



**HAL**  
open science

**La politique des auteurs au service de l'adaptation :  
L'exemple des séries noires américaines et de François  
Truffaut**

Sandrine Villers

► **To cite this version:**

Sandrine Villers. La politique des auteurs au service de l'adaptation : L'exemple des séries noires américaines et de François Truffaut. Revue (In)Disciplines, A paraître. halshs-02319845

**HAL Id: halshs-02319845**

**<https://shs.hal.science/halshs-02319845v1>**

Submitted on 18 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La politique des auteurs au service de l'adaptation : L'exemple des séries noires américaines et de François Truffaut

**Sandrine Villers**

Maître de conférences en études américaines

Université Paris 8

[sandrinevillers@hotmail.com](mailto:sandrinevillers@hotmail.com)

Sandrine Villers est maître de conférences en études américaines à l'Université Paris 8. Elle a obtenu un premier doctorat de littérature et de civilisation américaines à Paris 4, puis un Ph.D. de littérature et de cinéma comparés à Tulane University. Elle a écrit entre autres un essai sur le théâtre de Tennessee Williams et de nombreux articles sur le cinéma américain.

**Résumé** : Concepteur de la politique des auteurs *via* son article de critique mordant « Une certaine tendance du cinéma français » publié en 1954 dans *Les Cahiers du cinéma* et devenu le manifeste de la Nouvelle Vague, François Truffaut, le metteur en scène, prouve quelques années plus tard que même en adaptant des auteurs très éloignés de lui, un réalisateur peut parvenir à la fois à comprendre l'esprit du roman original et à introduire son propre univers. Sandrine Villers montre comment *Tirez sur le pianiste*, *La mariée était en noir*, *la Sirène du Mississippi*, *Une belle fille comme moi* et *Vivement dimanche !*, tous tirés de romans de série noire, sont devenus des classiques truffaldiens au même titre que la série Doinel, *le Dernier Métro*, ou *la Femme d'à côté*.

**Mots clés** : François Truffaut – adaptation – série noire – cinéma – littérature américaine – cinéma français – Nouvelle Vague – Politique des Auteurs – William Irish – Henry Farrell – David Goodis – Charles Williams.

# La politique des auteurs au service de l'adaptation : L'exemple des séries noires américaines et de François Truffaut

Sandrine Villers

François Truffaut et les États-Unis, c'est une longue histoire : elle remonte au milieu des années 1940, où ce jeune fêru de films américains va découvrir à la Cinémathèque les œuvres censurées pendant la Deuxième Guerre mondiale. Elle se poursuit par la co-écriture du scénario d'*À Bout de souffle* avec Jean-Luc Godard et leurs hommages aux films de série B, puis par ses nombreux voyages aux États-Unis dans le cadre, notamment, de sa collaboration avec Helen Scott pour son « Hitchbook »<sup>1</sup>, par sa participation à *Rencontre du troisième type* de Steven Spielberg, et surtout par sa passion pour la culture et la littérature américaines.

Ses adaptations d'œuvres venues d'outre-Atlantique découlent de là. Plus qu'une phase, celles-ci constituent presque un tiers de sa production. Sur ses vingt-quatre films, cinq sont tirés de séries noires (*Tirez sur le pianiste* de David Goodis, *La mariée était en noir* et *la Sirène du Mississippi* de William Irish, *Une belle fille comme moi* de Henry Farrell et *Vivement dimanche !* de Charles Williams) et trois, d'œuvres appartenant à un registre dit littéraire (*l'Autel des morts* et *la Bête dans la jungle* de Henry James conjointement adaptées dans *la Chambre verte* et *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury).

Plusieurs raisons motivent ce choix. Tout d'abord, le cinéaste avoue épuisant le fait de produire des films qui « viennent entièrement de lui »<sup>2</sup>, ajoutant que le pire quand on est le seul auteur d'un film est d'être envahi de doutes<sup>3</sup>. C'est aussi une manière de se protéger derrière un livre et paradoxalement de se permettre des choses plus personnelles, car le spectateur n'est pas censé pouvoir distinguer le vrai du faux. Ensuite, les livres américains qu'il considère comme éloignés de sa « propre biographie » sont pour lui une manière de se débarrasser de son autocensure<sup>4</sup>. En ce qui concerne les séries noires, en particulier, ayant réalisé qu'il n'ose rien inventer de violent, comme un meurtre ou un suicide, et se sentant incapable de construire un suspense, il avoue préférer s'appuyer sur l'audace d'un « spécialiste »<sup>5</sup>. Enfin, il considère les séries noires comme des œuvres littéraires à part entière, leurs auteurs étant même selon lui de véritables poètes<sup>6</sup>.

En matière d'adaptation, ce qui intéresse Truffaut, c'est non pas reproduire à la lettre la succession d'actions que contient le livre mais l'esprit de l'auteur en même temps que le sien propre grâce à des thèmes récurrents et à un style reconnaissable<sup>7</sup>. Il fait là écho à Jean Renoir

<sup>1</sup> H. Scott qui était à la tête du Bureau du Film Français à New York a été l'interprète des entretiens pour le livre, *le Cinéma selon Hitchcock*, plus tard intitulé *Hitchcock Truffaut*. Elle s'est chargée de la promotion de ses films aux États-Unis et a contribué à son succès outre-Atlantique.

<sup>2</sup> Guy Braucourt, « *La Sirène du Mississippi* : François le Fou », dans *Cinéma* 69, p. 127-129.

<sup>3</sup> Roy Armes, *French Cinema since 1946*, Londres, Secker & Warburg, 1985, p. 65.

<sup>4</sup> François Truffaut et Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, Paris, Éditions du Chêne, 1985, p. 98.

