonistes du procès de Jeanne d'Arc se concentre entièrement dans l'intensité des regards et la force expressive des visages. Chaque expression, chaque variation des traits, chaque texture de peau jouent ici un rôle essentiel. « Comment mettre le doigt sur cette intensité-là ? » se demandait Doillon, et ce sera la quête essentielle de son travail de cinéaste, l'importance des dialogues n'étant en rien contradictoire avec sa fascination pour les visages, les regards, la présence physique des acteurs. Dans *Les Doigts dans la tête*, au détour d'un gros plan ou d'un rayon de lumière, l'influence de Dreyer (ainsi que d'autres grands stylistes comme Bresson et Bergman) se manifeste parfois pour, discrètement, sublimer la réalité.

1) *Les Doigts dans la tête*, École des loisirs, p. 167.
2) *Ibid.*



La Passion de Jeanne d'Arc de Carl Theodor Dreyer (SGF)

TECHNIQUE

Lumière

Noir et blanc

En Europe la couleur s'est définitivement imposée au milieu des années 1960. Et si en 1974 il était plus fréquent qu'aujourd'hui de tourner en noir et blanc, ce choix n'allait pas de soi. Pour *Les Doigts dans la tête*, il est très probablement lié à des conditions économiques (à l'époque le noir et blanc coûte beaucoup moins cher que la couleur) mais l'important pour le spectateur est qu'il implique aussi forcément des partis pris esthétiques.

Le noir et blanc donne immédiatement une grande unité à l'image, ce qui exige une plus grande stylisation avec la couleur. En noir et blanc, on peut filmer la réalité sans la transformer tout en évitant que des couleurs impromptues déséquilibrent la composition du plan ou distraient le regard du spectateur. Dans un film intimiste comme celui de Doillon, cette unité chromatique permet de mieux se centrer sur les personnages, sans qu'ils soient trop détachés de leur environnement ou perdus parmi les couleurs du monde (et l'on sait combien les années 1970 furent colorées).

Pour éviter une trop grande confusion, le noir et blanc nécessite de créer des contrastes permettant de bien différencier ce qui doit l'être. Même si ce ne fut certainement pas un critère primordial dans son choix, on remarque que les acteurs de Doillon sont physiquement très différents les uns des autres, et notamment par leur couleur de cheveux : un brun (petit) et un blond (grand), une brune (aux yeux ronds) et une blonde (aux yeux en amande). Leurs costumes permettent également de bien les distinguer, c'est surtout évident chez les deux garçons dont la couleur des vêtements contraste avec celle de leurs cheveux, mettant ainsi en valeur leur visage : Léon, le blond, s'habille avec des vêtements très sombres, tandis que Chris, le brun, porte des habits clairs ou à carreaux.

Éclairage

En remplaçant les couleurs par des valeurs, le noir et blanc a aussi l'avantage de valoriser la lumière. Là encore Doillon préfère utiliser ce qui s'offre à lui plutôt que de créer de toutes pièces, et il utilise des moyens simples et discrets – ce qui ne l'empêche pas de soigner ses éclairages.



La sensibilité des pellicules apparues dans les années 1960 lui permet de filmer avec peu de lumière et donc de ne pas avoir à s'encombrer de trop d'éclairage artificiel, y compris dans un appartement sombre ou dans des extérieurs nocturnes. Il respecte ainsi la lumière des lieux et du moment où il tourne. Par exemple, lorsque Liv se rend pour la première fois chez Chris, elle est d'abord accueillie dans l'entrée très sombre, puis un panoramique la suit jusque sous le vasistas d'où entre au contraire une forte lumière solaire. L'obscurité peut donc être filmée en tant qu'obscurité et la nuit en tant que nuit, ce dont Doillon se sert beaucoup. On trouve ainsi dans *Les Doigts dans la tête* un nombre inhabituel de plans filmés presque sans lumière, correspondant à des moments de grande intimité et répondant à la pudeur des personnages (lorsque Chris se couche avec Rosette, par exemple). Ainsi, dans la séquence 22 la lumière s'atténue au fur et à mesure que les corps se rapprochent jusqu'à ce que dans l'obscurité les caresses se fassent de plus en plus insistantes.

