

Le cinéma de François Truffaut

Le tourbillon de la vie

Jean-Philippe Gravel

Volume 29, numéro 1, hiver 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61051ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

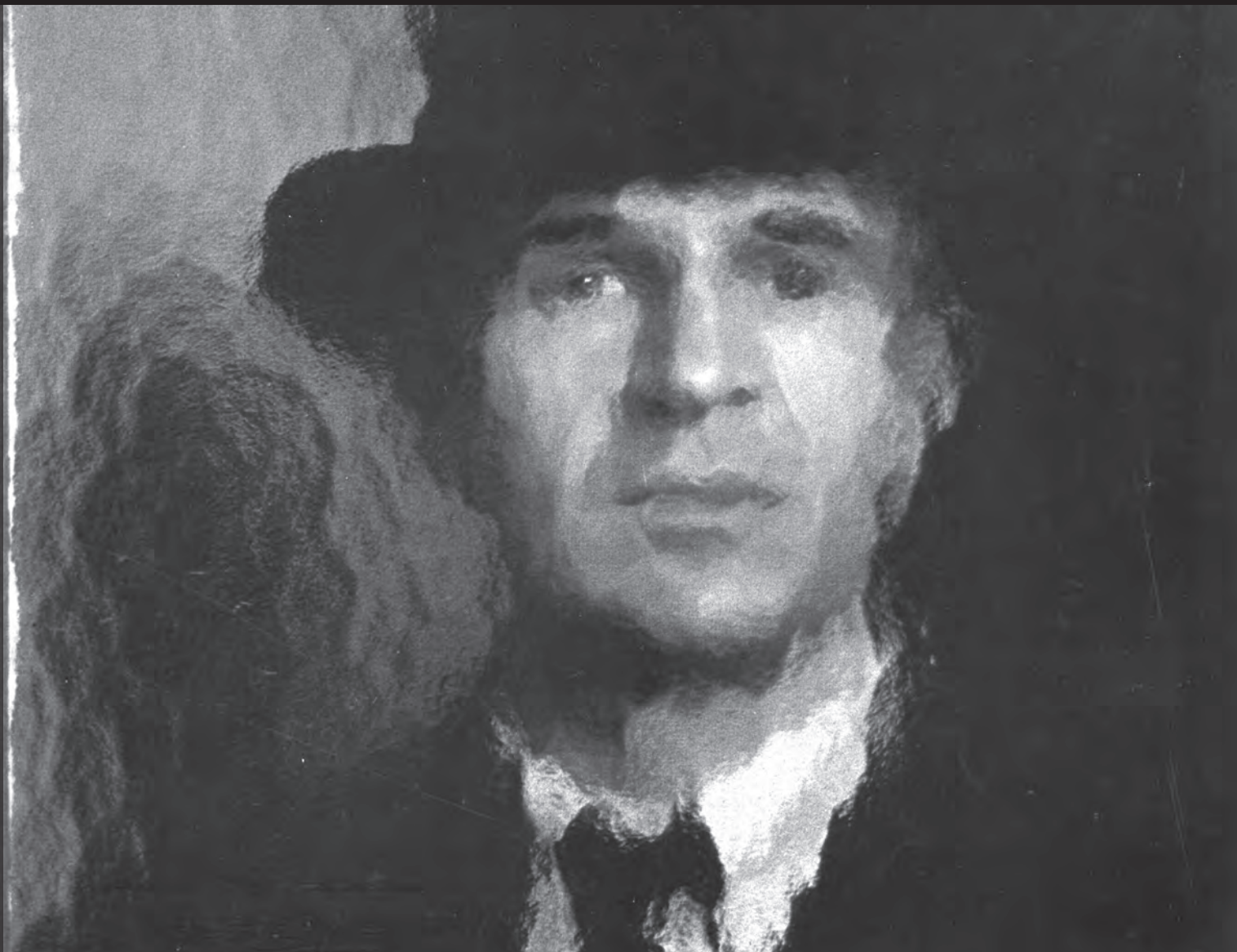
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P. (2011). Compte rendu de [Le cinéma de François Truffaut : le tourbillon de la vie]. *Ciné-Bulles*, 29(1), 52–56.



