

## Les rêves de François Truffaut/Ferrand dans *La Nuit américaine*<sup>1</sup>

May Chehab<sup>2</sup>

François Truffaut's *Day for Night* is a film that pays tribute to cinema, in which a fictional story intersects with that of its shooting. The director's fictional character, Ferrand, is played by François Truffaut, the actual filmmaker. Three dream sequences of Truffaut are brought to life through Ferrand, which gives them a strong autobiographical dimension. It is through these sequences that Ferrand/Truffaut records an emblematic episode from his lonely childhood. The director is chased by the image of a little boy walking down a deserted street, leaning on a cane. If it had been all on its own, the recurrence of Ferrand's dream would merely have had a classic nightmarish dimension, but this is cancelled out by a progressive widening of the dream: the nightmare will turn into an autobiographical narrative asset.

*La Nuit américaine* de François Truffaut est un film d'hommage au cinéma où s'imbriquent une histoire fictive et de celle de son tournage. Le personnage fictif du réalisateur, Ferrand, est joué par François Truffaut, bien réel. Trois séquences de rêves du metteur en scène Truffaut sont mises en abyme par des rêves de Ferrand, ce qui leur donne une forte dimension autobiographique. C'est par le biais de ces séquences oniriques que Ferrand/Truffaut inscrit un épisode emblématique de son enfance solitaire, un moment constitutif de sa personnalité. Le metteur en scène est poursuivi par l'image d'un petit garçon descendant une rue déserte, appuyé sur une canne. S'il ne tenait qu'à elle seule, la récurrence du rêve de Ferrand lui aurait conféré une classique dimension cauchemardesque, mais celle-ci est annulée par un élargissement progressif du rêve : le cauchemar va se transformer en atout narratif autobiographique.

*Keywords* : Truffaut, Rousseau, Orson Welles, Proust, Intertextuality, Deafness

*Mots-clés* : Truffaut, Rousseau, Orson Welles, Proust, Intertextualité, Surdité

---

<sup>1</sup> Pour mentionner cet article : May Chehab, « Les rêves de François Truffaut/Ferrand dans *La Nuit américaine* », in May Chehab et Beatrice Barbalato (dir.), *Auto/biographie : prémonitions, rêves, cauchemars*, in *Mnemosyne o la costruzione del senso* n. 14, PUL-Presses universitaires de Louvain, 2021.

<sup>2</sup> Université de Chypre, Département d'Études françaises et européennes.

## 1. **La Nuit américaine (1973)**

*La Nuit américaine* est un vibrant hommage au cinéma réalisé par le cinéaste François Truffaut. Son titre, déjà, renvoie à la technique cinématographique qui consiste à tourner une scène de nuit en plein jour en mettant un filtre devant l'objectif (*Day for night* en est le titre anglais).

*La Nuit américaine* est l'histoire d'un film sur le tournage d'un film, comme *La Recherche proustienne* était un roman sur la conception du roman, ce qui permet de conjecturer un rapport privilégié de Truffaut à la littérature, sur lequel nous reviendrons. L'histoire-prétexte du film filmé, simple à dessein, pour ne pas dire simpliste, est celle d'une belle-fille qui tombe amoureuse de son beau-père. Son titre sommaire « Je vous présente Pamela » est à la mesure de son intrigue. L'illusion cinématographique de *La Nuit américaine* est donc double, par l'imbrication d'une histoire fictive et de celle de son tournage. De plus, dans *La Nuit américaine*, le personnage fictif du réalisateur de « Je vous présente Pamela », Ferrand, est joué par François Truffaut, le metteur en scène bien réel de *La Nuit américaine*, ce qui donne une forte dimension autobiographique aux trois séquences de rêves du metteur en scène mis en abyme.

Si Truffaut ne se cachait pas d'avoir réalisé *La Nuit américaine* comme un documentaire en dépit de sa mésestime pour ce genre, il soulignait n'avoir pas cherché à détruire la mythologie du cinéma, au contraire. En contractant une sorte de pacte documentaire d'un côté, en nous proposant une offrande lyrique de l'autre, il n'a pas seulement voulu nous instruire des techniques cinématographiques. Il a cherché à nous faire partager une passion.

