

## François Truffaut II

### Des 400 coups à La Peau Douce

Patrice Hovald

Number 55, December 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51630ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

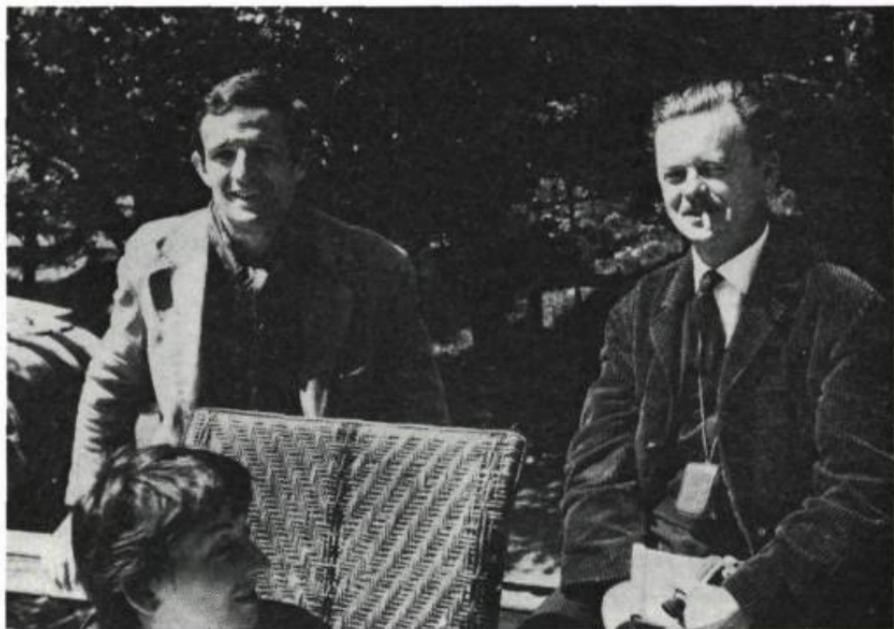
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hovald, P. (1968). François Truffaut II : des 400 coups à La Peau Douce. *Séquences*, (55), 45–51.



Patrice Hovald en compagnie de François Truffaut (à gauche)

François Truffaut - 2 -

*Des 400 coups  
à La Peau douce*

**Patrice Hovald**

En 1959, *Les 400 coups*, c'est la réponse claire, nette, définitive tout de suite d'un jeune homme qui n'a jamais prétendu que, si la critique est aisée, l'art, lui, est difficile, mais qu'il était lui, François Truffaut, capable de rendre au cinéma français une dignité que celui-ci avait perdue. Et à travers Jean-Pierre Léaud, se racontant en quelque sorte lui-même, il laissait pour la première fois affleurer à l'écran la tendresse un peu désespérée, l'espoir un peu fou, la solitude et la pudeur, l'ironie toujours adoucie d'humour si même le trait cruel — parce que juste — n'en est pas absent, le sens de la justice et de la justesse, la vérité enfin et surtout qui sont tout François Truffaut et qui définiront tout son oeuvre. Jean-Pierre Léaud que l'on retrouvera plus tard — ah ! la fenêtre ouverte sur Paris dans le sketch de *L'Amour à vingt ans* ! — sera de plus en plus Truffaut au point qu'il finira par lui ressembler même dans les films de Godard. Ce que William Wyler a qualifié devant moi de "truc" — le visage de Léaud qui se fige en photo d'identité au bord de la mer à laquelle il accède enfin — l'eût été, certes, dans un de ses films. Ici nous sommes tout proches de Jean Vigo et cela Wyler ne peut pas le savoir. En fait, je crois que depuis Renoir, François Truffaut,

