



Recherches & Travaux

101 | 2022

La Nouvelle Vague à la lettre (vol. I)

La Comédie humaine de François Truffaut

Enjeux de la référence balzacienne

The Human Comedy by François Truffaut

Julie Anselmini



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/5769>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-401-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Julie Anselmini, « *La Comédie humaine* de François Truffaut », *Recherches & Travaux* [En ligne], 101 | 2022, mis en ligne le 25 janvier 2023, consulté le 02 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/5769>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2023.

Tous droits réservés

La Comédie humaine de François Truffaut

Enjeux de la référence balzacienne

The Human Comedy by François Truffaut

Julie Anselmini

- 1 On sait que François Truffaut a lu et relu Balzac, tout au long de sa vie, et que c'est l'un des écrivains qu'il a le plus admirés : dans sa correspondance, où l'on trouve de nombreuses allusions à Balzac, il juge ainsi que « Balzac et Proust sont les deux plus grands romanciers de la langue française¹ ». Certains passages de ses lettres prouvent même que Truffaut connaissait en spécialiste l'auteur de *La Comédie humaine*. Il écrit par exemple le 1^{er} janvier 1952 à Robert Lachenay — qu'il essaye d'arracher à Paul de Kock pour le convertir à de meilleures lectures — :

La meilleure biog. de Balzac ? Quelle question, je suis toujours pour le tout ou rien, surtout quand il s'agit de Balzac.

Les 2 tomes de la *Vie de Balzac* par André Billy chez Albin Michel (je crois) [Flammarion, 1944] sont intéressants, mais insuffisants ; le *Balzac* de René Benjamin est admirable, mais également et pour d'autres raisons insuffisant (coll. Nelson et peut-être ailleurs aussi) [*La Prodigieuse Vie d'Honoré de Balzac*, Nelson, 1937 ; Plon, 1950] ; le *Aimer Balzac*, de Claude Mauriac, est parfaitement inutile [Éd. de la Table ronde, 1945].

Mais il doit y avoir mieux encore pour les « spécialistes » de Balzac : Marcel Bouteron², Pierre Descaves³, etc. À mon avis, mon humble avis, il faut avoir avant acheté et lu tout Balzac y compris le théâtre⁴, etc., et même, avant les biographies, il faut avoir la *Correspondance* de Balzac (au moins 4 ou 5 tomes), correspondance avec Zulma Carraud, etc⁵.

- 2 Cette citation montre non seulement que Truffaut connaissait les ouvrages les plus récents consacrés à Balzac, mais aussi qu'il s'intéressait à l'homme Balzac et à sa vie presque autant qu'à son œuvre (il a lu plusieurs biographies, mais également la correspondance de l'écrivain). En fait, l'homme et l'œuvre semblent pour lui indissociables. Significativement (même s'il s'agit d'une tournure assez courante), il recourt ainsi souvent à la métonymie en mentionnant, pour désigner des romans de

Balzac, *des Balzac*⁶ et même *du Balzac*, comme si l'œuvre multiforme qu'est *La Comédie humaine* était aux yeux du cinéaste une entité indivisible, l'émanation d'une substance balzacienne dont il se nourrissait. Plus troublant encore, il écrit à Robert Lachenay en juin 1945 : « J'ai reçu avec un réel plaisir tes deux colis. Balzac est bien arrivé⁷. » L'œuvre n'est plus une part inséparable de la personne, mais la personne même.

