

**BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE ET COMMENTÉE**

**FRANÇOIS TRUFFAUT**

Novembre 2014  
(Actualisée en septembre 2016)

## SOMMAIRE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>AVANT-PROPOS .....</b>                                | <b>4</b>  |
| <b>OUVRAGES.....</b>                                     | <b>7</b>  |
| <b>OUVRAGES GÉNÉRAUX .....</b>                           | <b>7</b>  |
| <i>Ouvrages sur la Nouvelle Vague .....</i>              | <i>7</i>  |
| <i>Biographies.....</i>                                  | <i>7</i>  |
| <i>Monographies .....</i>                                | <i>9</i>  |
| <i>Parties d'ouvrages sur l'oeuvre .....</i>             | <i>18</i> |
| <b>OUVRAGES SUR LES FILMS - SCÉNARIOS DE FILMS .....</b> | <b>22</b> |
| <i>Les Mistons (1957) .....</i>                          | <i>22</i> |
| <i>Les Quatre cents coups (1958) .....</i>               | <i>22</i> |
| <i>Tirez sur le pianiste (1959) .....</i>                | <i>24</i> |
| <i>Jules et Jim (1961).....</i>                          | <i>25</i> |
| <i>Fahrenheit 451 (1966) .....</i>                       | <i>26</i> |
| <i>La mariée était en noir (1967).....</i>               | <i>27</i> |
| <i>L'Enfant sauvage (1969).....</i>                      | <i>27</i> |
| <i>La Nuit américaine (1972) .....</i>                   | <i>28</i> |
| <i>L'Argent de poche (1975) .....</i>                    | <i>29</i> |
| <i>L'Histoire d'Adèle H (1975) .....</i>                 | <i>30</i> |
| <i>L'homme qui aimait les femmes (1976).....</i>         | <i>30</i> |
| <i>Le Dernier Métro (1980) .....</i>                     | <i>30</i> |
| <i>Vivement dimanche ! (1982).....</i>                   | <i>31</i> |
| <b>PROJETS INACHEVÉS .....</b>                           | <b>31</b> |
| <i>Le Journal d'Alphonse .....</i>                       | <i>31</i> |
| <i>Histoire de Julien et Marguerite .....</i>            | <i>32</i> |
| <i>Belle époque .....</i>                                | <i>32</i> |
| <b>ENTRETIENS - CORRESPONDANCES .....</b>                | <b>32</b> |
| <b>TÉMOIGNAGES.....</b>                                  | <b>34</b> |
| <b>ÉCRITS DE TRUFFAUT.....</b>                           | <b>34</b> |
| <i>Écrits sur le cinéma.....</i>                         | <i>34</i> |
| <i>Écrits de Truffaut en tant que préfacier .....</i>    | <i>36</i> |
| <b>PÉRIODIQUES .....</b>                                 | <b>37</b> |
| <b>ARTICLES SUR L'ŒUVRE .....</b>                        | <b>38</b> |
| <b>ARTICLES SUR LES FILMS .....</b>                      | <b>52</b> |
| <i>Une visite (1954).....</i>                            | <i>52</i> |
| <i>Les Mistons (1957) .....</i>                          | <i>52</i> |
| <i>Les 400 coups (1958) .....</i>                        | <i>53</i> |
| <i>Tirez sur le pianiste (1959) .....</i>                | <i>54</i> |
| <i>L'Amour à vingt ans (1961).....</i>                   | <i>57</i> |
| <i>Tire au flan 62 (1961) .....</i>                      | <i>58</i> |
| <i>Jules et Jim (1961).....</i>                          | <i>58</i> |
| <i>La Peau douce (1963) .....</i>                        | <i>60</i> |
| <i>Fahrenheit 451 (1966) .....</i>                       | <i>61</i> |
| <i>La Mariée était en noir (1967).....</i>               | <i>62</i> |
| <i>Baisers volés (1968) .....</i>                        | <i>63</i> |
| <i>L'Enfant sauvage (1969).....</i>                      | <i>64</i> |
| <i>Domicile conjugal (1970) .....</i>                    | <i>67</i> |
| <i>Les Deux Anglaises et le Continent (1971) .....</i>   | <i>68</i> |
| <i>La Nuit américaine (1972) .....</i>                   | <i>70</i> |
| <i>Une belle fille comme moi (1972) .....</i>            | <i>72</i> |
| <i>L'Argent de poche (1975) .....</i>                    | <i>73</i> |
| <i>L'Histoire d'Adèle H (1975).....</i>                  | <i>74</i> |

