

CINECRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
DE TUNISIE

15343 P

Spécial
Truffaut

N° 8





Editions Sahar

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de la Faculté de lettres de la Manouba et du Service Culturel de l'ambassade de France

Spécial Truffaut

Editorial	P. 3
"L'homme qui aimait les femmes" ou comment survivre à la perte <i>par Tahar Chikhaoui</i>	P. 4
Le contingent et l'absolu <i>par Thouraya Ben Amor</i>	P. 7
Couple et tiers <i>par Ahmed Mzeboina</i>	P. 10
Le récit: voix et corps <i>par Tahar Chikhaoui</i>	P. 13
Le dernier métro ou les coulisses de la création <i>par Hassouna Mansouri</i>	P. 15
L'amour, la mort et la postérité <i>par Mamadou Pathé Barry</i>	P. 18
...الصّور الأولى أسماء الخالبي	P. 21
Filmographie	P. 23

Ont participé à ce numéro:
Tahar Chikhaoui, Hassouna Mansouri,
Ahmed Mzeboina, Thouraya Ben Amor,
Mamadou Pathé Barry, Asma Hleli

EditO

.....

par Tahar Chikhaoui

La familiarité de Truffaut

*J*amais, nous n'avons été si personnellement interpellés qu'au cours de cette rétrospective Truffaut. Je crois pouvoir l'affirmer au nom de tous les membres de Cinécrits. La cause de cet effet, nous l'avons, les uns et les autres, très vite décelée: plus que n'importe quel autre cinéaste, Truffaut, dans tous ses films -c'est aussi cela qui les cimente- accorde une attention tout à fait spéciale à tous les détails du comportement humain. Nous sommes tellement habitués aux représentations sommaires dont la télévision s'est fait une spécialité que nous avons été déconcertés par la capacité de Truffaut de restituer l'humain dans sa totalité et sa complexité. On n'arrête pas de se dire: "tiens, c'est vrai! Comment il a pu savoir?"

Mais paradoxalement, cette identification peu habituelle semble avoir eu un effet curieux de retrait individuel. Finalement, nous avons peu discuté de Truffaut, comme si chacun s'était contenté du sien. Avec Pasolini, Depardon, la discussion n'a pas été difficile, le tiers dont on parlait était le cinéma. Avec Truffaut, curieusement, le tiers s'est trouvé être tout de suite celui avec lequel il fallait discuter. L'extrême et immédiate familiarité que Truffaut a créée avec chacun de nous a rendu la discussion un peu difficile entre nous. En somme, il nous a été plus facile de s'en parler chacun à soi même que d'en parler aux autres. Cette parole-là, il faudrait apprendre à la partager aussi. C'était peut-être là l'un des messages secrets de Truffaut. On l'a un peu fait, in extremis, quand même.

"L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES" OU COMMENT SURVIVRE A LA PERTE

par Tahar Chikhaoui

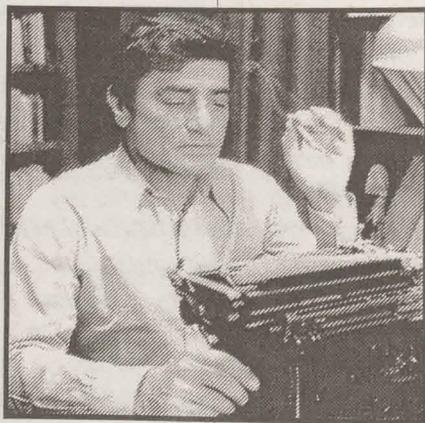
Ce qui importe dans "l'homme qui aimait les femmes", c'est moins un quelconque érotisme suggéré par la métonymie abîmée des jambes que la vision-audition de leur mouvement. Les deux perceptions (sonore et visuelle) sont à ce point liées que jamais, dans le film, l'apparition des jambes n'est séparée de la scansion sonore que produit la marche. On a même l'impression que le bruit précède toujours de peu l'image qui l'accompagne

(ce qui confirme une double vérité, celle technique de la bande son toujours en avance sur la bande image et celle, psychologique, de l'antériorité de l'audition sur la vision chez le bébé). Lorsque Bertrand entre dans une salle de cinéma,

il s'assoit à côté de la placeuse dont les jambes font, dans l'obscurité, un drôle de bruit, mélodie furtive, à chaque fois qu'elle les croise. Plus que les jambes elles-mêmes, ce qui compte c'est cette

petite musique et la danse du bas de la robe orchestrée par le mouvement des jambes. Or ce balancement de la robe et le bruit ont ceci de particulier qu'ils sont itératifs. C'est cette itération qui, par dessus tout, compte. L'œil et l'oreille ne sont pas mobilisés par ce que telle ou

telle femme a de particulier. Tout bien réfléchi, elles se ressemblent toutes ces femmes. Certes elles sont différentes, de taille ("les petites pommes", "les grandes tiges"), d'âge (les plus jeunes et les moins jeunes), de caractère (les



••••

bavardes, les taciturnes, il y en a même une, la placeuse justement, qui est sourde et muette).

Mais ces différences, dans le fond, n'ont pas d'importance, ou pour être précis, leurs différences ne sont importantes que dans la mesure où leur multiplication conduirait à la figure unique. Elle sont trop nombreuses, ces femmes, pour qu'on ne les considère pas comme autant de réalisations particulières de la Même. Il est vrai, aussi, que de toutes celles qu'on a vu traverser la vie de Bertrand, deux semblent se distinguer, Delphine et Geneviève. Mais ces deux femmes ont ceci de particulier qu'elles sont, paradoxalement, moins particulières que les autres. Chacune réunit, en elle, plusieurs femmes en même temps. Delphine est si lunatique qu'elle est plusieurs, et, pour avoir lu le roman et pris sur elle de le publier, Geneviève connaît toutes les autres. Quand il se trouve avec l'une d'elles, Bertrand ne s'intéresse quasiment plus aux autres. Mais jamais toutes les autres. Simplement, elles ralentissent un peu le rythme de la quête et atténuent l'anxiété de ne pas aller jusqu'au bout. C'est d'ailleurs cette im-