- 3 Cette passion se retrouve dans l'œuvre de Truffaut, de façon protéiforme. En guise de préambule, il importe d'établir un bref relevé des occurrences balzaciennes dans ses films. On trouve d'abord des mentions fugitives et apparemment anecdotiques de Balzac dans *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) et dans *La Chambre verte* (1978). Dans le premier de ces deux films, la statue de l'écrivain sculptée par Rodin fait deux apparitions : au début, quand Claude la fait découvrir à Anne, puis dans la scène finale, où l'on voit Claude se promener, quinze ans plus tard, dans les jardins du Musée Rodin, et où l'on entend la voix off (soit Truffaut lui-même) disant : « La statue de Balzac est enfin reconnue et admirée par tous. » Et dans *La Chambre verte*, la photo de Balzac figure parmi les innombrables photos de morts à qui Julien Davenne rend un culte, dans la chapelle ardente qu'il leur a dédiée.
- 4 On trouve ensuite d'importantes références à Balzac dans le cycle Antoine Doinel. La photo de Balzac apparaît déjà dans *Les Quatre Cents Coups* (1959), où elle est l'objet d'une sorte de dévotion de la part du héros, qui encourt par ailleurs une grave punition pour avoir plagié, dans une rédaction un passage de *La Recherche de l'Absolu* ; puis la référence à Balzac se retrouve dans le deuxième long métrage et troisième chapitre du cycle⁸, *Baisers volés* (1968), dont le titre même est une allusion à une scène clef du *Lys dans la vallée*, dans laquelle le jeune Félix de Vandenesse, relégué sur un coin de banquette, lors d'un bal, voit s'asseoir près de lui une femme aux épaules superbes, sur lesquelles il lui prend l'envie de se rouler et sur lesquelles il se jette pour les dévorer de baisers — de *baisers volés*, selon la formule du narrateur.
- 5 On trouve enfin des références déterminantes à Balzac dans deux drames, *La Peau douce* (1964) et *La Sirène du Mississippi* (1968). Dans ce dernier film, le héros, Louis Mahé, recherché pour meurtre et caché dans un chalet, sous la neige, est empoisonné sans le savoir — puis en le sachant — par Marion ; sur son lit de souffrance, que lit-il ? *La Peau de chagrin*. Dans *La Peau douce*, enfin, sorti quatre ans plus tôt, la référence à Balzac est particulièrement mise en évidence, puisque le héros, Pierre Lachenay, incarné par Jean Desailly, est un écrivain et un critique célèbre⁹, spécialiste de Balzac, à qui il vient de consacrer un essai, *Balzac et l'argent*. Il se passionne pour cet auteur au point d'en parler longuement à Nicole, la belle hôtesse de l'air qu'il vient de rencontrer — dans une scène savoureuse, aucun guide du séducteur ne recommandant certes (je le suppose) de parler de Balzac toute une soirée à une femme pour la séduire !
- 6 Les références à Balzac sont donc nombreuses dans les films de Truffaut, et parfois affichées de manière ostentatoire. On notera cependant que le cinéaste n'a réalisé aucune véritable adaptation d'une œuvre de Balzac, contrairement à ce qu'ont fait de nombreux autres cinéastes, et alors que Truffaut a réalisé d'autres adaptations, à partir d'œuvres littéraires qu'on pourrait juger plus médiocres. Mon propos visera ainsi à interroger le rôle de la référence balzacienne chez Truffaut, ses enjeux, sa valeur, mais aussi ce fait que Truffaut n'a jamais à proprement parler adapté son auteur favori — fait paradoxal, même si l'on sait que la Nouvelle Vague se méfiait des adaptations académiques de chefs-d'œuvre, on connaît par exemple le jugement sévère de ces cinéastes à l'égard de *La Chartreuse de Parme* de Christian-Jaque (1948) ou de certains

films d'Autant-Lara. L'hypothèse que je formulerai à ce sujet est que l'univers, la pensée, la personne de Balzac ont été trop proches de Truffaut, trop intimes, pour qu'il en propose une adaptation, geste qui transpose l'œuvre-source en signalant son extériorité¹⁰. L'œuvre du cinéaste me semble plutôt manifester une sorte d'innutrition et d'incorporation de l'œuvre balzacienne, sans que cela interdise un rapport critique. Pour explorer cette hypothèse, je reviendrai d'abord sur les enjeux autobiographiques et autofictionnels de la référence à Balzac dans *Les Quatre Cents Coups* et *Baisers volés* ; je m'attarderai ensuite sur les enjeux philosophiques et existentiels de cette référence, notamment à partir de *La Peau Douce* et de *La Sirène du Mississippi* ; j'esquisserai enfin quelques pistes de réflexion sur les enjeux esthétiques et narratifs du modèle balzacien.

- 7 Revenons d'abord aux origines, celles du cycle Doinel et celles du personnage qui est au cœur de ce cycle, personnage dont il est inutile de rappeler qu'il emprunte énormément à François Truffaut. On assiste à partir de la quarante-septième minute du film à un épisode déterminé par la lecture effectuée par Antoine de la fin de *La Recherche de l'Absolu*, qui appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, cet épisode déclenche une péripétie essentielle. Antoine est en effet accusé de plagiat par son terrible instituteur et, de fait, il a réécrit ce passage de *La Recherche de l'Absolu* en guise de composition française, sur le sujet suivant : « Décrivez un événement grave dont vous avez été témoin et qui vous a personnellement affecté ». Il finit par être renvoyé, or ce renvoi va constituer la première étape d'un processus qui va mener Antoine à la révolte (révolte contre l'institution scolaire mais aussi contre ses parents) ainsi qu'à la marginalité sociale et même à la délinquance, puisqu'il se retrouve peu après en maison de correction (ou « centre d'observation pour mineurs délinquants »). Ce processus, pourtant, conduit finalement Antoine à la liberté : le film s'achève sur le visage grave et exalté de l'adolescent, qui vient de s'évader de la maison de correction et qui voit devant lui, pour la première fois, la mer et son vaste horizon.
- 8 Cet épisode éclaire par ailleurs toute l'ambivalence de la relation entre Antoine et sa mère. D'un côté, la référence à Balzac peut renvoyer à la mère mal-aimante et à l'enfance puis l'adolescence malheureuses de François Truffaut, très similaires à celles de Balzac, que sa mère délaissa au profit de son frère Henri, qui était sans doute le fruit d'un adultère. Toute la correspondance de l'écrivain, mais aussi une partie de son œuvre, témoignent de cette blessure. Il écrit par exemple à sa sœur Laure en juillet 1821 : « La nature entoure toujours les roses d'épines, et les plaisirs d'une foule de chagrins. Maman suit l'exemple de la nature. Elle est massacrant pendant cinq heures et gaie, affable un moment¹¹... ». Avec plus d'éloquence encore il écrit à M^{me} Hanska en 1846 (sans rien inventer, car ce qu'il dit est avéré) :

Je n'ai jamais eu de mère [...]. Aussitôt que j'ai été mis au monde, j'ai été envoyé en nourrice chez un gendarme, et j'y suis resté jusqu'à l'âge de quatre ans. De quatre à six ans, j'étais en demi-pension, et à six ans et demi, j'ai été envoyé à Vendôme [pensionnat du collège oratorien de Vendôme, en Touraine], j'y suis resté jusqu'à quatorze ans, en 1813, n'ayant vu que deux fois ma mère. De quatre à six ans, je la voyais les dimanches. [...]

