

## ***Le Feu Follet* (Louis Malle, 1963)** **Le suicide ou l'impossible deuil**

**Erika Thomas**  
Université de Lille

Comment saisir, de l'intérieur, le cheminement d'un homme hanté par le désir d'en finir ? C'est la question que semble poser le choix esthétique des gros plans qui ouvrent *Le Feu Follet* de Louis Malle et qui exposent le visage d'Alain Leroy (Maurice Ronet) à la lumière crue de sa lassitude. Mettant en perspective le suicide comme inadaptation aux contraintes objectives et subjectives de l'existence, le film se déploie autour d'une série de tête-à-tête et de rencontres – détours et alibis convoqués par le protagoniste – pour que s'exprime un passage à l'acte suicidaire. Alain Leroy est un écrivain qui ne parvient pas à écrire, un bourgeois trentenaire angoissé et alcoolique en cure de désintoxication dans une clinique de Versailles. Après une nuit passée dans une chambre d'hôtel où il peine à faire l'amour avec Lydia – une amie de sa femme Dorothy restée à New York – et suite à un entretien douloureusement mené avec son médecin, il décide de reprendre contact avec d'anciens amis à Paris. Où en sont-ils de leurs existences ? Impossible deuil d'une jeunesse perdue et oppressante nostalgie d'une époque révolue sont parmi les perspectives explicatives qu'adopte Louis Malle pour questionner le suicide dans ce film adapté du roman éponyme de Pierre Drieu La Rochelle. Par delà ce qui rapproche et ce qui sépare la version littéraire de la version cinématographique du *Feu Follet* – éléments qui, dans le cadre de cet article, ne constitueront qu'un bref aperçu – ce sont les étayages textuels et relationnels, tels qu'ils se constituent dans le film comme révélateurs d'une impuissance à vivre, qui seront ici considérés.

### ***Différences, ressemblances et étayages symboliques du littéraire dans Le Feu Follet***

Lorsqu'il se saisit du roman de Drieu la Rochelle – sorti en 1931 en hommage à son ami Jacques Rigaut, « fasciné autant qu'oppressé par l'ennui » (Cirelli 15) suicidé deux ans auparavant, – Louis Malle<sup>1</sup> modernise le propos pour affirmer une appropriation du sujet : « [le film est] entièrement personnel, volontairement personnel, incroyablement proche de moi. (...) Je venais d'avoir trente ans. (...) Je pensais que ma jeunesse était terminée, comme Alain Leroy, le personnage du livre et du scénario. J'étais Alain Leroy » (Entretien 1963).

Ce rapport à un temps en fuite et cette nostalgie assumée chez le cinéaste au moment de la réalisation de son film transparaissent à l'écran notamment dans le traitement stylistique d'un temps pourtant présent. L'ancrage dans les années soixante est en effet restitué par des éléments visuels significatifs – comme les plans

dévoilant l'urbanisation importante de ces années, ou ceux nous montrant des billets de banque, faisant référence aux « nouveaux francs » en vigueur à partir de 1960 -. La référence verbale aux idoles du moment – Françoise Hardy et Sylvie Vartan – est également une façon d'enraciner le film dans une modernité culturelle. Mais ces données temporelles, affirmant manifestement un présent, sont déjà marquées par une évanescence : les bâtiments présents sur la route qui mène le protagoniste de Versailles à Paris, défilent jusqu'à disparaître de l'écran. Les nouveaux billets sont engouffrés dans la poche tandis que la caméra s'attarde sur le visage du protagoniste. Quand aux références musicales – les « idoles » –, elles ne sont que de brèves évocations. La musique nostalgique d'Erik Satie, compositeur du tournant du siècle proche comme Jacques Rigaut du mouvement dadaïste, les submerge et achève de plonger ce présent dans un temps éphémère.

Aujourd'hui les deux œuvres – littéraire et cinématographique – racontent les tournants d'une époque. Ce qui a été retenu du roman de Drieu La Rochelle par Louis Malle sert de nœud autour duquel il construit son propos. Dans les deux cas il s'agit d'un trentenaire dépressif entretenu par une riche épouse américaine, un homme – au passé lié à la guerre – en cure de désintoxication dans une clinique bourgeoise qui, à l'issue d'un bilan fatidique, chemine vers son suicide. Dans les deux cas, l'ombre de l'auteur plane sur son sujet au point de faire d'Alain Leroy, un miroir: autoportrait pour Drieu La Rochelle (Soupault entretien 1964) et figure du double pour Louis Malle. Les auteurs sont des trentenaires au moment où ils travaillent à cette oeuvre et tous deux sont tentés par la mort. Le romancier se suicidera d'ailleurs effectivement en 1945, et le cinéaste – qui ira jusqu'à mettre dans le décor du film des affaires personnelles dont le revolver avec lequel se tue le personnage – indiquera au cours d'une interview que faire ce film a été une façon de ne pas se suicider (Malle 1963).