ayant reçu et assimilé la leçon du haut cinéma américain sans perdre de vue l'enseignement de Roberto Rossellini, peut être considéré comme le plus français des cinéastes français. Mais pour que ce que je viens d'avancer ait une signification actuelle, contemporaine, il fallait se garder de ce que l'on a appelé "le réalisme poétique" de l'entre deux guerres. Chez Truffaut les pavés ne luisent pas. C'est tout dire. Il n'est ni populiste, ni populaire, ni populaire. Le vulgaire ne traîne pas la savate dans ses plans de rigueur et de beauté où les interprètes trouvent d'instinct une démarche naturelle à eux-mêmes et à leur personnage car le regard qui les suit décèle le moindre faux pas — il n'y a pas un seul plan qui soit faux dans l'oeuvre de Truffaut — et fait naître par je ne sais quelle singulière osmose (je m'en suis entretenu avec Jeanne Moreau) une merveilleuse poésie des rencontres et des adieux, de Sabine et de son ballon (*Jules et Jim*), des chansons et de la guitare, de la neige du *Pianiste*, du souterrain de l'autoroute du Sud, du visage de Marie Dubois, de l'inimitable Aznavour dont *Tirez sur le pianiste* reste le meilleur film. Parce qu'on l'attendait "au tournant", que forcément ce tournant (c'est-à-dire son second film) ne pouvait être que mal pris, *Tirez*

sur le pianiste après le retentissement mondial des 400 coups reçut un accueil mitigé. Et pourtant Truffaut, ayant réglé ses comptes avec la société qui marqua au fer rouge son enfance et son adolescence, abordait déjà la suite française de ses chefs-d'oeuvre. Les couleurs du *Pianiste* sont noire et blanche. Cela déplut. On ne comprit pas "Avanie et Framboise", on se lassa de cette douce-amère désespérance qui est peut-être sans égale dans le cinéma français et que l'art américain marque de sa lame aiguë à tel point que le *Pianiste* se met à ressembler aux films "noirs". Ce classique sera dans toutes les cinémathèques. C'est en 1960 qu'il fallait le dire. Je l'ai dit. *Tirez sur le pianiste* m'est, en fin de compte, apparu comme un film très nouveau, merveilleux, je veux dire situé à ce niveau du réalisme où la vérité des personnages résulte de la vérité de l'écriture, où la poésie des images vient de ce que rien n'est inscrit à l'écran qui ne serait d'une nécessité absolue, où ne subsiste enfin (voulu par cette intransigeance inconnue des faiseurs mais sans laquelle rien ne serait de ce qui doit être là où la création est évidence) que ce qui forme le souvenir que l'on garde d'un être, d'un moment, d'une vie: moins les éclats qu'un certain ton, moins le spectacle d'un comporte-

ment, moins les paroles que ce qui a été tu, et, plus que les aveux, les états de grâce des demi-silences, des fixités soudaines, la pose gardée d'un instantané, le fugitif qui est certitude à qui le coeur et ses intermittences sont plus vrais que la solennité des attitudes.

François n'attendit pas. Il y avait longtemps qu'il avait lu le bouquin, *Jules et Jim*, d'un homme de 74 ans, mort depuis, Henri-Pierre Roché avec lequel il correspondit et qu'il veut maintenant porter à l'écran. Trois personnages: Jules, un Allemand, et c'est Oskar Werner, Viennois, interprète au théâtre de Schiller et de Shakespeare, que l'on retrouvera dans *Fahrenheit* et dont, alors, la soudaine vanité de vedette arrivée se mêlant de mise en scène, se heurtera à l'inflexible volonté de Truffaut; Jim, un Français et c'est Henri Serre dont c'était le premier film; Kathé, et c'est Jeanne Moreau ("Truffaut, me dit-elle, je le connais depuis longtemps. Je l'estime. Je suis heureuse de tourner avec lui. Vous comprenez, je choisis plutôt l'amitié. Je crois que les films vous ressemblent au moment où vous tournez").

"Il s'agit, me dit François, de transposer fidèlement ce beau livre que l'éditeur Gallimard présentait ainsi: "Un pur amour à trois". Il faut, en partant de la situation

la plus scabreuse qui soit — deux hommes et une femme vivant ensemble pendant toute une vie — réussir un film d'amour le plus pur possible et cela grâce à l'innocence des trois personnages, leur intégrité morale, leur tendresse et surtout leur pudeur, grâce encore à la force de l'amitié entre les deux personnages masculins, Jules l'étranger et Jim le Français. L'héroïne, Kathe, est d'un caractère fantasque, tyrannique, passionné et tellement épris d'absolu qu'on peut tout lui pardonner. Le "ton" de ce film sera celui des *400 coups*: une histoire racontée en demi-teinte, triste dans sa ligne mais drôle dans ses détails."