possibilité qui explique l'itération sonore et visuelle des jambes. Celles-ci percutent le sol et se jouent du vent. De là vient leur dimension universelle. Telles qu'elles sont cadrées, les jambes assurent, pour ainsi dire le lien entre le sol qu'elles font chanter et l'air qu'elles font danser. C'est entre ces deux extrémités que se situe l'univers de Truffaut. Il y a dans la vision (et l'audition) des jambes quelque chose d'à la fois archaïque et sacré. Leur chorégraphie est l'écho interminable de l'origine première de la vie. On l'aura compris: leur multiplicité à l'infini est l'expression frénétique et désespérée de l'acte premier, oublié, perdu. C'est le rappel, en écho, mais qui n'en rend jamais totalement compte, de l'instant originel. Bertrand est un personnage

••••

inquiet, au regard triste car, (peut-on en douter?) il ne parviendra jamais à retrouver le plaisir premier du lieu d'où il est tombé, irréversiblement. (Peut-être, tout **"Les deux anglaises et le continent"** s'expliquerait-il par la première scène de la chute dans le jardin). Les interminables esquisses et toujours renouvelées, ne traceront jamais jusqu'à satiété la figure perdue de la Mère. Parce qu'à l'origine de cette frénésie, il y a la perte de la Femme. Et la question restera à jamais ouverte: toutes ces femmes, qui sont elles? Où vont-elles? La pluralité est l'expression de l'impossibilité d'atteindre la totalité. C'est qu'à l'origine le monde s'est désintégré, sans espoir de retour à l'unité première. Alors, plus de doute possible, Bertrand est dans le provisoire, dans une quête désespérée de ce qui, jamais, ne reviendra. Il est jeté dans un écho répété de l'insaisissable premier. Comment survivre à la perte? Le métier de Bertrand consiste à donner aux avions et aux bateaux la forme qui leur assureraient les meilleures conditions de navigation dans l'air (ou l'eau). Il fera la même chose pour lui-même. Depuis qu'il a été éjecté d'entre les jambes de sa mère, il s'emploie, sans cesse, à trouver la bonne voie

entre les vagues -les courants- de femmes qu'il rencontre. Comment naviguer entre toutes ces femmes sans perdre l'équilibre parce que de toute façon, retrouver l'équilibre fondamental, il sait qu'il n'en est plus question. Il se laisse tantôt entraîner, à son corps défendant, il fuira, tantôt, l'autre désespérément. Mais l'ingénieur qu'il est cherchera toujours désespérément à établir les règles, le code à suivre. Mais les limites sont mouvantes; alors il faut à chaque fois les tracer, arrêter la frontière entre le droit et les devoirs. "Est-ce que j'ai le droit de mettre ma main sur ton corps?"

De cette quête effrénée de frontières, Bertrand mourra, on le sait. Sa fin est funeste. Regardez bien ses yeux. Faute de savoir se frayer un chemin, il finira par se faire renverser par une voiture. Et parce qu'il ne saura pas se maintenir dans son lit, oubliant le lien vital qui le rattache à sa bouteille de sérum qu'il sombrera droit dans la mort, happé par les jambes d'une infirmière. ■

Tahar Chikhaoui

LE CONTINGENT ET L'ABSOLU

par *Thouraya Ben Amor*

L'amour chez Truffaut n'est pas réellement comparable à un coup de foudre même s'il existe quelques similitudes dans la rapidité de ses manifestations. Il procure plutôt le sentiment d'être pris au piège. L'amoureux, tel un conducteur pris dans un encombrement un jour de manifestation voit chaque voiture l'immobiliser en créant un précédent qui noue des rapports qui auraient pu ne jamais s'établir. La voiture étant, dans **"Jules et Jim"**, la préfiguration de la mort qui est aussi fatale que cet amour.

Aucun personnage n'échappe longtemps à son sort bien que chacun résiste et veuille éviter le vertige des espaces labyrinthiques préférant la fluidité des sentiers battus. Ainsi, Muriel dans **"Les deux anglaises et le continent"** n'a pas cherché à connaître Claude. C'est l'insistance de sa sœur Anne qui a fini par éveiller un certain désir et ranimer un volcan éteint. Jules non plus n'a pas voulu séduire

Catherine, il ne faisait qu'admirer secrètement sa nuque dans **"Jules et Jim"** dans l'intention de ne pas se faire remarquer. Nicole dans **"La peau douce"** a résisté à une première tentation de répondre à l'invitation de Pierre. Enfin, Bernard, qui joue le rôle du voisin, dans **"La femme d'à côté"** a tout fait pour éviter une nouvelle rencontre avec Mathilde, cherchant obstinément à fuir la récurrence, comme si on pouvait échapper à sa destinée, l'amour n'étant pas chez Truffaut un sentiment qui apparaît ex-ni-



hilo, mais la manifestation spontanée et explosive d'une force latente. En vérité, quand **"Les chiens sont lâchés"** rien ne sert à vouloir les ignorer. L'amour contenu finit par se manifester comme un ouragan déchaîné. Dès lors, il est vécu comme un état d'urgence. Pourtant, les hommes chez Truffaut ne sont ni des séducteurs, ni des dragueurs ou des **"Cavaleurs"** (Titre du roman de Bernard Morane), de même les femmes ne sont pas d'une beauté irrésistible. Truffaut ne crée pas des hommes et des femmes fatales mais des relations fatales.

Le traitement de l'amour dans une figure triangulaire est assez particulier chez Truffaut. Les rapports amicaux qui lient Jules à Jim et le fait que Muriel soit la sœur d'Anne dans **"Les deux anglaises et le continent"** font que les relations d'un véritable trio sont affaiblies. En revanche, dans **"La peau douce"** et **"La femme d'à côté"** c'est dans un cadre conjugal ou extraconjugal que l'amour à trois est vécu dans toute son adversité.

