

Le beau visage de François Truffaut I

Patrice Hovald

Number 54, October 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51645ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hovald, P. (1968). Le beau visage de François Truffaut I. *Séquences*, (54), 50–56.



Le beau visage de François Truffaut

Patrice Hovald

|

Un court métrage, *Les Mistons* (1958). Sept longs métrages : *Les 400 Coups* (1959), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1961), *Le Peau douce* (1964), *Fahrenheit*

451 (1966), *La Mariée était en noir* (1967), *Baisers volés* (1968). Un des épisodes de *L'Amour à 20 ans* (1962). A collaboré comme scénariste à *A bout de*

souffle (1959) de Jean-Luc Godard, *Tire-au-flanc* 62 (1961) et *Une grosse tête* (1961) de Claude de Givray, *Mata-Hari* (1964) de Jean-Louis Richard. A aidé financièrement Jean Cocteau pour *Le Testament d'Orphée* et Jacques Rivette pour *Paris nous appartient*. A publié un livre dans lequel Alfred Hitchcock répond au magnétophone à toutes ses questions (chez Robert Laffont). Est né le 6 janvier 1932.

Mars 1961. Une chambre d'hôtel. Une boîte à musique. Un regard noir où je lis la vérité, la pudeur, la tendresse, la justice: François Truffaut. Il va tourner *Jules et Jim*. Je le considère déjà comme le plus grand cinéaste français. Dorénavant je vais suivre cet écorché de près ou de loin. L'amitié s'inscrit sur papier pelure en lettres noires. Je sais son enfance dont je ne parlerai pas parce qu'elle est pire que la mienne et qu'elle ne concerne que François. Je sais ce qu'André Bazin (mort le 11 novembre 1958) a été pour lui. D'autres morts viennent le blesser dont il parlera dans une admirable page des *Cabiers du Cinéma* et dans une lettre: "Oui, mon cher Patrice, la mort de Sadoul est triste et m'attriste. Aragon (aux obsèques) a été grandiose, il a prouvé qu'on peut être à la fois sincère et artiste, son discours était bou-

leversant, cinq cents personnes l'écoutèrent dans le froid du boulevard et sa voix dominait le roulement des camions, des autobus, des taxis. C'était propre et digne. (. . .) Mais comment vous dire, la disparition si scandaleuse, inacceptable de la jeune actrice que vous savez, m'a durci le coeur pour un bon bout de temps; nous avions, elle et moi, d'autres projets de films que je remettais sans cesse à plus tard. Alors des remords s'ajoutent aux regrets et tout ça donne une sorte de dégoût contre lequel je sens bien qu'il sera nécessaire de lutter à partir de maintenant." Françoise Dorléac venait de se tuer sur une route du Sud.

En 1958, François Truffaut, critique des *Cabiers* et d'*Arts* est expulsé du Festival de Cannes. Il secouait à l'époque "le cocotier du cinéma français" et tirait à boulets rouges sur Delannoy sur Autant-Lara (avec lequel, comme avec William Wyler, j'eus une querelle d'une incroyable violence à propos de François, autour d'une table), sur Duvivier. En 1959, Cannes fait une ovation aux *400 Coups*. En 1968, François Truffaut, accroché aux rideaux pour en empêcher l'ouverture, met fin au festival dont il estime l'existence scandaleuse alors que se déroule la révolution de mai.

Je le vois jouant avec l'un de

mes enfants, sans mot dire pendant une heure. Je le vois dirigeant Jeanne Moreau ("c'est une grâce que de tourner avec Truffaut"). Je le vois se pencher sur les cahiers et les feuillets de *La Mariée était en noir*. Il m'émeut. Je vois les photos d'Eva et de Laura, ses filles. J'ai toujours la grande peur de mal l'aimer. Je ne vais jamais à lui qu'avec la crainte de n'être pas ce qu'il attend des êtres. Surtout lorsqu'il crée en se donnant — il le sait — en pâture à autrui. C'est que ce juste souffre d'être "dévisagé." Et moi, je ne cesse d'interroger le beau visage de François Truffaut.

* * *

Les questions et les réponses qui vont suivre datent de l'époque qui se situe entre *Fahrenheit* et *La Mariée était en noir*. C'est important en regard de l'oeuvre. Ce ne l'est pas en regard de l'homme qui, on le verra, aborde des sujets qui ne sont pas figés par le temps. Par la suite, en toute subjectivité (je livre des éléments de jugement, je n'impose pas, je vois le créateur inséparable de sa création), nous irons des *400 coups* aux *Baisers* et, enfin, avec François, en 1969, nous ferons le point.

P.H. — *Quelle a été votre réaction après la publication du palmarès de Venise 1966?*

F.T. — *Fahrenheit 451* a été pro-

jeté un mercredi soir à Venise. Le lendemain jeudi, tout le monde en parlait comme du Lion d'Or certain. Le vendredi on disait: il aura le 2ème prix. Le samedi, on a proclamé les résultats et annoncé qu'il n'avait rien. Ma réaction a été celle d'un joueur qui sort perdant du Casino, trop épuisé pour trouver même la force de se plaindre.