Quand elle m'a pris chez elle, elle m'a rendu la vie si dure qu'à dix-huit ans, en 1817, je quittais la maison paternelle et j'étais installé dans un grenier, rue Lesdiguières, y menant la vie que j'ai décrite dans *La Peau de chagrin*. J'ai donc été, moi et Laurence,

l'objet de sa haine. Elle a tué Laurence¹², mais moi je vis, et elle a vu mon adoration pour elle se changer en crainte, la crainte en indifférence¹³...

- 9 Ses lettres, on le voit, dressent un portrait impitoyable qui pourrait tout aussi bien dépeindre la mère d'Antoine Doinel ou celle de Truffaut.
- 10 D'un autre côté, la mère d'Antoine contribue à sa révélation littéraire : elle lui a en effet promis mille francs s'il arrivait parmi les cinq premiers à la composition française, et elle lui a répété que le français à l'école était important. C'est ce marché, et le désir de plaire enfin à sa mère, qui déclenchent sa subite ambition scolaire. On sait du reste que Truffaut s'était jeté dans la lecture à la fois pour obéir et pour échapper à sa mère, qui, comme il l'écrit lui-même, « ne [le] supportait que muet¹⁴ » et contraignait l'enfant à de longues stations silencieuses. Dans *Les Quatre Cents Coups*, d'ailleurs, le marché que M^{me} Doinel propose à son fils n'est pas dicté par les meilleures intentions : elle vient d'être surprise par lui dans les bras d'un amant, et veut acheter son silence en se rabibochant avec lui. Une fois débarrassée d'Antoine et une fois son garçon enfermé en maison de correction, elle ne manifestera plus guère de sollicitude ni de sentiments à son égard.
- 11 Cette scène appelle une dernière remarque au sujet de la référence balzacienne dans *Les Quatre Cents Coups*. On peut aussi voir dans cet épisode une métaphore de l'avènement à la création, à la fois par l'imitation et la mise à distance d'un modèle admiré. Compagnon de misère d'Antoine pour son enfance aussi malheureuse que la sienne, Balzac est également une sorte de père de substitution, dont le nom consonne mystérieusement avec celui de Bazin, à qui *Les Quatre Cents Coups* est dédié — on peut d'ailleurs penser que Truffaut n'aurait pas tant aimé Bazin s'il n'avait pas admiré Balzac, le nom ayant une influence décisive : *nomen, omen* ! Comme le montre l'autel qu'Antoine improvise pour lui, Balzac est aussi une sorte de divinité tutélaire, qui lui a révélé la formule même du génie : « Eurêka, j'ai trouvé ! », s'écrie Antoine en même temps que le personnage Balthazar Claës¹⁵. Le cinéaste écrivait d'ailleurs clairement à Georges Sadoul en 1959 : « La grande révélation, ce fut pour moi Balzac et ce n'est pas un hasard si l'enfant des *400 coups* lui dresse un autel¹⁶ ». Pourtant cette idole est détruite, puisque la photo de l'écrivain prend feu dans la scène suivante. Cette destruction n'est pas volontaire, mais ce qu'on adorait est néanmoins brûlé ; par ailleurs, le danger que peut présenter la révérence sans distance se matérialise dans la punition que subit Antoine pour avoir plagié — en croyant l'inventer — un extrait de *La Recherche de l'Absolu* : « *La Recherche de l'Absolu* vous a conduit droit au zéro », lui dira méchamment son instituteur.
- 12 En attendant, le parcours d'Antoine Doinel et le cycle de ses aventures se poursuivent dans le sillage de Balzac ; le principe même du personnage récurrent, on le sait, est la trouvaille fondatrice de *La Comédie humaine*, et Truffaut la reprend à son compte dans ce cycle. De plus, *Baisers volés* s'ouvre sur une nouvelle scène de lecture, cette fois-ci du *Lys dans la vallée*¹⁷ — roman au début duquel Balzac a transposé son enfance douloureuse. Ce roman paru en 1836 se présente en effet comme une longue lettre de confession dans laquelle Félix de Vandenesse raconte à sa fiancée, Natalie de Manerville, son enfance solitaire puis son grand amour pour Henriette de Mortsau, dans laquelle on retrouve les traits de M^{me} de Berny, cette femme de vingt-deux ans plus âgée que Balzac qui a été son initiatrice, sa conseillère, son fidèle appui, et qui lui a tenu lieu à la fois de maîtresse et de mère. Truffaut paraît ainsi emprunter à l'écrivain son dispositif même d'une transposition fictionnelle de l'expérience biographique.