La nuit, l'éclairage est assuré par des petites lampes et le jour par la lumière qui entre par le vasistas. Doillon place souvent dans ses plans les ampoules et les lampes avec lesquelles s'éclairent les personnages, incluant ainsi dans l'image ses sources de lumière, même si l'on se doute qu'il devait parfois utiliser un éclairage d'appoint. Ce parti pris donne un caractère plus réaliste aux scènes mais aussi une plus grande picturalité, notamment lorsque l'obscurité de la chambre est trouée par des touches ponctuelles de lumière. Les sources de lumière dirigées permettent souvent de faire ressortir la blancheur des peaux et de placer ainsi les visages au cœur de l'image. C'est notamment le cas à la fin de la séquence 23 où la pâleur de Rosette n'est plus seulement un symptôme de son malaise : elle attire la lumière pour donner à son visage une grâce quasiment iconique.

FILIATION

Filmer la jeunesse

Les membres de la Nouvelle Vague reprochaient à certains de leurs aînés de ne pas savoir filmer la jeunesse et voyaient dans des films comme *Les Tricheurs* de Marcel Carné (1958) ou *La Vérité* de Henri-Georges Clouzot (1960) les symptômes d'un cinéma français de plus en plus déconnecté de la réalité de son époque. L'arrivée de la Nouvelle Vague (et de ses variantes dans le monde entier) représenta effectivement une sorte d'avènement de la jeunesse au cinéma, devant et derrière la caméra. Certains jeunes acteurs et actrices furent emblématiques de cette nouvelle génération : Jean-Paul Belmondo, Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Anna Karina, Bernadette Lafont, avant que Jean-Pierre Léaud ne devienne, quelques années après *Les 400 Coups* de Truffaut (1959), l'incarnation même du jeune homme romantique, et parfois révolté, des années 1960 (exemplairement dans *Baisers volés* de François Truffaut, 1968, et *Masculin-Féminin* de Jean-Luc Godard, 1966). Avec *Les Doigts dans la tête*, Doillon fut accueilli par la critique et par Truffaut lui-même (lire p. 20) comme un héritier de la Nouvelle Vague, notamment parce qu'il y mettait en scène avec une grande fraîcheur des jeunes gens de son temps. Peut-être rendit-il d'ailleurs un hommage à Léaud à travers la longue meche qu'il imposa à Christophe Soto, l'interprète de Chris. En tout cas, trente ans après la sortie du film, pour un bonus du DVD, c'est à Léaud qu'il demande de lire le texte que Truffaut avait écrit à son propos. Une boucle est alors bouclée.

Mais le film de la Nouvelle Vague dont *Les Doigts dans la tête* se rapproche le plus est sans doute *Adieu Philippine* de Jacques Rozier (1963). Les deux films ayant en commun de situer leurs jeunes personnages dans un milieu social précis (aspect généralement peu important chez les cinéastes de la Nouvelle Vague), des prolétaires en l'occurrence (alors que les personnages de Truffaut, Godard ou Chabrol étaient plutôt issus de la classe moyenne, voire des



Adieu Philippine de Jacques Rozier (Potemkine)

bourgeois, ou alors des voyous). Doillon comme Rozier ne se dirige pas vers des acteurs professionnels mais va chercher des amateurs qui apportent une vérité à la fois plus brute et plus commune que les acteurs très singuliers cités plus haut. Dernier point commun important entre les deux films : leur regard sur la jeunesse est au fond pessimiste mais leur forme est légère, presque de l'ordre de la comédie (plus encore chez Rozier). C'est aussi par cet écart entre le tragique et le comique que la vie circule, à l'opposé du fatalisme plombant qui fut tant reproché à Clouzot et Carné dans les films cités plus haut.