François Truffaut dans **La Chambre verte** — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

Le tourbillon de la vie

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Ce texte n'existerait pas sans le pincement ressenti à la lecture de cette phrase à la fin de l'excellent texte de H-Paul Chevrier sur le film **Dans la brume électrique** de Bertrand Tavernier : « Hitchcock et Truffaut ont prouvé qu'on pouvait faire du cinéma d'auteur et n'avoir rien à dire. » (*Ciné-Bulles*, vol. 28 n° 3, p. 15.) Connaissant M. Chevrier pour avoir été son étudiant, je sais qu'un pareil jugement est d'abord une invitation à débattre et à lui prouver qu'il a — peut-être — tort. J'aurais peine à compter le nombre d'étudiants à qui ce genre de formule-choc inspira, d'ailleurs, un désir de se dépasser, dans leurs travaux comme dans leurs films.

Le « rien à dire », ici, demande à être mis en contexte. D'après H-Paul Chevrier, « [p]our échapper au nombrilisme, il faut faire preuve d'une certaine réflexion et tenter d'interpréter le monde de façon intelligente, ce qui oblige à porter un regard sur la réalité [quitte] à sacrifier l'intrigue,

si nécessaire». C'est une défense du « cinéma social » tel que le pratique Tavernier et dont le cinéma de Truffaut (ou d'Hitchcock) serait l'antithèse. Mais je doute qu'à employer ce genre d'opposition, on se contente de reconduire (à l'inverse) celle, classique, entre la forme et le fond, prise par les contempteurs du contenu (et convertis de la forme) pour qui les films trop manifestement engagés, comme ceux de Ken Loach, sont forcément anachroniques, voire ringards et réactionnaires. Comme s'il n'y avait pas de pire péché, pour certains auteurs et critiques, que celui d'avoir des idées claires.

Il me paraît qu'aucun de ces deux termes ne peut s'appliquer au cinéma de François Truffaut. Comme si son œuvre, bien qu'en ayant tous les écueils, avait échappé au narcissisme par la qualité de son humanisme, et qu'en retour, cet humanisme donnait (paradoxalement) à son « nombrilisme » une dimension sociale, un aspect engagé, malgré un goût mélancolique pour les drames passionnels. Pour le comprendre, il faut sans doute changer de registre et quitter celui de l'avoir (comme dans « avoir quelque chose à dire ») pour celui de l'être...

Quand l'œuvre c'est l'homme même

Le cas Truffaut présente un exemple assez rare d'apparente symbiose entre l'œuvre publique et l'œuvre privée. Des auteurs tels qu'Annette Insdorf, Antoine de Baecque, Serge Toubiana, Gilles Jacob et Claude de Givray ont dû être reconnaissants de la minutie avec laquelle Truffaut colligeait ses archives, tant personnelles que professionnelles, dans les classeurs de sa maison de production, ce qui a assurément facilité leurs incursions dans son passé. Il était naturel que la fixation pour la mémoire et le culte des morts de Julien Davenne, personnage que Truffaut interprète dans **La Chambre verte** (un de ses films les moins bien reçus à l'époque; 1977) soit mieux comprise après sa mort. **La Chambre verte** n'est peut-être qu'une allégorie des archives des Films du Carrosse, du devenir posthume de son réalisateur, de la lutte qu'il a menée contre l'oubli de sa personne et de ceux qu'il a aimés.

Or, rien n'est aussi transparent qu'il n'en a l'air. Un film de Truffaut donne généralement une impression de vitesse, un souci — hormis quelques exceptions — de ne pas vouloir s'attarder, de conserver une sorte de légèreté et de suspense bondissants traduisant un désir de ne pas ennuyer le public qu'il doit sans doute à Hitchcock et qui, comme chez celui-ci, peut cacher une réelle détresse. Le conflit entre l'optimisme de la forme et le pessimisme du fond est une tension majeure dans son travail et sa nature énigmatique n'a pas été entièrement

élucidée par la publication d'une poignée de biographies, de deux recueils de textes critiques, ainsi que d'un imposant volume de correspondance. Comme si Truffaut n'avait de cesse, même aujourd'hui, de jouer au chat et à la souris avec ce qu'il se disposait à révéler de et sur lui-même, et ce qui serait le ressort secret, analysable seulement par sa filmographie, de son œuvre; de la profonde humanité du conflit qu'elle exprime et dont elle procède.