P.H. — *Vous venez de réaliser votre cinquième long métrage, Fahrenheit 451. Pouvez-vous faire une sorte de bilan de votre oeuvre sinon de vous-même?*

F.T. — Pas de bilan à faire. Lorsque je tournais mes deux premiers films, j'étais souvent assailli de doutes pendant le tournage et je me disais: "Je n'ai pas choisi le scénario qui me convenait, ce que je suis en train de tourner n'intéressera personne, etc..." Aujourd'hui j'ai dépassé ce stade. Mes doutes ne sont plus du même ordre. Je me vois comme un boutiqueur. Les films que j'ai tournés sont mes produits à l'étalage, ceux que je tournerai sont dans ma tête et si une personne n'aime aucun des films que j'ai faits, je suis tenté de lui dire: "Ce n'est pas grave, ça ne fait rien; vous aimerez peut-être le prochain", ce qui constitue une variante de la formule habituelle: "demandez à l'intérieur ce que vous ne voyez pas à l'étalage"!

Ceux qui n'aiment pas les cinq films que j'ai tournés leur reprochent d'être trop différents les uns des autres et ils voient là comme l'indice d'un manque de style ou une absence de personnalité. Je crois, moi, que mes cinq films se ressemblent énormément et que leurs points communs sautent aux yeux de quiconque peut avoir l'occasion de les regarder à la suite, en deux journées. Convaincu que les films que nous faisons nous ressemblent effroyablement et nous sont aussi personnels que nos empreintes digitales, je m'efforce de les faire se différencier le plus possible au départ pour qu'ils ne se rejoignent qu'à l'arrivée.

Pas de bilan donc, mais beaucoup d'idées et de projets. Chaque fois que je commence un film, cela signifie que j'ai rejeté deux scénarios déjà construits dans ma

tête car c'est le temps qui me manque le plus.

P.H. — *La Peau douce est à mes yeux votre film le plus remarquable parce que le plus nouveau sur un thème que le cinéma ancien a souvent traité. La confusion chez nombre de critiques a été totale. Pouvez-vous vous expliquer à ce sujet ?*

F.T. — Quand on fait un film, on peut espérer distraire ou intéresser mais on ne doit pas espérer être compris à 100%. Toute oeuvre engendre malentendu et confusion. On peut seulement espérer que le malentendu nous sera favorable, que la confusion n'étouffera pas la diffusion du film. *La Peau douce* était simple comme bonjour mais bonjour n'est pas simple pour tout le monde.

P.H. — *Vous avez été critique à*

François
Truffaut
et
Julie
Christie
pendant le
tournage
de
Fahrenheit
451



l'époque d'André Bazin et vous avez fortement contribué à l'avènement du nouveau cinéma. Comment vous apparaît la critique actuelle ?

F.T. — Ayant pratiqué la critique pendant cinq ans, je ne ferai jamais partie de ceux qui la dénigrent. En ce qui me concerne, je n'ai pas eu réellement à m'en plaindre, même dans le cas de *La Peau douce*. Je souhaiterais seulement que les critiques se donnent davantage de mal pour *décrire* un film le plus exactement possible avant d'énoncer leur jugement. Par exemple, *Babette s'en va-t'en guerre*, *La Vie de château*, et *Martin soldat* sont trois films directement influencés par le film de Lubitsch, *To Be or not to Be* ; combien de critiques favorables ou non s'en sont-ils aperçus ?

P.H. — *Qu'est-ce qui vous a déterminé à porter à l'écran Fahrenheit 451, livre que vous connaissiez depuis longtemps (je crois que vous aviez lu Ray Bradbury à l'époque où, en Alsace, vous réalisiez Jules et Jim) ? Brûler des livres, est-ce la dernière ignominie, le dernier attentat causé à l'homme ?*

F.T. — Les trois idées de Bradbury qui m'ont décidé à tirer un film de son roman *Fahrenheit 451* sont a) il est interdit de lire, b) on brûle les livres, c) certaines personnes décident de sauver la

culture en apprenant un livre par coeur. Davantage que la résistance armée, j'aime la résistance par la ruse. Apprendre des livres par coeur parce qu'il est interdit d'en posséder m'apparaît comme une ruse sublime.

P.H. — *A quoi attribuez-vous le fait que vous avez tourné en Grande-Bretagne et non en France ? Est-il exact que François Truffaut après La Peau douce se soit trouvé sans appuis financiers pour Fahrenheit ?*

F.T. — On peut encore, en France, tourner des films luxueux si l'initiative en a été prise par des producteurs (*Angélique*, *Le Corniaud*, etc . . .) mais pas dans le cas d'un film . . . *spécial* choisi par le metteur en scène.