|  |                |
|--|----------------|
| <i>L'homme qui aimait les femmes (1976)</i> .....  | 76             |
| <i>La Chambre verte (1977)</i> .....   | 77             |
| <i>L'Amour en fuite (1978)</i> .....   | 77             |
| <i>Le Dernier Métro (1980)</i> .....   | 78             |
| <i>La Femme d'à côté (1981)</i> .....  | 82             |
| <i>Vivement dimanche ! (1982)</i> .....  | 83             |
| <b>TRUFFAUT CRITIQUE</b> .....   | <b>86</b>      |
| <i>Sélection d'articles écrits pour la revue Arts</i> .....  | 86             |
| <i>Sélection d'articles écrits pour la revue Cahiers du cinéma</i> .....                                       | 89             |
| <i>Sélection d'articles écrits sous le pseudonyme de Robert Lachenay pour la revue Cahiers du cinéma</i> ..... | 95             |
| <b>ENTRETIENS</b> .....  | <b>97</b>      |
| <i>Entretiens par François Truffaut</i> .....  | 97             |
| <i>Entretiens avec François Truffaut</i> .....   | 98             |
| <br><b>SITES INTERNET</b> .....  | <br><b>100</b> |
| <br><b>FILMOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE</b> .....  | <br><b>101</b> |

## AVANT-PROPOS

Selon Serge Daney, François Truffaut était le « plus français des cinéastes français ». Enfant rebelle et insolent, adolescent fugueur, c'est probablement le cinéma qui a sauvé le futur cinéaste d'une enfance malheureuse et solitaire, entre une mère peu présente et un père adoptif. Dès l'adolescence, avec son camarade de classe Robert Lachenay (Truffaut signera sous ce pseudonyme certains de ses articles), il sèche les cours pour aller au cinéma. Ce sont des années d'apprentissage, *l'enfance de l'art*, au cours desquelles il se passionne également pour la littérature. Vers l'âge de quinze ans, il commence à archiver tout ce qui concerne le septième art, constituant près de trois cents dossiers sur des cinéastes (Gance, Cocteau, Vigo, Clair, Clouzot...), à partir de coupures de journaux et de photographies volées dans les cinémas. Il conservera cette habitude toute sa vie, comme l'atteste le fonds François Truffaut conservé par la Cinémathèque française. À la même époque il fréquente assidûment la Cinémathèque française où il retrouve Jacques Rivette, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol...

C'est la rencontre avec André Bazin, intellectuel et critique de cinéma réputé, qui va déterminer son orientation. Véritable père spirituel, Bazin le fait entrer en 1951 aux *Cahiers du cinéma*. Truffaut écrit également dans la revue *Arts*. Il rédige plus de 650 articles en six ans. Il devient l'un des critiques les plus brillants et les plus controversés des années cinquante. En 1954, à l'âge de 22 ans, il signe « Une certaine tendance du cinéma français » (*Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954), texte pamphlétaire contre les cinéastes de la « qualité française ». Il y oppose des cinéastes pleins de vitalité comme Jean Renoir ou Roberto Rossellini à d'autres, considérés comme académiques et « ringards ». L'article prend principalement pour cible les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, ainsi que le réalisateur Claude Autant-Lara. Avec ses camarades critiques aux *Cahiers* et futurs cinéastes, surnommés « les jeunes turcs » (Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer), Truffaut défend le cinéma d'auteur. La mise en scène devient une « fin en soi » (Noël Herpe dans *Le Dictionnaire Truffaut*, 2004), et l'expression d'une vision d'artiste qui s'oppose au cinéma de pure consommation, contrevenant ainsi à l'idée du cinéma comme œuvre collective et commerciale.

C'est dans *Arts* que Truffaut écrit ses articles les plus assassins, affirmant que « le cinéma français crève sous les fausses légendes ».

La critique cinématographique n'est pas en reste ; en 1955, il lui reproche dans « Les sept Péchés capitaux de la critique », de pratiquer une politique du « voisin », qui l'aveugle sur le cinéma américain qu'il faut, selon lui, réévaluer, et sur le cinéma français en train de se défaire.