A partir des éléments centraux de l'histoire, Louis Malle opère néanmoins quelques changements. minimes mais pourtant signifiants. Ainsi, nous l'avons dit, le présent du film n'est pas celui du livre – nous sommes avec le réalisateur dans les années soixante et si le passé traumatisant d'Alain Leroy dans le roman fait référence à la Première Guerre Mondiale, dans le film c'est la Guerre d'Algérie qui est évoquée. De même, Alain Leroy dans le *Feu Follet* de Louis Malle n'est pas un toxicomane mais un alcoolique. Ces éléments permettent au public des années soixante de s'identifier plus facilement au personnage comme l'indiquera le réalisateur au cours d'une interview<sup>2</sup>. D'autres différences, plus subtiles, éclairent sur la perception que Malle a de son personnage hanté par le désir de mort. Dans le roman de Drieu La Rochelle toute l'action se déroule en novembre<sup>3</sup> et se concentre à Paris alors que le film de Louis Malle, se déroulant en juin (comme l'indique un calendrier du Flore), fait coexister deux espaces : celui d'une rédemption précaire, Versailles où se trouve la clinique du docteur La Barbinais, et celui d'une mélancolie dévastatrice, Paris, où se trouvent ses anciens amis. Ces deux espaces – tout comme le sixième mois de l'année – restituent le clivage intérieur du personnage pris, à un moment, dans un dilemme que lui révèle l'abstinence à l'alcool.

Autre élément intéressant dans le film, Alain Leroy rencontre des activistes de droite, d'anciens camarades de régiment proches de l'OAS. Cette rencontre – qui donne une dimension politique au personnage en l'ancrant dans un contexte idéologique qu'il refuse (« *vous êtes des boy-scouts* » leur dira-il) – n'existe pas dans le roman où le protagoniste est lucide sur son incapacité à s'engager dans une quelconque action. Toujours dans le film, juste avant de mourir, Alain Leroy lit *Gatsby le Magnifique*, de Scott Fitzgerald<sup>4</sup> – dans le roman, il a le projet de finir la lecture d'un roman policier. Comment ne pas voir dans cette séquence où l'écrivain raté, Alain Leroy se confronte au romancier de la fêlure, une ultime confirmation de son inaptitude à être ? Lui, qui semble collectionner les coupures de journaux en lien avec la mort tragique comme autant d'éléments pouvant irriguer une possible inspiration littéraire.

Dans cette évocation d'une impuissance à écrire que propose *Le Feu Follet*, le texte littéraire, en tant qu'objet du film, encadre le parcours du protagoniste. En effet, au-delà des plans montrant des livres (notamment chez Dubourg, ou sur les étagères des librairies devant lesquelles passe Alain, ou dans celle où il cherche les frères Mainville ou encore dans l'atelier d'Eva), trois moments du film font du textuel un élément à part entière éclairant l'intériorité du personnage. Tout d'abord, le texte énoncé par une voix *off* dans la séquence qui ouvre le film. Ensuite le gros plan sur Alain lisant et reposant le roman de Scott Fitzgerald. Enfin, le texte qui s'affiche en surimpression sur le visage du protagoniste alors qu'il vient de se donner la mort. Reprenons chacun de ces moments. Les premiers plans de la séquence d'ouverture, se déroulant dans une chambre d'hôtel, montrent alternativement Lydia et Alain en gros plan. L'un et l'autre sont visuellement isolés par ce découpage tandis qu'une voix *off* masculine se fait entendre pour l'unique fois dans tout le film :

A ce moment-là, Alain regardait Lydia avec acharnement. Il la scrutait ainsi depuis qu'elle était venue le voir, trois jours plus tôt. Qu'attendait-il ? Lydia détournait la tête et, ses paupières s'abaissant, elle s'absorba. Dans quoi ? Dans elle-même ? Était-ce elle, cette colère satisfaite qui gonflait son cou et son ventre, cette sensation sans rayons, mais nette ? Pour lui, la sensation avait glissé, une fois de plus, insaisissable. Comme une couleuvre entre deux cailloux. (0 :01 :03–0 :02 :09)

Ce texte est, à peu de choses près – élagué et resserré – celui qui ouvre le roman de Drieu la Rochelle. Il y est question de la perception des sensations physiques liées au plaisir chez un homme et une femme réunis dans un lit, après l'amour. Eros – compris comme pulsion d'autoconservation et de force vitale – est ressenti comme élan précaire, un Eros fragilisé par sa difficulté à s'exprimer de façon manifeste (« Pour lui, la sensation avait glissé, une fois de plus, insaisissable. Comme une couleuvre entre deux cailloux ») impliquant une impossibilité de partage (« elle s'absorba. Dans quoi ? Dans elle-même ? »). Un peu plus loin dans le

film, tandis qu'Alain déjeune dans la clinique de Versailles, des bribes de conversations entre deux pensionnaires se font entendre «...un professeur de province faussement vertueux qui oppose le monde de Racine à celui de Proust, de Cocteau, de Genet...». (0:14:11) Nous pouvons déceler, dans cette brève incursion, une nouvelle référence à l'amour et à ses figures perçues comme transgressives. Cette scène, dans laquelle le littéraire refait surface, l'Eros fragilisé de la première séquence laisse place à un Eros moralisé à la merci d'un professeur, Sujet Supposé Savoir, « faussement vertueux ». Cette première configuration de l'utilisation de références littéraires induit une question : est-ce cette morale vertueuse et normative qui fragilise l'élan vital d'Alain Leroy ? Remarquons que son ambivalence sexuelle semble peu assumée dans le film, même si elle est discrètement présente : Alain indique qu'il ne parvient pas « à *toucher* » les choses et *les femmes*. A un autre moment il dévisage longuement un jeune homme dans les toilettes du Flore avant de repartir en se lamentant : « Comme la vie sait nous humilier ! ». Dans les deux cas, ces références au littéraire invitent à considérer l'impuissance du sujet. Mais cette impuissance sexuelle, de quoi peut-elle être le symptôme ?