- 13 Mais *Baisers volés* me semble surtout montrer, de façon réflexive, comment le cinéaste, à partir de patrons romanesques empruntés à autrui (Balzac en l'occurrence), invente sa propre voie. L'attraction pour des situations et des modèles romanesques, et la tentation de bâtir sa vie sur des fictions, sont mises en abyme dans le film. Au début, alors qu'il est entré dans l'armée (parce qu'il a lu, dit-il, *Servitude et grandeur militaires* de Vigny), et alors qu'il est sur le point d'être réformé pour « instabilité caractérielle », Antoine lit dans sa prison militaire *Le Lys dans la vallée*. Son roman d'apprentissage va dès lors être structuré par ce modèle imaginaire et par ce rôle auquel Antoine s'est identifié, de sorte qu'on peut voir dans *Baisers volés* une véritable réécriture du roman de Balzac. Delphine Seyrig (qui devait jouer deux ans plus tard dans une adaptation du *Lys dans la vallée* par Maurice Cravenne, en 1970) s'était d'ailleurs identifiée à l'héroïne de Balzac au point d'écrire à Truffaut, à propos de *Baisers volés* : « Quant à Fabienne "de Mortsau" je l'adore... Il y a cependant des questions que je voudrais vous poser sur elle, sur Félix Antoine Léaud de Vandenesse¹⁸. » De fait, la scène de l'apparition de M^{me} Tabard dans le magasin de chaussures de son mari transpose et condense à la fois la première apparition d'Henriette aux yeux éblouis de Félix, puis la première présentation du jeune homme à l'épouse du déplorable comte de Mortsau. À la cinquante-troisième minute du film, le portrait que fait Antoine de Fabienne Tabard, au téléphone, à sa collègue de l'agence de détectives dans laquelle il est employé, fourmille d'allusions, voire de citations à des portraits que Félix fait d'Henriette au cours du roman (roman écrit à la première personne, puisque, on l'a dit, c'est une longue confession du héros-narrateur). Le portrait balzacien d'Henriette, du reste disséminé en plusieurs endroits du roman, est bien l'intertexte du portrait que fait Antoine, portrait dont la littérarité, évidente, est source de comique.
- 14 Une scène déterminante intervient cependant peu après, qui fonctionne comme une mise en cause de ce modèle fictionnel et, me semble-t-il, comme une critique de l'illusion romanesque. Dans cette scène, Fabienne Tabard vient trouver Antoine, chez lui, alors que ce dernier lui a écrit une lettre de déclaration amoureuse, dans laquelle il disait : « [Mes sentiments] mourront de la même impossibilité que ceux de Félix de Vandenesse pour M^{me} de Mortsau dans *Le Lys dans la vallée* ». Or voici ce que dit Fabienne au jeune homme (à la soixante-et-onzième minute du film) :
- Bonjour Antoine, je vous réveille [...]. Bon, j'ai lu *Le Lys dans la vallée* ; je suis comme vous, je trouve que c'est très beau. Mais vous oubliez une chose, c'est que M^{me} de Mortsau aimait Félix de Vandenesse. Ce n'est pas une belle histoire d'amour, c'est une histoire lamentable, parce que, finalement, elle est morte de n'avoir pas pu partager cet amour avec lui. Et puis, je ne suis pas une apparition, je suis une femme, ce qui est tout le contraire [...]. Vous dites que je suis exceptionnelle. Ah oui, c'est vrai, je suis exceptionnelle : toutes les femmes sont exceptionnelles, chacune à leur tour ! [...] Je voudrais bien que vous me regardiez, que vous regardiez, moi. Vous m'avez écrit hier, et la réponse est : moi.
- 15 Elle affirme ainsi sa différence irréductible par rapport au personnage dans lequel Antoine a voulu la figer (« je ne suis pas une apparition, je suis une femme » ; « Je voudrais bien que vous me regardiez [...], moi. »). Notons aussi que le contrat qu'elle propose à Antoine (et qu'il accepte) inverse le contrat tacite qui lie Félix de Vandenesse et Henriette de Morstau, et qui consiste à vivre l'un près de l'autre en renonçant à tout commerce charnel. Enfin, le dénouement de *Baisers volés* est lui aussi au rebours du roman. À la fin du *Lys dans la vallée*, Natalie de Manerville abandonne en effet son fiancé, à qui elle ne peut pardonner sa sincérité. Au contraire, Antoine et Christine sont

enfin unis à la fin de *Baisers volés* ; on les retrouvera, mariés (et pas très heureux, certes), dans *Domicile conjugal* (1970).

- 16 On peut donc considérer que Balzac suggère à Truffaut un dispositif autofictionnel mais aussi des propositions romanesques par rapport auxquelles le cinéaste doit se situer, dans un jeu d'imitation ou d'identification mais aussi d'écart, geste qui relève d'un dépassement mimétique ou d'une mise en cause du mensonge romantique et de ses risques.

