

FRANCOIS TRUFFAUT, ECRIVAIN

Nombreux sont les créateurs qui depuis les origines du cinéma ont été à la fois cinéastes et écrivains : René Clair, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Cocteau, Malraux, Elia Kazan, Marguerite Duras, Georges Perec, Sembène Ousmane, pour ne citer que quelques exemples, dans une longue histoire où l'on pourrait distinguer d'ailleurs les écrivains cinéastes et les cinéastes écrivains.

A première vue, François Truffaut ne semble pas relever de cette catégorie dans la mesure où les livres qu'il a publiés relèvent de la critique cinématographique et non de la littérature au sens strict. Aussi, est-on en droit de s'étonner du titre donné à cet article qui s'inscrit, à partir de la question de "l'adaptation des oeuvres littéraires au cinéma", dans une réflexion sur le rapport entre cinéma et littérature.

Mais, s'agissant de Truffaut, je n'en vois pas d'autre, tant me paraît essentielles, tout au long de son oeuvre, la relation qu'il n'a cessé d'entretenir avec l'écriture et l'image qu'occupe la littérature dans ses films.

Antériorité de l'écriture.

Avant de devenir réalisateur -et lui-même a fréquemment insisté sur ces deux périodes de sa vie-, Truffaut a d'abord été un critique cinématographique pour qui l'écrit fut un moyen de se "rapprocher de plus en plus du cinéma"¹ et de préciser, au besoin sur le mode de la polémique "qui ne fait pas de mal"², ses conceptions sur le cinéma, passant ainsi du stade de la cinéphilie à celui d'une réflexion de plus en plus attentive à la *forme* des films et aux solutions concrètes que les réalisateurs apportaient dans leur travail aux problèmes qu'ils rencontraient.

Cette phase d'activité critique qui s'est développée, à partir du début des années 50, notamment dans *Arts* et *Les Cahiers du cinéma* pourrait apparaître ainsi logiquement comme une période d'apprentissage pour le futur réalisateur, comme ce fut également le cas pour Godard, Rivette ou Rohmer. Mais, dans le cas de Truffaut, le processus est un peu plus complexe, car renvoyant à la fois à une histoire individuelle, au total singulière, et à une conception du cinéma qui entend ne pas couper celui-ci de l'écriture.

Lorsqu'il écrit ses premiers articles³, Truffaut ne se "rapproche" pas seulement du cinéma dont il va faire progressivement un objet d'étude. Plus fondamentalement, il opère d'abord une appropriation de l'écriture. L'adolescent qui a quitté l'école à 14 ans et qui a connu l'expérience de la délinquance et la spirale de la marginalisation prend alors une éclatante revanche sur le sort : il écrit et entre dans un univers jusqu'alors interdit. On connaît, à cet égard, le rôle essentiel joué par André Bazin et que Truffaut rappellera à plusieurs reprises :

"Depuis ce jour de 1948 où il me procura mon premier travail intéressant, c'est-à-dire lié au cinéma, à ses côtés à "Travail et Culture", il devint en quelque sorte mon père adoptif et je puis dire que je lui dois tout ce qui m'est arrivé d'heureux par la suite. Bazin m'a appris à écrire, il a corrigé et publié mes premiers articles dans "Les Cahiers du Cinéma", il m'a amené progressivement jusqu'à la mise en scène."⁴

Ce passage à l'écriture, rendu possible grâce à un médiateur privilégié, Truffaut l'évoque, dès *Les 400 coups*, en dédiant son premier film à André Bazin, puis à travers l'épisode du vol de la machine à écrire par Antoine Doinel, dans le bureau de son père. Deux éléments hétérogènes sur le plan strictement cinématographique mais qui ne peuvent être dissociés dans la mesure où ils établissent toute une série de correspondances entre la délinquance et l'écriture, entre le père social qui fait arrêter l'enfant et le "père adoptif" qui le fait accéder au symbolique et qui annonce, pour nombre de films à venir, comme *Fahrenheit 451*, *L'Enfant sauvage*, *L'Argent de poche*, *La Chambre verte*, le motif de l'apprentissage.

