

La Vie à l'envers (analyse)

Réal La Rochelle

Number 44, February 1966

Cinéma et liberté

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4536ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

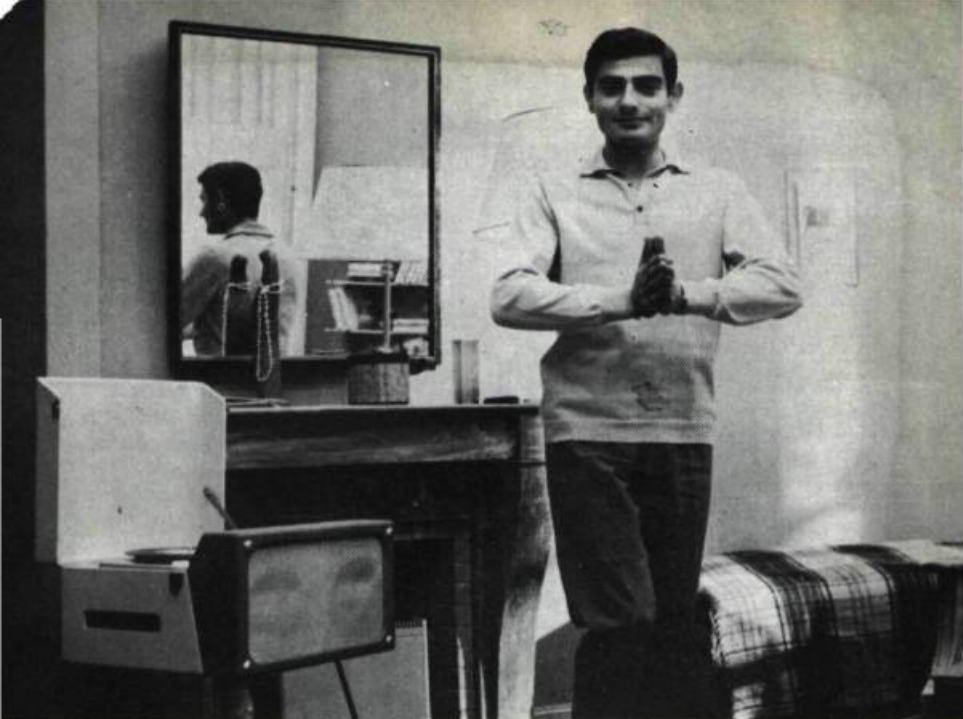
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Rochelle, R. (1966). Review of [La Vie à l'envers (analyse)]. *Séquences*, (44), 25–30.



LA VIE À L'ENVERS

A. Documentation

1. Générique

Français 1964 — Réal. : Alain Jessua
— Scén. et dialogues : Alain Jessua —
Images : Jacques Robin — Musique :
Jacques Loussier — Décors : Oli-
vier Girard — Inter. : Charles Denner

(Jacques), Anna Gaylor (Viviane), Na-
ne Germon, Nicole Gueden, Guy Saint-
Jean, Jean Yanne, Yvonne Clech, Robert
Bousquet — Prod. ; A. J. Films, Davis
Films, S.E.T.E.C. — Durée : 90 minutes
Dist. : Art-Film.

2. Scénario

Jacques Vallin a trente ans. Il travaille dans une agence immobilière de Montmartre et entretient les meilleures relations avec ses patrons. Il vit avec son amie, Viviane, "cover-girl", une existence banale et heureuse et son caractère désinvolte, sa bonne humeur devraient lui permettre de continuer ainsi longtemps.

Et pourtant, tout va changer, simplement parce qu'un après-midi, rentré chez lui plus tôt que de coutume, il se retrouve seul dans son appartement, sans rien faire. Il prend un bain, se met à l'aise et goûte, pour la première fois depuis longtemps, le plaisir d'être seul. Quand Viviane revient, elle doit l'appeler à plusieurs fois pour le sortir de son rêve éveillé. La soirée se passe avec des amis. Jacques va jouer, seul, à un billard électrique. Soudain, l'étrange quiétude éprouvée dans son appartement l'envahit de nouveau.

A partir de ce jour, son comportement change. La routine de sa vie lui apparaît maintenant comme une comédie à laquelle il ne participe plus et qu'il contemple en spectateur étonné et narquois. L'extraordinaire sensation de calme qu'il éprouve même au milieu de la foule, en repoussant le monde extérieur, lui apprend à découvrir le sien.