- 17 Dans *Baisers volés*, ce jeu d'allusions, de citations et de réécriture s'opère sur un registre plutôt léger et comique. Mais les prestiges, tout autant que les périls du romanesque me semblent également explorés dans des drames où l'on retrouve la référence balzacienne. Ces drames, notamment *La Peau douce* et *La Sirène du Mississippi*, permettent de poursuivre la confrontation entre l'écrivain et le cinéaste sur un autre plan, celui de la vision du monde et de l'existence que tous deux mettent en œuvre.
- 18 Dans *La Sirène du Mississippi*, le héros achève sa trajectoire au fond d'un chalet enneigé, sur un grabat, empoisonné, où il lit... *La Peau de chagrin*. Or, de même que la lecture du *Lys dans la vallée* est déterminante dans *Baisers volés*, ce titre de Balzac, dans *La Sirène du Mississippi* (sorti l'année suivante), n'est pas un hasard. Il s'agit — comme *La Recherche de l'Absolu* —, d'une étude philosophique. On sait que Balzac a construit *La Comédie humaine*, soit la somme de ses œuvres, selon une architecture rigoureuse : parmi les romans figurent les « Études de mœurs », les plus nombreuses, qui se subdivisent à leur tour en « Scènes de la vie parisienne », « Scènes de la vie de province », « Scènes de la vie militaire », « Scènes de la vie politique », etc. Conçues comme le sous-bassement de l'édifice, les « Études philosophiques » remontent quant à elles des faits aux causes et contiennent les principes philosophiques du monde balzacien. *La Peau de chagrin*, l'une de ces études philosophiques, expose de façon particulièrement claire la quintessence du système balzacien, qui est, pour reprendre l'idée qu'avait déjà développée Ernst Robert Curtius, un système énergétique¹⁹. Dans *La Peau de chagrin*, voici ce que révèle à Raphaël de Valentin le vieil antiquaire chez qui le jeune homme trouve le talisman à l'origine de ses aventures et de ses malheurs :

Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR [...]. Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit²⁰...

- 19 Chez Balzac, l'homme est ainsi confronté à l'alternative suivante : vivre paisiblement et longtemps, ou vivre passionnément et brièvement ; il s'agit au fond de s'ennuyer mortellement, de « tuer les sentiments pour vivre vieux » ou de « mourir jeune en acceptant le martyre des passions », l'ardeur vitale ayant cette propriété tragique de dévorer la vie dont elle est le principe. La vie est mortelle, c'est l'implacable vérité que Balzac orchestre à travers la foule des figures et des drames de sa *Comédie humaine*, où, comme le disait Baudelaire, « [t]outes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule²¹ ».
- 20 Or cette alternative, et ce caractère tragique de la passion, sont très présents chez Truffaut. *La Sirène du Mississippi* montre bien une passion mortifère. *La Peau douce* est également une tragédie de la passion, où les trajets précipités en voiture et les excès de

vitesse peuvent être vus comme la métaphore d'un surrégime passionnel ; de même, la bande-son, marquée par le retour de motifs obsédants, illustre bien l'engrenage du désir, qui conduit finalement Lachenay à être tué par son épouse, en une vengeance et par un crime eux-mêmes passionnels. *La Femme d'à côté* (1981) montre bien évidemment aussi la terrible fatalité de la passion amoureuse, l'alternative à celle-ci, comme chez Balzac, étant la terne existence bourgeoise : celle de Mathilde auprès de son époux, si irritant à force de gentillesse et de compréhension, ou encore celle de Bernard auprès de sa femme et de leur enfant. Truffaut considérait qu'« à défaut du génie de Balzac », il avait « une vie sentimentale aussi compliquée [que lui]²² », et leur vision de la passion semble en tout cas similaire, vision romantique dans laquelle l'amour-passion, comme soif d'absolu, entraîne fatalement la mort, puisque l'absolu n'est pas de ce monde²³. L'amour fou, sorte de métabolisation et de profanation de l'amour mystique²⁴, débouche nécessairement sur la mort, et, à cet égard, rien de plus romantique que le dénouement de *La Femme d'à côté*, qui réactualise le mythe des amants au tombeau (on songera de même à la fin de *Jules et Jim*).

- 21 Quant au dénouement de *La Peau douce*, il est lui aussi d'une cruauté et d'une noirceur toutes balzaciennes. Truffaut avait d'ailleurs confié à Georges Sadoul dès 1959 : « si je dirige un jour un film d'amour, l'influence de Balzac y apparaîtra nettement²⁵ ». *La Peau douce*, cependant, paraît à nouveau procéder à une mise à distance critique de cet imaginaire romantique et romanesque essentiellement transmis à Truffaut par Balzac. Le héros, on l'a dit, est un spécialiste de Balzac ; il pose sur cette œuvre qu'il connaît par cœur un regard critique, il est capable d'en démonter le dispositif ; au début du film, alors que Lachenay rappelle qu'il a écrit un livre sur Balzac et l'argent, on lui demande : « À quand Balzac et l'amour » ? Et on ne peut pas s'empêcher de penser que Lachenay — personnage d'une grande froideur, malgré l'ardeur de ses regards — expérimente avec Nicole la passion qui ronge les personnages de son auteur de prédilection. Il devient lui-même l'un de ces personnages, comme il l'avoue à Nicole en lui écrivant : « Je suis un autre homme ». Mais il l'expérimente maladroitement, sans être à la hauteur, et finalement au prix de sa vie, sans avoir pu écrire de nouvel essai, et en étant devenu l'observateur impuissant de ce qu'il subissait²⁶. Le regard critique de cet observateur érige cependant le drame en une sorte de spectacle intérieur et induit une forme de distanciation de la part du spectateur.
- 22 D'autres exemples permettraient de montrer chez Truffaut une vision globalement moins noire et pessimiste que celle de Balzac ; un certain compromis sentimental apparaît notamment possible au sein de certains trios amoureux²⁷. Marion Steiner, par exemple, dans *Le Dernier Métro* (1980), paraît trouver l'harmonie entre son amant et son mari, à la fin du film (où le dévouement conjugal vient en quelque sorte tempérer l'amour passionnel) — tandis que, chez Balzac, les choses se terminent généralement très mal (dans *Les Chouans*, *La Cousine Bette*, *Les Mémoires de deux jeunes mariées*, etc.), sauf peut-être pour quelques personnages qui optent résolument pour la politique. La vision énergétique et tragique du monde et de l'individu développée par Balzac se retrouve cependant bien dans certaines œuvres de Truffaut où l'engrenage passionnel n'est pas enrayé.
- 23 De plus, cette vision s'illustre dans la vie de Truffaut elle-même. La passion, chez Balzac, recouvre en effet non seulement le désir amoureux mais aussi toute forme de désir, de volonté, d'ambition, et même de pensée — difficile, dans l'univers balzacien, d'échapper à la dévoration de la volonté par la contemplation²⁸. Pensée intense,