La prégnance de ce motif est sans doute l'expression d'une fidélité "à la mémoire d'André Bazin", mais elle est aussi révélatrice d'un paradoxe qui illustre la conception que se fera Truffaut du cinéma dans la mesure où faire un film est une tentative de représenter ce processus d'apprentissage initié par quelqu'un qui n'était pas un cinéaste, mais un "écrivain de cinéma"⁵ et parfois même de jouer ce rôle en l'interprétant comme acteur et en devenant celui qui fait accéder Victor, dans *L'Enfant sauvage*, et Georges, dans *La Chambre verte*, au langage et à la connaissance du monde.

Parallèlement, cette période d'activité critique a été l'occasion pour Truffaut de préciser la place et la fonction de l'écriture elle-même dans la réalisation d'un film. Et, sur ce plan, on se reportera à son célèbre article, publié en 1954 dans *Les Cahiers du cinéma*, "Une certaine tendance du cinéma français"⁶. Truffaut s'en prend à la "Tradition de la qualité", illustrée, entre autres, par des films comme *La Symphonie pastorale* et *Dieu a besoin des hommes* (J. Delannoy), *Douce*, *Le Diable au corps* et *Le Blé en herbe* (Claude Autant-Lara), *Jeux interdits* (René Clément), *Manèges* (Yves Allégret), etc. et reproche à leurs réalisateurs d'avoir laissé faire des "films de scénaristes"⁷. Examinant ensuite le rôle joué tout au long de cette époque par Jean Aurenche et Pierre Bost et l'image de "qualité" qu'ils ont donnée aux films dont ils ont été les scénaristes et les dialoguistes, Truffaut critique leur fameuse conception de l'adaptation fondée sur "le procédé dit de *l'équivalence*" et qui "suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère) il faut inventer des scènes *équivalentes*, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma"⁸.

En procédant ainsi, Aurenche et Bost prétendent se montrer fidèles, non à la lettre, mais à *l'esprit* de l'oeuvre adaptée mais l'arbitraire qui préside au choix des scènes tournables et des scènes intournables et la conception qu'ils se font de l'équivalence aboutit, dans la plupart des cas, à des résultats affligeants, comme le montre, par exemple, le traitement qu'il font subir au roman de Bernanos dans leur projet d'adaptation du *Journal d'un curé de campagne*, lorsqu'il s'agit de transposer "l'admirable scène du confessionnal où le visage de Chantal *'a commencé d'apparaître*

peu à peu, par degré' (Bernanos)"⁹ et qu'ils la transforment en faisant dire à Chantal qu'elle a craché l'hostie après avoir communié.

Ce que dénonce Truffaut dans une telle pratique, c'est en définitive une méconnaissance et de la littérature et du cinéma. Dialoguistes et scénaristes, Aurenche et Bost ont tendance à lire les romans qu'ils se proposent d'adapter en privilégiant le matériau verbal qui constitue leur moyen d'expression et ignorent ainsi qu'une fiction écrite est *aussi* une combinaison, plus ou moins systématique, d'images et de scènes. D'où des erreurs de lecture, comme le montre, par exemple la modification qu'ils apportent à cette scène de Radiguet :

"Dans *Le Diable au corps* de Radiguet, François rencontre Marthe sur le quai d'une gare, Marthe sautant en marche du train; dans le film, ils se rencontrent dans l'école transformée en hôpital. Quel est le but de cette équivalence ? Permettre aux scénaristes d'amorcer les éléments antimilitaristes ajoutés à l'oeuvre, de concert avec Claude Autant-Lara. Or il est évident que l'idée de Radiguet était une *idée de mise en scène*, alors que la scène inventée est par Aurenche et Bost est *littéraire* ".¹⁰

Mais, à l'inverse, ils méconnaissent tout autant la capacité du cinéma en postulant d'emblée qu'il y a des domaines que celui ne pourrait représenter :

"Ce qui me gêne dans ce fameux procédé de l'équivalence c'est que je ne suis pas certain du tout qu'un roman comporte des scènes intournables, moins certain encore que les scènes décrétées intournables le soient pour tout le monde".¹¹

L'erreur d'Aurenche et Bost réside ainsi dans la conception restrictive qu'ils se font et de la littérature et du cinéma puisqu'ils privilégient dans les deux cas le matériau verbal. Et, par là-même, ils passent à côté de ce qui peut rapprocher ces deux arts, car il y a, pour Truffaut, une correspondance étroite entre le travail de l'écrivain et celui du cinéaste, dès lors qu'ils considèrent comme des *auteurs* :