L'engrenage de sa vie se dérègle. Viviane croit qu'il ne l'aime plus. Pour lui prouver le contraire, il l'épouse. Mais son attitude est telle, au mariage, qu'il vexe ses patrons invités à la cérémonie et perd sa situation. Désormais il est libre, il flâne, il est heureux. Pourtant de nouveaux incidents éclatent : Viviane tente de se suicider. Finalement, elle le quittera. Tous ceux qui l'entouraient, le monde où il vivait, disparaissent. Jacques enregistre au magné-

tophone le récit de son histoire. Il est heureux. Un médecin se charge de le faire conduire à une maison de santé dans la banlieue parisienne.

3. Le document dans LA VIE À L'ENVERS

Par son cadre comme par l'atmosphère particulière de son histoire, ce film nous offre le récit d'une expérience individuelle, au sein de notre univers contemporain, expérience qui présente un triple intérêt documentaire : psychologique, social, et aussi "existentialiste", du fait que le cas de Jacques Valin ressemble singulièrement à la manifestation de "dépossession" du monde qu'on trouve aussi bien dans *La Nausée* de Sartre que dans *L'Étranger* de Camus. Cela nous conduit donc, avant même de parler du film, à considérer quelques documents qui en éclairent l'un ou l'autre aspect.

a) Un document psychologique

"La schizophrénie est la perte du contact avec la réalité... Le schizophrène est un "étranger mental" avec lequel il est pratiquement impossible d'entrer en contact. Il est "coupé" du réel, sans réaction et absolument indifférent ; il vit un rêve intérieur, et une circonstance extérieure parvient rarement à le ramener à la réalité..."

"Son psychisme se détourne complètement du réel. Il y a dislocation des associations psychiques ; la pensée se trouve divisée en morceaux. Dans l'esprit du schizophrène, se construit un monde hallucinant, qu'on pourrait comparer à un rêve "désocialisé". Parfois, le schizophrène est docile, inerte, indifférent. Il est séparé de la vie extérieure ; la conscience disparaît..."

"Il entre dans des états de rêverie prolongée. Il montre des attitudes bi-

zarres ; il semble "être absent". Il rit d'une façon discordante et étrange, et manifeste de fortes tendances à l'isolement total... Il n'éprouve plus aucun attachement ni intérêt envers qui ou quoi que ce soit. Ni élan, ni curiosité, ni affection, ni répulsion, ni amour, ni haine. Rien que le vide et la froideur..."

(Pierre Daco, *Les prodigieuses Victoires de la psychologie moderne*, coll. Marabout.)

b) *Un document social*

"... Cette solitude, poussée ici à ses conséquences extrêmes, est en chacun de nous. Elle est la dernière défense, pitoyable, de l'habitant des "cages à lapins", bousculé de toutes parts, dans une promiscuité de plus en plus écrasante".

"*La Vie à l'envers* est un film qui bouleverse littéralement notre conception de la vie, qui remet en cause nos réflexes d'hommes pressés, pris au piège de la course à l'appartement, du tumulte de la ville, de l'automobile".

(Jean Collet et Paule Sengissen, *Télérama*, no 755, pp. 54-55.)

c) *Un document "existentialiste"*

"Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessus de mon banc. Je ne me rappelaï plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis, et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination..."

"Je me gardais de faire le moindre

mouvement, mais je n'avais pas besoin de bouger pour voir... Tous ces objets... comment dire ? Ils m'incommodaient ; j'aurais souhaité qu'ils existassent moins fort, d'une façon plus sèche, plus abstraite, avec plus de retenue... Je compris qu'il n'y avait pas de milieu entre l'inexistence et cette abondance pâmée. Si l'on existait, il fallait exister jusque-là, jusqu'à la moisissure, à la boursoflure, à l'obscénité. Dans un autre monde, les cercles, les airs de musique gardent leurs lignes pures et rigides. Mais l'existence est un fléchissement. Des arbres, des piliers bleu de nuit, le râle heureux d'une fontaine, des odeurs vivantes, de petits brouillards de chaleur qui flottaient dans l'air froid, un homme roux qui digérait sur un banc ? toutes ces somnolences, toutes ces digestions prises ensemble offraient un aspect vaguement comique... Nous étions un tas d'existants gênés, embarrassés de nous-mêmes, nous n'avions pas la moindre raison d'être là, ni les uns ni les autres, chaque existant, confus, vaguement inquiet, se sentait de trop par rapport aux autres..."

"Je rêvais vaguement de me supprimer, pour anéantir au moins une de ces existences superflues..."

(Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard.)

4. Le réalisateur

Alain Jessua est né à Paris le 16 janvier 1932. Il se lance dans le cinéma aussitôt ses études terminées (bachot-philosophie). Il est stagiaire chez Jacques Becker pour *Casque d'or*, assistant de Jacques Baratier, assistant de Max Ophüls pour *Madame de* et *Lola Montès*, assistant d'Yves Allégret et de Marcel Carné.