Mais qui dit passion, dit aussi souffrance. « Le cinéma m'a sauvé la vie, écrivait François Truffaut, avant d'ajouter : si je me suis jeté dans le cinéma, c'est probablement parce que ma vie n'était pas satisfaisante pour moi dans les années de première jeunesse, à savoir les années d'occupation. De dix à dix-neuf ans, je me suis jeté sur les films : je n'ai pas de recul là-dessus » (*L'Express*, 2001)<sup>3</sup>. Il est indéniable que les événements marquants de son enfance furent douloureux : né de père inconnu, placé en nourrice jusqu'à l'âge de trois ans, rejeté par sa mère, le cinéaste fut l'enfant de la honte, même s'il fut reconnu par l'époux de sa mère, Roland Truffaut, son père adoptif<sup>4</sup>. L'enfant qui vient au jeune couple après l'adoption de François ne survit pas et ce dernier se voit désormais confirmé comme l'enfant indésirable, le mal-aimé. Ignoré par sa mère, enfermé dans un centre de délinquance, battu par les policiers, Truffaut traverse seul un monde obscur et désert dont nous verrons un raccourci dans *La Nuit américaine*. Paradoxalement, le seul espace de liberté

<sup>3</sup> Sa vie : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-truffaut\\_804654.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-truffaut_804654.html).

<sup>4</sup> À l'âge adulte, voulant connaître l'identité de son père, il confie l'enquête à un détective et apprend enfin l'identité de son père biologique.

et de lumière sera le cinéma, ce lieu hors du monde, cet 'ailleurs' si réel où l'enfant solitaire pouvait enfin vivre pleinement, malgré ce déchirement personnel profond et un tenace sentiment de culpabilité qui le poursuivra toute sa vie. Ainsi pour Truffaut, la création cinématographique est éminemment salvatrice et cathartique, et à ce titre, a partie liée avec sa vie. Comment s'étonner qu'il ait inscrit l'antinomie fiction/réalité dans son œuvre sous la forme de l'aporie rhétorique « le cinéma est-il plus important que la vie ? ». Une interrogation qui n'est pas sans rejoindre celle de Marcel Proust en littérature : le roman est-il plus vrai que la vie ?

Dans *La Nuit américaine*, c'est par le biais de trois séquences oniriques que Ferrand/Truffaut inscrit un épisode emblématique de cette enfance solitaire, un moment constitutif de sa personnalité. Le metteur en scène Ferrand (dont le nom est contenu dans le patronyme de jeune fille de sa mère, Montferrand), est en proie aux mêmes doutes et appréhensions que Truffaut. Il est poursuivi par l'image d'un petit garçon descendant une rue déserte, appuyé sur une canne. S'il ne tenait qu'à elle seule, la récurrence du rêve de Ferrand lui aurait conféré une classique dimension cauchemardesque, mais celle-ci est annulée par un élargissement progressif du rêve : le cauchemar va se transformer en atout narratif autobiographique.

## 2. ***La Nuit américaine* : les rêves autobiographiques**

Dans le scénario de Truffaut, les didascalies du premier des trois rêves sont brèves. Nous lisons d'abord : « Cette nuit-là, en s'endormant, Ferrand continue à entendre des voix qui le poursuivent » (Truffaut F. 2000 : 47-48).

La première séquence est celle d'un cauchemar né des angoisses professionnelles et personnelles ravivées dans la journée. Elle est constituée de voix 'hors cadre' ou voix off, dont on ne voit pas l'origine. La grammaire de ce que l'on peut appeler les figures de style cinématographique est ici minimale : ni musique atonale qui connote habituellement le rêve d'un personnage, ni image qui se brouille, ni ralenti ou effets spéciaux sur le grain de l'image, mais un passage au noir et blanc dans un film couleur. Techniquement, les trois rêves de *La Nuit américaine* présentent des scènes crépusculaires désaturées à la limite du noir et blanc.