A l'origine de toutes ces histoires d'amour figure un désaccord premier. Cette dissension fondamentale est résolue dans les vers suivants:

" Tu m'as dit : je t'aime
Je t'ai dit attends
J'allais dire prends-moi
Tu m'as dit va-t-en. "

Comme si la communication, au moment

où elle est sur le point de s'établir, se trouvait interrompue ou différée. L'amour absolu se heurte aux aléas de la communication. Les lettres explicatives deviennent source de quiproquo, le retard de courrier installe très rapidement un dialogue de sourds. Les rendez-vous sont "soigneusement" mais involontairement manqués par les partenaires. Les déclarations d'amour ne sont pas communiquées. Au-delà de la coquetterie et des jeux de séduction, ces ruptures et ces reports dans les relations amoureuses sont une manière pour Truffaut de présenter le rapport amoureux comme une correspondance discontinue qui fait que les personnages s'agitent sans fusionner parce qu'ils ne sont pas sur la même longueur d'ondes. L'expression extrême de cette contingence figure dans **"La peau douce"** Pierre Lachenay attend Nicole dans un hall d'aéroport. L'arrivée de l'avion est incertaine et l'emploi du temps d'une hôtesse de l'air est encore plus aléatoire. Les tribulations du couple à Reims montrent à quel point l'amour se révèle tributaire des contingences de la vie quotidienne. L'amour est peut-être dans l'attente. En réalité, la description si vraie, si simple et si navrante de ces contingences poussées à l'extrême ressemblent à une nécessité qui entame la quête de l'absolu.

Les rapports de ces amants (= ceux qui s'aiment) pourraient être figurés comme autant de tentatives de rapprochements et d'éloignements, (dans **"La femme d'à**

••••

côté"), d'"Affinités électives" et de désaccord crucial (dans "**Jules et Jim**" et "**Les deux anglaises et le continent**"). Le régime amoureux emprunte le mouvement de l'alternance des sentiments et/ou des partenaires. C'est une alternance infinie voire infernale qui ne peut être rompue que par l'anéantissement. Toutes ces relations amoureuses sont résolues par la mort: Catherine brise la vacillation en se précipitant avec Jim dans l'eau (la voiture: métaphore du piège amoureux, préférant l'immersion à toute immobilité), Anne se laisse mourir en ne soignant pas sa tuberculose, Franca fusille son mari qui était sur le point de relancer la relation en présentant des excuses, Mathilde met fin à l'alternative qu'elle ne pourrait plus tolérer. Elle n'aura plus à subir aucun tourment. Elle sera désormais: "ni avec lui, ni sans lui". Seule Muriel enterre cet amour par un départ définitif. Le trio étant dissolu, les mouvements de balancier cessent. Ces rapports amoureux se terminent sur l'impression d'un lourd constat d'échec, d'un désenchantement après une chute vertigineuse. La figure de l'amour à trois tendant vers une trinité solidaire et parfaite, presque mystique, ne conserve qu'un équilibre précaire. Au lieu d'être la concrétisation d'un amour unique, ou unifié, l'amour à trois n'est qu'une varian-

te tri-viale du couple où le personnage comme dans le jeu du "citron pressé" est ballotté entre deux partenaires. Même si l'aspect de cette figure est divin, son application à l'amour est tragique.

Si Truffaut a choisi la figure de l'amour à trois ce n'est pas pour en faire un credo mais plutôt pour intensifier ces rapports jusqu'à atteindre les dernières limites de ce qui est fondamental ou tolérable: la frontière homme/femme? La peur du vide? La souffrance? La connaissance de soi? Il semble affirmer par le chiffre symbolique 3, qui constitue le seuil de la pluralité, que l'amour à deux est une chimère. Aimer c'est solliciter plus d'une personne. C'est pour cela qu'il est improbable qu'on puisse aimer sans provoquer quelques dégâts par ailleurs. Bertrand Morane a franchement posé la question: "Peut-on aimer sans faire souffrir?" comme si l'amour était un moindre mal.

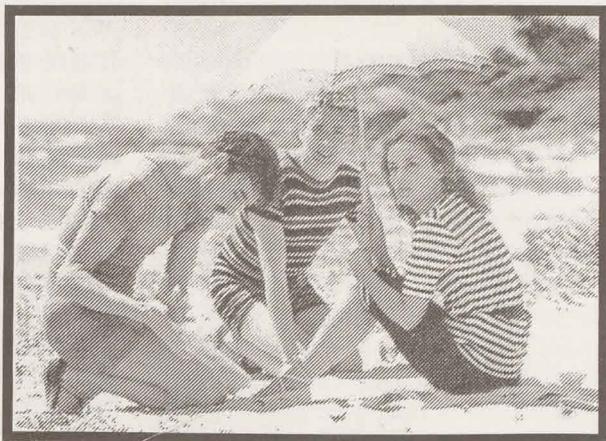
Truffaut a beau forger des aphorismes, lancer des fragments de vérité à propos de l'amour, on ne retient que d'impressionnantes interrogations, autant de sujets d'inquiétudes qui nous renvoient à nous-mêmes. ■

Thouraya Ben Amor

COUPLE ET TIERS

par Ahmed Mzeboina

Il y a dans les films de Truffaut une récurrence qui rapproche ce cinéaste de tous les classiques du cinéma de son époque: le couple "héros-héroïne" dans lequel la femme est le plus souvent une récompense ou une preuve des exploits de l'homme. Or, chez Truffaut, cette équation est totalement évacuée, ou du moins préexiste (négativement) au récit filmé. C'est que le cinéaste place le débat, non pas dans la naissance, c'est-à-dire la constitution d'un couple, mais dans ce souci chez les hommes de domestication de ce sentiment qui est à la fois désir et angoisse. Il suffit de regarder les yeux de **"l'homme qui aimait les femmes"** pour y lire un état pathologique, né de ce mélange de trouble et de désir inassouvi. Désir de découvrir et donc de posséder l'Autre, d'occuper entièrement son champ de déploiement. Dans **"La peau douce"** ceci est remar-



quable dans une scène où l'amante cherche à se faire connaître du milieu de l'amant qui la fuit pour éviter le scandale, et à faire reconnaître son amour. Mais aussi angoisse de s'y laisser étouffer sans s'y reconnaître soi, angoisse d'y trouver son compte en sachant toutefois qu'on ne comble pas l'autre au mieux, et au pire qu'on lui fait mal: Bertrand le dit clairement: "peut-on se faire plaisir sans faire mal à quelqu'un d'autre?"