Dans la dernière séquence du film, en quelques minutes, deux autres références importantes s'affichent à l'écran et prolongent le propos. L'une est subtile, l'autre manifeste. Il faut regarder très attentivement l'image à l'écran pour remarquer que le livre que repose Alain sur sa table de nuit avant de se tirer une balle dans le cœur est *Gatsby le magnifique* de Scott Fitzgerald<sup>5</sup> (1:42:38). Cette façon de dévoiler un objet sans le faire réellement, nous invite à considérer deux éléments pouvant éclairer le désarroi d'Alain Leroy. Deux éléments enfouis dans ce désir de mort : le premier concerne l'enjeu de la création littéraire. Dans une des séquences du film, nous voyons le protagoniste tenter d'écrire (0:22:10) – avant de barrer ses phrases et de dessiner, à leur place, un jeu du pendu – ; dans une autre, il confie à un interlocuteur tenir un journal – « sans intérêt, précise-t-il j'ai tout déchiré ce matin » (0:53:03). Or, que vient signifier cette présence discrète de Scott Fitzgerald ? Que la littérature échoue à terme à mettre à distance ce désir de mort. En effet, l'écrivain américain s'est lui-même suicidé en 1940. Cette incapacité de la création à servir d'étayage vital, et donc de rempart contre soi, est un élément important que nous livre Louis Malle dans cette référence discrète. Le deuxième élément est à voir dans le contenu même de l'histoire de *Gatsby*. Le point commun du protagoniste américain avec Alain Leroy va au-delà du suicide. Il s'agit de brosser le portrait d'un sujet contraint par le sentiment d'être détaché d'un groupe, vécu comme une « famille » idéalisée, pour lequel il aurait voulu compter. L'élan vital semble alors essentiellement compromis par l'introjection du regard – perçu comme – méprisant des autres.

C'est ici que surgit la deuxième référence à la littérature, dans la dernière séquence du film. A l'inverse de la discrète référence à Scott Fitzgerald, celle-ci sature l'écran. Le texte de Drieu La Rochelle (*Feu follet* 160) s'imprime sur l'image fixe d'Alain Leroy qui nous regarde pour l'éternité juste après s'être donné la mort. Voilà qu'Alain s'exprime en son nom : « Je me tue parce que vous ne m'avez pas

aimé, parce que je ne vous ai pas aimés. Je me tue parce que nos rapports furent lâches, pour resserrer nos rapports. Je laisserai sur vous une tache indélébile » (1 :43 :17).

Mais qui sont-ils ces autres mis dans l'obligation de l'aimer ? (« *J'aurais tant voulu être aimé* » dit-il à son double Milou<sup>6</sup>, la veille de sa mort). Un écran sur lequel il projette son désamour de la vie ? L'expression de la nostalgie d'un passé perdu ? Un rappel que du passé il est impossible de se défaire ? Pour les lecteurs de Fitzgerald, la réponse est tout entière contenue dans la dernière phrase de son roman : « *So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past* ». (Gatsby 187-188)

### ***L'Autre comme révélateur du manque et d'un intarissable vide à combler***

Ces autres, regardons-les de plus près. Différentes situations de tête-à-tête et de rencontres se donnent à voir dans *Le feu follet*. La première d'entre elle – concernant Alain et Lydia, l'amie de sa femme – ouvre le film et s'étire jusqu'à la quatorzième minute (0 :14 :20) en posant les bases de la problématique du personnage suicidaire : le dédoublement<sup>7</sup> et le manque. Et ce, dès les premières images où Alain et Lydia se trouvent dans un lit après une insatisfaisante relation sexuelle et où la voix *off* viendrait en réalité témoigner d'une « décorporation » du personnage. Nous pouvons effectivement considérer que cette voix est celle de son narrateur parlant de l'auteur à la troisième personne « *A ce moment-la, Alain regardait Lydia avec acharnement* ». Ne dit-il pas plus loin qu'il tenait un journal ? Dans ce moment avec Lydia, il n'est déjà plus dans son corps, mais ailleurs, tentant – lui l'écrivain en panne d'inspiration – de saisir ce moment de frustration pour en faire un objet littéraire. Dans cette perspective, cette voix *off* témoigne – parce qu'elle n'apparaît plus dans le film – d'une tentative avortée, d'une impossibilité de créer, d'un *manque* de persévérance, d'un manque de désir venant au final éclairer son dernier texte : « *Je me tue...* ».

Cette problématique du dédoublement de soi (soi acteur et soi narrateur, si l'on considère que la voix *off* est la sienne) se retrouve visuellement représentée dans le plan nous montrant Alain Leroy qui se regarde dans les miroirs de la chambre d'hôtel. Par la place qu'il occupe face à ces miroirs, c'est un homme dédoublé, ou plus exactement fragmenté et morcelé qui est montré à l'image. Un autre miroir – celui de la salle de bain, face auquel Lydia se maquille – servira de médium à une conversation plus intime entre les protagonistes (face à leurs reflets) qui évoqueront un tiers absent (Dorothy, la femme d'Alain, restée à New York). Rappelons que Dorothy prend en charge financièrement Alain et sa cure de désintoxication. L'absente est donc indirectement une figure du manque. Un manque qui se retrouvera dans tous les lieux traversés par le personnage dans cette première séquence avec Lydia : qu'il s'agisse de l'hôtel (le lit, la chambre, la salle de bain, le hall et le seuil menant à la rue) ou plus généralement de l'espace urbain (les rues, le café, le taxi et le seuil menant à la clinique). Tous mettent en effet en perspective ce manque autour duquel se construit ce personnage. *Manque de*