"Je ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par *un homme de cinéma*. Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sous-estimant. Ils se comportent vis-à-vis du scénario comme l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant du travail, ils croient toujours avoir "fait le

maximum" pour lui en le parant des subtilités, de cette science des nuances qui font le mince mérite des romans modernes. Ce n'est d'ailleurs pas le moindre travers des exégètes de notre art que de croire l'honorer en usant du jargon littéraire".¹²

Le cinéma dont Truffaut se fait ici le défenseur, à une époque où il n'est encore qu'un critique, ne peut donc être qu'un *cinéma d'auteurs*. La formule s'imposera par la suite mais il importe de bien noter qu'elle n'est pas une métaphore puisque Truffaut précise très explicitement que dans l'acception qu'il donne au terme les auteurs doivent écrire "souvent leur dialogue" et inventer "eux-mêmes les histoires qu'ils mettent en scène"¹³. D'ailleurs, dans ses textes, Truffaut emploie très souvent la formule "écrire un film", là où d'autres emploieraient "réaliser". On ne manquera pas non plus de relever dans ce texte essentiel l'association de l'écriture et de la délinquance.

Images de l'écriture.

Peut-être est-ce cette antériorité de l'écriture, repérable dans l'itinéraire individuel du cinéaste et dans l'élaboration de la conception de "cinéma d'auteurs" qui explique en définitive l'importance que Truffaut va accorder, tout au long de son oeuvre, au motif de l'écriture. Et, à cet égard, on ne peut manquer d'opposer son attitude à celle de Hitchcock qui dans *Les Trente-Neuf marches*, ne voit dans le livre -une Bible !- resté dans la poche du manteau et qui va servir ainsi d'armure qu'un moyen de sauver le héros Robert Donat.

Cette "omniprésence de l'écriture dans l'oeuvre de Truffaut"¹⁴ commence de façon symptomatique avec *Les 400 coups* (1959) et se poursuit notamment dans *Jules et Jim* (1962), *La Peau douce* (1964), *Fahrenheit 451* (1966), *L'Enfant sauvage* (1970), *Les deux Anglaises et le continent* (1971), *Une belle fille comme moi* (1972), *La Nuit américaine* (1973), *L'Histoire d'Adèle H.* (1975), *L'Argent de poche* (1976), *L'Homme qui aimait les femmes* (1977), *La Chambre verte* (1978), *L'Amour en fuite* (1979), *Le dernier Métro* (1980).

Bien évidemment, il ne saurait être question d'envisager de façon exhaustive la question de cette représentation de l'écriture à laquelle Anne Gillain, par ailleurs, a consacré de remarquables analyses¹⁵ et je me contenterai de souligner seulement quelques aspects sous lesquels elle se manifeste.

Ainsi, on pourra tout d'abord repérer dans un certain nombre de films un ensemble d'images et de situations renvoyant plus spécialement à l'*appropriation de l'écrit*. C'est le cas dans *Les 400 coups*, avec l'épisode de la lecture du roman de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, dans *L'Homme qui aimait les femmes*, lors du flash back en noir et blanc montrant le héros adolescent en train de lire une Série noire, à côté de sa mère, dans *Fahrenheit 451*, *L'Enfant sauvage* ou *L'argent de poche*. Le processus implique un médiateur et, à cet égard, on pourra distinguer deux figures principales susceptibles de jouer ce rôle : celle de la mère présentée ainsi que le dit Anne Gillain comme une "mère-putain" (Mme Doinel, Mme Morane); celle du père dont le rôle va dans le sens d'une affirmation de l'ordre symbolique (le docteur Itard, l'instituteur Richet) et d'une réparation de l'injustice.

L'accent est ici mis sur la lecture. D'autres films, en revanche, vont prolonger le processus et mettre en scène une représentation de l'*activité d'écriture*. Là encore, *Les 400 coups* joue un rôle fondateur : la lecture du roman de Balzac débouche sur sur l'écriture d'un texte qui se révèle être un pastiche, mais l'impulsion est donnée et nous retrouverons, dans le dernier film du cycle Doinel, *L'Amour en fuite*, Antoine dans le personnage d'un écrivain, auteur du roman autobiographique, *Les Salades de l'amour*.