passions dévorantes et désirs violents sont assimilés dans ce passage des *Martyrs ignorés* (1837), qui constitue une bonne synthèse du système balzacien :

[...] la pensée est plus puissante que ne l'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit ; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et vivifie, car elle vivifie et tue. [...] les hommes qui, malgré l'exercice de la pensée, sont arrivés à un grand âge, auraient vécu trois fois plus longtemps en n'usant pas de cette force homicide ; la vie est un feu qu'il faut couvrir de cendres. Penser [...], c'est ajouter de la flamme au feu. La plupart des individus qui ont dépassé cent ans s'étaient livrés à des travaux manuels et pensaient peu. Savez-vous ce que j'entends par pensée ? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensée. Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard²⁹...

- 24 Quant à la création d'une œuvre, elle suppose une prodigieuse dilapidation des forces vitales, et l'imagination n'est qu'une autre vie encore plus destructrice que la vraie. Pour son propre compte, Balzac a deviné rapidement qu'il mourrait précocement, à cause de la dépense excessive d'énergie à laquelle il se livrait. « Je mourrai épuisé, je mourrai de travail et d'anxiété³⁰ », pressent-il dès 1847, ce qui s'est parfaitement vérifié puisqu'il est mort à cinquante et un ans, épuisé de labeur³¹. Truffaut, quant à lui, meurt à cinquante-trois ans (en 1984), usé par la suractivité, et pour avoir trop pensé, trop donné au cinéma (comme le déclara Godard dans un bel hommage au défunt) ; or, un an avant sa mort, dans une lettre à Jean Gruault, Truffaut avait justement évoqué la même suractivité de Balzac, « enfil[ant] une vieille robe de chambre [et] absorb[ant] trente cafés par jour en sorte de pouvoir inscrire le mot "fin" quelques heures avant le bal du 14 juillet de la villa Rimbaud³². »
- 25 À leurs deux extrémités, la vie de Balzac et celle de Truffaut présentent donc une ressemblance frappante : analogie entre deux enfants laissés pour compte qui, en un geste prométhéen, se font démiurges pour combler leur absence d'origine ; analogie aussi entre deux travailleurs acharnés qui dépensent déraisonnablement et délibérément leurs forces vitales dans leur création. Balzac, on peut le suggérer, a ainsi offert à Truffaut des situations et des dispositifs romanesques, mais il lui a aussi proposé un imaginaire de la création³³, peut-être même un modèle ou un style d'existence : celui d'un auteur au sens plein du terme, auteur qui garantit sa cohérence à l'œuvre, auteur qui signe et assume celle-ci en y engageant sa vie. La vie de Truffaut, à bien des égards, est une vie balzacienne.

- 26 Cet engagement de l'existence dans l'œuvre, ou cette « morale de la forme », c'est aussi ce que Barthes nommait l'*écriture*³⁴, et il importerait de poursuivre la présente réflexion en confrontant de manière précise l'écriture balzacienne et celle de Truffaut — celui-ci appelait de ses vœux, comme on le sait, l'avènement d'un « véritable écrivain de cinéma³⁵ ». Un numéro de la revue *Études cinématographiques* dirigé par Yannick Mouren s'intitulait *François Truffaut, l'art du récit*³⁶, et sans doute pourrait-on montrer dans le détail que Balzac offre aussi au cinéaste un ensemble de procédés efficaces pour « monter » ses histoires et enchaîner les événements de façon à capter l'attention du spectateur, à l'émouvoir et à faire sens. Lorsqu'il était venu présenter, en 2015, à l'université de Caen, *La Sirène du Mississippi* projeté à l'amphithéâtre Pierre Daure, le réalisateur Arnaud Desplechin avait rapidement commenté l'allusion à *La Peau de*

chagrin dans ce film ; il avait formulé la réflexion que Truffaut devait reconnaître en Balzac son goût de l'exactitude, du tracé précis. La correspondance de Truffaut avec Robert Lachenay montre aussi combien le cinéaste admirait chez Balzac le constructeur d'intrigues³⁷. Pour citer un seul exemple d'un procédé particulier que Truffaut pourrait emprunter à Balzac, on peut penser au tout premier plan de *Baisers volés* : la caméra filme en plongée les toits de Paris, puis zoome progressivement sur une fenêtre, ou plutôt un soupirail, celui de la prison dans laquelle Antoine est aux arrêts. Ce procédé est tout à fait équivalent à l'effet de resserrement opéré par Balzac au début de certains récits, et le geste de la caméra accomplit en fait un fantasme fondamental du roman balzacien, fantasme de pouvoir soulever le toit des maisons pour voir ce qui se passe à l'intérieur, derrière la façade, de façon à écrire l'histoire des mœurs, y compris privées et secrètes, que vise le romancier.