En fait, il est toujours question chez Truffaut de contraste, de différence, de mise en évidence entre deux oppositions: ainsi le couple est ballotté entre



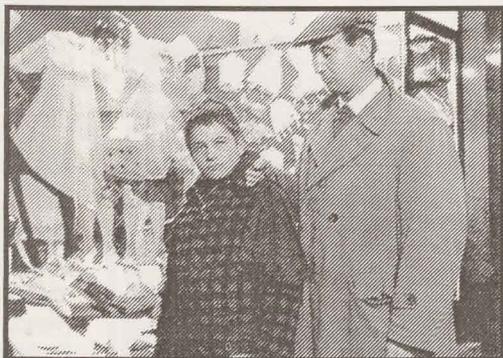
départ et retour ("**Domicile conjugal**"), entre longue séparation et retrouvailles ("**La femme d'à côté**") et enfin entre intrusion ou incursion dans le couple initial et stabilité éphémère: ("**La peau douce**", "**Jules et Jim**", "**Les deux anglaises et le continent**"). Comme si, pour redéfinir l'amour, la quête d'un

certain absolu (mais jamais l'Absolu), le cinéaste avait besoin de faire éclater le noyau que constituent les mille facettes qui font que deux êtres s'attirent et s'aiment. Si bien que l'on se demande si pour lui le couple n'était pas synonyme ou signe de crise.

C'est à partir de là que Truffaut se démarque de tout classicisme, et pose des questions plus modernes, à savoir des questions de droit et de devoir, non pas sur le mariage mais à propos de sentiments. Bertrand demande toujours à ses partenaires s'il a le droit de poser sa main sur leurs seins. Mais tous ces petits signes anodins seraient vains s'ils ne participaient pas à une crise profonde qui s'installe pour aboutir à autre chose.

Et si Sartre fait "commencer la vie de l'autre côté du désespoir", Truffaut, lui, la place de l'autre côté de la crise. C'est-à-dire qu'à chaque fois qu'il y a un couple, il y a une crise, et ce, pour que les personnages puissent déclencher un processus de mise en cause de leur état de couple. On est là dans le domaine du conte tel qu'il

est défini par Propp, mais curieusement chez Truffaut le résultat final n'importe que dans le sens où il est précédé de différentes étapes d'évolution narrative qui relèvent de cette crise.



Ceci étant lié sans doute au plaisir de raconter et de la part du cinéaste et de la part de ses personnages.

D'ailleurs, l'obstacle majeur qui permet cette situation de crise réside dans le fait que les personnages (le couple) ne se racontent jamais la même histoire. Et c'est dans cette multiplicité d'histoires que l'on voit se défiler petit à petit un intrus, avec sa propre histoire, en rapport avec celle de l'un des membres du couple, pour renverser la figure initiale (la figure à deux), et en imposer une autre (une figure à trois en l'occurrence), triangulaire, qui répond à un besoin vital, celui d'un amour originel perdu.

Pourtant on aura vite constaté que dans ce triangle l'intrus (ou l'intruse) renvoie obsessionnellement à la séquence dans **"Les quatre-cent coups"**, où l'enfant Antoine Doinel surprend l'adultère de sa mère, ou à une autre encore dans le

même film, où la mère avoue son mépris pour son enfant. Comme si cette figure triangulaire permettait la réparation de tous les torts causés par cette perte, ce manque d'absolu originel.

Ainsi la troisième histoire du triangle a tendance à remplacer l'amour maternel, mais sans jamais survivre puisque cette figure ne tient jamais longtemps (dans **"La peau douce"**, **"Jules et Jim"** et **"La femme d'à côté"**, le triangle mène inévitablement à la mort). Sinon, on se retrouve face à une multiplicité malade dans **"L'homme qui aimait les femmes"**.

On peut alors supposer que cette figure triangulaire n'est jamais un absolu idéal, mais elle est la forme la moins mauvaise (la moins perverse) de l'amour. Car cet absolu inclut l'ouverture sur une tierce, qui est en somme l'addition de toute contingence que l'Absolu (c'est-à-dire le couple) ne reconnaît pas. ■

Ahmed Mzeboina

LE RÉCIT: VOIX ET CORPS

par Tahar Chikhaoui

1. La voix

D'abord, tout le monde raconte des histoires dans les films de Truffaut. C'est comme une contagion qui se répand à tous les étages du film. Il y a dans le débit, en voix off; du narrateur quelque chose de très curieux, un rythme inhabituel, accéléré. Pourquoi parle-t-on si vite? Nous avons le sentiment contradictoire que le texte n'est pas important, qu'il faut s'en débarrasser et, en même temps qu'il en reste quelque chose de très fort. Cette voix creuse un désir. Techniquement, on accepte mieux le texte parce qu'il épouse le rythme de l'image. Il ne gêne pas son déroulement comme dans ces films où le texte est déclamé, tel une boursouffure, avec une théâtralité encombrante. Dans **"Jules et Jim"**, le texte se plie à la loi de l'image, s'y intègre délicatement, en donnant presque l'impression de s'effacer. Mais en même temps et parce qu'il s'y intègre délicatement, le texte imprime à l'image un souffle physique, vocal. Le texte littéraire est

une réalisation sonore pure. La lourdeur du tracé graphique des mots qui impose un autre rythme visuel (celui de la lecture) est ici totalement neutralisée par la prise en charge exclusive du texte par la voix, tout lien avec la matérialité de l'objet livre est rompu pour que le récit épouse une autre matérialité: celle de la bande son du film. Celui qui parle devient, dès lors, un personnage à part entière. Et qu'on ne le voie pas ne l'exclut pas de l'intériorité du film. Il est là puisqu'on l'entend comme on entendrait n'importe quel autre personnage. Et rien ne change, d'ailleurs, si à l'occasion il rentre dans le champ.