Dans cette première séquence onirique, on entend d'abord la VOIX dite DU PETIT HOMME, un obscur scénariste auquel Truffaut ne donne pas de nom parce qu'il est innommable. Accompagné de deux blondes décolorées, des Allemandes au « sourire vide », comme précise Truffaut, cet homme avait essayé lors du tournage du film de placer des scénarios et des actrices prétendument à grand succès. Comme l'illustre la didascalie suivante, la voix poursuit Ferrand/Truffaut dans

son sommeil, qui se débat contre l'envahissement cauchemardesque de critères de succès cinématographiques qu'il abhorre.

« VOIX DU PETIT HOMME : Pourquoi vous ne faites pas de film politique ?... Pourquoi vous ne faites pas de film érotique ?... » (*ibid.* : 48)

Ce n'est pas seulement le cinéma commercial qui est dominé par le goût commun. Écolier encore, Truffaut avait été marqué par la fréquence de deux questions similaires posées par ses camarades, preuve, s'il en fallait, que ce goût peut se manifester très tôt : « Quand j'allais à l'école et que nous parlions le lundi des films que nous avons vus, les deux questions qui revenaient toujours étaient : – Est-ce qu'il y a de la bagarre ? – Est-ce qu'il y a des filles à poil ? » (*ibid.* : 118).

Dans ce même premier rêve, une autre voix le poursuit, celle du producteur de « Je vous présente Pamela », qui informe Ferrand des délais dans lesquels le film doit être tourné. « VOIX BERTRAND : J'ai parlé aux Américains. Il faut absolument finir le film en sept semaines... » (*ibid.* : 47)

Enfin la didascalie du scénario décrit l'ébauche d'un souvenir plus personnel : « De son rêve surgit ensuite un petit garçon qui marche tout seul, la nuit, dans une rue déserte... appuyé sur une canne trop grande pour lui » (*ibid.* : 48).

Ce souvenir personnel qui évoque l'enfance solitaire du mal-aimé, se dévoilera davantage dans le deuxième rêve. Comme le premier, quoique dans une tonalité moins cauchemardesque, il comporte deux moments distincts. La didascalie précisant le lieu du tournage et décrivant le rêve est précise :

#### **Hôtel Atlantic**

Plus tard, cette nuit, Ferrand a du mal à s'endormir. Il croit entendre la voix de Julie qui répète : « Alors partons tout de suite, comme des voleurs... comme des voleurs... ».

Lorsqu'enfin il s'endort, le petit garçon à la canne marche une fois encore dans ses rêves. Le début montre donc à nouveau l'intrusion angoissante de la journée professionnelle dans ce qui est encore un demi-sommeil. Puis la didascalie revient sur le leitmotiv de l'enfance de Truffaut.

La révélation complète de cet inconscient fera l'objet du troisième rêve. Le troisième et dernier rêve de Ferrand/Truffaut montre une fois de plus un enfant arrivant dans un cinéma. Mais ce rêve, le plus long, s'est amplifié au point de constituer une histoire. La didascalie est élaborée, elle relie allusions autobiographiques et intertextualité filmique :

### **Hôtel Atlantic**

Sur le visage de Ferrand, qui dort d'un sommeil agité, s'inscrivent en surimpression les façades illuminées des salles de cinéma. Dans ses rêves, le petit garçon à la canne est revenu : il marche dans une rue vide, la nuit... Il s'approche de la devanture d'un cinéma... À travers la grille qui ferme le cinéma, on peut voir un panneau couvert de photos de film [sic]... Avec l'aide de sa canne, le petit garçon rapproche le panneau de la grille : ce sont des photos de Citizen Kane... Il grimpe sur la grille et détache toutes les photos... Et, les photos sous le bras, il repart en courant... (Truffaut F. 2000 : 85)

L'image de la canne renvoie assez clairement à la silhouette de Charlie Chaplin. Mais Truffaut rend ici un hommage particulier à *Citizen Kane*, le film culte d'Orson Welles sorti en 1941, lorsque Truffaut avait à peine 10 ans. Dans un entretien accordé à *L'Express* le 20 mai 1968, le réalisateur de *La Nuit américaine* rappelle l'influence décisive que ce film eut sur lui : « Ce film a changé à la fois et le cinéma et ma vie (...). J'ai vu *Citizen Kane* vingt-sept, trente fois... je ne sais pas ».