<sup>5</sup> Alain Bergala, Marc Chevré, et Serge Toubiana, *le Roman de François Truffaut*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p. 54.

<sup>6</sup> C. G. Crisp, *François Truffaut*, New York, Praeger Pub. Inc., 1972, p. 93.

<sup>7</sup> Dan Yakir, « François Truffaut Interviewed by Dan Yakir : Looking Back », *Film Comment* 21, Jan.-Fév. 1985, p. 50 et Jim Hillier, *les Cahiers du cinéma. Vol. 1 : the 1950's : Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985.

qui considère qu'un metteur en scène passe finalement sa vie à ne faire qu'un seul film, car tournant autour des mêmes thèmes et de ses variantes<sup>8</sup>. Il s'inspire aussi d'Alexandre Astruc dont le concept de la caméra-stylo est développé dès 1948 dans un article de *l'Ecran français*. Pour ce dernier, le réalisateur doit utiliser sa caméra comme un auteur son stylo, c'est-à-dire à l'aide d'un langage spécifiquement cinématographique<sup>9</sup>.

## La politique des auteurs

À partir de ces deux conceptions, Truffaut introduit « la politique des auteurs » dans son article « Une certaine tendance du cinéma français », vu aujourd'hui comme le manifeste de la Nouvelle Vague. Attaquant le conformisme et le manque d'inventivité de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Yves Allégret, René Clément et Marcel Pagliero qui confient leurs films à des scénaristes littéraires soi-disant anti-bourgeois mais tombant sans le vouloir dans la trahison, car « barricadé » derrière un système clos, le jeune critique estime nécessaire un dépoussiérage du genre en créant « des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma »<sup>10</sup>.

Selon lui, une adaptation audacieuse doit conserver l'esprit de l'auteur original, impliquer un scénariste-réalisateur utilisant un langage propre au cinéma<sup>11</sup>, proposer un réalisme authentique et permettre d'identifier l'univers du réalisateur. C'est ce cocktail qu'il proposera dès *les Mistons*, *les 400 Coups* et *Tirez sur le pianiste*, en ajoutant une authenticité dans le jeu d'acteur, une part belle aux décors naturels et au mouvement de caméra et une place plus ou moins visible à l'autobiographie. Les bases de la Nouvelle Vague sont nées. C'est une révolution formelle et diégétique dont ne se remettront ni le cinéma français, ni le cinéma international tant la justesse de ton réveille et séduit.

Bien évidemment, le passage de l'écrit à l'écran implique des transformations tant au niveau de la forme que du contenu. Alors que le roman fait appel à l'imagination du lecteur qui tente de visualiser *in absentia* le message et l'univers de l'auteur, le film impose une lecture *in praesentia*. En outre, la longueur et la structure de l'intrigue ainsi que la présence et le caractère de certains personnages peuvent poser problème, car pas suffisamment cinématographiques. Il faut « faire des choix », comme le dit le metteur en scène Ferrand (interprété par Truffaut) dans *la Nuit américaine*, même s'ils sont parfois douloureux.

Quels sont précisément les choix que Truffaut a opérés pour ses adaptations de séries noires ? Qu'a-t-il gardé et modifié afin de préserver « l'intelligence du récit »<sup>12</sup> ? Pourquoi a-t-il intégré ces romans en particulier à sa filmographie et en quoi ceux-ci épousent-ils *a posteriori* son univers alors qu'ils sont censés être si éloignés de sa biographie ? C'est ce que cet article va démontrer ici.

---

<sup>8</sup> Peter Wollen, « The Auteur Theory », *The Film studies reader*, Hollows J., Hutchings P. et M. Jancovich (Ed.), Arnold Publishers, 2000, p. 71-78.

<sup>9</sup> Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (1948), *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo : Écrits 1942-1984*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 325.

<sup>10</sup> François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *les Cahiers du cinéma*, janvier 1954, p. 15-29.

<sup>11</sup> Truffaut donne en exemple Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, et Roger Leenhardt.

<sup>12</sup> Truffaut et Roubourdin, *op. cit.*, p. 89.

## L'intelligence du récit

Pour Truffaut, l'une des grandes difficultés de l'adaptation réside dans le fait de préserver « l'intelligence du récit » original en sélectionnant les scènes « indispensables » et en écartant les scènes jugées « ingrates », d'où à la fois de nombreuses similitudes et différences entre le livre et le film.

Généralement, la chronologie du récit et les caractéristiques des personnages se voient chez Truffaut conservés par rapport au roman.

Ainsi, *Tirez sur le pianiste* suit les grands moments du thriller de Goodis : de l'arrivée des gangsters dans la vie de Charlie Kohler, petit pianiste de bastringue, jusqu'à la mort de Léna, la serveuse dont il est amoureux, en passant par le flashback relatant sa vie de concertiste (où il s'appelle Edouard Saroyan) et son mariage avec une autre serveuse (Theresa) se terminant par le suicide de celle-ci, rongée par la culpabilité de l'avoir trompé avec son producteur. Apparemment dénué d'affect et condamné à jouer les mêmes mélodies aux mêmes clients, le pianiste de bastringue refuse de s'apitoyer sur lui-même, devenu pour les autres un piano mécanique comme le laisse à penser le générique de début où un gros plan sur les cordes de l'instrument semble dévorer l'écran. Mais c'est sans compter les monologues intérieurs qui viennent contrebalancer son masque placide. Comme le lecteur, le spectateur a accès à ses pensées secrètes *via* une voix off ; elles finissent même par devenir plus intéressantes que l'histoire de gangsters, comme le suggère l'impasse qui la conclut. Ce qui importe, c'est la vie sentimentale de Charlie / Edouard. Pour la deuxième fois, celui-ci perd la femme qu'il aime et se réfugie dans la musique mais aussi la solitude et le mutisme, la construction narrative en boucle illustrant son immobilisme en même temps que son obsession du passé.