En 1955, il réalise les premières interviews d'Alfred Hitchcock, qu'il considère comme l'un des plus grands auteurs du cinéma. Elles donneront lieu en 1962 à la parution du « Hitch-Book », entretien fleuve avec le cinéaste sur l'ensemble de son œuvre. Ce succès est d'abord celui de la politique des auteurs, mais constitue aussi un tournant dans le domaine éditorial. Truffaut en a soigné la mise en page, et son iconographie est riche en photogrammes. Il retravaillera le livre jusqu'à la fin de sa vie.

Durant plusieurs décennies, la revue *Positif* et les *Cahiers du cinéma* vont se quereller sur le terrain idéologique de la cinéphilie et s'affronter autour de cette notion d'auteur.

Une fois sa carrière de réalisateur lancée, Truffaut va continuer à soutenir les *Cahiers*. Il fait partie du comité de rédaction jusqu'en 1970. Lorsqu'il se rend compte que les auteurs de la revue aspirent à défendre un autre cinéma, il choisit de se retirer, accusant la revue d'être engagée dans une rhétorique combattante qui la rend illisible et la détourne du cinéma. C'est en effet une période critique pour les *Cahiers* qui adoptent une approche

gauchiste et trop radicale pour le cinéaste. Ils reprendront le dialogue avec Truffaut quelques années plus tard, sous l'impulsion de Serge Toubiana. À la fin de sa vie, Truffaut dira regretter d'avoir été aussi dogmatique, la notion de cinéma d'auteur ne s'appliquant au fond qu'au « cas par cas ».

Pour autant, Truffaut va appliquer la notion d'auteur à son propre cinéma. Il aime alterner les différents projets et genres. Cinéaste de la sensibilité, il excelle dans l'autobiographie et le psychodrame, mêlant l'humour et la tendresse, à la manière d'un Jean Renoir, « le plus grand cinéaste du monde ». Pour lui, « ce sont les détails qui font l'authenticité des histoires ». Son cinéma se fonde sur l'observation de la vie quotidienne, ainsi que sur l'étude de caractères. Les critiques débattent toujours de sa modernité et de son classicisme. Ses obsessions vont nourrir une œuvre d'une rare cohérence : c'est un fait reconnu, même par ses détracteurs. À la lecture des différents ouvrages et nombreux articles sur le cinéaste, on constate la présence de thèmes récurrents, perméables, et qui s'entremêlent sans cesse.

La littérature est omniprésente, jusqu'à l'obsession, dans la plupart de ses films. « Le cinéma de Truffaut ne cesse, en effet, de tourner autour des mille et une manières de raconter des histoires et de confronter les voix narratives offertes par les films à celles que la littérature a déjà explorées. (...) cette question constitue par accumulation, (...) l'un des intérêts majeurs de cette œuvre, dont les films élargissent à chaque fois, ce faisant, la définition du cinéma » souligne Vincent Amiel dans *Le Dictionnaire Truffaut* en 2004. Certains exégètes ont vu dans cette quête fusionnelle la recherche d'une création de « livre-film » où le texte et l'image sont à égalité. (*Fahrenheit 451*, *Les Deux Anglaises et le continent*, *L'homme qui aimait les femmes*, *La Chambre verte*).

L'enfance problématique est une préoccupation majeure pour ce cinéaste devenu adulte trop tôt : il en fait le sujet de films entiers (*Les 400 coups*, *L'Enfant sauvage*, *L'Argent de poche*) et participe aussi au financement de *L'Enfance nue* (1967) de Maurice Pialat.

Par ailleurs, il est passionné de polar et de film noir, genre hollywoodien par excellence. Il ne cessera d'adapter des auteurs de série noire pour promouvoir des récits personnels, se jouer des références, et réinventer les archétypes (*Tirez sur le pianiste*, *La mariée était en noir*, *La Sirène du Mississippi*, *Vivement Dimanche*).