En 1956, il tourne son premier court-métrage, *Léon la Lune*, qui ob-

tient le prix Jean Vigo l'année suivante. En 1963, il travaille à son premier long métrage, *La Vie à l'envers*, dont il est le scénariste, le dialoguiste et le réalisateur.

Dès que le film est terminé, il obtient le premier "Prix Fémina" du cinéma (Marilyn Monroe) et est désigné en seconde place pour représenter la France au Festival de Cannes.

Alain Jessua, d'aspect très juvénile, a le rire facile et fait l'effet d'un jeune homme enjoué, ce qu'il n'est pas. Habité par l'angoisse du monde moderne, c'est un travailleur acharné, d'une force de caractère peu commune. *La Vie à l'envers* lui a demandé un an et demi de préparation et de méditation, et chaque plan, chaque image presque, est le fruit de longues réflexions.

B. Etude

1. Le sujet

La Vie à l'envers illustre d'une façon douce-amère une singulière entreprise de libération intérieure. A cet égard, Alain Jessua rejoint ici les préoccupations contemporaines du *Feu Follet* de Louis Malle et de *l'Alphaville* de Godard, — pour ne citer que ces deux-là, — et justifie le résumé de Pierre Marcabru : "Le bonheur d'être seul, d'échapper aux autres, d'échapper à ce que les autres veulent qu'on soit". (*Arts*, 1er juillet 1964).

Jacques Vallin n'est ni un héros ni un surhomme. Il n'est pas un prototype nietzschéen, et il ne considère pas son univers social et matériel comme un ferment de cauchemar et d'hallucination, comme dans Kafka. Toutefois, tel qu'il est, fonctionnaire moyen aux goûts simples, il se donne la chance, — unique à ses yeux, — d'un ennoblement intérieur par l'écrasement définitif de son milieu, qu'il juge ridicule, insipide, terre-à-terre. Sa libération est l'affrontement dramatique de sa conscience face à la plate matérialité de son entourage d'humains et d'objets. Drame sourd, im-

placable, souriant même, d'où sont bannis tous les cris romantiques et toute sensiblerie, où triomphe le "moi" pur dans l'exaltation de sa propre découverte.

Charles Denner, plus Uriel encore que dans son Landru, donne à ce Jacques Vallin une force symbolique, une lumière aérienne qui ne rejette que mieux dans l'ombre l'insipidité humaine et spirituelle d'un père, d'une mère, d'une maîtresse, de deux employeurs et de quelques copains inévitables. Seule Anna Gaylor émergera de cette béate innocence et donnera son visage tragique à cette Viviane de concours de beauté, dont elle quitte finalement la peau pour endosser son personnage de femme libre, marquée par la douleur et par la solitude.

2. Construction dramatique

a) *La dramaturgie subjective*

Elle est faite d'une dialectique qui met le protagoniste dans un mouvement et un passage de l'ombre à la lumière. La caméra devient l'oeil même de Jacques Vallin et l'acte de libération

se place sous notre regard, à la minute même où il s'accomplit. Nous sommes forcés d'y entrer et d'y participer.

Jacques narre lui-même cette entreprise intérieure. Il se retrouve seul, s'écarte du réel environnant, perd conscience progressivement de son univers sonore et visuel. De lents travellings (corridors d'immeubles, voies de métro) marquent la sortie du jeune homme d'un monde de ténèbres à la connaissance lumineuse de lui-même.

Tous les insectes familiaux et sociaux qui s'agrippent à Jacques Vallin restent dans cette ombre, tous leurs gestes et toutes leurs attitudes demeurent plongés dans la grisaille, cependant que lui, dans sa marche lente et sûre, apprend peu à peu à se familiariser avec la lumière. Les lampes d'un blanc éclatant l'accompagnent, le silence se fait autour de sa personne, les gens disparaissent, les rues se vident. La matière cinématographique — bande visuelle et bande sonore — se fait ici complice du héros, elle quitte elle aussi la matière, débouche dans le silence et dans le blanc lumineux. La scène symbolique et capitale du film reste, sur ce plan, celle où un travelling des yeux de Jacques avance vers une lampe, dans un tintamarre de grincements de volets, s'approche de cette lampe jusqu'à y toucher, puis y pénètre : l'écran alors s'emplit de blanc et le son est coupé net. Jacques vient d'accéder à sa liberté *parce que* tout le réel matériel a été supprimé. "Etrange film vraiment, et singulièrement attachant. Le résumé ne peut faire imaginer avec quelle subtilité persuasive le réalisateur nous fait vivre subjectivement la transformation de son personnage". (Marcel Martin, *Cinéma* 64, no 87, p. 108.)

b) *La dramaturgie objective*

Alain Jessua, cependant, ne s'est pas borné à nous immerger personnellement dans cet acte libérateur. Il en marque, presque imperceptiblement mais d'une manière adroite, le bien-fondé et les limites. Jacques Valin accède au bonheur personnel, mais c'est aussi un cas pathologique. Le réalisateur fait l'analyse objective d'un type.