De la même façon, dans *La mariée était en noir*, alors que son mari est tué d'une balle de revolver au sortir de leur cérémonie de mariage, les meurtres que perpétue froidement la mystérieuse Julie Kohler<sup>13</sup> sont ceux-là même qui structurent le roman d'Irish. Avec méthode, la jeune femme s'organise pour tuer un à un les assassins de son mari : Bliss, Morane, Coral, Fergus et Delveaux. Son désir de vengeance en même temps que sa détermination aveugle sont un écho à son amour perdu et obsessionnel. Peu expansive et changeant de nom comme d'apparence physique, la belle se meut en une fusion de Thanatos et de Némésis, tout en arborant l'impassibilité. Fascinés par elle, ses victimes, elles, se perdent parfois en confidences frisant le pathétique.

Comme Irish dans *la Sirène du Mississippi*, Truffaut introduit également l'histoire du prospère Louis Mahé qui croit épouser Julie Roussel, la jeune femme avec qui il a entamé une correspondance *via* des petites annonces. Comprenant qu'il a été berné lorsque celle-ci quitte l'île avec sa fortune, il contacte Berthe, la sœur de Julie, puis le détective Comolli qu'il engage pour retrouver l'usurpatrice ; la vraie Julie a en réalité été assassinée sur le bateau qui la menait à Louis. Lorsqu'à Antibes, celui-ci retrouve la trace de la femme qu'il a épousée (Marion Bergamo), il décide de lui donner une nouvelle chance et de faire arrêter l'enquête mais ni Comolli, ni Berthe ne l'entendent de cette oreille. Lorsque Comolli retrouve leur trace à Aix-en-Provence, Louis, le tue et avec Marion, prend la fuite. Ruiné, car l'argent est resté dans leur dernier appartement maintenant encerclé par la police, le couple trouve refuge dans une cabane près de Grenoble, où Marion tente ensuite d'empoisonner Louis pour bénéficier de son assurance-vie. Découvrant cette nouvelle fourberie, celui-ci accepte de mourir alors

---

<sup>13</sup> On notera comme pour Charlie que le patronyme est l'homophone de « colère ».

que Marion comprend enfin ses sentiments pour lui. Comme le roman, le film illustre le thème de l'amour destructeur, où les différentes étapes géographiques marquent la structure du récit ainsi que l'itinéraire psychologique des personnages.

De même, *Une belle fille comme moi* s'ancre, à l'instar du roman de Farrell, dans une double chronologie : celle du passé de Camille accusée d'avoir tué son mari, et ce, à travers de nombreux entretiens en prison émaillés de flashbacks, et celle de l'évolution personnelle de Stanislas qui vient l'interroger pour sa thèse portant sur les femmes criminelles. Des flashbacks dans les flashbacks peuvent également être notés, ajoutant au fouillis narratif de la jeune femme. Sous couvert d'arborer une fraîcheur et une spontanéité, ce sont en réalité ses armes qui sont mises en avant ici ; elles ont l'avantage de noyer le poisson et de leurrer les naïfs. C'est ainsi qu'accusé par celle-ci du meurtre de son mari, Stanislas, au grand dam de sa secrétaire éprise de lui, finit par se retrouver derrière les barreaux, tandis que Camille, libérée, entame une carrière de chanteuse.

Enfin à l'instar du roman de Williams, le film *Vivement dimanche !* juxtapose deux genres et deux intrigues : celui d'une enquête policière en suivant les règles du *whodunit* (qui a tué la troublante Marie-Christine Vercel ?) et celui d'une comédie romantique (Barbara et Julien Vercel, son patron mais aussi mari de Marie-Christine, vont-ils pouvoir s'aimer malgré le contexte ?). Il n'y a pas de gangster et le coupable n'est autre que Georges Clément, l'avocat de Julien (accusé d'avoir tué sa femme infidèle) mais aussi l'ex-amant de Marie-Christine, rendu fou d'avoir été quitté et trompé. Pendant ce temps, Julien est caché dans son agence immobilière tandis que Barbara mène l'enquête pour sauver son patron de la prison. Compliquée par la profusion de personnages, les nombreuses pistes avortées, et les faux suspects, l'intrigue est sciemment laborieuse comme dans *le Grand Sommeil* ; ce qui importe, ce sont la découverte du coupable et le *happy end* amoureux. Selon Truffaut, l'avantage de cette complexité est de mieux faire ressortir le côté obscur du genre<sup>14</sup> mais c'est aussi une manière de montrer qu'on est dans un jeu de piste, les morts ne faisant finalement que figures de pièces d'un puzzle. Fluide, la narration fait écho à la simplicité des rapports entre Barbara et Julien de même que la multiplicité et la rapidité des événements véhicule une idée de légèreté narrative.

Cela étant, fidèle à l'esprit des auteurs originaux mais conscient des « nécessités de l'infidélité cinématographique »<sup>15</sup> lorsqu'il s'agit de passer de l'écrit à l'écran, Truffaut se voit modifier certains éléments narratifs soit dans un but d'épure, soit dans un souci de donner au personnage une dimension plus authentique, et avec toujours en filigrane l'ambition de « faire cinéma » et de faire « cinéma d'auteur ». (Nous verrons que les raisons techniques et financières ne seront pas totalement absentes non plus, notamment en ce qui concerne le lieu des intrigues).