Dans les années 1970, apparurent d'autres cinéastes qui prolongèrent la voie ouverte par *Adieu Philippine*. Accordant une grande importance à l'ancrage social des personnages, souvent rétifs aux acteurs professionnels et aux expérimentations formalistes, ils cherchèrent une forme de naturel qui les rapprochait plus d'un certain cinéma des années 1930 (de Jean Renoir, en particulier) que de Godard ou Truffaut. C'est le cas de Pascal Thomas, et surtout de Maurice Pialat. Chacun d'eux a justement réalisé un film qui, à l'instar des *Doigts dans la tête*, marqua la représentation de l'adolescence dans le cinéma français de l'époque : *Les Zozos* (Thomas, 1972) et *Passe ton bac d'abord* (Pialat, 1978). Le premier, consacré aux émois sentimentaux et sexuels de jeunes garçons, s'inscrit clairement dans le cinéma commercial, mais avec la volonté d'y injecter une spontanéité et une vérité nouvelles. Le film de Pialat, plus violent dans sa représentation des rapports entre adultes et adolescents, fut quant à lui considéré comme l'un des plus influents de l'époque et comme le prototype même du film d'adolescents naturaliste. Autant qu'à la Nouvelle Vague, Doillon fut rétrospectivement souvent associé à ce courant parfois qualifié de « Nouveau naturel ».



Passe ton bac d'abord de Maurice Pialat (Gaumont)

Depuis, d'autres cinéastes français se sont inscrits dans la lignée Rozier-Pialat-Doillon, filmant des adolescents ou des jeunes adultes selon les mêmes principes : choix d'acteurs amateurs, ancrage dans un milieu précis, entremêlement de l'intime et du social. Citons par exemple les deux remarquables premiers longs métrages de Cédric Kahn : *Bar des rails* (1991) et *Trop de bonheur* (1994). Ou, plus récemment, *LESQUIVE* d'Abdellatif Kechiche (2003), faisant preuve, comme chez Doillon, d'une grande attention au langage puisqu'on y voit des adolescents de banlieue parisienne répéter une pièce de Marivaux. En 2010, *La Vie au ranch* de Sophie Letourneur, centré sur un groupe d'adolescentes parisiennes, apparut également comme un descendant de certains films de Pialat et Doillon. Les méthodes d'écriture de la réalisatrice s'apparentent d'ailleurs à celles de l'auteur des *Doigts dans la tête* : le sentiment d'improvisation qui s'en dégage est là aussi le fruit d'un long et élaboré travail d'observation. Enfin, tout à fait dans cette lignée de films, citons le sympathique *Et toi t'es sur qui ?* (2007) signé par Lola Doillon, qui n'est autre que la fille de Jacques.



Les Zozos de P. Thomas (StudioCanal)



La Vie au ranch de S. Letourneur (Shellac)

PISTES DE TRAVAIL



Sans oublier le cinéma, certaines questions sociologiques ou politiques ne manqueront pas d'animer les discussions avec les élèves. Voici quelques pistes pour les organiser.

1. Générations



On pourra d'abord répertorier les différentes générations représentées dans le film, voir ce qui les distingue, et quels rapports elles entretiennent entre elles.

- Les protagonistes ont entre 18 et 20 ans, les lycéens se

compareront donc facilement à eux, pour s'y identifier ou au contraire souligner ce qui les en sépare. Au début du film, l'amie de Rosette dresse un tableau assez pessimiste de leur génération : « *On a vingt-ans et on marche au Valium et au Tranxène. [...] Si on avait des boulots intéressants et moins de problèmes familiaux, ça n'arriverait pas.* » La suite consistera à essayer de ne pas se résoudre à cette fatalité.

- Certains aînés leur servent de référence. D'abord les colocataires de Liv, « *des 25-30 ans* » (précise Léon) qui ont trouvé des moyens de vivre en communauté et de gagner leur vie en échappant à un travail trop contraignant (sans que nous sachions quelles sont leurs occupations). Denis semble également plus âgé, mais il a choisi une vie plus conventionnelle en faisant un enfant et en s'achetant un pavillon de banlieue, ce que regrette sa compagne et qui étonne Léon.

- Liv a 18 ans, mais, comme le remarque Chris, les trois autres n'ont « *pas fait le dixième de ce qu'elle a fait* ». Elle a plus de maturité, vit avec des « *25-30 ans* » et partira finalement avec l'un d'eux. Elle représente un ailleurs, une autre culture et probablement une autre classe sociale. Et en même temps, elle a su se détacher de ses racines, quitter sa famille pour voyager de pays en pays, d'appartement en appartement, de cœur en cœur.