Ce qui est important, qu'il s'agisse de la voix de Truffaut lui-même, de celle de Charles Denner, ou de celle de n'importe quel acteur, il reste toujours, du fait de cette voix, un flux narratif, un sillon dans lequel coule le récit de plus belle.

Le récit, chez Truffaut, se place résolument du côté de la voix. Il participe de la dimension aérienne du

film, c'est tout le contraire du théâtre qui ramène la voix à la scène.

Tout "**Jules et Jim**" est construit sur cette association. Lorsque la voix du narrateur parle, la caméra prend de la hauteur...

2. Le corps

Plus Bertrand avance dans ses "aventures", plus il éprouve le besoin de revenir sur son passé. A la marche extérieure du "cavaleur" correspond le retour intérieur à l'origine. C'est là qu'intervient le récit. Ecrire c'est saisir le premier souvenir, celui, douloureux, de la mère regrettant de ne s'être pas cassé la jambe le jour où elle avait conçu cet "abruti". Curieusement, c'est de prostituée en putain que Bertrand finira par remonter à la mère. Et on comprend que tous ces bruits de pas qui l'obsèdent sont l'écho de ceux qu'il avait d'abord entendu parce qu'il n'avait pas le choix. Il était astreint à cette écoute, dans le silence. Lorsque Bertrand fait cette étonnante réflexion sur la signification du rythme de la marche (une prostituée ne marche pas nécessairement lentement), c'est l'image de la mère qui ressurgit. Ecrire (le récit) chez Truffaut ne fait ni double emploi ni contrepoids avec

l'action. C'est simplement nécessaire. Le récit (il peut être simplement verbal) répond à un désir simplement lié à celui de la femme. Retrouver le corps, c'est, pour ainsi dire, reconstituer le corpus. La relation amoureuse est à prendre toujours dans les deux sens du mot: relier et relater. Faire l'amour ne se conçoit pas sans son récit. Toutes ses femmes ne sont rien d'autre que les éléments de ce livre, ce Livre à écrire et qui restera nécessairement inachevé... Son auteur sans (de ne pas) le finir.

Toute l'œuvre cinématographique de Truffaut est ce projet inépuisable de tracer la grande figure du corps qui manque. On peut s'étonner de voir Truffaut revenir à chaque fois aux mêmes thèmes, aux mêmes lieux (dans certains films et pas seulement le cycle Antoine Doinel, on retrouvera les mêmes phrases, les mêmes gestes, identiques). C'est que, chez Truffaut peut être plus que chez tout autre cinéaste, il y a, à l'origine du cinéma une perte, et dans son cas précis, la perte de la mère. Faire du cinéma devient, alors, raconter, en vue de retrouver la voix, le visage, le corps de celle qui nous y a jetés. ■

Tahar Chikhaoui

LE DERNIER MÉTRO OU LES COULISSSES DE LA CRÉATION

par Hassouna Mansouri

L'action se passe dans le théâtre Montmartre à l'époque des derniers jours de l'occupation allemande de Paris. Aux trois espaces classiques d'un théâtre, à savoir la salle, la scène et les coulisses, le film ajoute l'espace de la cave. En effet, Lucas Steiner, propriétaire, directeur du théâtre et metteur en scène, étant juif, est obligé de se cacher dans la cave de son théâtre en attendant de trouver un passeur qui lui fasse franchir la frontière espagnole. Cependant, il maintient le contrôle de sa pièce qu'il avait commencée auparavant, d'abord par les notes sur la mise en scène qu'il avait laissées et puis par le biais de sa femme qui, chaque soir, une fois les autres partis, vient le rejoindre dans sa cachette, lui amène à manger, lui tient compagnie et lui fait un rapport quotidien sur le déroulement et l'évolution de la mise en scène.

Par cette situation, Truffaut met en scène le rapport entre le créateur et son œuvre et le définit comme étant dialectique. Le canal d'aération dans lequel Lucas

aménage une ouverture pour pouvoir entendre sa pièce se jouer sur la scène, devra être bouclé après la première représentation telle la rupture d'un cordon ombilical.

Comme toute naissance, celle d'une œuvre d'art est accompagnée d'une certaine souffrance. Lucas manifeste la sienne par la colère et le sentiment de déception qu'il affiche devant sa femme. Le même canal d'aération joue le même rôle mais dans le sens inverse, c'est-à-dire par rapport à Lucas. Le créateur est lui-même dans la situation d'un fœtus en pleine gestation dans l'espace matriciel que représente la cave. Dans cette situation il est protégé contre tout danger extérieur, à savoir la "gestapo", mais aussi nourri sur deux plans. Il est nourri matériellement par sa femme qui vient tous les soirs le retrouver; il est nourri aussi par les voix qu'il entend à travers le canal, celles des acteurs en train de répéter. C'est grâce à ces voix qu'il apportera les modifications nécessaires et qu'il prendra conscience de la valeur de

• • • •

son travail.

De ce fait, le créateur est nourri par sa propre création comme si les rôles s'étaient inversés puisque le corps qui accouche devient l'enfant de son propre produit au moment même où il est en train d'accoucher. Bertrand Moranne dans **"L'homme qui aimait les femmes"** se trouve au moment de la rédaction de son livre, dans la même situation foetale à l'intérieur de sa salle de bain. Il s'agit là d'une interrogation sur le rapport de filiation réciproque entre le créateur et son œuvre.

Marion, la femme de Lucas Steiner, assure à sa façon le lien entre son mari et son œuvre. Celui-ci s'étant caché dans la cave, c'est elle qui transmet les consignes de la mise en scène au groupe d'acteurs qui évolue sur scène.