Ainsi, pour des raisons pratiques, l'histoire du pianiste se déroule non plus à Philadelphie et dans le South Jersey mais à Levallois-Perret, puis près de Grenoble. Afin d'alléger la narration et de se focaliser sur l'histoire sentimentale de Charlie, Truffaut raccourcit certains passages, comme l'ascension du musicien, ses tout premiers moments avec Léna, et sa relation avec son patron. Il élimine aussi celle de Charlie et de son premier manager, ses cours de piano, les détails de la vie de gangster de son frère Chico et les épisodes de guerre, car, par la rengaine obsessionnelle qui émaille la bande son, le réalisateur préfère se focaliser sur la répétition du destin de Charlie, la régression d'un brillant concertiste en duel avec lui-même.

<sup>14</sup> Norbert Multeau, « Un Dimanche de Truffaut », *Valeurs actuelles*, 16 août 1983.

<sup>15</sup> Truffaut et Rabourdin, *op. cit.*, p. 107.

La voix off qui n'est pas celle de Charles Aznavour renforce d'ailleurs cette idée de dualité si bien que plus que l'histoire du butin non partagé entre les gangsters, la question de Léna : « Qui est Charlie Kohler ? » constitue la véritable trame du film.

Confronté à l'amour de Léna, Charlie est en réalité comme un adolescent en mal de réponses ainsi qu'en témoignent ses fréquents monologues intérieurs. Il en est de même lorsqu'il est interrogé par les journalistes après ses concerts. Son producteur lui reproche sa timidité : « Ça se soigne », lui dit-il, réplique qui fait écho à celle de son patron, lorsqu'il lui parle de sa maladresse envers Léna : « Vous êtes un timide. Vous avez peur ». La timidité malade de Charlie est d'ailleurs parfois si handicapante, qu'il finit par acheter des livres pour l'en guérir et par hésiter longtemps avant d'entrer passer une audition, comme le suggère le très gros plan de son doigt sur la sonnette de la porte. Mais Truffaut qui souffre de ce mal, lui-même, et que cela n'a pas pour autant empêché d'être un grand séducteur, fait dire à Léna : « Moi, je t'aime parce que tu n'es pas comme les autres. Tu joues pas les tombeurs, tu joues pas les durs. Timide, tu respectes les femmes ».

N'aimant pas le monde des gangsters, le réalisateur modifie également la personnalité de Momo et d'Ernest en évitant les clichés<sup>16</sup> et en leur offrant des répliques tantôt hilarantes (lorsqu'ils se vantent de posséder un « briquet musical », un costume en « tissu de mouton australien », ou un « foulard en métal japonais »), tantôt relatives à leur incompréhension de la femme. Mais qui dit drôle et immature ne veut pas dire innocent, car sans mobile réel, les deux lascars finissent par tuer Léna alors qu'ils se retrouvent tous près de la maison familiale des Saroyan. À moins que ce ne soit la vengeance inconsciente de l'homme-enfant sur la femme-mystère ? Alors que dans le roman, ils apparaissent comme des brutes épaisses, Truffaut leur ajoute en tout cas une dimension plus complexe.

Afin d'accentuer cette notion d'immaturité masculine, le personnage de Fido est ajouté au récit. Âgé de douze ans, sympathique et gouailleur, le frère de Charlie que l'on retrouve par ailleurs aux côtés d'Antoine Doinel dans *les 400 Coups*, est d'emblée complice avec les deux gangsters. Lorsqu'il est au volant de leur voiture alors qu'ils ont une panne, son visage est par exemple illuminé par le plaisir et pas une seconde, il ne songe à leur faire faux bond.

Le film compte également quelques digressions tournées en plans fluides et introduisant des personnages extérieurs à l'intrigue. Alors que Chico qui, poursuivi par les gangsters, vient de tomber et est aidé à se relever par un passant, ce dernier lui raconte sa vie de couple ; un peu plus tard, dans le bar-dancing bondé où travaille Charlie, Bobby Lapointe évoque en chansons (*Marcelle* et *Avanie et Framboise*) le refus masculin de se comporter en adulte<sup>17</sup> ; une jeune violoniste, enfin, sort d'une audition et croise Charlie, puis est suivie jusque dans la rue par la caméra, accompagnée en off par les notes cristallines du pianiste. Selon Truffaut, ce passage est la rencontre de deux instruments mais aussi celle d'un homme et d'une femme.<sup>18</sup> Cassant les codes de la grammaire cinématographique habituelle, ces digressions apportent un vent de fraîcheur dans la noirceur du récit ainsi qu'une liberté de ton, qui par leur douceur ou leur gaité, contrastent avec les scènes d'action filmées en plans rapides et chaotiques.

*La mariée était en noir* qui décrit l'action à travers les yeux d'un inspecteur de police est une autre illustration des changements opérés par rapport au roman. Irish oppose deux prédateurs : l'inspecteur (Lew Wanger) et la tueuse (Julie Killen). Truffaut choisit d'éliminer le

---

<sup>16</sup> Truffaut et Rabourdin, *op. cit.*, p. 69.

<sup>17</sup> François Truffaut, *Le Plaisir des Yeux*, Paris, Flammarion, 1975, p. 204.

<sup>18</sup> Anne Gillain, *le Cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, p.118.

personnage de Wanger, non seulement pour éviter les redites, notamment *via* les réflexions et reconstitutions policières, mais surtout pour faire de la meurtrière le personnage principal. *Via* quelques scènes qui montrent son désespoir (sa tentative de suicide après la mort de David, ses confessions au curé, les souvenirs d'un passé heureux qui n'est plus) mais aussi sa bienveillance (envers l'institutrice qu'elle innocente ou bien le jeune Cookie avec qui elle s'amuse), son personnage acquiert plus d'épaisseur, ce qui permet au spectateur de s'identifier à elle.

