

## Truffaut de A à Z

Collectif sous la direction de BAECQUE, Antoine de et Arnaud GUIGUE. *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, 431 p.

LE BERRE, Carole. *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, 280 p.

Emmanuel Poisson

---

Volume 24, Number 4, Fall 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33588ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

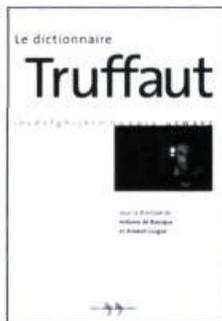
Poisson, E. (2006). Review of [Truffaut de A à Z / Collectif sous la direction de BAECQUE, Antoine de et Arnaud GUIGUE. *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, 431 p. / LE BERRE, Carole. *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, 280 p.] *Ciné-Bulles*, 24(4), 60–62.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>



Collectif sous la direction de BAECQUE, Antoine de et Arnaud GUIGÜE. *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, 431 p.



LE BERRE, Carole. *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, 280 p.

## Truffaut de A à Z

EMMANUEL POISSON

Disparu en 1984, François Truffaut, dont l'œuvre oscillait constamment entre exigence et accessibilité, est l'objet de nombreuses études qui s'intéressent soit à son œuvre (Collet, Gillain, Ingram), soit à sa vie (Cahoreau, De Baecque et Toubiana), ou finalement aux deux tant vie et œuvre s'imbriquent chez le cinéaste des **400 Coups**. *Le dictionnaire Truffaut* et *Truffaut au travail* s'inscrivent dans cette optique tout en choisissant une approche radicalement opposée : l'un privilégiant « une écriture subjective et érudite » et l'autre empruntant les chemins de l'analyse documentée.

*Le dictionnaire Truffaut* s'apparente aux ouvrages de synthèse dédiés à un auteur connu et reconnu dont on aime redécouvrir l'œuvre au fil de la lecture. Le livre est composé de textes de 20 rédacteurs réunis par Antoine de Baecque et Arnaud Guigüe. Ils viennent de tous les horizons : beaucoup d'universitaires, une spécialiste de Truffaut (Laurence Alfonsi), la traductrice de Truffaut (Annette Insdorf), des auteurs en cinéma, deux écrivains et un scénariste. Ce qui surprend à la lecture des notices biographiques, c'est le faible nombre de véritables spécialistes de Truffaut présents dans cet ouvrage dit de référence. Aussi, comme de trop nombreux ouvrages

édités en France, il n'y a presque pas d'auteurs étrangers dans cette bible, comme les Ingram, Holmes, Nicholls, Dixon, Allen, Fischer, etc. L'Américaine Annette Insdorf, bien seule, apparaît comme le maigre gage offert pour dissiper l'accusation de parisianisme ethnocentrique.

Toutefois, il faut reconnaître que la matière réunie est imposante avec plus de 300 articles dont la longueur varie de quelques lignes (*Mort, Naissance*) à plusieurs pages (*Érotisme, Henry Langlois, Postérité*). En près de 430 pages, les auteurs réussissent à composer un portrait complet de l'univers de Truffaut en forme de mosaïque qui n'omet aucune des étapes importantes de son parcours : l'enfance (*Janine Monferrand*), l'adolescence (*Centre d'observation des mineurs de Paris*), les débuts difficiles (*Prison militaire*), les années de formation (*Cercle cinémane*), le père symbolique (*André Bazin*), les débuts comme critique dans les revues (*Arts, Cahiers du cinéma*), les maîtres spirituels (*Hawks, Renoir*), l'article fondateur de la Nouvelle Vague (*Une certaine tendance du cinéma français*), le concept central de sa démarche (*La politique des auteurs*), la maison de production qui lui fournit l'indépendance (*Les Films du Carrosse*), l'ami devenu rival (*Godard*), l'enjeu politico-cinéphilique (*L'affaire Langlois*), le livre-rencontre avec le maître (*Hitchbook*), la composante identitaire découverte sur le tard (*Ju-*

*daïté*), le livre synthèse (*Les films de ma vie*) et, bien sûr, l'ensemble de sa filmographie.