De la passion, et de quelques détresses

Dans le cinéma de Truffaut, le temps passe vite; dans le cinéma de Truffaut, le temps ne passe pas du tout. Ainsi s'exprime la tension entre la vélocité du récit, le mouvement des vies qu'il raconte et la fixité de leurs passions. Quand Jules et Jim rencontrent Catherine (Jeanne Moreau), elle les plonge dans un ménage où rien n'est stable, où tout est mouvement et crise; et

Comme si son œuvre, bien qu'en ayant tous les écueils, avait échappé au narcissisme par la qualité de son humanisme, et qu'en retour, cet humanisme donnait (paradoxalement) à son « nombrilisme » une dimension sociale, un aspect engagé, malgré un goût mélancolique pour les drames passionnels.

pourtant, c'est parce qu'ils ont reconnu en elle le visage d'une statue antique, symbole de leur idéal féminin, qu'ils lui demeurent si irrésistiblement attachés. Dans **La Femme d'à côté** (1981), il suffit à Mathilde (Fanny Ardant) de devenir par hasard la voisine de Bernard (Gérard Depardieu), marié et heureux, pour que les intoxique à nouveau la passion qui les consumait autrefois. Un même mouvement s'impose à la vie de Pierre (Bernard Dessailly) et Nicole (Françoise Dorléac) dans **La Peau douce** (1964), puisqu'il est un auteur-conférencier sollicité de toutes parts et qu'elle est hôtesse de l'air. Or, sitôt qu'il s'éprend de passion pour elle, il ne rêve rien de mieux que de la garder en appartement comme un oiseau en cage.

Les portraits de la passion amoureuse chez Truffaut sont hantés par le spectre mortifère de ce que seule sa sensibilité pouvait révéler de l'art d'Alfred Hitchcock: « Il était impossible de

ne pas voir que toutes les scènes d'amour étaient filmées comme des scènes de meurtre et les scènes de meurtres comme des scènes d'amour¹. » Ce paradoxe, on le sait, trouve son point culminant dans le meurtre de Janet Leigh dans la douche du Bates Motel (**Psycho**) et l'attaque silencieuse des oiseaux sur Tippi Hendren à la fin de **The Birds**. Même victime sans défense dans les deux scènes, assaillie dans un lieu fermé par un agresseur qui, sous son masque, sa perruque ou ses plumes de volatile, n'est nul autre que la caméra elle-même, orchestrant l'agression en une rafale de plans mal raccordés, capturant avec une jouissance sadique le spectacle grotesque d'une vedette qui, nue sous la douche ou en tailleur Chanel, est bientôt réduite à l'état d'épouvantail qu'on débourre, de bras et de jambes qui gigotent, incohérents, tels les membres arrachés d'un insecte.

Cette sauvagerie, il semble que les films de Truffaut n'ont jamais cessé de s'en rapprocher tout en l'évitant. Il suffit de regarder ces scènes, nombreuses, où la caméra se laisse captiver par un détail, ces expressions temporairement (imperceptiblement parfois) fixées dans un arrêt sur image, ces mains d'hommes qui se perdent sous les minijupes ou se posent sur les jarretelles d'élégants bas de soie pour les défaire; ces plans qui dévient, comme distraits, vers le passage en coup de vent d'une paire de jambes aux pieds remontés d'escarpins, pour comprendre combien le désir intense y est transgression. Quand la tension du récit monte, le regard perd ses bonnes manières et bascule, à la dérobee, du côté des satisfactions fétichistes: il dévisage et fragmente les corps avec les yeux comme le ferait un assassin avec des objets coupants, et si cette passion interdite ne culmine pas dans un spectaculaire assassinat ou par une mort accidentelle, elle trouve souvent ses héros démunis, réduits à l'état de petits enfants subjugués, à un cheveu d'abandonner leurs carrières, leurs familles, leur réputation et toutes leurs responsabilités d'adultes pour se réfugier dans la contemplation éternelle de la courbe d'une jambe ou la douceur d'un épiderme.