*plaisir* dans ce lit où – comme nous l’avons dit, les gros plans initiaux successifs de l’un et de l’autres les isolent dans une forme d’incommunicabilité. *Manque de sentiment d’unité* dans cette chambre dans laquelle Alain Leroy se regardant dans un double miroir apparaît comme un sujet fragmenté<sup>8</sup>. *Manque d’autonomie*, dans l’espace de la salle de bain où il est dit que sa femme Dorothy paie chaque mois sa cure. *Manque d’argent*, dans le hall où en guise de pourboire il laisse sa montre après avoir inspecté ses poches et dans le café où Lydia, à la manière de Dorothy, lui fait un chèque qu’il fait d’abord mine de refuser. *Manque de temps* dans la traversée de la rue où il indique qu’il ne pourra pas accompagner Lydia à l’aéroport. Et *Manque de désir* lorsque dans le taxi il finit par annoncer à Lydia qu’il n’ira pas la rejoindre à New York. Au final, Alain Leroy, traversant une difficile cure d’abstinence (« *Si j’avais su ce que c’était, je ne l’aurais pas fait* » dit-il au café à un vieil homme), nous amène à nous interroger sur ce qui peut être mis à la place d’un manque prenant autant de figures.

Comment combler ce vide pour parvenir à s’adapter aux contraintes du réel ? La question est d’autant plus complexe que le manque est ici essentiellement en lien avec l’alcool et que le passage par la clinique ne fait que réitérer le sentiment de désaffection face à la vie. Le tête-à-tête avec le docteur La Barbinais, ayant lieu dans la chambre du protagoniste (0 :25 :40 – 0 :32 :00) sera à cet égard édifiant. Souhaitant qu’il quitte la clinique, le médecin veut persuader Alain qu’il est guéri. Or, celui-ci le prévient : sitôt dehors il se remettra à boire. Il semble bouder dans un coin de son lit lorsque – saisi en plan serré et en plongé, comme écrasé par tant d’incompréhension – Alain écoute le docteur lui poser une question illustrant son incapacité à saisir ce qui l’habite : « *vous avez encore de ces angoisses ?* ». « *Ce ne sont pas des angoisses docteur c’est une angoisse... perpétuelle* ». Angoisse existentielle qui ne peut être saisie par un docteur sans envergure, incapable de voir le revolver qu’Alain se dépêche de ranger lorsqu’il arrive dans sa chambre, inapte à entendre le désespoir de son patient qui marmonne « *ne craignez rien je serai parti d’ici la fin de la semaine de toutes façons* » ou à qui il dit, péremptoire ou compatissant, que « *c’est une affaire de volonté* » et que « *la vie est bonne* ». Une angoisse perpétuelle, nous dit Alain.

Nombreuses sont les définitions de l’angoisse. La synthèse de la perspective philosophique (Morin 300-301) et psychanalytique (Assoun 31) nous invite, quant à nous, à considérer que l’angoisse est le symptôme de la perception inconsciente d’un objet renvoyant brusquement le sujet au néant. Cette considération nous incite à regarder – à travers les yeux du personnage – ce qui l’entoure lorsqu’il se retrouve seul à deux moments précis de cette séquence dans la clinique : lorsqu’il est présent sur le balcon, après le repas avec les autres pensionnaires de la clinique et lorsqu’il est dans sa chambre, avant l’arrivée du docteur. Arrivé sur le balcon, Alain écarte avec son pied, de façon détachée, un ballon tombé là par mégarde avant de regarder la vie autour de lui. Les notes mélancoliques d’Erik Satie donnent une intensité dramatique à toute la séquence. Le regard pensif du protagoniste s’arrête d’abord sur des brancardiers et leur ambulance stationnée devant la porte arrière de la clinique ; puis sur deux

garçonnetts surgissant et repartant joyeusement avec leur ballon retrouvé au seuil du jardin ; enfin sur une femme aérant des draps de lits à l'une des fenêtres d'une villa voisine. Des scènes du quotidien se manifestent ici autour de la figure du seuil qui ne symbolise plus uniquement la séparation des espaces – comme c'était le cas pour la première partie du film – mais qui métaphorise le clivage du protagoniste, l'entre-deux précaire dans lequel il se trouve. Le balcon le seuil de la porte, le seuil du jardin et la fenêtre incarnent les limites et les horizons possibles du tourment intérieur.

Deuxième moment de solitude. Alain est dans sa chambre. Il soupire, il semble avoir du mal à respirer, il desserre sa cravate et occupe son ennui : il regarde les photographies de Dorothy, remonte l'horloge, s'amuse avec des figurines et des paquets de cigarettes, découpe dans un journal des articles en lien avec la mort, se concentre quelques secondes sur une partie d'échec, tente d'écrire ou fait les cent pas. En soupirant à nouveau ou en répétant ici ou là « *Dorothy* » ou encore « *Ah misère, quelle misère* ». A un moment précis, il sort de sa mallette un revolver. Il l'observe et le caresse. Son attention est soudainement détournée par la vie du dehors. Il se lève et se plaque contre la vitre de sa fenêtre pour regarder une voiture en panne, une musicienne qui passe, des parents avec une poussette et d'autres passants. L'arrivée du médecin dans la chambre viendra interrompre ce spectacle de la vie qui s'offre à lui. La vitre est ce qui figure cette séparation invisible d'avec elle. La perception – y compris tactile de celle-ci, loin de n'être qu'une banale expérience de la limite, renvoie à Alain sa séparation fondamentale d'avec cette vie. Il ne peut être que « spectateur » qu'il se trouve sur le balcon – dès lors que dans les événements du quotidien (le jeu et le ménage) se glisse l'ombre de la mort (l'ambulance) – ou qu'il se trouve derrière une vitre, lorsque le bruit de la vie semble avoir, un bref instant, le pouvoir de l'arracher à l'arme qui mettra un point final à son existence. Voilà ce qui est perçu et qui alimente son angoisse : l'abstinence le rend clairvoyant quant à sa séparation d'avec la vie, le rend lucide quant à son entre-deux précaire. En considérant que l'aménagement addictif permet de combler un déficit narcissique (Juignet 79-82) nous comprenons alors que l'alcool colmatait la souffrance narcissique du personnage. Une souffrance dépressive qui pouvait être ainsi tenue à distance. La difficulté de l'abstinence tient alors à cette perception qu'elle permet et à l'angoisse que celle-ci provoque.