Cette fonction est d'ailleurs si largement représentée qu'on peut se demander s'il n'y a pas, dans l'oeuvre de Truffaut, plus d'écrivains que de lecteurs : Jules et Jim, l'un écrivant des livres sur les insectes, l'autre un roman ressemblant étrangement au film que l'on est en train de voir; Pierre Lachenay (*La Peau douce*), écrivain et critique à la mode; Claude Roc (*Les deux Anglaises et le continent*) écrivant l'histoire qu'il vient de vivre; Stanislas Prévine (*Une belle fille comme moi*), auteur d'une thèse de sociologie sur les femmes criminelles et qui ne sera jamais éditée; Adèle Hugo (*L'Histoire d'Adèle H.*) écrivant son journal; Bertrand Morane (*L'Homme qui aimait les femmes*) composant

tout au long du film le texte de son roman autobiographique; Julien Davenne (*La Chambre verte*), le journaliste spécialiste des chroniques nécrologiques.

Bien sûr, tous ces personnages ne peuvent être mis sur le même plan car ils correspondent à des fonctions différentes. Ainsi, Pierre Lachenay que nous voyons à travers l'épisode des deux conférences concernant respectivement "Balzac et l'argent" et Gide et dans son existence facile de directeur de revue peut apparaître comme l'écrivain que Truffaut se refuse d'être. Il en est de même du sociologue Stanislas Prévine. Et, à l'un comme à l'autre, on opposera, par exemple, Claude Roc, Adèle, Bertrand Morane ou Julien Davenne.

En ce qui concerne ces quatre personnages, on notera d'abord que Claude Roc et Adèle écrivent chacun *le texte* sans lequel le film ne pourrait être réalisé; quant à Morane et Davenne, Truffaut les a conçus dans le sens d'une identification croissante de l'auteur à ces personnages : Morane est interprété par Charles Denner, mais Davenne sera joué par Truffaut lui-même.

Cette façon de procéder ne montre pas seulement l'intérêt que Truffaut attache à la représentation de l'écriture et de l'écrivain. Elle suggère aussi une sorte d'équivalence profonde entre le travail de l'écrivain et celui du cinéaste, dans la mesure où filmer, c'est tendre à se représenter comme écrivain.

Usages de la littérature.

La littérature, à travers ces deux modalités que sont l'acte de lecture et l'écriture, apparaît ainsi comme un élément essentiel du mythe personnel de Truffaut. Placée, dans tous les sens du terme, à *l'origine* de l'oeuvre, elle est moins une représentation qu'un matériau, constitutif du film et qu'il faut repérer dans les usages que le cinéaste peut en faire.

Parmi ceux-ci, on retiendra d'abord ce que l'on pourrait appeler les usages *plastiques* de la littérature, apparaissant dans les images concernant le livre (Antoine lisant *La recherche de l'absolu*, travelling-inventaire avant incendie, dans *Fahrenheit 451* ,

Antoine recevant en cadeau le volumineux *Journal* de Léautaud, dans *L'Amour en fuite*) ou l'activité d'écriture (carte postale écrite par les "Mistons", Mrane à la machine à écrire, Davenne écrivant l'article sur Massigny, Adèle et son journal, etc.). Cette façon de procéder peut aboutir à la création d'un objet tout à fait nouveau parce que le regard de la caméra n'a plus grand chose à voir avec celui d'un lecteur face à un livre. Et, à cet égard, on mentionnera, dans *Fahrenheit 451*, le mouvement de grossissement des premières lignes de *David Copperfield*. Dans le même ordre d'idées, rappelons encore l'utilisation fréquente dans les films de Truffaut de photographies d'écrivains : celles de Balzac, dans *Les 400 coups*, déjà éclairée d'une bougie; de Proust, de James, de Wilde, etc., dans *La Chambre verte*.

La référence à la littérature conduit d'autre part le cinéaste à envisager d'une façon nouvelle le rapport habituellement entretenu entre le l'image et le verbal. A la différence, par exemple, d'un film comme *Le Silence de la mer* de Melville, où l'adaptation était essentiellement conçue comme une illustration d'un texte en voix off, Truffaut va s'orienter dans une démarche qui est celle du contrepoint et dans laquelle il devient impossible de savoir si c'est le visuel qui illustre le verbal ou si c'est le verbal qui illustre le visuel. On le constatera en particulier dans *Jules et Jim*, dans l'épisode des lettres échangées entre Jim et Catherine, au moment où celle-ci annonce qu'elle est enceinte. Et, de façon plus nette encore, dans *L'Homme qui aimait les femmes*, lors des flash back en noir et blanc renvoyant à l'enfance et à l'adolescence de Morane, ainsi que dans *L'Amour en fuite*, lorsque Colette, lisant dans le train le roman d'Antoine, *Les salades de l'amour*, revoit, toujours sous forme de flash back, leur aventure d'adolescents. Tout se passant en somme comme si la littérature se trouvait dotée d'un pouvoir de créer des images cinématographiques.