Faire découvrir l'univers de Truffaut implique de s'intéresser autant à ses films qu'à ses écrits, car les critiques de François contiennent en germe les films de Truffaut. Chaque film possède donc une entrée dans le dictionnaire depuis le premier vrai court métrage **Les Mistons** jusqu'à son œuvre finale (*Vivement dimanche*), mais également les projets de films finalement réalisés par d'autres (*Bonnie and Clyde*), les films avortés (*Temps chaud*), les films qu'il a produits (*Paris nous appartient*) et les films auxquels il participe comme acteur (*Rencontre du troisième type*). Figure également en bonne place toute la portion écrite de son œuvre avec le scénario réalisé après sa mort (*La petite voleuse*), les scénarios abandonnés (*L'Agence Magix*) ou inachevés à cause de son décès (*Le petit ami* et *00-14*), ainsi que le projet d'autobiographie (*Le scénario de ma vie*).

Mais plus qu'une simple liste d'œuvres, l'univers de Truffaut proposé par ce dictionnaire est composé d'une constellation d'individus qui gravitent autour du cinéaste. Et c'est l'une des forces de l'ouvrage que de mettre en évidence le travail de création cinématographique, une œuvre éminemment collective. Amis, comédiens, collaborateurs, tous sont réunis dans cette galerie impressionnante qui permet de comprendre Truffaut dans ses interactions avec ceux qui l'entourent. Il y a, bien sûr, une large place faite aux collaborateurs incontournables (*Nestor Almendros, Raoul Coutard, Yann Dedet, George Delerue, Jean Gruault, Claude Givray, Suzanne Schiffman*), mais aussi les moins connus tels le décorateur, la secrétaire ou l'administrateur de sa société de production. Occupent également une place de choix les amis (*Devon, Richard, Rousseau*), les collègues des *Cahiers* et con-

frères cinéastes (*Chabrol, Rohmer, Rivette*), les producteurs qui le soutiennent (*Braunberger, Lebovici*), les acteurs (*Jean-Pierre Léaud, Charles Denner*) et, bien sûr, les actrices (*Adjani, Ardant, Deneuve, Dorléac, Jade*), dont les articles sont assez développés, car ils sont surtout l'occasion de parler de la vie amoureuse du cinéaste.

Toutes ces informations sont présentées dans des styles qui varient selon les auteurs, mais le ton général est bien celui d'un ouvrage pour cinéophile initié. Des contributions, d'inégale pertinence, se détache celle de Noël Herpe qui prend en charge, avec un style d'historien du cinéma, tous les articles relatifs à la période cinéphilique des années 1950 qui forge chez le jeune Truffaut l'amour du cinéma. Vincent Amiel et Arnaud Guigue, tous deux de l'Université de Caen, proposent les articles les plus intéressants, affichant un sens de l'analyse poussé (*Autodidacte, Aznavour, Imperméable, Scénario, Voix off*).

Ce dictionnaire est donc très complet, très diversifié et constitue manifestement une somme de savoirs. Pourtant, en dépit de ses qualités, plusieurs limites empêchent le livre de mériter son titre d'ouvrage de référence. La plus manifeste est la difficulté de trouver rapidement l'information recherchée ou l'ensemble des données sur un même sujet tant la structure même du dictionnaire favorise l'éparpillement. Ainsi, pour ceux qui s'intéressent aux effets de style de Truffaut, il faut commencer par l'article *Permutation* pour avoir toutes les autres entrées, car il n'y a pas d'article introductif sur son style et les autres entrées que sont *Fermeture à l'iris, Surimpression, Voix off, Arrêt sur image, Regard Caméra* ne font que des renvois partiels. Et il en va de même pour toute recherche qui sort du cadre déterminé par l'index et les renvois. En matière d'illustration, un éventail de 150 images est proposé, avec le choix proclamé des photogrammes de

films, seules images dignes de figurer dans ce dictionnaire. Pourtant, le plaisir des yeux n'est pas au rendez-vous tant à cause de la qualité des images (parfois) qu'à celle de l'édition (trop sombre) qui laisse une impression d'approximation. À ce constat, il faut ajouter le recadrage fréquent des dits photogrammes qui fait perdre son sens à cette exigence d'authenticité initiale. Enfin, d'autres erreurs de mise en page ou dans les renvois surprennent pour un ouvrage dit de référence : ainsi, l'ordre de classement alphabétique de plusieurs articles malmène l'orthographe, et les articles *Belmondo* et *Cinéma-thèque* ont disparu de l'édition finale alors qu'ils apparaissent dans les renvois. C'est le genre d'erreurs que la rigueur de l'approche adoptée dans le second ouvrage évite aisément.