La passion chez Truffaut se vit donc sous le mode du danger: son éveil ranime une force tectonique qui semble avoir été conservée en l'état — comme dans une chambre verte — depuis l'enfance ou les rêves de la nuit, et qui aurait résisté à la maturation de l'âge, aux compromis qu'impose la vie en société et au principe de réalité que marque le passage du temps. Obsessionnelle, elle précipite dans l'imprudence; ainsi, dans **L'Homme qui aimait les femmes** (1977), la mort absurde et tragicomique de Bertrand Morane (Charles Denner) qui, tout à sa poursuite d'une inconnue, oublie les passages cloutés et se fait renverser par une voiture...

La passion se vit aussi sur le mode du malentendu ou de la trahison, puisque son attachement à une image idéale lui interdit souvent de rencontrer son objet dans la réalité. Épris de ses actrices et de ses comédiens, Truffaut savait que tout amoureux passionné cache en lui un Pygmalion qui, c'est plus fort que lui, s'attend de façon un peu morbide à ce qu'un être libre se conforme à son idéal. Pygmalion lui aussi, Alfred Hitchcock aimait jusqu'à dessiner la garde-robe de ses actrices pour en faire des images parfaites, mais comme ses acteurs étaient aussi « du bétail », il ne se gênait pas de les envoyer à l'abattoir quand ça lui chantait. Plus humaniste et moins amer, Truffaut ne va pas aussi loin. Il s'arrête en chemin, au seuil d'une question qui demande, avec inquiétude et lucidité, ce que ferait l'amoureux ou l'amoureuse si, après avoir mis le grappin dessus, l'objet de sa convoitise n'avait aussitôt échappé au piège — prison dorée, domicile conjugal ou mémoires littéraires d'un homme qui aimait les jambes — qu'on lui avait tendu². Mais la réponse ne viendra pas, car l'oiseau a quitté le nid, il est « parti avec la caisse », comme le fait Deneuve à Belmondo dans **La Sirène du Mississippi** (1969); ce qui presse, c'est sans doute de le rattraper ou, mieux encore, de comprendre les raisons de sa fuite.

Une éthique de la générosité

Chez Truffaut, l'amour est toujours en fuite: c'est presque une condition nécessaire au maintien de son imparfaite existence. C'est pourquoi il se terre la plupart du temps dans le secret de la clandestinité, et c'est pourquoi Truffaut a doté ses héroïnes d'une volonté et d'un mouvement qui leur permet d'échapper à leurs prétendants. Quand la fixation ne porte pas sur un objet de désir, mais constitue un ensemble de valeurs comme celles, religieuses, étouffantes et chastes, de Muriel dans **Deux Anglaises et le continent** (1971), le mouvement et les épreuves de la vie nous en libèrent parfois, de haute lutte. Aussi bien, car le sort de ceux qui s'accrochent à leurs blessures les expose à rater leur existence, tel Edouard Saroyan (Charles Aznavour) qui, dans **Tirez sur le pianiste** (1960), gâche son talent comme pianiste de bar pour n'avoir pas compris le sacrifice amoureux derrière l'adultère de sa femme, qui l'a trompé avec un producteur pour faire avancer sa carrière... Pour toute la compréhension qu'il adresse au tragique de ses héros trahis, Truffaut n'oublie jamais que ces drames se jouent à plusieurs, qu'il s'y trouve plus de souffrances et de joies que celles qu'accaparent les récriminations des amoureux abandonnés — souvent victimes des mensonges qu'ils se content à eux-

1. *Hitchcock/Truffaut. Édition définitive.* Paris, Ramsay, 1983, p. 294.

2. Bien qu'il ait généralement raconté la passion d'un point de vue masculin, c'est dans **L'Histoire d'Adèle H.** (1975), où la fille de Victor Hugo (Isabelle Adjani) se consume jusqu'à la folie pour un officier qui ne veut rien savoir d'elle, que Truffaut présente la passion sous sa forme la plus pure parce que la plus solitaire.

mêmes —; qu'il y a aussi des victimes qui ne savent pas voir et que, surtout, il faut toujours donner au coureur, à la coureuse ou même aux « courailleurs », la chance d'avoir ses, ou leurs, raison(s).