- 27 Si l'on inverse la perspective et le cours du temps, on peut affirmer que Balzac quant à lui met en œuvre un art cinématographique de la narration et de la fiction ; c'est ce qu'Anne-Marie Baron a fort bien analysé dans un essai au titre paradoxal, *Balzac cinéaste* (1990), où la critique montrait comment « le fameux réalisme balzacien » était en fait « le résultat d'une série de manipulations³⁸ » procédant d'une attention minutieuse aux images et à leur valeur³⁹. Sans reprendre le détail de sa démonstration, on voit quelle conclusion paradoxale on pourrait en tirer ! Ce n'est pas Balzac qui a influencé Truffaut, c'est Truffaut et ses confrères cinéastes qui ont influencé Balzac, ce qui n'a rien de si étonnant : Baudelaire s'étonnait au contraire qu'on ait pris l'auteur de *La Comédie humaine* pour un observateur, lui qui, à ses yeux, était d'abord et avant tout un visionnaire⁴⁰.

NOTES

1. À Robert Lachenay, 26 janvier 1951. *Correspondance*, Paris, Hatier, 1988 [désormais abrégé en *Corr.*], p. 61.
2. Auteur de plusieurs essais et éditions de Balzac.
3. Auteur des *Cent-Jours de M. de Balzac* (1950) ou du *Président Balzac* (1951).
4. Balzac a écrit diverses pièces de théâtre telles que *Le Faiseur* (1840).
5. *Corr.*, p. 93.
6. Robert Lachenay, décembre 1951 : « ne m'envoie plus rien hors des Balzac en fayard, si tu en as... » *Corr.*, p. 91.
7. *Corr.*, p. 19.
8. Le deuxième « volet » est *Antoine et Colette*, court-métrage de *L'Amour à vingt ans*.
9. Sans doute inspiré par l'écrivain Raymond Jean et par Henri Guillemin, grand spécialiste de Balzac. Voir Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 396-397.
10. Sur les adaptations filmiques, voir notamment Anne-Marie Baron, *Romans français du XIX^e siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires de l'université Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », n° 14, 2008.

11. Cité par Gaëtan Picon dans *Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1956, p. 28-29.
12. Laurence de Montzaigle était morte en 1825, à vingt-trois ans, après deux ans de mariage, abandonnée par son mari, un noble que sa famille lui avait fait épouser.
13. Cité par Gaëtan Picon, *Op. cit.*, p. 30.
14. Cité dans Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *Op. cit.*, p. 47.
15. Dont Antoine fait son grand-père en prétendant traiter dans sa composition la mort de son aïeul !
16. *Truffaut par Truffaut*, Éditions du Chêne, 2004, p. 86. Propos recueilli par Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, n° 775, 1959.
17. Truffaut cite plusieurs fois ce roman dans sa correspondance avec Robert Lachenay, notamment en février 1951.
18. Cité dans l'article « Balzac » du *Dictionnaire Truffaut*, sous la direction d'Antoine de Baecque et Arnaud Guigue, Éditions de la Martinière, 2004, p. 49.
19. Voir Ernst Robert Curtius, *Balzac*, traduit de l'allemand par Henri Jourdan, Grasset, 1933.
20. *La Peau de chagrin*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974, p. 62.
21. Cette remarque de Baudelaire figure dans une étude consacrée à Théophile Gautier parue en 1859 dans la revue *L'Artiste* et reprise dans *L'Art romantique. L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 253.
22. À Robert Lachenay, février 1951. *Corr.*, p. 66.
23. On songera aux analyses bien connues de Denis de Rougemont dans son essai canonique *L'Amour et l'Occident* (1939).
24. Voir *L'Histoire d'Adèle H.* : « j'ai la religion de l'amour ».
25. *Les Lettres françaises*, 1959. Cité par Anne-Marie Baron dans « François Truffaut et *Le Lys dans la vallée* ». En ligne : <<http://www.lysdanslavallee.fr/fr/article/francois-truffaut-et-le-lys-dans-la-vallee>> (consulté le 28 décembre 2022).
26. Pierre Lachenay (personnage de bourgeois qui n'est pas à la hauteur du drame dans lequel il se jette) a peut-être eu le tort de se prendre pour un personnage de roman au lieu de rester à distance, et il est d'ailleurs intéressant que la victime pourtant toute désignée d'un tel syndrome, la jeune fille, sort quant à elle indemne de ce drame...
27. Sur la question du triangle amoureux voir Vincent Amiel, *Dictionnaire Truffaut*, *op. cit.*, p. 384-386.
28. Contrairement à ce qu'affirme pourtant l'antiquaire dans *La Peau de chagrin* : « Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. » (*Op. cit.*, p. 62)
29. Balzac, *Le Curé de village suivi des Martyrs ignorés*, Bruxelles, Hauman et C^{ie}, 1839, p. 187-188.
30. Cité par Gaëtan Picon, *Op. cit.*, p. 76.
31. Il souffrait depuis plusieurs années d'une hypertrophie du cœur.
32. 26 mai 1983. *Corr.*, p. 643.
33. Voir sa définition du cinéma : « 10 % d'inspiration, 90 % de transpiration » !
34. Voir *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.
35. Cité par Jean Cléder dans « Ce que le cinéma fait de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006. En ligne : <<http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html>> (Consulté le 28 décembre 2022). Voir aussi Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948.
36. *François Truffaut, l'art du récit, Études cinématographiques*, n° 62, Lettres modernes, 1997.
37. Voir par exemple une lettre de décembre 1951 : « *Les Comédiens sans le savoir* sont admirables. J'espère que tu les achètes tous. Je te recommande *Ursule Mirouet*, une merveille, et aussi *La Duchesse de Langeais*, un roman construit sur un rendez-vous raté de 10 minutes. » (*Corr.*, p. 89). À d'autres endroits, Truffaut cite encore *Le Médecin de campagne* ou *La Princesse de Cadignan*.