### ***Impossibles compromis et irrépressible désir de mort***

Le désir de mort se verbalisera d'abord implicitement, auprès du barman de l'Hôtel du Quai Voltaire, puis explicitement. Ainsi auprès de Dubourg, qui ne veut pas l'entendre et d'Eva, qui partage avec lui, le goût du néant (0 :52 :56 – 1 :05 :46). Tous les deux lui proposeront de l'accueillir chez eux. Le premier a réussi à trouver les moyens de continuer à se passionner pour l'existence. La seconde ne se fait plus d'illusion. Lorsqu'il retrouve son vieil ami Dubourg, Alain Leroy mesure l'écart qui les sépare. Dubourg est désormais un « bourgeois » vivant avec sa compagne qu'il vouvoie et ses deux filles dans un appartement cossu du 6<sup>e</sup> arrondissement. Le tête-

à-tête des deux hommes se déroulera dans la pièce qui tient lieu de bureau, dans la salle à manger et dans les alentours du Jardin du Luxembourg.

A première vue, Dubourg est de plein pied dans sa vie et dans son présent. Mais à y regarder de plus près il est possible de voir dans son goût pour l'égyptologie un compromis lui permettant d'être dans un ailleurs temporel éloigné du présent (il ne sait d'ailleurs pas qui sont Françoise Hardy et Sylvie Vartan, le « idoles » du moment). Il est également possible de considérer ce repas frugal qu'il invite Alain à partager avec sa femme et ses enfants – repas « sain » essentiellement constitué de racines et de salade – comme un élément qui interroge l'appétit de vivre. A table, Dubourg commence d'ailleurs par verser le contenu d'une ampoule (vitamines ou autres compléments alimentaires ?) dans son verre. Même si une fois à l'extérieur Dubourg clame son bien être (« *Fanny et ces filles, cette maison qui sent le vieux tout ça ça fait partie de ma passion* ») l'agressivité qu'il manifeste notamment à l'égard de ses anciens amis et du désarroi d'Alain (« *contente toi de cette médiocrité (...) tu es lâche et faible et paresseux (...) tu fais l'apologie de l'ombre parce que le soleil te blesse les yeux* ») ne manque pas de questionner si ce n'est sur la véracité au moins sur la solidité de son bien-être. Cela étant posé, nous pouvons comprendre qu'il ne peut pas entendre ce que lui dit Alain à deux reprises : « *C'est fini pour moi, je m'en vais, t'as pas compris ?* » (0 :53 :33) et « *Je voulais que tu m'aides à mourir, c'est tout* » (1 :01 :23). Ces deux affirmations d'Alain n'entraînent aucune réponse. En le quittant, Dubourg demande à son ami de revenir le voir, de s'installer chez lui « *Tu pourras écrire* ». Les livres d'égyptologie, – nous le comprenons maintenant – sont des béquilles pour Dubourg qui veut vivre.

Mais Alain ne veut pas écrire, il veut mourir. Peut-être est-ce là le secret de du bonheur si fragilement aménagé de Dubourg : continuer tranquillement à avancer sans voir et sans entendre ce qui pourrait le rendre triste. De ce point de vue, Alain est son contraire. Les mots de son ami Dubourg (« *Alain j'aime la vie, ce que j'aime en toi c'est cette chose irremplaçable, la vie qui est en toi* ») résonnent encore dans son esprit lorsque d'un pas pressé il s'avance vers une galerie d'art pour y retrouver Eva. Avec elle, la rencontre est différente. Deux éléments nous invitent à considérer Eva comme une possible figure de la vie. Le premier est la façon dont elle est présentée à l'image : elle se trouve derrière une vitre, hors de portée d'Alain lorsqu'il aperçoit. Cette mise en image n'est pas sans faire écho à celle où, derrière la vitre de la fenêtre de la chambre de sa clinique, Alain observait le mouvement de la rue (1 :03 :15). Le second est la séquence du marché qu'ils font ensemble et où les étales de fromages, de fruits de mer et de charcuteries qu'ils arpentent font figure de contrepoint symbolique au repas servi chez Dubourg.