Parallèlement, la référence à la littérature est l'occasion d'établir, au niveau de l'oeuvre tout entière, une série de correspondances dont l'existence montre qu'il est difficile de considérer isolément un film de Truffaut.

Celle-ci peuvent être constituées par un motif récurrent dont la fonction se révèle très vite complexe. C'est le cas, par exemple, de l'image fondatrice de Balzac, dans *Les 400*

coups, où nous voyons Antoine construire un sanctuaire dédié au romancier devant la photo duquel brûle une bougie. Nous retrouverons Balzac dans *La Peau douce* dont le protagoniste est présenté comme lecteur assidu de l'auteur de *La Comédie humaine* (il fera une conférence sur lui à Lisbonne et est l'auteur d'un livre sur Balzac). Mais nous retrouverons aussi, et cette fois multiplié, le motif de l'icone illuminée par une flamme dans la chapelle de *La Chambre verte* où Davenne a réuni les images de ceux qu'il a connus personnellement et les images d'écrivains ou artistes qu'il admire. Parmi ceux-ci Oscar Werner, le Jules de *Jules et Jim*, présenté comme ce soldat allemand qu'il avait redouté de tuer, et Maurice Jaubert, compositeur d'une musique pleine de soleil et de lumière, qui relie entre eux les films de Truffaut et relie ceux-ci à ceux de Vigo.

A son tour, lorsqu'elle apparaît, l'image d'Oscar Werner, placée dans ce sanctuaire, nous ramène au générique bleuté de *La Chambre verte*, constitué de films documentaires montrant les combats de la guerre de 1914-1918 sur lesquels se détache la figure de Truffaut en uniforme de soldat, et à la première utilisation de ces documents, cette fois sans filtre, dans *Jules et Jim*.

Le roman d'Antoine Doinel, des *400 coups* à *L'Amour en fuite* (en passant par *Baisers volés* et *Domicile conjugal*), est, lui aussi, riche en correspondances de ce genre. Ainsi, l'imprimerie dans laquelle travaille Antoine dans *L'Amour en fuite* rappelle celle où se réfugie l'enfant dans *Les 400 coups*, lorsqu'il décide de ne pas rentrer chez lui. De même, la conversation entre Antoine et M. Lucien, dans *L'Amour en fuite*, reprend une scène brève mais essentielle des *400 coups*, lorsque l'enfant qui fait l'école buissonnière rencontre sa mère avec son amant dont il fait seulement aujourd'hui la connaissance et qui va lui donner une autre image de sa mère et de leur passé à tous trois.

Certes, dans leur principe, ces correspondances ne sont pas toujours d'ordre strictement littéraire. Elles me paraissent cependant s'inscrire dans une perspective que Truffaut emprunte à la littérature parce qu'il entend transposer dans le domaine du cinéma une propriété qui, jusqu'alors, a été une caractéristique de certaines oeuvres littéraires. En effet, ces correspondances font qu'on ne peut considérer isolément un film de Truffaut car, pour lui, l'unité à prendre en compte n'est pas le film mais l'oeuvre.

L'intention est évidente dans la façon dont le cinéaste termine, avec *L'Amour en fuite*, le cycle Doinel ou dans l'utilisation qu'il fait de certains motifs récurrents, visuels ou musicaux -et, à cet égard, l'oeuvre de Maurice Jaubert me paraît jouer un rôle essentiel dans le processus qui réunit des films et en forme *une oeuvre*.