*Jules et Jim*, on peut les voir à travers ses personnages, ses acteurs. Jeanne Moreau qui, parce qu'elle est régie par des humeurs, de l'ins-

tinct, une intelligence aiguë et diverse, offre ces instants de creux où elle abandonne toute brillance pour être une irritante et belle féminité, instants qui, isolés par les recadrages successifs, finissent par donner les 24 images à la seconde et à la vie qui la résumant — ou alors furtive à ce point que Truffaut fige l'image pour que les cheveux fous s'éternisent dans l'instant donné. Oskar Werner — c'est Jules — qui aura à souffrir et qui fait mal de tant aimer, lui le funambule grave, lui le tragique désinvolte, l'épris de tendresse et qui se déchirera en écrivant les lettres de la grande guerre, en regardant brûler dans le rougeoiment du crématoire Jim et Catherine — "Tu m'as dit, je t'aime. Je t'ai dit "attends". J'allais dire: prends-moi. Tu m'as dit: "va-t'en". Henri Ser-

#### Jules et Jim



re enfin, Jim, le jeune chien qui croit et ne croit plus (à Catherine), ou qui ne veut plus croire, trompant sa foi avec Gilberte, se trompant lui-même avec Jules, avec Catherine. Jusqu'à la mort puisqu'il avait joué le jeu qui n'est pas un jeu mais un feu et qui s'y brûle perd lorsque tout n'est pas donné pour gagner.

Truffaut a trop souffert pour s'accorder à ce qui le distrairait de lui-même, c'est-à-dire d'une proximité très retenue avec le seul débat qui vaille attention: le bonheur, la douleur, les incertitudes, l'amour qui ne peut être qu'heureux ou malheureux lorsqu'il est vraiment l'amour. C'est ainsi, je crois, qu'il faut voir *Jules et Jim*. Comme une attention soutenue à autrui. Avec le même regard qui ne juge ni ne condamne mais essaie de comprendre. Un essai de compréhension: *JULES ET JIM est le fait d'un être adulte né à sa maturité dès l'adolescence.*

Je crois aussi que Truffaut est de la race de ceux qui n'oublient pas. Qu'il ait ou non vécu ce qui ne doit pas être oublié. Il sait que la grande guerre a été la terrible jeunesse de nombre d'hommes qui sont encore ses contemporains — et cette grande guerre il la montre dans un montage terrifiant — C'est à partir de ce moment-là que j'ai vraiment vu *Jules et Jim*. Ce

film est aussi l'histoire d'un homme trompé par la guerre, je veux dire d'un homme qui a vu à travers la guerre. Sa vision de l'être et de la vie n'est plus tout à fait la même. Comme faussée ou brisée, je ne sais. Et encore: une amitié sereine qui, parce qu'elle est totale et sûre, franchit la femme pour se rejoindre en elle.

*Jules et Jim* est encore une invention toujours renouvelée, une manière heureuse de dire ce que l'on a sur le cœur. C'est un film neuf comme il n'y en a peu ou pas du tout. Je pourrais parler de l'enchaînement des plans, des visages approchés, dénudés au fur et à mesure que les marque le temps, le temps qui passe (et qui est le temps que Catherine impose et qui ne peut que laisser une trace profonde), des paysages que survole une caméra, sans y paraître (c'est important), aux aguets de toute beauté (le chef opérateur, Raoul Coutard, n'a jamais été aussi inspiré qu'il l'est par Truffaut). Je pourrais parler de la chanson (qu'elle est belle cette minute de beauté sur le visage de Jeanne Moreau, visage qui va progressivement de *La Nuit* d'Antonioni, son film précédent — "j'en suis sortie exsangue" — à *Jules et Jim* de Truffaut), des boxeurs, des maillots rayés, des cyclistes 1920, de Marie Dubois, de tout ce qui est dans ce film et qui

n'est dans aucun autre. Je pourrais . . . mais, comme le bonheur, François Truffaut ne se raconte pas.