Mais cette construction n'est qu'une façade. Un autre aménagement bien plus lucide que celui de Dubourg. Lorsqu'il lui demande comment elle se porte, Eva rétorque : « *Moi ? Abandonnée, ruinée, entièrement ravagée, inaltérable, je ne bouge pas, je ne cherche pas à comprendre, le sommeil, je ne crois plus qu'au sommeil* ». La vitre qui semblait les séparer est à considérer comme un miroir (« *T'as l'air d'un cadavre* » lui dit-elle à ce moment là ; « *Tu n'as pas non plus un teint de jeune fille* » lui répond-t-il). Cette séquence avec Eva éclaire l'ambivalence d'Alain. Lui aussi,



comme Eva avait pu donner le change et s'y tromper lui-même (« *Lui qui était si vivant* » du temps de l'alcool). Lorsqu'il dit à Eva qui lui propose de rester chez elle « *Je pars, je suis venu te dire au revoir* » elle comprend. « *Toi aussi* », lui répond-elle. Cadrés ensemble Alain et Eva portent le même désespoir et avancent sur le même chemin. Après une brève halte chez Eva – où Alain retrouve d'anciens amis ravagés par la drogue auxquels il lance « *vous n'êtes que des formes vides* » – il poursuit sa route jusqu'au Café de Flore où il retrouve les frères Mainville tout juste sortis de prison et toujours tentés par le terrorisme politique. « *Vous êtes des boy-scouts !* » leur dit sèchement Alain, tandis qu'ils partent.

C'est au seuil du Flore, à la terrasse du café, que tout bascule. Un verre d'alcool quasi intact a été laissé sur la table par un des frères. Immense tentation pour Alain Leroy pris dans un dilemme. La caméra le cadre d'abord en  $\frac{3}{4}$  profil regardant l'horizon avant de montrer ce qu'il regarde : la vie qui s'agite autour de lui. Des femmes, des groupes de passants qui rient, des voitures qui défilent. Une femme, elle aussi assise à la terrasse du Flore, le regarde intriguée. Cette vie, qu'est-ce qui la maintient à distance ? Nulle vitre, nulle ambulance ou autre figure de séparation ou de mort cette fois-ci. Cette terrasse illustre encore l'entre-deux dans lequel se trouve Alain à ce moment de son existence. Peut-il encore choisir la vie qui l'entoure ? D'autres, fragiles eux aussi – tel le kleptomane assis non loin de lui – semblent pouvoir le faire. Choisir la vie en conservant l'alcool comme béquille ? Assis face à nous – cadré en un plan poitrine – il plonge sa main pour récupérer le verre. Il le saisit. Toujours face à nous, en gros plan, il le boit en détournant le regard. Le choix du cadre fait du spectateur un possible interlocuteur. Un tête-à-tête parmi d'autre. Qu'aurions-nous à dire, semble nous demander Louis Malle.

Une fois qu'il a bu, nous le retrouvons de profil cadré serré en légère contre-plongée, mise en perspective du choix de succomber à la tentation. En quatre mois d'abstinence il a entrevu une réalité sur lui-même impossible à accepter. Une dernière soirée mondaine – où il arrivera ivre mort – viendra lui révéler l'impuissance de l'alcool à le détourner désormais de son projet. C'est maintenant la mort qu'il convoite et l'alcool n'y pourra rien (« *je tiens à vous dire que pas plus que vous je ne trouve drôle de se coucher sur une tombe quand il est si facile de l'ouvrir et de se coucher dedans* »). Le regardant partir, Solange, l'hôtesse des lieux, l'invite à revenir déjeuner le lendemain. Mais de ce groupe, Alain ne retiendra que « *tous leurs mensonges* ».

La suite va, en quelques minutes, précipiter le protagoniste vers son choix fatal. Dans la clinique du dr. La Barbinais, Alain Leroy range ses affaires. La valise, les choses emballées problématisent, au-delà de la métaphore du grand voyage, la figure de l'étranger. Alain Leroy ne se sent déjà plus appartenir à ce monde. Exilé de sa jeunesse, et lucide sur ses incompétences adaptatives, il est temps pour lui de s'approprier à partir. Il est maintenant un homme qui affronte de face sa décision : si dans la séquence initiale il se présentait comme un homme morcelé face aux deux miroir de la chambre, dans la séquence de fin il se regarde longuement dans le miroir. Il est n'est plus morcelé entre différentes possibilités. Son désir s'impose. Un dernier coup de fil de Solange lui rappelle l'invitation à laquelle il ne se rendra

pas et sera pris comme dernier élément alibi plaidant pour son suicide. Un dernier livre. Et c'est sans regret qu'il quittera tout cela. Il saisit son arme, la place au niveau du cœur et tire. Un dernier tête-à-tête, avec le spectateur. L'image se fige et il nous regarde. S'impriment alors les mots venant témoigner de la grande fragilité narcissique de celui qui, ne s'aimant pas, aurait aimé pouvoir compter sur les autres pour y parvenir.

### ***Considérations finales : un choix individuel qui éclaire le collectif***

Dans cet article – étayé sur une méthodologie issue de l'analyse de film (Aumont et Marie 2015 et Aumont 2016) et sur un éclairage psychanalytique des répétitions présentes dans la narration<sup>9</sup> – nous avons considéré le parcours du protagoniste Alain Leroy comme pouvant illustrer une problématique individuelle : celle d'un homme incapable de faire le deuil d'une jeunesse perdue.

Mais parce que le protagoniste est également montré comme le sujet d'un groupe – vers lequel il se dirige pour mieux se confronter à lui-même – nous pouvons aussi opérer un léger décadage et observer les éléments relatifs à ces autres personnages du film afin d'éclairer d'une autre façon la trajectoire d'Alain Leroy : celle d'un homme désespéré actant quelque chose qui le dépasse. Dans cette perspective – considérant le sujet comme étant avant tout le sujet d'un groupe – les travaux issus de l'approche psychanalytique cherchent à rendre compte « de processus et de formations psychiques qui ne sont pas le propre de chaque sujet considéré isolément mais qui, à partir des actions, des représentations et des liens réciproques entre un sujet, un autre sujet et plus d'un autre, forment la réalité psychique commune et partagée de l'entité groupe » (Kaës 69). Cette approche nous invite à voir le suicide d'Alain Leroy non pas comme un acte purement individuel mais comme un acte se situant à l'articulation du processus individuel et du processus groupal. Alain Leroy peut en effet être perçu comme un « singulier pluriel » (Kaës 227) – c'est-à-dire un sujet dont l'inconscient est traversé et façonné par des espaces psychiques partagés avec les autres membres du groupe.