Aussi, n'est-ce peut-être pas tout à fait un hasard si cette oeuvre se trouve placée, dès le premier film, sous l'image de Balzac qui est à la source d'un double mouvement. La lecture de Balzac déclenche tout d'abord le processus qui conduit Antoine à l'écriture; cette première tentative est un plagiat mais ce qui, au niveau de la morale sociale, apparaît comme un acte répréhensible, peut signifier aussi, plus fondamentalement, qu'il n'y a d'écriture que balzacienne. L'expérience prêtée au personnage confirme d'autre part le cinéaste dans l'idée que ce qui caractérise en définitive cette écriture, c'est son ambition totalisante, ce désir d'écrire ou de filmer plusieurs fois la même chose, en un mot de réaliser une oeuvre unique, non une série de romans ou de films. En ce sens, Balzac peut être considéré comme un *opérateur* essentiel de l'oeuvre de Truffaut. Ce rôle sera également joué par Henri James, qui viendra le diversifier, mais sans jamais l'annuler. Cette présence de Balzac et de James fait apparaître par là-même une grande absence, me semble-t-il : celle de Flaubert.

Le film comme théorie de la littérature.

Si la littérature est un un matériau constitutif du film, tel que le conçoit Truffaut, le traitement de ce matériau revêt à son tour une dimension théorique, susceptible d'éclairer certains aspects essentiels de la création littéraire.

Cet aspect théorique, nous pouvons tout d'abord l'appréhender dans la façon dont s'articulent chez Truffaut le littéraire et le cinématographique. A cet égard, son rapport à l'oeuvre de Roché a quelque chose d'exemplaire. Rappelons les faits. En 1955, Truffaut découvre le roman de Roché, *Jules et Jim*, paru en 1953 et que personne n'a lu. Il subit aussitôt un "coup de foudre" devant ce "roman d'amour en style télégraphique, écrit par un poète qui s'efforce de faire oublier sa culture" et qui constitue un "exemple

de ce que le cinéma ne parvenait jamais à faire : montrer deux hommes qui aiment la même femme sans que le 'public' puisse faire un choix affectif entre ces personnages, tant il se trouve amené à les aimer pareillement tous les trois".¹⁶

Quelques mois plus tard, à l'occasion d'un compte-rendu du film d'Edgar Ulmer, *The Naked Dawn*, il cite *Jules et Jim* avec enthousiasme. Roché lit l'article, écrit à Truffaut et une amitié commence. Truffaut, encore critique, imagine déjà une adaptation du roman au cas où il s'engagerait dans la mise en scène. En 1956, Roché, qui a alors soixante dix-sept ans, publie *Les deux Anglaises et le continent* : le roman est encore un coup de foudre. Roché meurt pendant le tournage des *400 coups*, le 9 avril 1959 et il ne verra aucun film de Truffaut.

De ces deux romans, Truffaut va tirer deux films sur la genèse desquels il apporte des précisions dans l'article précédemment cité. Il a été sensible au caractère polyphonique des ces textes, souligné, dans *Les deux Anglaises et le continent*, par la présentation-confrontation en deux colonnes sur une même page du journal d'une des deux soeurs et de celui du héros. Il a découvert également en lisant Roché qu'il fallait, à un certain moment savoir décoller de l'expérience autobiographique. Mais il tire également un livre de l'un des deux en publiant le découpage de *Jules et Jim*.¹⁷

Parallèlement, Truffaut va avoir connaissance du *Journal* de Roché et il entreprend après la mort de ce dernier et avec l'accord de sa veuve, Denise, de le faire dactylographier. Oeuvre extraordinaire que Roché a écrite de 1905 à sa mort et qui est "la comptabilité de ses aventures"¹⁸ amoureuses. Le personnage de Roché va fasciner Truffaut et servir de base à la figure de Bertand Morane, le héros narrateur de *L'Homme qui aimait les femmes*. Après le film, Truffaut publie, sous le même titre, un texte qui n'est pas le scénario mais ce qu'il appelle un "cinéroman" et qu'il définit comme "la mise en roman d'un scénario de tournage".¹⁹

De cette confrontation de Truffaut avec Roché, deux aspects méritent d'être plus particulièrement soulignés. La lecture des oeuvres de Roché représente d'abord pour Truffaut une formulation de certaines des questions qu'il se pose à propos du cinéma et il est significatif qu'il "utilise" pour la première Roché dans un article critique. Elle est

d'autre part l'occasion pour lui de prendre conscience l'étroite continuité qui unit l'écrit et le film, mais selon un tout autre schéma que celui que l'on évoque habituellement lorsqu'on parle de l'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire. En effet, à la conception de l'adaptation qui fait du film une production dérivée d'une oeuvre littéraire dont l'antériorité est posée d'emblée, Truffaut substitue une pratique bien différente, puisque nous le voyons partir du livre, mais du livre lu en fonction des *images* qu'il recèle, *écrire* et tourner le film pour finalement revenir au livre en publiant ce cinéroman. Un tel cheminement implique une réflexion sur les moyens d'expression respectifs du cinéma et de la littérature et une interrogation sur le bien fondé des frontières que l'on trace entre ces deux formes d'art.