Particulièrement vanté pour ses innovations cinématographiques, musicales et narratives, *Citizen Kane* n'avait pu dépasser son premier insuccès commercial que grâce à la reconnaissance de critiques comme André Bazin, qui fut l'un des mentors de Truffaut. La dernière séquence onirique renvoie au temps où Truffaut adolescent, et admirateur d'Orson Welles, volait des photographies publicitaires pour les revendre. Quoique le mot vol ou larcin soit absent de la didascalie, le thème du vol apparaît dans la réplique de l'actrice (Julie) qui hantait le metteur en scène dans le rêve précédent : « partons comme des voleurs ». Mais dans la didascalie du rêve, les clichés de *Citizen Kane* sont simplement « détachés ». On peut vouloir lire cette référence à travers la grille œdipienne et l'interpréter comme un vol du réalisateur commis aux dépens de son père Orson Welles.

La musique, absente des deux premiers rêves, a deux motifs, l'un atonal, l'autre présentant une mélodie du hautbois de caractère modal. La première partie du thème musical correspond au plan sur Ferrand s'enfonçant dans ses rêves. Le thème modal apparaît avec le parcours et le larcin de l'enfant.

Ce que la didascalie ne dit pas est la référence discrète à la surdité de François Truffaut. Lorsque l'enfant repart, au fond du cadre, une enseigne luit dans la nuit : 'surdité', comme une condamnation à venir.

Truffaut deviendra en effet partiellement sourd suite à un malencontreux exercice d'artillerie effectué durant son service militaire. C'est l'avenir solitaire de l'adulte qui est là évoqué, auquel il échappera encore grâce au cinéma.

### 3. Le rapport à la littérature

De fait, malgré la reconnaissance et les succès publics, Truffaut se sentira toujours proscrit :

« j'ai la conviction qu'écrivant un livre ou tournant un film nous sommes des anormaux qui adressent un discours à des gens normaux. Parfois, notre folie est acceptée, parfois elle est refusée » (Truffaut F. 2000 : 190).

Dans cet aveu mettant l'écriture d'un livre ou la réalisation d'un film sur un même plan, transparaît le rapport intime de Truffaut à la littérature. Il avouera ailleurs : « Films-livres, livres-films, tel est l'engrenage de ma vie » (Truffaut F. 2000 : 4<sup>e</sup> de couverture). Pour le cinéaste de *Fahrenheit 451*, réalisé 7 ans avant *La Nuit américaine*, où les lecteurs de livres sont pourchassés comme des criminels, l'isolement est une fois de plus gage de salut : les lecteurs vont se cacher dans une forêt, à l'écart de la société, pour y mémoriser des livres afin qu'ils ne soient pas oubliés. Le respect de Truffaut pour les grands livres était tel qu'il déclina l'offre de transposer en film ce qui était pour lui le chef-d'œuvre de l'auto-référentialité romanesque : « Je refusai de tourner *À la recherche du temps perdu* ; j'écrivis à la productrice qu'aucun metteur en scène n'accepterait de presser la madeleine comme un citron et qu'à mon avis, seul un charcutier du cinéma aurait le culot de tripa-touiller Proust » (Truffaut F. 2000 : 174).

Même si *La Nuit américaine* n'a aucune référence livresque littéraire apparente (elle fourmille en revanche de livres sur le cinéma), le rêve du vol des photographies de *Citizen Kane* par Truffaut se prête sans doute moins à notre sens à une lecture psychanalytique comme on l'a précédemment suggéré, qu'il ne renvoie à l'œuvre clé de l'écriture de soi : *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, où le premier autobiographe décharge sa conscience dans le célèbre récit du ruban volé. Même si Truffaut n'a pas accusé autrui de ses larcins, même s'il évince le mot 'vol' de son scénario, même si dans le film il ne cherche pas à se disculper, la mauvaise conscience est là, qui appelle à être sublimée par l'écriture.