Vers la fin de sa vie, dans une lettre à un essayiste américain, Truffaut s'en est d'ailleurs expliqué par un bilan admirablement concis de sa morale d'auteur en la faisant remonter à ses débuts de critique polémiste. « La révolte, pour l'appeler par un bien grand mot, des *Cahiers du cinéma*, était morale avant d'être esthétique. Nous avons plaidé pour une égalité de regard de l'auteur sur ses personnages au lieu d'une répartition de sympathie et d'antipathie qui traduisait le plus souvent une servilité des auteurs vis-à-vis des vedettes [...] et, d'autre part, une démagogie vis-à-vis du public³. » Malgré le « nous », Truffaut parlait évidemment de lui, au présent. Lorsqu'on l'accusait souvent d'avoir cédé à l'académisme du « cinéma de qualité » qu'il conspuait à ses débuts, Truffaut savait qu'il avait tâché de rester fidèle à son éthique de la générosité.

Cette éthique n'est jamais aussi manifeste que dans le traitement qu'il réserve à ses personnages secondaires, qu'il humanise (excepté quelques sots irrécupérables ou dangereux⁴) de sorte à déjouer les préjugés qu'on peut avoir sur eux. Les difficultés de l'actrice alcoolique et vieillissante (Valentina Cortese) à se rappeler son texte et ses déplacements pendant une prise refaite sans cesse dans le « film dans le film » de **La Nuit américaine** (1973), passent brutalement du comique au tragique lorsqu'on apprend que son fils est atteint d'une maladie grave. De même, dans la variable géométrie des triangles amoureux (et autres situations ambiguës), les figures périphériques que sont, par exemple, le mari de Mathilde (Henri Garcin) dans **La Femme d'à côté**, le Dr Nelson (David Markham), homme d'âge mûr qui a épousé la jeune Jacqueline Bisset dans **La Nuit américaine** ou les personnages d'Albert et Gilberte (Boris Bassiak et Vanna Urbino) avec qui Catherine et Jim prennent chacun congé de leur tumultueuse liaison à trois dans **Jules et Jim** ont toujours l'occasion de défendre dignement la blessure de leur jalousie ou leur résignation de se savoir tenir un rôle accessoire dans le cours des événements. « C'est le métier où l'on embrasse le plus », philosophe le Dr Nelson à l'adresse de l'acteur Alexandre (Jean-Pierre Aumont), qu'il a vu embrasser sa femme à répétition devant les caméras. Et celui-ci de répondre, spirituel : « Vous avez remarqué...? »

3. TRUFFAUT, François. « À Jim Paris », *Correspondance*, Paris, 5 Continents/Hatier, 1988, p. 621.

4. Voir, par exemple, la critique collabo d'extrême droite Daxiat (Jean-Louis Richard) dans **Le Dernier Métro** (1981), ou, palme des palmes, Monsieur Tabard (Michael Lonsdale), patron d'un magasin de chaussures qui tient à préciser, au cours d'une discussion, qu'Adolf Hitler n'était pas peintre en bâtiments (« ça serait de la calomnie! »), mais un « petit peintre paysagiste » (*Baisers volés*, 1968).



Deux Anglaises et le continent, La Femme d'à côté, L'Homme qui aimait les femmes et La Nuit américaine

L'évolution de l'homme

On a souvent relevé, pour souligner le « désengagement » de Truffaut et de son œuvre, que ses personnages présentaient fréquemment des figures d'« arrivés » ou de bourgeois n'ayant pas à se soucier des problèmes de survie de base et qui semblaient évoluer dans un monde parallèle où Mai 68 n'aurait jamais eu lieu. Pourtant, s'il est un thème bien présent, récurrent, complexe et riche chez l'auteur de **L'Enfant sauvage**, c'est celui du cheminement difficile et des négociations constantes que chacun doit faire pour entretenir un minimum de bonnes relations avec la société des hommes.