De même, alors que dans le roman elle tue des hommes innocents du meurtre de son mari, (c'est en réalité un sixième homme qui en est à l'origine), dans le film, elle tue les réels coupables. En changeant ce paramètre, Truffaut refuse l'absurdité des crimes de sa protagoniste, car pour lui, la femme n'est que très rarement aveugle (*l'Histoire d'Adèle H.* étant l'exception).

Un autre élément important est modifié quant à la structure classique du *whodunit* ; au lieu de révéler les motivations de la meurtrière à la fin, Truffaut choisit de le faire au milieu de sa narration. De la question « pourquoi les tue-t-elle ? », on passe ainsi à « comment les tue-t-elle ? » ; le suspense qu'il emprunte à Hitchcock n'en est que décuplé, car cette fois, le spectateur sait qu'un crime va avoir lieu mais en ignore le *modus operandi*. Enfin, si la dernière cible n'est pas tuée dans le roman, car Julie est arrêtée juste avant par l'inspecteur qui mène l'enquête, elle va jusqu'au bout de son macabre dessein dans le film, à savoir en prison pour tuer directement Delveaux qui s'y trouve pour purger une peine.

À l'instar de *Tirez sur le pianiste*, les personnages masculins rivalisent d'immaturité. Parmi Bliss, Morane, Coral, Fergus et Delveaux, pas un seul ne se méfie de cette mystérieuse créature qui fait irruption dans leur vie et en vieux garçon idéaliste qui ne connaît les femmes qu'en rêve, à travers de très rares expériences sexuelles, et les affiches de sa chambre d'hôtel, Coral déclare naïvement à sa future meurtrière : « Vous êtes magique. [...] J'ai envie de vous rendre heureuse. [...] Je ne vous toucherai pas, vous serez ma princesse lointaine ».

*Via* la complicité entre Julie et Cookie, les élèves qui courent en direction de leur institutrice tout juste relâchée par la police, ou encore les tout premiers souvenirs de Julie et de David, c'est aussi l'enfance qui est mise à l'honneur ; Truffaut nourrit envers cette période de la vie une tendresse toute particulière, rachetant ainsi ses années d'enfant mal aimé.

Pour *la Sirène du Mississippi*, ensuite, contrairement à *Irish* qui situe l'action de son intrigue dans la Nouvelle-Orléans et la Floride du XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisateur situe la sienne dans les années 1960 sur l'île de la Réunion, puis en métropole pour éviter des surcoûts de production. Sans pour autant changer la base narrative, certaines scènes telles que la visite de Louis auprès du commissaire de police, sa longue errance après le départ de sa femme, et l'enquête sur le bateau sont gommées tandis que d'autres sont condensées (la mort du canari, le fait que Marion préfère le café au thé et l'ouverture de la malle de Julie Roussel), privilégiant la relation entre les deux protagonistes.

Les personnages sont également moins caricaturaux dans le film. Le rôle de Louis devient plus réaliste et adapté à la personnalité de l'acteur-cascadeur (qui monte, par exemple, à mains nues la façade d'un immeuble) afin que le personnage soit un mélange du Louis du roman, de Truffaut et de Belmondo. Le personnage de Marion est également étoffé. Élevée à l'assistance publique, elle n'a pas reçu d'affection dans sa jeunesse, tout comme Truffaut, et a été initiée aux petits larcins. Les déclarations d'amour que lui fait Louis sont, en outre, un



écho à celles que Truffaut fait à Catherine Deneuve avec qui il vit alors une passion intense.

La conclusion de l'intrigue change aussi sensiblement : Louis survit dans le film. Cette fin ouverte donne ainsi le loisir au spectateur d'imaginer une suite à cette étrange relation et permet au réalisateur de montrer des silhouettes noires marcher dans la neige et dans l'inconnu.

Pour *Une belle fille comme moi*, le cinéaste construit son intrigue à partir d'une traduction, qui, si elle omet un tiers du texte original (les notes de Stanislas, certains commentaires de sa secrétaire, de nombreuses conversations avec des témoins, et divers tâtonnements), a le mérite d'aller droit au but. En connaissance de cause et pour des raisons d'épure et de fluidité, Truffaut fait le choix de se focaliser sur la personnalité faussement innocente de Camille. « Connais-tu la fille au banjo ? », la phrase que celle-ci répète dans une de ses chansons, devient ainsi la véritable question du film ainsi que celle du sociologue ; connaît-on vraiment les êtres, leurs motivations, leur vérité profonde ? Surtout, se connaît-on vraiment soi-même ? C'est en se confrontant à l'expérience et donc à la prise de risque, que l'on peut y parvenir. D'ailleurs, les différents entretiens du sociologue et de la criminelle peuvent s'apparenter à de véritables séances de psychanalyse, tant le jeune homme finit par en apprendre sur lui-même *a posteriori*. À l'exception des quarante-cinq premières secondes où une jeune femme demande à un libraire si l'étude de Stanislas Prévine est sortie, le film est en outre un long flashback exprimé à la troisième personne, alors que le roman est narré par plusieurs points de vue. L'apprentissage de Stanislas s'en voit ainsi mis en relief.

La voix off de Camille qui relie les différents flashbacks et les scènes au parloir donne également une fluidité qui n'apparaît pas dans le roman ; de même, un seul entretien avec un témoin est conservé au lieu des huit d'origine. Répétant le même message, à savoir la vénalité de Camille ainsi que la vulgarité des personnes interrogées, ceux-ci ne font qu'alourdir le propos.