C'est un personnage qui bouge beaucoup. En passant d'un espace à un autre il révèle un nouvel aspect des rapports entre les personnages. Trois espaces sont ainsi d'une importance capitale

dans son champ d'action. Sortant de la scène Marion "descend" dans la cave ou "monte" dans la loge de Bernard. Au-delà d'un simple rapport de rivalité dû à un ménage à trois, il s'agit là de représenter le mécanisme de la création par une situation d'amour complexe. Lucas Steiner a le même rapport avec sa femme qu'avec sa pièce. Au fur et à mesure qu'on s'approche de la première représentation, il sentait la distance qui se creusait entre lui d'un côté et sa pièce et sa femme de l'autre. Il finit par ne plus avoir le droit d'intervenir dans la pièce ce qui apparaît à travers le refus de Marion de tableur sur les notes qu'il a prises pendant la représentation.

De même il est le premier à se rendre compte de l'amour qui naissait entre sa femme et Bernard. C'est lui-même qui a conçu cette relation dans la pièce et il découvre qu'elle quitte l'univers artistique pour devenir réelle. Les deux personnages sont sensés s'aimer dans la pièce mais ils s'aiment dans le film. Celui-ci représentant la



réalité par rapport à la première.

De la même façon que les deux personnages (Bernard et Lucas) se rejoignent dans leur amour pour la même femme, ils se rencontrent aussi à propos de la pièce. En effet, quand Bernard discute le ton d'une scène (et non pas n'importe laquelle puisqu'il s'agis-

sait d'une scène de déclaration d'amour) tout le monde s'opposera à sa remarque sauf Lucas qui sera d'accord là-dessus. Cette rencontre se confirmera en devenant concrète au moment de la perquisition de la police. Bernard et Lucas se trouvent, grâce à Marion, nez-à-nez dans la cave et même dans un coin plus réduit. On dirait qu'ils ont tendance à fondre l'un dans l'autre jusqu'à ne plus être qu'un seul. Cette rencontre est pourtant très complexe. Lucas ne voit pas seulement l'acteur, l'amant de sa

femme, mais aussi, il voit le corps de la voix qu'il a entendue à travers le canal d'aération. Le personnage fictif qu'il a conçu devient corps devant lui, devient une présence réelle, palpable.

Le rapport entre les personnages se dédouble, en fonction des rapports qu'entretient le film en tant que réalité vis à vis de la

pièce en tant que fiction. A tel point qu'on finit par se demander si le film entretient le même rapport avec la réalité de Truffaut. De ce fait, la réflexion sur le rapport de filiation entre le créateur et son œuvre nous amène à nous interroger, après Truffaut, sur le rapport dialectique entre l'art et la réalité. ■

Hassouna Mansouri



L'AMOUR, LA MORT ET LA POSTÉRITÉ

par Mamadou Pathé Barry

L'univers cinématographique de Truffaut renferme une démarche particulièrement importante, qu'on retrouve dans presque tous ses films. Celle de la quête d'un absolu impossible à trouver en un seul être. Truffaut a recours à la multiplicité comme si la pluralité pouvait faire accéder à l'idéal unique recherché. Autrement dit, l'amour qu'on a pour un être ne peut se concrétiser que dans le déploiement quantitatif dans le sens où chaque individualité apporte ce qu'elle a de spécifique à l'ensemble qui n'est d'autre que le TOUT qu'on recherche. Ainsi, Bertrand dans **"L'homme qui aimait les femmes"**

(pour ne citer que celui-là) devait pour l'amour de la Femme diversifier à l'infini la présence féminine dans sa vie.

Dans **"La chambre verte"** cette notion est vivement présente quand bien même elle serait inversée. Entendons par là que la femme, la bien-aimée de Davenne est connue dès le début du film. Elle est morte 4 ans après leur mariage et c'est à cela en particulier que sera consacrée l'intrigue. De l'amour de Davenne pour sa

femme naîtra son amour pour tous les autres morts, ceux de ses amis à commencer par Cecilia. De cette passion jaillit l'affection vivace et indéfectible du personnage principal pour les



“morts” (pour employer le pluriel du film).

Toutefois, le mouvement inverse se vérifie car l'attachement au “pluriel” renforce et reconforte l'amour pour le singulier. L'installation de Lucie comme une reine au milieu d'une centaine d'autres visages ne pouvait en effet que souligner l'intensité de l'amour voué à la défunte. Le multiple aurait ainsi servi la cause de l'unique.

Dès lors, le déplacement des lieux de commémoration se justifie. De l'intérieur (la demeure de Davenne) on passe à l'extérieur (le cimetière). La chambre verte - le sémantisme de l'adjectif est suffisamment suggestif - est le premier espace aménagé pour la célébration de la mémoire de la disparue. Une mémoire qu'on voudrait plus physique que spirituelle: de multiples portraits de Julie ainsi que la main portant la bague et plus tard le mannequin de cire serviront en effet à restituer le corps de la morte dont la disparition ne devrait plus être qu'une illusion. Ces “reliques” donneront à la chambre l'atmosphère de recueillement où la figure de la bien-aimée est quasiment divinisée. Mais la clôture de l'espace ne pouvait que produire l'effet contraire. L'enfermement tuait la mémoire plus qu'il ne la revivifiait, d'où l'incendie qui provoque le déplacement vers un espace plus ouvert.

Ce dernier se distingue par la présence de Cécilia et celle d'un plus grand nombre de défunts. Ce cimetière-chapelle est à la fois l'extension de l'univers clos et la multiplication des personnages morts du film, chacun étant la représentation de sa propre image et celle de Julie. Chaque flamme serait ainsi, à la faveur des jeux sur les gros plans et les plans généraux, celle d'un cierge parmi tant d'autres et celle d'un cierge unique illuminant toute la chapelle.