- Le monde des adultes est représenté par le patron et par le syndicaliste : deux figures paternelles opposées. Le boulanger fait bien comprendre à Chris combien compte leur différence d'âge et de statut (« *Je ne vais pas me laisser emmerder par un môme* ») et combien il doit se plier à son autorité sans répondre, tandis que le syndicaliste aide Chris à se défendre légalement et à parler d'égal à égal avec son patron.

- Nous ne savons rien des parents de Chris, mais à plusieurs reprises

il est fait référence à ceux des autres. Léon vit chez sa mère : « *J'aime bien ma maman, et j'en suis fier* », dit-il à Liv, presque comme une provocation. Cette dernière a des rapports conflictuels avec ses parents, en particulier avec son père : « *Il voulait que je signe un contrat où je disais : je vais faire des études très sérieuses, je ne m'occupe pas de politique, je suis toujours à l'heure pour dîner.* » Quand aux parents de Rosette, ils semblent beaucoup contrôler la vie de celle-ci, ce qui pourrait aussi expliquer ses inhibitions. « *Il faut faire une bataille contre l'éducation qu'on a mis dans la tête* », lui dit d'ailleurs Liv. Le journal de Chris nous apprend que le père de Rosette lui ordonne de rentrer et qu'elle en a peur. À la toute fin, Chris va la chercher à Bourges où il pense qu'elle « *a du être kidnappée par ses parents* ». Il y est très mal accueilli par la mère, elle lui dit que Rosette ne veut pas le voir et lui ordonne de repartir.



2. Loisirs

Que font Chris, Léon et Rosette de leur temps libre ?

- L'important pour eux semble être de passer du temps ensemble, de manger, de boire, de discuter. Leur temps libre dépend de leurs horaires de travail et de leur fatigue.

- Quelques jeux les occupent parfois, sans empêcher les conversations : un jeu vidéo de tennis dans un café, une partie de ping-pong chez Denis. On remarquera les similitudes entre ces jeux où il s'agit de se « renvoyer la balle », justement comme dans cette autre forme d'échange qu'est la discussion.

- Les musiques de leur époque ne semblent pas prendre une très grande place dans leur vie. On remarque tout de même un poster de Mick Jagger dans la chambre de Rosette, et Léon s'amuse à parodier une chanson des Beatles. Quant à Chris, il n'a pas de tourne-disque, il dit ne pas écouter de la musique ailleurs qu'à la radio et ne pas vraiment aimer ça (alors que l'acteur, Christophe Soto, est musicien). S'il achète un disque en compagnie de Liv, c'est moins pour la musique que pour le moment auquel il est lié et dont il restera un souvenir.

- Il y a également peu de références cinématographiques. Chris évoque dans son journal une sortie au cinéma, sans préciser de titre. À un moment, il s'amuse à se comparer à « *Charles Bronson dans sa*

jeunesse » devant Rosette. On remarque aussi un poster d'Alain Delon et un autre de Stan Laurel dans la chambre de François, qui veut être acteur.



3. Politique

On pourra se demander si *Les Doigts dans la tête* est un film politique.

- Il traite directement de questions politiques mais prend ses distances vis-à-vis de l'engagement. Il montre les limites d'une action pragmatique, le

syndicaliste butant finalement contre un stratagème juridique dont Chris sortira perdant.

- Il s'agit d'abord pour ces jeunes gens d'améliorer leurs conditions de travail ou d'y échapper. Le film montre plusieurs façons de le faire : ne travailler qu'en cas de besoin, comme Léon (« *Quand il n'a pas d'argent il travaille ; dès qu'il en a un peu, il arrête* », explique Chris) ; se battre physiquement contre ses patrons, comme le raconte François (qui crâne sans doute un peu) ; faire la grève et se battre légalement, comme Chris ; s'organiser en communautés, comme les amis de Liv ou les membres du GRAT (Groupe de Résistance Au Travail). On peut aussi tenir en rêvant d'un autre métier, comme François qui voudrait être acteur.