Enfin, selon Truffaut, les nombreux messages écrits et coups de téléphone du roman *Vivement dimanche !* n'étant pas suffisamment cinématographiques, de nombreux passages sont transformés en scènes d'action sur un mode rapide et fluide, rappelant ainsi la conception du cinéma de Ferrand dans *la Nuit américaine* : « Dans un film, il n'y a pas de temps mort, pas d'embouteillage ; un film est un train dans la nuit ».

S'il suit fidèlement le début et la fin de l'intrigue, Truffaut ajoute non seulement deux meurtres (comme pour compliquer davantage encore le puzzle) et le suicide de Georges mais donne à Barbara plus d'importance en la faisant se déplacer et mener l'enquête au risque de sa vie, en inventant de tendres disputes entre elle et son patron, et en la montrant avec un ventre rond dans sa robe de mariée à la fin. Il accentue également la personnalité obsessionnelle du meurtrier qui confesse être devenu « magicien » parce que « les femmes sont magiques ». Comme cela l'a été vu plus haut, la « magie » des femmes est l'un des fantasmes dans lequel les personnages truffaldiens aiment se perdre...

Afin de justifier les crimes de l'avocat, enfin, le personnage de Marie-Christine est plus travaillé que dans le roman. Introduite par un jazz langoureux dès qu'elle apparaît à l'écran, parlant d'une voix sensuelle, et jouant avec ses longues jambes devant son mari qui sait avoir été trompé, cette vamp sophistiquée incarne la femme fatale qui par ailleurs ne montre aucune peine à l'annonce de la mort de son dernier amour, se contentant de dire qu'« il faisait l'amour comme un parapluie ».

## Le choix de ces séries noires

Si Truffaut a choisi ces séries noires en particulier, ce n'est pas par hasard. Les protagonistes n'y sont pas des gangsters professionnels mais des personnages ordinaires à qui il arrive des choses extraordinaires et s'inscrivent dans la vision truffaldienne de l'humain, où par exemple l'immaturation des hommes y est une constante. Souvent montrés comme des enfants à la découverte du grand mystère de la femme, leur histoire s'avère un Bildungsroman, un itinéraire qui les fait passer de l'ignorance à la connaissance assumée ou pas. Cinématographiquement et dès *les 400 Coups*, cette notion d'itinéraire psychologique est souvent illustrée par de longues promenades filmées en travelings telles que celle de Charlie marchant avec ou sans Léna dans la rue ou encore celle du petit Cookie Morane revenant à pied de l'école avec sa mère. La régression de Louis est également intéressante de ce point de vue avec les plans larges de la première partie du film (symbolisant la liberté), par opposition aux plans serrés de la fin (indiquant l'emprisonnement et la suffocation). Dans *La mariée était en noir*, ce sont les transports qui sont à l'honneur (avion, train, taxi, aéroport, fourgon de police) dont les plans relient avec fluidité les différents épisodes.

Liées à l'itinéraire, la peur et la mort touchent aussi les personnages de Truffaut qui refusent d'évoluer. Ces derniers appartiennent au même monde sclérosé que Bernard (*la Femme d'à côté*), Pierre (*la Peau douce*), Alphonse (*la Nuit américaine*), et Adèle (*l'Histoire d'Adèle H.*), qui sont pourtant conscients de leurs obsessions et de leurs conséquences délétères. On note par ailleurs que la mort, chez Truffaut, est rarement naturelle. Causée par accident, par suicide ou par préméditation criminelle, elle jalonne tous ses films sans pourtant être explicitement montrée.

Variante sur les modes du polar, mais aussi du drame psychologique, de la science-fiction ou de la comédie de mœurs dans la majeure partie de la filmographie truffaldienne (on peut en effet ajouter aux exemples précités les protagonistes masculins de *la Chambre verte*, *Jules et Jim*, *Fahrenheit 451*, et *l'Homme qui aimait les femmes*), le nombre d'(anti-)héros truffaldiens dont la chute est orchestrée par une femme est significatif.

En contrepoint, cette dernière, incarnée par Léna, Julie Kohler, Marion Bergamo, Camille, et Barbara, jouit d'une personnalité hors-norme. Entraînant dans son sillon fatal ces hommes-enfants, elle est toujours celle qui domine la relation. C'est Léna qui emmène Charlie chez elle pour le séduire, puis le conduit en pleine nuit dans le repaire de bandits ; ce sont Julie, Marion et Camille qui séduisent leurs proies pour mieux les duper ; c'est Barbara qui pour sauver son patron de la prison, mène l'enquête. C'est Marie-Christine qui quitte Georges et l'entraîne sans le savoir dans sa folie meurtrière.

Pour ces auteurs de séries noires comme pour Truffaut, la femme est supérieure à l'homme mais aussi plus dangereuse, voire vénéneuse. Élevé par une mère négligente et manipulatrice, (incarnée par Claire Maurier dans *les 400 Coups*), le réalisateur a en effet d'elle une image si complexe qu'il lui voue des « sentiments hostiles » comme l'analyse Anne Loncan<sup>19</sup>, tout en gardant pour elle une fascination enfantine. Pas étonnant que les couples qu'elle forme s'associent à une sempiternelle « asynchronie des sentiments »<sup>20</sup> et que la question que pose Marion dans *la Sirène du Mississippi* mais aussi dans *le Dernier Métro* (« Est-ce que l'amour

---

<sup>19</sup> Anne Loncan, « Enfants délaissés : de la destructivité à la créativité », *le Divan familial* 2009/2 (n° 23), p. 65.