38. Anne-Marie Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 15.

39. Ainsi, pour « nous introduire dans cet univers auquel il donne vie, et le rendre bien visible, [Balzac] a d'abord soin de placer un peu partout des observateurs, destinés à servir de relais entre le regard du narrateur et le nôtre » (*ibid.*, p. 13). Par ailleurs, la réalité « est organisée d'emblée en plans dont l'échelle, savamment calculée, met en valeur tantôt le cadre de l'action, tantôt les personnages eux-mêmes, avec une façon très balzacienne de passer du plan d'ensemble au gros plan qui met l'accent sur un élément significatif de l'action. » (p. 13-14) L'espace est « le premier matériau » de cette mise en scène, mais « le temps y tient aussi un rôle considérable. Ne retenant de l'action que les épisodes significatifs, le narrateur s'autorise à pratiquer l'ellipse, à accélérer ou ralentir le rythme du récit, et à opérer des retours en arrière chaque fois qu'une explication s'impose. » (p. 14) Enfin, dernier procédé qui fait bien de Balzac un « cinéaste », il « s'entend parfaitement à déterminer l'importance respective des vedettes et des personnages secondaires, à répartir les emplois entre les utilités et les véritables protagonistes de l'intrigue. [Et] ces personnages se détachent sur une masse impressionnante de figurants qui donne l'impression d'un foisonnement humain, destiné à accentuer l'effet de réel produit par cet univers. » (p. 14)

40. « J'ai mainte fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. » Baudelaire, « Théophile Gautier » [1859], in *L'Art romantique*, *op. cit.*, p. 252.

RÉSUMÉS

Truffaut avait une intense admiration pour Balzac, qu'il avait lu et relu. En se penchant sur *Les Quatre Cent Coups*, *Baisers volés*, *La Peau douce* et *La Sirène du Mississippi*, l'article de J. Anselmini montre que l'écrivain a inspiré au cinéaste non seulement des situations et des dispositifs romanesques, mais aussi un imaginaire de la création. Peut-être même lui a-t-il proposé un modèle ou un style d'existence, celui d'un auteur au sens plein du terme, garantissant sa cohérence à l'œuvre et assumant celle-ci en y engageant sa vie.

Truffaut had an intense admiration for Balzac, whom he had read and re-read. By probing *Les Quatre Cent Coups*, *Baisers volés*, *La Peau douce* and *La Sirène du Mississippi*, J. Anselmini's article shows that the writer inspired not only situations and novelistic plots but also a creative imaginary to the filmmaker. It is also possible that he offered him a model or a style of existence, that of an author in the full sense of the term, thereby providing coherence to the work and taking responsibility for it while committing his life to it.

INDEX

Mots-clés : Truffaut, Balzac, adaptation cinématographique, imaginaire, création

Keywords : Truffaut, Balzac, screen adaptation, imagination, creation

AUTEUR

JULIE ANSELMINI

Julie Anselmini est Professeure de Littérature française du XIX^e siècle à l'université de Caen Normandie et membre du LASLAR (EA 4256). Spécialiste de l'œuvre d'Alexandre Dumas père, elle a publié *Le Roman d'Alexandre Dumas père ou la réinvention du merveilleux* chez Droz en 2010, dirigé un volume collectif sur *Dumas critique* paru aux PULIM en 2013, édité *Gaule et France* de Dumas chez Garnier en 2013 et co-dirigé *Dumas amoureux* paru en 2020 aux Presses universitaires de Caen. Elle s'intéresse plus généralement à l'émerveillement en littérature (elle a co-dirigé sur cette question un ouvrage paru aux ELLUG en 2017) et elle a travaillé sur des auteurs tels que Sand, Gautier ou Barbey d'Aurevilly sous l'angle des relations entre littérature et critique. Son dernier ouvrage, *L'écrivain-critique au XIX^e siècle. Dumas, Gautier, Barbey d'Aurevilly*, a paru en 2022 aux Presses universitaires de Liège.