A partir de cette prolifération quasi hallucinante “des morts” dans le film, le passé finit par acquérir une place fondamentale: de la jeune femme morte paisiblement dans son lit, au professeur de musique en passant par l'américain fanatique de l'Europe et bien entendu Julie, tous les personnages qui entourent Davenne appartiennent avec ce qu'il conviendrait d'appeler l'histoire dans le sens fort d'antériorité. Chaque évocation exprime un moment essentiel du passé du veuf et tient par ce fait son importance au niveau diégétique.

Ainsi, à l'instar du livre écrit par Bertrand (“**L'homme qui aimait les femmes**”) la chapelle dans “**La chambre verte**” n'est rien d'autre qu'un tremplin pour remonter le cours de l'histoire. Sauf que là, au lieu de revenir vers l'origine, le premier amour ou la première connaissance, il s'agit d'évocation désordonnée et confu-

se telle une nébuleuse. La résurgence de ce passé ne s'opère pas dans un sens diachronique mais plutôt dans l'absolu. La période qui précède la guerre, la Première Guerre Mondiale, et celle qui la suit sont pratiquement entremêlées comme si elles appartenaient au même espace temporel.

C'est de cette perspective que le personnage de Cecilia tire son intérêt. L'histoire d'amour latent qu'elle entretient avec M. Davenne durant tout le film importe moins que la simultanéité entre son apparition et celle du thème du passé. Lorsque le personnage principal la rencontre pour la deuxième fois au centre de vente aux enchères c'est de leur première rencontre qu'elle parle: c'était il y a quatorze ans, avant la grande guerre, quelque part en Italie pendant un orage qu'ils s'étaient vus et s'étaient parlés. De cette première rencontre naquit en elle un amour qui ne s'éteignit plus jamais, par conséquent Cecilia appartient plus au passé qu'au présent. Elle réapparaît dans la vie de Davenne telle un fantôme déjà vu mais que le brouillage du temps empêche de reconnaître. Toutefois, émanation du passé, elle est aussi le lieu de souvenir attachants qu'évoquent la mémoire de son père et celle de Paul d'Assigny. Mémoire qu'elle partage avec Davenne dans la mesure où tous les deux gardent un mauvais souvenir pour

Paul d'Assigny et un bon souvenir pour le père de Cecilia. Contrairement à tous les autres personnages morts du film, Paul d'Assigny meurt au cours du récit et ce n'est qu'à ce moment-là que Truffaut nous autorise à le connaître et par la même occasion à révéler un pan de la vie des deux autres personnages (Davenne et Cecilia) liés à la sienne. Ainsi dira-t-on là aussi que d'Assigny inspire de la curiosité non pas dans le présent "narratif" du film par la mésentente qu'il provoque entre les deux personnages mais par le passé qu'il a fait vivre à l'un et à l'autre.

Au demeurant, par dessus toutes ces considérations à propos du rapport multiple et unique passé et présent "**La chambre verte**" est tout simplement un film sur l'amour. De l'amour pour une femme dont l'excès passionnel se traduit par le recours à la pluralité et à l'attachement au passé au point que le personnage principal se laissant mourir à la fin se confond avec le monde qu'il a créé et rejoint ainsi le passé qu'il n'a jamais quitté. Et quand Truffaut lui-même décide de jouer le rôle principal chose qu'il n'avait fait que dans "**L'enfant sauvage**" on se demande si le metteur en scène et le personnage ne font pas qu'un ? ■

Mamadou Pathé Barry

••••

رسالة في الحياة، وهو من هنا يقترب من شخصية المخرج الذي يحقق من خلال الفيلم، الإختيار نفسه وبهذا نفس الموضع المتميز الذي يحتله فضاء الأبداع (المطبعة، الروايات، قاعة السينما من تجربة البطل،

الطفل الذي ارتقى رغم طفولته إلى موقع الخالق للعالم خلقاً جديداً من خلال تحويله لفعل الإبصار إلى فعل فني. فبالتزامه الصمت في آخر الفيلم، ورقعه لياقة قميصه حتى مستوى العينين لم يعد ل (Antoine Doine) من وجود غير الوجود البصري.

لذلك نعتبر إنقطاع بطل الفيلم عن العالم الخارجي من خلال هذا الموقع الفرجوي على الحياة، نوعاً من تحقيق الذات عبر المتعالي والإشراف بالبصر على العالم، والذي سيتحول في حالة الإبداع السينمائي- أي بالنسبة للمخرج الذي يجوز في هذه اللحظة تماثله مع البطل- إلى خلق هذا العالم خلقاً جديداً وهو بذلك يسترجع مكانا له في هذا العالم. وقد كان هذا اللقاء بين البطل الطفل (Antoine Doine) والبطل-الكهل - (François Truffaut) نقطة النهاية في الشريط حين يواجه (Antoine) كاميرا (Truffaut) في لعبة شبيهة بلعبة المرأة التي سنجدها في أفلام أخرى عديدة ل (François Truffaut).

ولئن كانت هذه اللقطة هي الأخيرة في الفيلم، فإن أكثر من عنصر في الصورة يوحي بالبداية أو الولادة، كالبحر والطفولة، وهنا تلتقي ولادة (Antoine) بهروبه من السجن مع ولادة المخرج (Truffaut) بأول فيلم في حياته السينمائية (les 400 coups).

أسماء الهلالي

وحين بعث إلى أبويه برسالة توديع، هكذا كان اللجوء إلى فضاء المكتوب بصفة عامة (المطبعة، الرسائل، روايات بلزاك) أداة لقطع العلائق مع الأسرة ومع الأم خاصة (ادعى البطل في لحظة أن أمه قد ماتت).

ويجدر أن نلاحظ هنا أن البطل (Antoine) واصل رغم هروبه من البيت، متابعة الدروس بالقسم وهذا من شأنه أن يؤكد تعقد مفهوم القطيعة عند الطفل، إن لا تعنى بداية حياة جديدة يكون فيها (Antoine) شخصاً آخر وإنما تعني روابط معينة وهي الرابطة الدموية والرابطة العاطفية وكلاهما يختزل في شخصية الأم.