<sup>20</sup> Charlotte Garson, « François Truffaut ou des films à 40 de fièvre », *Études*, 2015/6 (juin), p. 86.

fait mal ? ») traverse toute l'œuvre truffaldienne. À l'exception de *Vivement dimanche !* qui apparaît comme une série noire de comédie, aucun couple ne fonctionne, ni dans les adaptations, ni dans les œuvres originales.

## Des références en guise de signature

À ces intrigues, Truffaut superpose ses thèmes de prédilection mais aussi ses références au point qu'au visionnage de n'importe lequel de ses films, sa paternité peut être reconnue entre mille. Si cela contredit Charlotte Garson lorsqu'elle écrit qu'« il [n'aborde] jamais dans ses films de drapeau idéologique, ni de drapé esthétisant »<sup>21</sup>, c'est en cohérence avec sa « politique des auteurs », d'où une profusion d'allusions intratextuelles<sup>22</sup> et intertextuelles<sup>23</sup>.

Ainsi, outre les histoires d'amour contrariées entre ces femmes « magiques » et ces hommes puérils, ainsi que la détermination obsessionnelle de certains personnages et certains éléments autobiographiques dont nous avons vu quelques exemples, d'autres éléments, notamment, onomastiques et esthétiques, se font écho de films en films.

Ainsi, les prénoms de Julie et de Julien se répondent dans *la Sirène du Mississippi*, *La mariée était en noir*, *la Chambre verte*, et *Vivement dimanche !* tout comme ceux de Becker et Baker, tour à tour les personnages de Barbara (*Vivement dimanche !*), de l'institutrice (*La mariée était en noir*), et de l'actrice principale dans *la Nuit américaine*. De même, certains noms ou prénoms augurent d'une fin funeste : maîtresse de Jim dans *Jules et Jim*, Gilberte préfigure par la perte de son amant et par son prénom celle de Bliss sur le point d'épouser une autre Gilberte dans *La mariée était en noir* de même que le prénom de Clément Morane annonce la mort de Georges Clément (*Vivement dimanche !*).

Parce que Truffaut aime retravailler avec ses acteurs afin de mieux exploiter leur talent, c'est aussi tout un réseau qui résonne çà et là : Jean-Paul Belmondo incarne Louis mais aussi Michel (*À Bout de souffle*<sup>24</sup>) ; Michael Lonsdale, Clément (*La mariée était en noir*) et Georges (*Baisers volés*) ; Daniel Boulanger, Delveaux (*La mariée était en noir*) et Ernest (*Tirez sur le pianiste*) ; Claude Mansard, Momo (*Tirez sur le pianiste*) et le juge (*les 400 coups*) ; Charles Denner, Fergus (*La mariée était en noir*), Arthur (*Une belle fille comme moi*), et Bertrand (*l'Homme qui aimait les femmes*) ; Michel Bouquet, Coral (*La mariée était en noir*) et Comolli (*la Sirène du Mississippi*) ; ou encore Richard Kanayan, Fido (*Tirez sur le pianiste*) et un camarade de classe d'Antoine (*les 400 coups*). Côté actrices, c'est le même principe. Bernadette Laffont que l'on retrouve dès *les Mistons* joue également Camille ; Catherine Deneuve, Marion (*La Sirène du Mississippi* et *le Dernier Métro*) ; Jeanne Moreau, Julie (*La mariée était en noir*) et Catherine (*Jules et Jim*) ; Fanny Ardant, Barbara (*Vivement dimanche !*) et Mathilde (*la Femme d'à côté*) ; Nelly Borgeaud, Berthe (*la Sirène du Mississippi*) et Delphine (*l'Homme qui aimait les femmes*).

---

<sup>21</sup> Ibid, p. 82

<sup>22</sup> Au sens compris par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguët-Ollagnier qui définissent l'intratextualité comme la réutilisation d'un motif, d'un fragment du texte, d'un ou de plusieurs œuvres de la part d'un même auteur dans *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 27.

<sup>23</sup> Au sens compris par Gérard Genette qui définit l'intertextualité comme « la présence effective d'un texte dans un autre » dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8.

<sup>24</sup> Réalisé par Godard mais le scénario a été co-écrit avec Truffaut.

De la même manière, alors que la carrure puissante de Jean-Paul Belmondo, Michael Lonsdale, Daniel Boulanger et Claude Mansard évoque celle dont Truffaut aurait rêvé être doté, celle plus frêle de Charles Denner, Charles Aznavour, Philippe Laudenbach, André Dussolier ou encore Jean-Louis Trintignant se rapproche de celle du réalisateur, faisant de ces derniers interprètes ses doubles cinématographiques.

Comme des petits cailloux guidant le spectateur, Truffaut aime aussi répéter certains motifs esthétiques. Citons par exemple la confusion des voix qui se mélangent dans le générique de fin d'*Une belle fille comme moi* et dans *Fahrenheit 451*, ainsi que dans le générique de début de *la Sirène du Mississippi* où sont lues des petites annonces. Citons aussi les sauts dans le vide de Julie dans *La mariée était en noir*, madame Jouve dans *la Femme d'à côté*, ou encore Arthur dans *Une belle fille comme moi* ; les gros plans des flammes qui dévorent les livres dans *Fahrenheit 451* et les dessous de Marion dans la cheminée ; la décapotable rouge d'*Une belle fille comme moi* semblable à celle de *la Nuit américaine*, de même que la cabane dans la neige dans *Tirez sur le pianiste* et *la Sirène du Mississippi*.