- L'expérience de Chris démontre-t-elle que tout est politique, puisqu'elle engage tous les éléments importants de sa vie : travail, amitié, amour, désir ? C'est une sorte d'utopie qu'il instaure dans sa chambre : à la fois une résistance à l'autorité de son patron et une petite révolution amoureuse et sexuelle. Mais finalement, d'un point de vue professionnel comme intime, l'expérience butte rapidement contre l'ordre social, l'ordre familial et le désordre des sentiments.

ATELIER

En voiture

Un film se construit sur des grandes articulations, des motifs centraux, mais aussi sur des détails plus imperceptibles dont la découverte apparaît presque comme une récompense pour le spectateur attentif. Parmi les motifs un peu secrets des *Doigts dans la tête*, il y en a un particulièrement intéressant, et même émouvant : la voiture. Tirons ce fil...

1) Dans la séquence 2, Léon et Chris ramènent Liv chez elle dans la traction-avant de Léon. Cette voiture, qui impressionne la jeune suédoise, convient bien à Léon par son côté à la fois très français et désuet. Très fier, Léon déclame un texte publicitaire pour sa voiture : « Une merveilleuse voiture qui nous conduit de la montagne à la campagne, de la campagne à la mer, loin de nos gros soucis et dans un climat de liberté totale. » Ce bien-être et cette liberté seront ce que les personnages chercheront durant tout le film, et, d'une certaine façon, cet espace confiné mais confortable, où les trois personnages se tiennent serrés les uns contre les autres, protégés du monde extérieur et se caressant déjà les cheveux, annonce le huis-clos à venir.

2) Léon est garagiste de profession, mais il est aussi le chauffeur de la bande. Dans sa traction-avant, il raccompagne Rosette chez elle, emmène Liv chez Rosette ou attend Chris lorsqu'il va s'expliquer avec son patron (scène 19). Dans cette dernière scène, il fait littéralement le guet, comme le complice d'un mauvais coup ; à son retour Chris lui demande d'ailleurs de démarrer vite (pour que le patron n'ait pas le temps d'arriver dans sa chambre avant lui). On peut alors se souvenir que la traction-avant fut la voiture préférée des résistants, et aussi de nombreux gangsters. Le fidèle et serviable Léon semble prendre plaisir à ce rôle de chauffeur, et il ne demande pas mieux que de le rester : « Léon veut que je lui achète une casquette de chauffeur et qu'on parte faire un petit tour au bord de la mer, sur la côte d'azur », écrit Chris dans son journal.

3) Nous disions plus haut que la séquence 2 pouvait annoncer le huis-clos, un élément semble nous le confirmer : dans sa chambre, Chris se sert de « deux



sièges de voiture détournés en fauteuil », comme le précisait déjà Doillon dans son scénario (preuve que le détail est important). Nous les voyons bien au début de la scène 9 (lorsque Chris écrit son journal), dans la scène avec François (33) et dans celle où Liv ordonne aux deux garçons de se retourner pendant qu'elle fait sa toilette (29). Dans sa description de cette dernière scène, le scénario indique que Chris et Léon sont alors « positionnés comme dans une voiture en partance pour l'imaginaire ». En fermant les yeux pour imaginer la vision interdite du corps de Liv, c'est donc comme s'ils se transportaient par le pouvoir de l'imagination. N'est-ce pas aussi l'une des définitions possibles du cinéma, dont Godard disait qu'il est le plus beau des transports en commun ? Et ces sièges de voitures ne ressemblent-ils pas à ceux d'une salle de cinéma ?