Les récits d'éducation et les portraits de marginaux, qui forment un pan entier de ses films, mettent explicitement ce thème à l'épreuve. En contrepartie de ses drames passionnels et bourgeois, avec ses personnages qui semblent tous « avoir réussi dans la vie », les chroniques de l'enfance (**Les 400 Coups**, 1959;

Les drames passionnels de François Truffaut étonnent toujours par leur refus de céder aux antagonismes tranchés, aux règlements de comptes et aux diabolisations. C'est qu'avant de se trouver en conflit les uns avec les autres, ses personnages sont plutôt en conflit avec eux-mêmes, par leurs valeurs, leurs illusions et leurs impulsions sensuelles.

L'Enfant sauvage, 1969 et **L'Argent de poche**, 1976) rappellent combien les chemins qui mènent à la civilisation sont étroits et accidentés, combien il est facile de s'y perdre, et combien, comme pour le petit Victor de l'Aveyron dans **L'Enfant sauvage**, le moindre des apprentissages peut exiger de terribles efforts, sans garantie de succès. La société n'est pas clémente envers la jeunesse démunie qui ne s'y sent pas chez elle, et malgré que Truffaut l'ait su dans ses blessures les plus profondes, ses films n'ont jamais cédé aux sirènes du gauchisme réactionnaire en appelant au renversement complet du système, comme l'a fait de façon assez juvénile Godard. Cependant, ils n'ont jamais eu de cesse de poser, ce qui n'est pas rien, un regard nuancé, critique et inquiet sur la nécessité, imposée à chacun, de s'adapter à l'ordre social.

Et l'inquiétude était forte. À la sortie de **L'Amour en fuite** (1979), dernier avatar un peu bâclé des aventures d'Antoine

Doinel, qu'il avait conçu en vitesse pour renflouer ses coffres après l'échec de **La Chambre verte**, Truffaut avouait redouter d'avoir « raté » l'histoire de son *alter ego*. Après avoir accompagné son personnage pendant 20 ans et 5 films, il constatait que, comme une figure de bande dessinée, Doinel « n'évoluait » pas, coincé dans son éternelle adolescence, comme si son « éthique de la générosité » avait oublié de donner sa chance à sa création la plus autobiographique.

Cet échec, si c'en est un, explique pourtant pourquoi Doinel est un personnage-clé. Héros de comédie dès **Antoine et Colette** (1962), il a incarné à lui seul la version clownesque, extravertie et volage de l'immaturité, de cette « passion fixe » que ses personnages plus tragiques, plus « adultes », sont contraints de vivre clandestinement, de cacher au monde « comme des voleurs », sous la forme d'amours déraisonnables arrachés avec peine au tourbillon de la vie. Par son intransigeance un peu ridicule et ses principes farfelus (« je ne me mouche jamais dans du papier », dit l'amoureux des livres en lui), Antoine Doinel est drôle là où les amants de Truffaut bouleversent par leurs efforts à garder un semblant de raccord dans leurs aventures passionnelles. Et cela, non pas parce qu'ils sont antisociaux comme Antoine, mais justement parce qu'ils tâchent d'être civilisés.

Les drames passionnels de François Truffaut étonnent toujours par leur refus de céder aux antagonismes tranchés, aux règlements de comptes et aux diabolisations. C'est qu'avant de se trouver en conflit les uns avec les autres, ses personnages sont plutôt en conflit avec eux-mêmes, par leurs valeurs, leurs illusions et leurs impulsions sensuelles. Mais peut-on reprocher à quelqu'un d'aimer la même personne que vous ? Le regard équitable de Truffaut, son éthique de la générosité répond forcément par la négative. C'est bien pourquoi l'amour y est à la fois « une joie et une souffrance », une force indomptable qu'il nous faut dompter pourtant parce que, même cachés, nous ne sommes pas seuls, parce qu'il y a les autres, parce qu'il y a cette difficile société humaine à laquelle nous appartenons et dont nous sommes en partie victimes et en partie responsables.

Le cinéma de François Truffaut n'était pas nombriliste. Et au rayon de ce qu'il avait à dire, il apparaît davantage comme une merveilleuse leçon de générosité, lucide parce qu'elle rappelle son importance sans épargner une minute l'idée de la lutte qu'il faut livrer pour y arriver, et combien cette générosité-là, pour qui la défend, se révèle moins une panacée qu'un sacrifice. Joie et souffrance. Leçon des choses, leçon de vie, leçon d'auteur... : regard sur la réalité. ■