Observons alors ces personnages qui se constituent comme groupe d'appartenance, notamment Dubourg, Eva, les frères Mainville, Solange et Cyril. Dans un double mouvement, Alain Leroy les sollicite et s'en détourne. Si les liens entre lui et ces autres sont qualifiés de « lâches » dans le mot qu'il laisse en se suicidant, il n'en demeure pas moins qu'ils occupent une place centrale dans l'explication du passage à l'acte : « *Je me tue parce que vous ne m'avez pas aimé, parce que je ne vous ai pas aimés. Je me tue parce que nos rapports furent lâches, pour resserrer nos rapports. Je laisserai sur vous une tache indélébile<sup>10</sup>* ». Cette place primordiale comment la comprendre au-delà des mots utilisés par Alain Leroy dans un dernier processus de rationalisation c'est-à-dire de « justification logique mais artificielle, qui camouffle, à l'insu de celui qui l'utilise, les vrais motifs (irrationnels et inconscients) de certains de ses jugements, de ses conduites, de ses sentiments, car ces motifs véritables ne pourraient être reconnus sans anxiété » (Ionescu, Jacquet et Lhote 234)

Le psychanalyste René Kaës a conceptualisé sous le vocable de *fonction phorique* – du grec *phorein*, porter – le processus par lequel le sujet d'un groupe, de par ses caractéristiques individuelles, porte et est porté par ce qui s'opère dans l'inconscient groupal. Celui qui investit une fonction phorique ignore porter une charge dont se déleste le groupe. Il parle ou agit en croyant que ce qu'il dit ou ce qu'il met en acte lui appartient en propre alors même qu'il exprime l'inconscient du groupe. « Pour des raisons qui leur sont propres, mais aussi sous l'effet d'une détermination à laquelle ils sont assujettis, ces sujets viennent occuper dans le lien une certaine place : de porte-parole, de porte-symptôme, de porte-rêve, etc » (Kaës 104).

Considérons un instant que le suicide d'Alain Leroy témoigne au final d'une fonction phorique de porte-symptôme d'un mal-être groupal. Ses anciens amis, qui sont-ils au final, si ce ne sont des individus partageant une même dérive aux multiples visages ? Les caractéristiques individuelles d'Alain Leroy – notamment sa fragilité narcissique aiguisée par son impuissance – facilitent sa proximité et sa connexion avec l'inconscient du groupe auquel il appartenait. S'il vit son désespoir comme lui appartenant en propre, il est également celui qui met en lumière ou qui accueille le mal-être de l'Autre. Un mal-être sublimé que cache mal une agressivité latente et un déni chez Dubourg ; un mal-être assumé et calmé par des drogues chez Eva et ses amis ; un mal-être trompé par une agressivité mise au service du terrorisme chez les frères Mainville ; un mal-être aux allures d'ennui masqué par des mondanités chez Solange, Cyril et leurs invités. Alors oui, le désespoir d'Alain est aussi celui de son groupe. Eva le lui a bien dit : « *Nos amis sont extraordinaires, ils s'imaginent que le temps les changent. Alors ils s'agitent bêtement. Ils font n'importe quoi. Des enfants, des affaires, des bouquins. Ou ils se tuent (...)* ».

Se tuer est donc un choix parmi d'autres caractérisant les sujets de ce groupe ou les liant secrètement entre eux, par-delà les distances. Et c'est donc un dernier signal d'appartenance à son groupe qu'envoie Alain dans ce geste ultime et dans ces mots personnels renvoyant tout deux à une désaffection collective qui le dépasse. Cette considération prend un éclairage tout particulier dans le contexte singulier du film renvoyant à un moment de transition entre deux mondes : ce nouveau monde montré à l'image et déjà en évanescence, en appelle un autre où les manifestations et les clameurs des barricades donneront bientôt une nouvelle forme aux désirs d'une génération en quête de nouveaux devenirs et de nouvelles jouissances sans entrave.

## Notes

---

<sup>1</sup> Au vu du nombre de thèses et d'articles consacrés au réalisateur (sur les bases *theses.fr* et *worldcat.org*), force est de constater qu'à la différence d'autres cinéastes de la même génération – comme Godard ou de Truffaut – Louis Malle suscite relativement peu d'intérêt dans la recherche universitaire : entre 1984 et 2006, onze thèses ont été consacrées au réalisateur (sans qu'aucune d'entre elles ne

---

s'intéresse spécifiquement ou conséquemment au film considéré ici). Sur les quarante-huit articles – publiés entre 1969 et 2016 – traitant spécifiquement du réalisateur ou de ses films, une dizaine émane de revues et ouvrages universitaires ou issus de la recherche. Sur cet ensemble, l'article de Paola Palma s'intéresse au *Feu Follet* – plus spécifiquement à la voix *off* du film – dans une perspective très éloignée de la notre. Voir l'intégralité de l'article ici : <https://journals.openedition.org/narratologie/6560?lang=it> (consulté le 11 mai 2018). Sur l'œuvre complète de Louis Malle et en particulier sur *Feu Follet*, voir l'essai de Hugo Frey, *Louis Malle* (2004).