4) À la toute fin, Liv est partie et Rosette a été « kidnappée » par ses parents. « La déception en partage » (comme le dit le scénario), Chris et Léon n'ont plus que leur amitié et la traction-avant. Ce dernier plan fait écho à ceux de la séquence 2, sauf que la caméra n'est désormais plus située à l'intérieur mais à l'extérieur du véhicule : la tendresse des filles a fait place à la froideur d'un pare-brise, ils ne semblent plus protégés du monde extérieur mais recouverts par ses reflets. Et nous, spectateurs, sommes forcés de nous tenir plus à distance, séparés d'eux par cet espèce d'écran, pour mieux ressentir leur solitude. Les deux amis chantent une chanson scout, *Unissons nos voix* : « Je vais par le monde emportant ma joie / Et mes chansons pour bagage / Je chante l'amour et je chante ma foi / Je pars pour un dernier voyage ». Ils chantent à tue-tête, comme dans une volonté désespérée de revenir à l'enfance. Dans son scénario, Doillon écrit : « C'est la chanson la plus triste, c'est la chanson la plus gaie qu'il est donné d'entendre ». Elle résonne aussi d'une émouvante façon avec la description que faisait Léon de sa voiture dans la séquence 2 : toujours le voyage et la liberté, mais y plane désormais l'ombre de la solitude et de la mort. Chris et Léon sont toujours côte-à-côte, sans casquette de chauffeur et loin de la Côte d'azur, mais à nouveau « positionnés comme dans une voiture en partance pour l'imaginaire ».



CRITIQUE

La reconnaissance de François Truffaut

Alors qu'il était jeune critique de cinéma dans un journal de lycéens, Jacques Doillon envoya une lettre à François Truffaut pour lui demander un entretien qui n'eut finalement pas lieu. Treize ans plus tard, Truffaut, qui n'a pas oublié cette lettre, voit *Les Doigts dans la tête* et appelle Doillon pour le féliciter. Puis, pour soutenir ce film qui ne sort que dans deux salles, il publie un texte dans *Pariscope* (décembre 1974).

Truffaut commence par y exprimer son rejet de certains films caractérisés par un « saupoudrage politique artificiel » : « Lorsque l'injonction politique dans un scénario est complaisante, pas nécessaire, tirée par les cheveux et visiblement pratiquée pour se "couvrir", l'authenticité du film s'en ressent terriblement ». Au contraire, dans *Les Doigts dans la tête*, « le sentiment et le social s'imbriquent aussi bien que dans *Toni* ». Car, malgré toutes leurs différences, le film de Jean Renoir et celui de Doillon « sont animés du même esprit ; ils sont vivants, chaleureux et pourtant la critique sociale y est présente, absolument intégrée, logique et exacte ». On retrouve dans ces comparaisons à peu près les mêmes arguments qu'utilisaient Truffaut presque vingt ans plus tôt lorsqu'il opposait les films de Jean Renoir ou Jacques Becker à ceux de Marcel Carné ou Claude Autant-Lara, défendant la spontanéité contre le perfectionnisme, le naturel contre les recettes, et l'ouverture au foisonnement de la vie contre une vision sociale démonstrative ou fataliste. C'est donc la même question que soulève sa défense des *Doigts dans la tête* : à un cinéma de pures intentions, dont les scénarios sont fondés sur des « personnages téléguidés », des « situations prévisibles car cousues de fil blanc » et dont la mise en scène n'est qu'une froide illustration, il oppose un film où la vie s'exprime sans être soumise à des idées préalables et où la dimension sociale affleure naturellement et non selon des schémas établis.

Un film vivant plutôt que préfabriqué se caractérise par son imprévisibilité : « Pendant la projection, constate Truffaut, j'étais intéressé, surpris et amusé comme mes voisins et cependant je ne pouvais m'empêcher de penser que cette comédie allait virer au fait divers sanglant, j'attendais un cadavre avant le mot Fin. Vous verrez que si je m'étais trompé, je n'étais pas tombé si loin, mais *Les Doigts dans la tête* appartient à ce genre de films qui, sans jamais tomber dans la fantaisie arbitraire, nous surprennent tout au long de leur déroulement et dont, cependant, on salue finalement la logique. Tous les beaux films sont logiques. » Truffaut fait

appel à son expérience de spectateur pour décrire ses sentiments changeants face à un film qui va de la joie de vivre au désenchantement, de l'amour partagé à la solitude existentielle, des utopies aux désillusions. Et n'est-ce pas l'espoir de Chris qui peut finalement s'apparenter à un « cadavre dans le placard » ? Ce qui touche Truffaut c'est que le film ressemble malgré tout à une comédie, c'est-à-dire que Doillon ne s'y complait pas à accabler ses personnages, et encore moins à s'apitoyer sur eux. La joie et la désillusion sont saisies dans un même élan, sans que ni l'une ni l'autre n'apparaisse plaquée ou forcée. C'est cela un film « logique » : un film cohérent, évident, « un film qui chante juste, un film simple comme bonjour ».