P.H. — *Que pensez-vous du cinéma français actuel ? Les exceptions comme Jean-Luc Godard ou Alain Resnais — sans parler de vous-même — ne sont-elles pas trop rares et le cinéma français ne risque-t-il pas de retourner à l'ornière qui a été la sienne ?*

F.T. — Je ne suis pas pessimiste. La Nouvelle Vague (si l'on entend par là la troisième génération de cinéastes en exercice) est devenue une chose permanente ; il n'y a pas seulement Godard et Resnais mais aussi Jacques Demy, Jean Aurel, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Luc Moulet, René Allio,

La
Mariée
était
en
noir,
de
François
Truffaut



Claude de Givray (dont on entendra parler de plus en plus).

P.H. — *Il y a une manière de prendre le cinéma "au sérieux". Ainsi le public n'a-t-il que rarement pris le cinéma américain au sérieux et moins encore Hitchcock dans lequel il ne voit que le "maître du suspense". Or vous vous référez justement à Hitchcock, ce qui paraît évident aux yeux de l'homme averti, mais déconcerte la plupart des gens.*

F.T. — Pour ne plus passer des heures à essayer de convaincre les journalistes de New York que Hitchcock est un grand homme, j'ai entrepris, il y a deux ans un gros livre qui s'intitule "le cinéma selon Alfred Hitchcock". J'espère qu'il convaincra non seulement les critiques américains mais

aussi les autres, les cinéphiles et les cinéastes, bref: "tout le monde et son père".

P.H. — *Le nouveau cinéma italien, tchèque, polonais, ou canadien envisage, avec violence souvent, et, de toutes manières, avec un sens critique très aigu, l'homme dans son contexte social, dans sa condition. On n'observe pas le même phénomène en France. (Ce qui n'empêche d'ailleurs pas un Forman ou un Wajda de savoir filmer l'amour dans un beau lyrisme.)*

F.T. — On dit souvent que le régime gaulliste a "dépolitisé" la France; c'est sûrement vrai également pour le cinéma qui — sur le plan de la critique sociale — se trouve dans le même désarroi que n'importe quelle cellule commu-

niste ou n'importe quelle organisation politique. Tout le monde verra plus clair après le gaullisme. De toutes manières, comme leur collègue Roman Polanski, les jeunes cinéastes tchèques et polonais rêvent avant tout de conquérir Hollywood et ils y parviendront comme naguère Lubitsch, Curtiz, Joe Pasternak, Sternberg, Wyler etc . . .

P.H. — *On dit que vous pensez aux Chroniques martiennes de Bradbury pour votre prochain film, mais que vous songez à le diviser en sketches confiés à différents réalisateurs. Or d'une part L'amour à 20 ans a démontré qu'un seul (le vôtre) ou tout au plus deux des sketches qui le composaient étaient au niveau du sujet. D'autre part, les Chroniques martiennes, que je considère depuis dix ans comme un des plus grands livres de ce temps, me semble proposer une des plus belles continuités dont puisse rêver un cinéaste. Comment alors défendre votre position ?*

F.T. — Non, non, non, il y a erreur. *Les Chroniques martiennes* ne sont pas du tout un projet pour moi, ce n'est pas mon rayon et je ferais cela très mal. Ray Bradbury a adapté lui-même son livre et il cherche actuellement un metteur en scène capable de le tourner.

P.H. — *Dans quelle mesure votre vie, votre existence, votre comportement quotidien retentissent-ils dans vos films ?*

F.T. — Je pourrai peut-être répondre à cette question quand j'aurai terminé mon dixième film.

P.H. — *Pouvez-vous dire un mot de La Mariée était en noir ?..*

F.T. — Il s'agit du premier roman de William Irish (Cornell Woolrich), écrivain américain que j'admire beaucoup. Ce livre a été publié en 1940. Jeanne Moreau et moi désirions depuis quatre ans travailler ensemble à nouveau, mais le personnage de Catherine dans *Jules et Jim* était si varié et si complet qu'il était extrêmement difficile pour nous de trouver un sujet totalement différent au point que pas une image, pas un plan, ne devrait pouvoir être interverti ou échangé d'un film à l'autre. *La Mariée était en noir* est cet oiseau rare. Ce film qui ne comporte pas un seul baiser, pas une seule scène de lit, est quand même, je l'espère, une histoire d'amour mais très particulière.

P.H. — *Êtes-vous heureux ?*

F.T. — Oui, quand je tourne et quand je suis au montage.

P.H. — *Le cinéma, c'est quoi pour vous ?*

F.T. — Faire des films pour un metteur en scène, c'est agencer les choses devant la caméra en vue de créer le spectacle qui l'aurait le plus sûrement bouleversé quand il n'était qu'un jeune spectateur. Je suis certain qu'il en va de même pour mes amis metteurs en scène.