<sup>2</sup> Comme le dit Louis Malle dans ses propos recueillis par Marcel Martin : « Il fallait trouver des failles par lesquelles la sympathie du spectateur pourrait pénétrer : estomper la question de l'argent était une façon simple de rendre le personnage sympathique. Tel qu'il est, je crois que le personnage suscite une grande tendresse par son humanité exaspérée. On est touché et concerné. L'obsession du suicide hante plus de gens qu'on ne croit et le film a déjà suscité des réactions très vives auxquelles je ne m'attendais pas » (*Les lettres Françaises*, 10 octobre 1963).

<sup>3</sup> Jacques Rigaut se suicide le 6 novembre 1929.

<sup>4</sup> Sur cette autre suicidé, présent dans son film, Louis Malle indique : « Je n'ai pas mis ce détail dans l'intention que le spectateur le voie : il faut faire très attention pour s'en apercevoir... C'est un hommage à Scott Fitzgerald, que j'admire beaucoup. Alain pourrait être un personnage de Scott. Il a aussi sur son bureau Babylone revisitée, qui m'a inspiré l'épisode du barman qui ne se trouve pas dans le roman » (*Les lettres Françaises*, idem).

<sup>5</sup> C'est la deuxième référence à Scott Fitzgerald dans ce film. La première advient dans la séquence se déroulant au Flore comme restitution d'un souvenir évoqué par une ancienne connaissance d'Alain, rappelant un jour où Alain fait visiter L'Hôtel du Ritz à des touristes américains en évoquant Scott Fitzgerald.

<sup>6</sup> Ce personnage illustre également le clivage du protagoniste en se constituant en un double de sa jeunesse. Il habite la même chambre que celle qu'Alain louait à l'Hôtel du Quai Voltaire, boit dès le matin comme lui, est également accompagné d'une jeune américaine et le suit lorsqu'il quitte la soirée mondaine des Lavaux.

<sup>7</sup> La figure du double – qui se jouera plus loin dans le film de façon plus explicite lors d'un dernier tête-à-tête avec Milou, (cf. note précédente) – est en effet fortement liée, dans une perspective psychanalytique, à la fragilité du sujet. Ainsi que le rappelle André Green en analysant *Le double* de Dostoïevski (*La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres 1992, p. 311) : « C'est lorsque apparaît le désir d'anéantissement, au moment où le sujet aspire au zéro que le dédoublement

---

*salvateur s'opère: il devient deux. La fragilité de l'unité menacée crée sa réplique comme remède (...) au désespoir* ».

<sup>8</sup> Cette image d'un homme se regardant devant le miroir n'est pas sans évoquer le fameux stade du miroir conceptualisé par Lacan. Nous postulons que ce face à face avec le miroir pour y puiser un sentiment d'unité se répète dans l'existence face à des événements pouvant compromettre l'unité narcissique.

<sup>9</sup> Notamment pour ce qui concerne dans ce film la question du double, du miroir comme élément métaphorique et du ressenti du manque sur la trajectoire d'Alain Leroy et de son passage à l'acte suicidaire.

<sup>10</sup> Il s'agit bien d'une note laissée à l'attention de son groupe d'amis – et non pas à sa femme Dorothy – puisque le texte de Drieu la Rochelle le poursuit en complétant « *Je sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis* » (Drieu La Rochelle 160).

## Ouvrages et Films Cités

### Ressources audiovisuelles

ERTAUD, Jacques. "Louis Malle et Françoise Sagan." *Sept jours du monde*. ORTF, 15 novembre 1963. Télévision. Contenu dans le Bonus DVD Arte Video *Le Feu Follet*, 2005.

BERIMONT, Luc. « Nos quatre cents coups : entretiens avec Philippe Soupault ». France Inter 1964. Contenu dans le documentaire radiophonique de Stéphane Bonnefoi, *Portrait au Revolver, Jacques Rigaut*, réalisé par Céline Ters pour France Culture en 2012. .

### Bibliographie

ASSOUN, Paul-Laurent. *Leçons psychanalytiques sur l'angoisse*. Paris : Economica, 2006. Imprimé.

AUMONT, Jacques, et Michel Marie. *L'analyse des films*. Paris : Armand Colin, 2015. Imprimé.

AUMONT, Jacques. *Esthétique du film*. Paris : Armand Colin, 2016. Imprimé.

CIRELLI, Laurent. *Jacques Rigaut, Portrait tiré*. Paris : Le Dilettante, 1998. Imprimé.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre. *Le Feu Follet* (1931). Paris : Gallimard, collection Folio, 2009. Imprimé.

FITZGERALD, Scott Francis. *The Great Gatsby*, (1926). Harmondsworth: Penguin, 1979. Imprimé.

FREY, Hugo. *Louis Malle*. Manchester : Manchester University Press, 2004.

- 
- GREEN, André. *La Déliaison*, Paris : Les Belles Lettres, 1992,  
IONESCU, Serban, Marie-Madeleine JACQUET et Claude LHOTE. *Les mécanismes de  
défense, théorie et clinique*. Paris : Nathan Université. 2001. Imprimé.  
JUIGNET, Patrick. *Etats-Limites et passions narcissiques*. Paris : Berger-Levrault,  
1997. Imprimé.  
KAËS, René. *Les théories psychanalytiques du groupe*. Paris : PUF, 1999. Imprimé.  
MORIN, Edgar. *L'Homme et la mort* (1951). Paris : Seuil, 1970.