\* \* \*

C'est en rentrant de tourner (en 1963) *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca que Françoise Dorléac, la jolie soeur de Catherine Deneuve, apprit que François l'avait choisie pour être l'hôtesse de l'air de *La Peau douce*. Il était alors déjà très préoccupé par *Fahrenheit 451*. Mais le projet s'engageait mal et *La Peau douce* fut entrepris, la fin étant donnée, à François Truffaut et à Jean-Louis Richard par un fait divers. Le scénario fut écrit du 1er au 22 août 63. Le tournage se fit en septembre.

— Qu'est-ce que *La Peau douce* ?

— Lui Pierre Lachenay (Jean Desailly) est directeur d'une revue littéraire. Il donne des conférences en province et à l'étranger. Il est marié avec Franca (Nelly Benedetti). Il rencontre "l'autre", Nicole (Françoise Dorléac) qui est hôtesse de l'air. Nous sommes dans le quotidien, le réalisme le plus crû. Je crois avoir évité le sordide en allant très loin dans la violence conjugale de manière à rejoindre la tragédie, à donner aux relations avec Nicole (Françoise Dorléac) une certaine religiosité dans les scènes d'amour. Il y a beaucoup de plans *comme dans tous les films*

*où les personnages se mentent à eux-mêmes*. Le dialogue dit quelque chose et l'image autre chose. Jean Desailly croit qu'il est *un peu amoureux* de Françoise Dorléac, mais les gros plans de lui nous révèlent qu'il est *fou d'elle*. Ainsi *La Peau douce* est-elle, en même temps qu'un film, l'histoire d'une passion.

J'ai vu plusieurs fois *La Peau douce*. C'est probablement, de tous les films de Truffaut, celui qui, le plus, *me prend au coeur*. Ne serait-ce que parce qu'il est presque incroyable qu'un homme aussi jeune (François avait 31 ans) sache à ce point la vérité du couple, qu'il soit conjugal ou non. Là encore nous abordons l'homme inséparable de l'oeuvre et je crois que, dans ce domaine, il faudrait "aller plus loin avec François Truffaut". Mais sans doute ne le désire-t-il pas. Ni moi pour lui. Laissons ce soin à d'autres.

*La Peau douce* a pour seule logique celle qui découle du comportement des personnages, de leur évolution, de l'irréalisation de Pierre, de son tourment, de ses faiblesses, de sa solitude, de son immaturité, de son confort matériel et en fin de compte moral, de la fragmentation (plus que de l'enchaînement) des faits qui se referment sur lui comme un piège; de la démarche impulsive de Franca dont la jalousie engendre le

dépit, nourrit la haine qui est un amour inversé ; Franca qui se trouve elle aussi prise au piège, le sien propre et qui accomplira le geste (elle tue Pierre) qui n'est que l'aboutissement d'un mécanisme qu'elle ne *voulait* plus arrêter ; de Nicole enfin, seul personnage qui aille au bout de son courage et connaisse (contrairement à Franca) la lucidité : elle a pris mesure de ce qui l'attend. Elle ne veut pas aimer Pierre comme il s'appête à vouloir se faire aimer. Elle refuse. Elle part. Alors sans doute Pierre la voit-il pour la première fois. Seule la solitude dessille les êtres.

*La Peau douce* dans son incroyable justesse, dans son irréfutable vérité, c'est Nicole et Franca regardées par Pierre et Pierre par elles regardé. L'adieu de Nicole, le vi-

sage de Franca après le meurtre prennent leur intensité à partir des yeux de Pierre qui, par-delà leur mort, se prolongent en nous.

*La Peau douce* est encore un film bouleversant. Non seulement parce qu'il est juste et vrai. Mais — ce qui en découle — parce qu'il est beau. Chaque plan témoigne de cette beauté qui est toute pourtant dans ce plan du matin au terme de l'épreuve de Reims : au bord de l'image (et Pierre, au cours d'une scène d'une superbe fulgurance amoureuse, va aimer Nicole), erre une romance.

Et parce que Jeanne Moreau la chante, tremble avec ces bribes de chanson le souvenir de *Jules et Jim*. Et parce que Françoise Dorléac est morte, comme la nostalgie de son clair soleil.

**La Peau douce**