Néanmoins, le rêve progressif de Ferrand/Truffaut dans *La Nuit américaine*, pour autobiographique et cathartique qu'il soit, est encore plus que cela : formé d'images fragmentées à valeur symbolique qui s'entrecroisent de façon étrange, le rêve présente maintes analogies avec le découpage cinématographique. Et le cinéma lui-même, en tant que construction narrative et visuelle, n'est pas sans faire penser à un rêve : le monteur d'*Apocalypse now* comparait les rêves et les films dans leur composition. Il n'est jusqu'au spectateur, passivement assis dans le noir et absorbé par le jeu des images, qui ne rappelle la situation du rêveur.

Le rêve occupe ainsi une place particulière au cœur de la contradiction incertaine entre le vrai et le faux, l'évident et l'apparent, le réel et sa mimésis cinématographique. Ce n'est pas un hasard – car rien n'est laissé au hasard dans les grandes œuvres littéraires, picturales ou cinématographiques –, si Truffaut choisit dès les premiers plans de *La Nuit américaine* une devanture de commerce où l'on peut lire le terme polysémique 'postiches'.

Par ce jeu de miroirs entre la vérité du rêve et le simulacre de réalité, Truffaut a soulevé la gageure : la représentation du rêve dans *La Nuit américaine* a rendu le songe plus vrai que la fiction filmique elle-même. De même pour sa si concrète surdité. Elle est aussi symbolique, a déclaré Truffaut : elle permet de rester en retrait de la société, de rester à l'écoute de son moi intime, *intus et in me*, en une otoscopie plus réelle que toute réalité.

## Bibliographie

Laurent BOER (1987), « La Nuit américaine de Truffaut/Delerue », 179-202, in *Vibrations*, n°4, « Les musiques des films », doi : <https://doi.org/10.3406/vibra.1987.991>,

[https://www.persee.fr/doc/vibra\\_0295-6063\\_1987\\_num\\_4\\_1\\_991](https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1987_num_4_1_991)

Jacques BRUNIUS (1939), « Le rêve au cinéma », *Visages du Monde* n°63 « Le Rêve dans l'Art et la Littérature », 60-63. <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/jacques-brunius-le-reve-au-cinema-le-reve-au-cinema-extrait-de-visages-du-monde-le-reve-dans-lart-et-la-litterature-paris-n63-1939>.

Marie MARTIN et Laurence SCHIFANO (dir.) (2012), *Rêve et cinéma Mouvances théoriques* autour d'un champ créatif, Presses universitaires de Paris Ouest (collection « L'œil du cinéma »).

François TRUFFAUT (2000), *La Nuit américaine (Scénario), suivi du journal du tournage de Fahrenheit 451*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Éditions de l'Etoile, Paris (1<sup>e</sup> édition Seghers, 1974), 2000.

– (1968), « L'Express va plus loin avec François Truffaut », propos de François Truffaut recueillis par Christiane COLLANGE, Pierre BILLARD, Claude VEILLOT, *L'Express*, 20 mai 1968, n° 883, [https://www.lexpress.fr/culture/cinema/l-express-va-plus-loin-avec-francois-truffaut-20-mai-1968\\_1990492.html](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/l-express-va-plus-loin-avec-francois-truffaut-20-mai-1968_1990492.html).

Frank WILHELM (dir.) (1998), *Le Théâtre dans le théâtre. Le cinéma au cinéma*, Centre universitaire de Luxembourg. Centre d'études et de recherches francophones-SESAM, Carnières-Morlanwelz, Luxembourg

### Sites

François TRUFFAUT : <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-truffaut\\_804654.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-truffaut_804654.html)>, 1er juillet 2001.