Un autre réalisme

Après avoir différencié *Les Doigts dans la tête* de tout un cinéma politique artificiel et « cybernétique », Truffaut le démarque également du « cinéma vérité » où le souci d'un réalisme quasi documentaire s'accompagne souvent d'une pauvreté formelle. « J'ai apprécié également que *Les Doigts dans la tête*, manifestement conçu pour filmer des morceaux de la vie réelle, soit vraiment mis en scène et tourne le dos aux techniques de reportage. Trente ans après le néo-réalisme, quinze après la nouvelle vague, nous commençons à pouvoir différencier les films qui ont vieilli et ceux qui ont tenu le coup ; nous pouvons constater que tout ce qui possède un style résiste aux années. » Le réalisme de Doillon ne tombe donc pas dans les facilités du cinéma « à l'arrachée » où le cadre, la lumière, le jeu des acteurs sont sacrifiés à l'improvisation et au hasard ; il n'est pas de ces films qui « - sous prétexte de ne rien masquer de la réalité - se tournent dans les rues avec la caméra instable sur l'épaule, le zoom qui tue les proportions et les rythmes, et les bruits de la circulation couvrant la parole des acteurs ; si l'on ajoute à cela la couleur qui, lorsqu'elle n'est pas dominée, tire les films vers le documentaire, on obtient un cinéma de pur enregistrement, qui amène sur l'écran la fadeur pseudo-informative de la télévision [...] » En filigrane, Truffaut dénonce ici une mauvaise compréhension de la Nouvelle Vague, trop souvent réduite à son réalisme, à sa légèreté de moyens ou à son souci de sortir des studios, en oubliant que Godard, Rohmer, Chabrol et lui-même s'intéressaient avant tout à la mise en scène, à la construction, au style. Doillon est donc un vrai héritier de la Nouvelle Vague, non seulement parce qu'il s'oppose au type de cinéma qu'elle condamna (un cinéma de scénario, de « sujet », arti-

ficiel et programmé) mais aussi parce qu'il ne tombe pas dans les impasses qu'elle engendra malgré elle (le « cinéma vérité », l'improvisation sans discernement, l'absence de forme, le réalisme pseudo-documentaire).

Le dernier point sur lequel s'arrête Truffaut, selon lui le plus fort du film, est le jeu des acteurs : « tranquille et feutré, si juste qu'on ne peut s'empêcher, après la projection, de mener sa petite enquête : dialogue écrit ou improvisé ? » Sachant que les dialogues furent écrits à « quatre-vingt dix pour cent », les acteurs « n'en ont que plus de mérite de nous donner l'impression qu'ils ont dit ce qui leur passait par la tête ». Là encore, il salue le parfait équilibre entre le naturel et le travail de mise en scène, entre la vérité des amateurs et la maîtrise quasi musicale de leur jeu. « Il est intéressant d'observer, conclut-il, que tous les trois ans, un film arrive : Adieu Philippine, Jeanne d'Arc, Bande à part, Ma nuit chez Maud, *Les Doigts dans la tête*, qui nous donne l'impression d'avoir atteint le plus haut degré de justesse dans le jeu [...] » Après Renoir, le Néo-réalisme, Bresson et la Nouvelle Vague, Doillon serait donc le dernier représentant en date d'une lignée de cinéastes chez qui la vie et la mise en scène, la réalité et le style ne s'étouffent pas l'un l'autre mais au contraire s'accordent et se nourrissent.



SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Sur *Les Doigts dans la tête*

Ouvrages

L'Avant-scène cinéma, n° 157, avril 1975 : découpage et dialogues du film, après montage, ainsi que quelques critiques d'époque, dont celle de François Truffaut.

Les Doigts dans la tête, Collection Medium/cinéma, L'École des loisirs, 2008.