Autant *Le dictionnaire Truffaut* adopte le parti pris d'un point de vue personnel des auteurs, qui bien que démultiplié et croisé, ne recourt à aucune source clairement identifiée (il n'y a pas de bibliographie), autant l'ouvrage de Carole Le Berre, *Truffaut au travail*, repose sur un impressionnant travail de recherche. Ce magnifique livre, richement illustré, est construit à partir des ouvrages existants, d'entrevues réalisées auprès de nombreux collaborateurs de Truffaut et surtout sur la base de l'abondante documentation constituée par les archives personnelles du cinéaste. Complétant l'ouvrage qu'elle avait rédigé en 1994 sur certains des films de Truffaut (*François Truffaut* publié aussi aux Cahiers du cinéma), Le Berre reprend cette méthode pour ce deuxième opus qui conduit le lecteur dans les coulisses de la création pour toute la filmographie du cinéaste. Il s'agit de nous faire découvrir les méandres complexes de l'acte de création à l'œuvre chez Truffaut. Mais loin de vouloir puiser dans les mystères biographiques dont seule la connaissance intime permettrait de comprendre les sens cachés dans la filmographie, elle préfère s'at-

tarder sur les traces tangibles du travail créatif conservées dans les archives. L'intérêt de cette approche tient, d'une part, au fait que cette documentation n'a pas été accessible du vivant de Truffaut et que, d'autre part, elle n'a jamais été exploitée de manière aussi systématique.

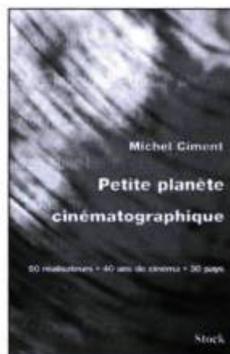
En plus d'utiliser le fonds d'archives pour l'analyse, Le Berre y recourt pour l'iconographie de l'ouvrage en présentant une grande variété de fac-similés manuscrits ou dactylographiés : les notes d'intentions destinées au scénariste, une liste de comédiens envisagés, une topographie combinée des personnages et des lieux, un télégramme de félicitations, une répartition des anecdotes entre personnages et surtout les différentes versions de l'écriture scénaristique. Ces documents nous ramènent 20 ans en arrière, à l'époque où le traitement de texte est inexistant et où la réécriture se fait à la main. Ces feuilles maculées, raturées, annotées sont fascinantes, car on y devine la fougue de Truffaut. Le Berre met clairement en évidence la méthode de travail du cinéaste qui consiste à travailler avec des coscénaristes qui, en rédigeant le premier scénario, offrent à Truffaut un premier film potentiel lui servant de canevas sur lequel il peut élaborer son propre film. À la manière de François le critique qui, en s'opposant aux films qu'il réprouvait, dessinait en filigrane le cinéma de la Nouvelle Vague, Truffaut le cinéaste construit patiemment le film qu'il a en tête au moyen de la confrontation avec le scénario proposé par ses scénaristes qui devient alors le film à ne pas faire. Par de nombreux exemples, Le Berre montre dans le détail ce mouvement de va-et-vient entre Truffaut et ses collaborateurs, cette méthode si particulière d'écriture par réactions et oppositions successives entre les différentes versions du scénario qui aboutit aux films qu'on connaît.

L'essentiel du livre porte sur le travail d'écriture scénaristique en s'appuyant sur

la correspondance de Truffaut avec ses collaborateurs. Les moments de création que sont le tournage et le montage sont également abordés, même si les sources disponibles sont moins nombreuses. Le Berre s'attarde plus sur ces étapes lorsque les circonstances le justifient : difficulté avec l'acteur principal, Oskar Werner, qui refuse les directives du cinéaste sur le plateau de **Fahrenheit 451**; les scènes qui sont inventées au moment du tournage pour nuancer le portrait des parents qui paraissent trop durs (**Les 400 Coups**) ou pour trouver une fin qui surprend le spectateur (**Le Dernier Métro**). Le souci du public, constant chez Truffaut qui, en tant que producteur indépendant, a impérativement besoin de succès financiers pour survivre, l'amène à couper de nombreuses scènes dans **La Nuit américaine**, question de conserver le rythme et d'éviter de perdre l'attention. Le travail minutieux de recherche permet à Le Berre de retrouver une lettre envoyée par Truffaut à l'acteur Jean-Pierre Aumont, dans laquelle il justifie son choix de couper une de ses scènes en énumérant toutes les autres scènes coupées au montage. La correspondance devient alors un précieux outil d'analyse qui nous révèle les motivations du cinéaste. On s'étonne de voir Truffaut déclarer dans la préparation de **La Peau douce** : « Ce sera vite écrit, vite tourné, vite sorti et, j'espère, vite amorti », pour qualifier un de ses films les plus beaux, les plus noirs et les moins rentables. Et des discussions avec sa monteuse, il ressort cette préoccupation constante pour conserver l'attention du spectateur, car si le film bénéficie toujours d'« un crédit de cinq minutes avec les gens, après il faut les intéresser ».