إذا كانت علاقة البطل بالعالم الخارجي في أول الفيلم علاقة قطيعة، فإن تجربة السجن في آخر الشريط عمقت الهوية وأفضت القطيعة مع الآخرين إلى نوع من الإكتفاء بالتفرج على العالم.

أوحى تجربة السجن في لحظاتها الأولى بأن البطل وجد عالمه بين صفوف الهامشيين، ولكن صورة السجن بدت في الشريط بعيدة عن هذه الرؤية السطحية للأشياء إذ مثل السجن في آخر مراحل تطور الشخصية فضاء ولادة جديدة للبطل، إذ من خلال هذه التجربة، يتبنى الطفل نظرة جديدة للحياة، هي نظرة المتفرج على الأحداث، ويعبر مشهد السجن عن أطمئنان البطل لهذا الموقع المتعالي على الأحداث، من خلال كاميرا ذاتية (Caméra subjective) تقوم بعملية مسح أفقي (Panoramique) لفضاء قفص الإتهام حيث تجلس مجموعة من الهامشيين، موضوع فرجة الطفل الذي بدأ رغم سجنه طليقاً من خلال تجواله لبصره عبر قضبان القفص.

إن تعالي البطل على الأحداث من خلال موقع المتفرج الذي إتخذه، يعلن عن إختيار النظر أو الفرجة

الصّور الأولى...

يعدّ فيلم (Les 400 coups) أوّل فيلم لـ (François Truffaut) وهو شريط سينمائي لا تحتلّ منه السينما الشّكل فحسب بل وكذلك الموضوع، فللشاشة الكبيرة موضع مخصوص من قصّة الفيلم إنّ طبعت تطوّر شخصية البطل الطّفّل ومثّلت أهمّ محطة في تحوّل علاقته بالعالم من قطيعة إلى علاقة فنيّة يري البطل من خلالها العالم موضوعاً فنياً.

لحظات سعادة مختلصة (الشّارع، منزل الصّديق، قاعة السينما) فليست العلاقة هنا علاقة أخذ وعطاء وإنما هي علاقة يحكمها الإنكار من طرف الآخر (لا مبالاة الأم، عقاب الأستاذ) والإختلاس من طرف البطل الطّفّل (يختلس المال من والديه كما يفتك إهتمام أمّه حين يهرب من المنزل).

ثمّ تزداد هذه الهوة إتساعاً حين يبعث برسالة إلى أبويه فتتكثّف القطيعة بالبعد في المكان، وإذا مثّلت قاعة السينما في أوّل الفيلم بديلاً عن الضّغط الذي يعيشه في المدرسة والبيت، فإنّ الفضاء الثّاني للهروب سيكون المطبوعة، ولا شكّ أنّ إختيار الطفل للمطبوعة ملجأً وبديلاً عن هذا الرّحم المفقود يُعلّن عن إختيار عالم جديد يحقّق البطل من خلاله وجوداً

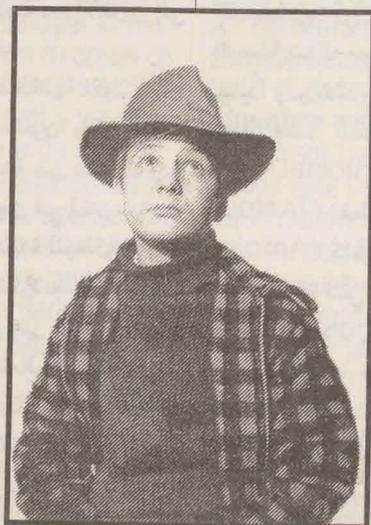
جديداً يعتمد الكتابة والتّصوير، وقد سبق وأن عمد البطل قبل هروبه، إلى الكتابة وسيلةً للتّواصل مع الآخرين حين كتب أبياتاً شعريّة علي حائط القسم،

أهمّ ما ميّز علاقة البطل (Antoine Doinel) بالعالم الموضوعي، الإبتعاد أو الإستقلال - ونقصد بالعالم الموضوعي، الإطار الإجتماعي المحيط به من مؤسّسات تربويّة وعائليّة وما يكوّنها من شخصيّات كالأم والأستاذ.

ويفيدنا هذا الإستقلال أو الإبتعاد في تبيّن علاقته في الفيلم، علاقة البطل بالعالم الخارجيّ، وعلاقة المخرج بالبطل، وهما علاقتان تتبعان خطّي تطوّر متقابلين فيقدر ما يبتعد البطل عن العالم الخارجيّ، يقترب من شخصيّة المخرج وتزداد إمكانيات التماثل بين الإثنين.

لئن بدا هذا الإستقلال عن العالم الخارجيّ معلناً لكون أنّ يكون صارخاً أوّل الشّريط، فإنّه يبدو واضحاً منذ تجرية السجن. ففي أوّل الفيلم، تتبيّن الهوة

الفاصلة بين البطل والعالم الخارجيّ في الحياة الثّانوية التي يعيشها بين واقع يئنّي التّواصل فيه على الكذب (المدرسة والمنزل) وواقع يعيش فيه البطل



FILMOGRAPHIE

- Une visite** (court métrage) 1954
- Les mistons** (court métrage) 1958
- Une histoire d'eau** (court métrage) 1958
- Les Quatre cents coups** 1959
- Tirez sur le pianiste** 1960
- Jules et Jim** 1962
- Antoine et Colette** (court métrage) 1962
- La peau douce** 1964
- Fahrenheit 451** 1966
- La mariée était en noir** 1967
- Baisers volés** 1968
- La sirène du Mississippi** 1969
- L'enfant sauvage** 1970
- Domicile conjugal** 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
- La femme d'à côté** 1981
- Vivement dimanche!** 1983

المجلة الشهرية
بيلادونيه



Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Principale
Novembre 94

Tous droits réservés aux Editions Sahar

Truffaut

ISBN : 9973 - 763 - 34 - 3

————— **Bulletin Interne de l' A.T.P.C.C.** —————
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

————— Maquette & Composition: Agraphes © 790 081 —————