Livre contenant deux versions du scénario, le synopsis rédigé par Doillon, une analyse de séquence, des rencontres avec Ann Zacharias et Jacques Doillon, une nouvelle de Sophie Maurer inspirée par le film. Dans la même collection et selon le même principe, ont été publiés des ouvrages sur trois autres films de Doillon : *Le Petit Criminel*, *Le Jeune Werther*, *Le Premier Venu*.

Articles

Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 8 décembre 1974.

Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur*, 18 novembre 1974.

Gérard Frot-Coutaz, *Cinéma 75*, n° 194, janvier 1975.

François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, collection « Champs Contre-Champs », 1987, pp. 357-360.

Entretiens

« *Je ne fais pas du cinéma pour faire rêver...* », Entretien avec Jacques Doillon par Jacques Grant, *Cinéma 75*, n° 194, janvier 1975.

Entretien avec Jacques Doillon par Françoise Jeancolas-Audé, *Jeune Cinéma*, n° 86, avril 1975.

Livres sur Jacques Doillon

Alain Philippon, *Jacques Doillon - Entretiens*, Yellow Now / Ciné 104 / Studio 43, 1991.

Livre contenant un texte d'Alain Philippon, des entretiens avec Jacques Doillon, Jane Birkin, Jean-François Goyet, Jean-Claude Laureux, le scénario de *La Vengeance d'une femme*, une filmographie très détaillée.

René Prédal, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Editions du Cerf, 2003.

DVD

Les Doigts dans la tête est en vidéo chez MK2.

Autres films de Jacques Doillon édités

L'An 01, *Un sac de billes*, *La Drôlesse*, *La Vie de famille*, *La Fille de quinze ans*, *Le Petit Criminel*, *Le Jeune Werther*, *Ponette*, *Petits frères* sont édités par MK2.

La femme qui pleure, Gaumont.

Carrément à l'ouest, Gaumont / Columbia Tristar Home Vidéo.

Raja, France Télévisions éditions.

Le Premier Venu, TF1 Vidéo.

Autour des *Doigts dans la tête*

Adieu Philippine de Jacques Rozier, Potemkine.

Baisers volés de François Truffaut, MK2.

L'Esquive d'Abdellatif Kechiche, Opening.

Et toi t'es sur qui ? de Lola Doillon, Studio Canal.

Masculin-Féminin de Jean-Luc Godard, Arte Vidéo.

Passe ton bac d'abord de Maurice Pialat, Gaumont.

La Vie au ranch de Sophie Letourneur, Shellac.

Les Zozos de Pascal Thomas, Studio Canal.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captions de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Les yeux dans le cœur

Avec *Les Doigts dans la tête* s'imposa un cinéaste qui allait devenir l'un des plus importants du cinéma français : Jacques Doillon. On retrouve déjà ici tout ce qui constitue la singularité de sa démarche, d'abord fondée sur un rigoureux travail d'écriture mêlé à une extraordinaire attention aux acteurs. Par sa forme et son regard sur la jeunesse, le film s'inscrit dans la continuité de la Nouvelle Vague (François Truffaut lui consacra d'ailleurs un texte élogieux). Mais il est également emblématique du renouveau du cinéma français des années 1970 par l'attention primordiale qu'il accorde à la réalité sociale de son époque. À travers les luttes et les amours d'un jeune apprenti boulanger, il mêle dans une même utopie la politique et les sentiments, la parole et le corps. En le replaçant dans son contexte, on peut y voir un beau document sur les espoirs et les doutes de l'après mai 68. Mais il est aussi bien plus que cela : un intemporel traité des illusions et désillusions de la jeunesse.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Marcos Uzal a écrit pour les revues *Exploding*, *Cinéma*, *Trafic* et *Vertigo*. Il a codirigé des ouvrages sur João César Monteiro (Yellow Now) et Tod Browning (Cinémaction). Il est directeur de la collection « Côté Films » aux éditions Yellow Now, pour laquelle il a écrit un essai sur *Vaudou* de Jacques Tourneur. Depuis une dizaine d'années, il anime régulièrement des ateliers cinéma destinés au jeune public, ainsi que des formations pour des enseignants et des bibliothécaires. En 2010, il a rédigé le livret *Lycéens et apprentis au cinéma* sur *Le Pigeon*.