Parce que Truffaut est passionné de littérature et de films dès son adolescence, les références intertextuelles sont également pléthoriques dans toute son œuvre, faisant d'elles un « pastiche respectueux »<sup>25</sup>, comme il aime le dire lui-même. La petite maison dans la neige, dont il est question plus haut n'est pas sans rappeler celle du dôme de neige de *Citizen Kane*. La clinique Heurtebise dans laquelle Louis va se reposer après la trahison de « Julie Roussel » est une référence à *Orphée* de Jean Cocteau. Les personnalités doubles s'inspirent aussi directement de la dualité exprimée dans *L'Ange bleu*, *La Chienne*, *Nana*, et *Fahrenheit 451* mais aussi du personnage de Madeleine dans *Sueurs froides* ainsi qu'aux personnages complexes et ambigus de Hitchcock.

L'œuvre de ce dernier dont Truffaut a par ailleurs beaucoup appris tant dans le visionnage de ses films qu'à travers leurs entretiens, apparaît à de nombreuses reprises. Ainsi pour ne citer que quelques exemples, le cauchemar de Louis où des voies ferrées superposées se croisent à toute allure est une référence directe à Scottie dans *Sueurs froides*. Composée par Bernard Hermann, compositeur favori de Hitchcock, la musique de *La mariée était en noir* et de *Fahrenheit 451*, rappelle les thèmes de *Sueurs froides* et dans la même idée, Irish qui signe les romans *la Sirène du Mississippi* et *La mariée était en noir* n'est autre que l'auteur de *Fenêtre sur cour*, *Meurtres à la seconde*<sup>26</sup>, *The Big Switch*, *L'Engrenage* et *Post Mortem*<sup>27</sup>.

L'hommage à Charlie Chaplin est également significatif ; il se manifeste non seulement à travers les références à l'enfance (*The Kid*) mais aussi dans le montage à travers le décalage existant entre ce que l'on voit à l'écran et ce qui est dit (*le Dictateur*), apportant ainsi un effet comique<sup>28</sup> ou en tout cas surprenant. Ainsi, avec humour, de nombreux exemples d'*Une belle fille comme moi* illustrent le contraste entre le témoignage (auto-complaisant) de Camille et ses actes délictueux ou encore les crimes de Julie Kohler sont toujours ponctués de dialogues banals ou rassurants.

---

<sup>25</sup> Truffaut, « Question à l'auteur : *Cinema 61*, Jan 1971, p. 7-11.

<sup>26</sup> Adapté par Hitchcock dans la série *Suspicion*.

<sup>27</sup> Adaptés dans la série *Alfred Hitchcock présente*.

<sup>28</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la Littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 68-104.

Jean Renoir, à qui *la Sirène du Mississippi* est dédiée, se voit lui aussi l'objet de quelques hommages. La première scène de *Vivement dimanche !* montrant Julien chasser sur des terres grises et désertes, évoque le décor de *la Règle du jeu* ainsi que cette façon d'opposer des dialogues insignifiants à une action des plus significatives.

Enfin, avec leurs personnages sombres, leurs scènes de nuit et leurs tournages expéditifs qui leur donnent des airs de spontanéité<sup>29</sup>, les films de série B comme *le Faucons maltais*, *Casablanca*, *le Port de l'angoisse*, ou *le Grand Sommeil*, à qui Truffaut rend hommage sont aussi des références à ses « copains de la Nouvelle Vague »<sup>30</sup> qui encensent ce type de cinéma (Godard, Chabrol, Rivette, Lelouch).

Si elles ne changent pas grand-chose à l'esprit du roman original, ces modifications apportées dans le passage de l'écrit à l'écran ont le mérite de resserrer l'intrigue et de donner plus d'épaisseur aux personnages. Surtout, elles apparaissent comme les paradigmes de la signature truffaldienne, qui au-delà de la francisation des personnages et des situations, tendent vers l'universalité, notamment grâce à la récurrence du « domaine affectif ».

Le fait que les thèmes de ces adaptations soient également ceux de tous ses films montre que, issus de romans américains ou français, d'adaptations ou de scénarii originaux, le cinéma de Truffaut se conjugue « à la première personne », parce que celui-ci, mais on pourrait le dire de tout art, « cache autant qu'il ne révèle »<sup>31</sup>.

Si la politique des auteurs se retrouve encore chez les grands metteurs en scène internationaux dans la mesure où leur griffe est immédiatement identifiable (Allen, Scorsese, Tarantino, Klapisch, Lelouch, Maïwenn, Kusturica, Haneke, Almodovar, Von Trier, les frères Dardenne), on peut se demander si la fidélité féroce à l'esprit de l'œuvre originale doit constituer un prérequis *sine qua non* lorsqu'il s'agit d'adaptation. Autrement dit et pour paraphraser Roland Barthes dans « La Mort de l'auteur », ne peut-on pas simplement voir en celle-ci une interprétation aussi digne d'intérêt que l'œuvre de départ, voire une œuvre émancipée avec tout ce que cela implique de différences, voire de divergences<sup>32</sup> ? Les versions libres de Vadim, Forman, Kumble, et plus récemment de Jae-Yong et Hur, constituent-elles par exemple des trahisons des *Liaisons dangereuses* de Laclos, voire des films ratés ? Rien n'est moins sûr. L'art n'est-il pas le terrain de la liberté par excellence, une combinatoire d'éléments préexistants en même temps que le signe d'un éternel renouvellement où l'imaginaire et la créativité devraient avoir finalement tous leurs droits ?

---

<sup>29</sup> Anne Gillain, *op.cit.*, p. 425.

<sup>30</sup> François Truffaut, *les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 319.

<sup>31</sup> Truffaut et Rabourdin, *op. cit.*, p. 201.

<sup>32</sup> David Lodge, ed. *Modern Criticism and theory : A reader*, New York, Longman, 1988, p. 81-106.