Toutefois, selon Pierre Marcabru encore, "ce n'est point la folie qui nous touche. Mais ce cas de "dépossession" du monde, aux frontières du mysticisme, un mysticisme qui ne débouche sur rien. Est-ce certain ? Hors de l'univers, dans ce vide qu'il a créé, dans sa chambre d'asile, l'homme est heureux. Il est son maître". (*Article cité*). Cela est discutable, parce que les indications sont assez précises, dans le film, qui notent la folie grouillante de Jacques Vallin. Et il n'y a pas que le médecin qui, dans le dernier quart de l'histoire, s'arrange pour faire conduire son patient dans une maison de santé. Car Jacques ne peut se libérer qu'en détruisant, qu'en annihilant les êtres et les objets qui lui nuisent. Sa liberté, Jacques ne la possède enfin qu'au prix de la tragédie qu'il alimente *autour* de lui, autour de sa joie individuelle. Ce bonheur, bien que grandissant toujours sur le plan subjectif, tue tout ce qui n'est pas lui.

Il semble alors que Jessua se détache de ce bonheur de Jacques au moment crucial du suicide de Viviane. Ce suicide est raté, mais la douleur, elle, vise juste, qui atteint cette petite femme, auparavant écervelée, dans son être même, et la transforme. Une telle douleur paraît alors préférable à un bonheur du néant, puisqu'elle ennoblit l'être en le mûrissant, et donne sans aucun doute sa vraie dimension à la "condi-

tion humaine". On peut croire, sans interpolation, que c'est ici Viviane qui triomphe, grâce au creuset de la solitude et de la torture morale, et Jacques qui perd, parce que sa joie est euphorie et idéalisme. Dans une des scènes les plus émouvantes du film, Anna Gaylor, devant son miroir, refait son maquillage. "Voilà, songe Jacques, elle remet son masque". Non ! nous, à travers ce masque, nous connaissons le visage d'une femme libérée, devenue libre par la mort qu'elle a goûtée.

* * *

Ce double regard de Jessua, subjectif et objectif, fait donc de sa *Vie à l'envers*, non pas une apologie du néant ou d'un "matérialisme sage", mais une réflexion profonde sur la complexité du réel humain. Et, comme le disait Jean Collet à propos de Godard, la fonction de voir de Jessua, auteur cinématographique, devient une façon d'être. Son film n'est pas une thèse, "non pas une explication rassurante, mais une conscience aiguë de la solitude et de la liberté à la fois." (Godard, coll. "Cinéma d'aujourd'hui", Seghers.)

3. Stylistique française

La grande sympathie qui nous fait coller à ce premier long métrage est sans doute le charme subtil qui se dégage de son écriture, et nous révèle un

créateur déjà sûr de ses outils. Le regard cinématographique de Jessua est souriant, léger et badin semble-t-il, mais on ne peut en percer le mystère de durété et d'inéluctable que si on ne le rattache à cette tradition de la stylistique française qui, partant d'un Montaigne serein et sérieux, passe par le Marivaux du *Jeu de l'amour et du hasard* pour aboutir à Musset et à Giraudoux.

La Vie à l'envers fait penser, par le ton, à *On ne badine pas avec l'amour*, où le grotesque et le badinage ne sont que des masques qui dissimulent, le plus longtemps possible, la tragédie inévitable. Enfin, la folie poétique et brutale d'un Jacques Valin peut nous inviter à ouvrir encore une fois la maison de *La Folle de Chailot*.

Réal La Rochelle

Thèmes de réflexion

1. Analyser les principaux moyens techniques utilisés par Jessua pour nous faire entrer dans la libération de son personnage.
2. De quel ordre est le bonheur acquis par Jacques Vallin ?
3. Confronter, dans ce film, les thèmes de la liberté et de la joie individuelle.
4. Décrire le symbolisme de l'ombre et de la lumière dans *La Vie à l'envers*.

Je ne crois pas que mon personnage soit fou; il ressent simplement plus fort que nous tout ce besoin d'évasion. Si on l'analyse psychiatriquement, c'est un schizophrène. Or les gens normaux, actuellement, tendent de plus en plus à une sorte d'arrêt, de pause. Mon personnage prend ses vacances à sa manière. S'il faisait un travail qui le passionne, il ne pourrait plus s'abstraire. Tout le monde, je crois, a eu, à certains moments, les velléités de mon personnage. Ce qui le distingue des autres, c'est qu'il a eu toutes ces expériences en même temps.

Alain Jessua