Parallèlement, dans plusieurs de ses films, Truffaut se montre soucieux d'apporter un éclairage sur la question du rapport que l'oeuvre d'art est susceptible d'entretenir avec le réel et le biographique. Les films du cycle Doinel, *L'Homme qui aimait les femmes*, *L'argent de poche*, entre autres, montrent l'importance que Truffaut accorde à l'enfance et le rôle qu'elle joue dans le développement futur de l'individu. Elle se révèle en particulier déterminante pour la forme que prendra plus tard l'oeuvre littéraire des personnages qu'il choisit de représenter comme écrivains. Mais cette détermination qui prend sa source dans les années d'enfance ne peut à elle seule produire une oeuvre. Celle-ci n'est possible qu'à la condition que l'écrivain soit capable, à partir d'un certain moment, de se détacher de la voie facile de l'autobiographique pour aboutir à la réalisation d'une oeuvre qui tient d'elle même ses propres principes.

Ainsi, Truffaut insistera sur le caractère construit et non autobiographique des *400 coups* en expliquant que le film cherche à imaginer "le comportement d'un enfant"²⁰, placé dans une situation qui est celle d'Antoine. Mais il s'agit-là d'une déclaration faite par le cinéaste, extérieure au film, et qui peut, par là-même, ne pas convaincre nécessairement. Le problème va être repris dans *L'Homme qui aimait les femmes* et constituer un élément essentiel du film. Toute la partie centrale, retraçant la composition du livre par Bertrand Morane, jusqu'à l'envoi du manuscrit et son acceptation, peut apparaître comme une phase positive dans l'existence de Morane : ce

retour sur son passé semble être pour lui une occasion de le comprendre et de voir comment la relation de l'enfant à la mère "explique" la quête incessante de la femme. Mais, pourtant, et en dépit de l'avis favorable donné par l'éditeur, le texte demeure à ce stade une oeuvre ratée dans la mesure où elle ne répond qu'à un désir d'élucidation psychologique.

Pour que la confession devienne une oeuvre romanesque, il faudra l'intervention de Geneviève qui va agir sur deux plans. Celle-ci, tout d'abord, se bat sein du comité de lecture pour faire accepter le texte et réussit à imposer son point de vue. Parallèlement, à partir du moment où elle rencontre Morane, elle conduit ce dernier à établir un autre rapport avec son texte. En particulier, elle modifie le titre envisagé primitivement par Morane, *Le cavaleur*, et le remplace d'autorité par celui de *L'Homme qui aimait les femmes* : en procédant ainsi, elle évacue l'aspect référentiel connoté par le premier titre et, surtout, montre, avec l'intervention de l'imparfait, la nécessité pour l'auteur de prendre de la distance par rapport à l'expérience vécue. De même, elle détournera Morane de vouloir revenir sur son texte, lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'a pas parlé de Véra, qui avait pourtant tenu une si grande place dans sa vie, et elle apparaît ainsi comme celle dont la fonction est de dissiper l'illusion narcissique, toujours stérile, et de révéler à Morane une loi de la création littéraire.

Morane retiendra la leçon. En écrivant son livre, Bertrand se souvient d'un épisode au cours duquel il rencontre une petite fille avec un livre sur les genoux et qui pleure parce que sa soeur n'est pas gentille avec elle. Il le transcrit et note en particulier la phrase qu'il lui adresse pour la consoler : "Si j'avais une belle robe rouge comme toi, je ne pleurerais sûrement pas". Visitant plus tard l'imprimerie au moment où le livre est en train d'être composée sur le monotype, il relit sur le manuscrit cette phrase qui va être incessamment imprimée et qui est accompagnée d'un plan de la scène en question. Il demande à l'ouvrière s'il est encore temps de changer un mot et remplace "robe rouge" par "robe bleue" et, de nouveau, apparaît à l'écran le même plan, mais avec la nouvelle couleur. Comme le note Annette Insdorf, "La répétition de cette phrase à ses différents stades de transformation, du vécu à l'expression artistique, illustre bien les

considérations sur la création partagées par Truffaut et Bertrand; ce coloriage sert à installer une distance entre le travail et son auteur".²¹