Conforme en tout point à la qualité des ouvrages de référence édités par les *Cahiers du cinéma*, l'ouvrage offre une iconographie de grande qualité. Photos de plans des films, de plans coupés au montage ou de Truffaut travaillant avec ses collaborateurs, toutes ces images rendent

hommage au cinéaste et complètent admirablement bien le texte. Finalement, la démarche adoptée par Le Berre s'impose non seulement par sa rigueur méthodologique, mais aussi pour sa parfaite adéquation avec la méthode de travail de Truffaut. Son approche permet de découvrir en Truffaut un artisan acharné du cinéma qui remet 100 fois l'ouvrage sur le métier, un cinéaste-producteur qui doit lutter pour financer chacun de ses films et qui est donc à mille lieues de l'image traditionnelle de réalisateur bien établi dans le système. On découvre également un cinéaste qui doute et dont l'œuvre est animée par la même tension intérieure que celle qui le tiraille entre volonté d'être accepté et tendance à provoquer et à exprimer des pulsions noires. *Truffaut au travail* permet ainsi de voir le cinéaste sous un angle plus complexe que l'image qui nous en est habituellement donnée. ■



CIMENT, Michel. *Petite planète cinématographique*, Paris, Stock, 2003, 744 p.

## Une planète sur la pointe de l'iceberg

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

L'ouvrage, qui compte près de 750 pages, a beau paraître imposant (des années 1960 à aujourd'hui, 50 entretiens avec autant de réalisateurs, lesquels représenteraient la cinématographie de 30 pays différents), on sait

qu'il n'est que la pointe de l'iceberg pour la carrière de Michel Ciment. Une « petite planète », en effet, pour ce qui, quand on pense au nombre, et aussi à la qualité des entretiens dont il enrichit mensuellement les pages de *Positif* depuis 40 ans, ressemblerait plutôt à une galaxie entière. On imagine déjà les choix difficiles qu'a dû imposer l'élaboration du livre, qui, au bout du compte, n'en propose pas moins ce que j'appellerais un « survol en profondeur », tant de ce que sut proposer le cinéma en visions exigeantes ces 40 dernières années, que de ce que sut proposer, en guise d'entretiens révélateurs, la carrière de Michel Ciment pour le public.

Il faut dire que le parcours et le statut de Michel Ciment a quelque chose de rare, voire d'exemplaire. Il est rare, en effet, de trouver en France un critique dont le parcours, rigoureux, s'est montré aussi imperméable aux déviations idéologiques et autres tentations de la mode que les *Cahiers du cinéma* institutionnalisent depuis belle lurette... En ce sens, le parcours de Ciment ressemble à celui de *Positif*, qu'il codirige, revue dont le flair et l'approche dénuée de préjugés à l'endroit des œuvres, quelles qu'elles soient et d'où qu'elles viennent, l'ont souvent classée parmi les premières à s'intéresser à des films et des « auteurs » à un moment où ils étaient justement trop peu connus ou trop jeunes pour bénéficier ailleurs des préjugés favorables de la « politique des Auteurs ». L'histoire, bien souvent, a fait le reste : combien de critiques et de revues, en effet, peuvent se vanter d'avoir pris Martin Scorsese au sérieux avant la consécration de **Taxi Driver**?

Avec le temps, un critique expérimenté dans l'art de l'entretien comprend que les entretiens qu'il fait devraient pouvoir « capter » et saisir, à la manière d'un arrêt sur image, le lieu précis où se trouvent les cinéastes (comme leur œuvre et leur car-