Cette nécessité de la distance qu'il faut prendre par rapport à l'expérience vécue constitue également un des axes de *Une belle fille comme moi*. En effet, le film s'ouvre sur une énigme : une cliente demande dans une librairie la thèse de sociologie de Stanislas Prévine sur *Les Femmes criminelles* et nous apprenons que ce livre dont la publication avait été pourtant annoncée n'a jamais paru. Le film, remontant quelques années auparavant dans le passé de Camille et de Stanislas va être une réponse à cette question. Et, à partir de là, Truffaut développe un scénario policier qui, en fait, entremêle deux énigmes. L'une est d'ordre strictement dramatique : elle renvoie aux circonstances qui conduisent Stanislas, victime de la rouerie de Camille, en prison et mettent fin à sa carrière d'auteur universitaire. L'autre est d'ordre littéraire : le projet de Stanislas fondé sur une série d'interviews de Camille, enregistrés dans la prison de celle-ci, et réécrits et commentés avec l'aide d'une secrétaire, ne peut conduire à une connaissance véritable de la personnalité de Camille. En d'autres termes, un tel livre ne verra jamais le jour. En ce sens, *Une belle fille comme moi* est une sorte de manifeste proclamant la supériorité de la fiction à l'encontre des prétentions au réalisme affirmées par le documentaire et le cinéma-vérité.

-
- ¹ François Truffaut, *Les Films de ma vie* (1975), Paris Flammarion, coll. Champs, 1987, p. 14.
- ² François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, (1987), Paris, Flammarion, coll. Champs, 1990, p. 211. Truffaut avait prévu de regrouper sous le titre "Un peu de polémique ne fait pas de mal" les articles qui constituent la cinquième partie de ce livre posthume publié par les soins de Jean Narboni et Serge Toubiana.
- ³ Son premier article, publié en 1950 et dont il n'a pas gardé le texte concernait *La règle du jeu*. Cf. *Les Films de ma vie*, *op. cit.*, p. 15.
- ⁴ François Truffaut, préface à André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1987, p. 10. Ce texte utilisé comme préface a été écrit en 1975.
- ⁵ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 55.
- ⁶ Cet article paru dans le numéro 31, janvier 1954, des *Cahiers du Cinéma* a été repris dans *Le Plaisir des yeux*, p. 211- 229.
- ⁷ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 212.
- ⁸ Idem, *ibid.*, p. 213.
- ⁹ Idem, *ibid.*, p. 216.
- ¹⁰ Idem, *ibid.*, p. 219-220.
- ¹¹ Idem, *ibid.*, p. 216.
- ¹² Idem, *ibid.*, p. 219.
- ¹³ Idem, *ibid.*, p. 226.
- ¹⁴ Anne Gillain, "Topologie de *L'Amour en fuite*", in *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 254, 15/10/1980, p. 6.
- ¹⁵ Voir en particulier : *Les 400 coups*, étude critique, Paris, Nathan, col. Synopses, 1991 et *François Truffaut, le secret perdu*, Paris, Hatier, col. Brèves, 1991.
- ¹⁶ F. Truffaut, "Henri-Pierre Roché revisité" (1980), in *Le Plaisir des Yeux*, *op. cit.*, p. 162.
- ¹⁷ F. Truffaut, *Jules et Jim*, Seuil/L'Avant-Scène du Cinéma, col. Points, 1971.
- ¹⁸ F. Truffaut, "Henri-Pierre Roché revisité", *op. cit.*, p. 172.
- ¹⁹ F. Truffaut, *L'Homme qui aimait les femmes*, Cinéroman, Paris, Flammarion, 1977, col. J'ai lu, p. 9.
- ²⁰ F. Truffaut, in *Arts*, 3 juin 1959, cité par Anne Gillain, *Les 400 coups*, *op. cit.*, p. 119.
- ²¹ Annette Insdorf, *François Truffaut. Le cinéma est-il magique ?*, traduit de l'américain par Bruno Joliet et Yves Coleman, Paris, Ramsay, 1989, p. 268.