Truffaut reste, pour beaucoup, le cinéaste de la passion amoureuse condamnée. Ses récits tragiques d'impossibles amours forment un corpus en soi (*La Peau douce*, *Les Deux Anglaises et le continent*, *L'Histoire d'Adèle H*, *La Femme d'à côté*). La vie et le cinéma se nourrissent réciproquement chez lui, parfois confusément, jusqu'au vertige (*La Nuit américaine*, *Le Dernier Métro*). Ses actrices deviennent ses conquêtes sentimentales dans la vie, et jouent des passions amoureuses à l'écran. L'ouvrage *Truffaut et ses doubles* de Martin Lefebvre démontre de quelle manière son cinéma « se dédouble à l'infini comme autant de miroirs ». Selon la formule de Philippe Azoury, le cinéaste semble « partagé entre le désir de camoufler ses pulsions et leur irrémédiable traduction en images ».

Truffaut aime alterner les projets, pouvant passer d'une ambitieuse adaptation littéraire à un film plus intimiste. N'appréciant pas les gros budgets, il veut sauvegarder farouchement son indépendance artistique. En apparence, son œuvre se fonde dans le classicisme et paraît contredire toute la réflexion critique antérieure. Ses détracteurs lui reprocheront, d'être devenu la figure de cinéaste qu'il a combattue en tant que critique (Michel Ciment, *Une tendance certaine du cinéma français*, *Positif*, n° 144-145, 1967). Truffaut lui-même se revendique « anti moderne ».

Sur le plan international, la consécration arrive avec *La Nuit américaine*, film relativement consensuel, qui remporte l'Oscar du meilleur film étranger. Son succès est considérable aux États-Unis. François Truffaut devient très populaire en Asie et dans les pays du bloc soviétique. Laurence Alfonsi explique dans *Passions interdites en Europe de l'Est* que son « rayonnement international résulte moins de succès isolés, envisagés au cas par cas, que de celui d'une œuvre et d'une stratégie artistique originale ». Elle démontre

l'habileté et l'intelligence du cinéaste sur la question de la diffusion de son œuvre à l'étranger.

Néanmoins, si certains de ses films ont été jugés consensuels, il serait injuste de réduire son œuvre entière à ce seul aspect. « La face cachée de François Truffaut est bien plus passionnante, et sans doute moins respectable », ajoutent Serge Toubiana et Antoine de Baecque. Daney ajouterait : « Il y a deux Truffaut. Deux auteurs pour une œuvre double. Un Truffaut-Jekyll et un Truffaut-Hyde, qui depuis plus de vingt ans font mine de s'ignorer. L'un respectable et l'autre louche, l'un rangé et l'autre dérangeant... Un Truffaut-Jekyll qui plaît aux familles. Il les rassure. Le Truffaut-Hyde est tout le contraire. Asocial, solitaire, passionné à froid, fétichiste. » Après *Le Dernier Métro*, il est baptisé le « patron » du cinéma français (clin d'œil à Renoir, ancien patron). Le film est un triomphe, à la fois critique et public, entraînant la reconnaissance du milieu ; il obtiendra dix Césars. Cette image de « commandeur du cinéma français » le met mal à l'aise, alors même qu'il est au sommet de sa carrière.

Mais, foudroyé par une tumeur au cerveau, il décède à l'âge de 52 ans.

Antoine De Baecque et Arnaud Guigue écrivent dans l'introduction du *Dictionnaire Truffaut* : « Truffaut a ainsi traversé l'Histoire, des années 30, ligueuses et populistes, aux années 80, entreprenantes et argentées, de l'Occupation aux années gauchistes, de la Libération à Mai 68, de la Guerre Froide à l'affaire Langlois, de ses années hussardes à son antigaullisme, tout en multipliant ses propres histoires : vingt et un longs-métrages, quatre courts-métrages, deux nouvelles, une douzaine de livres, plus d'un millier d'articles de journaux et de revues, soit une comédie de près d'une centaine de personnages marquants. » Trente ans après sa mort, son œuvre continue d'exercer une influence majeure sur le cinéma mondial contemporain.

La présente bibliographie, sélective et commentée, offre un panorama de l'ensemble des ouvrages et articles de revues consultables à la Bibliothèque du film.

Le repère \* indique les références les plus essentielles.

## OUVRAGES

### OUVRAGES GENERAUX

#### *Ouvrages sur la Nouvelle Vague*

**COLLECTIF**, *La Nouvelle Vague, Présentation Comment peut-on être moderne ?*, entretien avec André Labarthe, Paris : Cahiers du cinéma, 1999.

Toutes les grandes figures de la Nouvelle Vague, cinéastes et critiques, apparaissent dans cet ouvrage qui compile l'essentiel de leurs textes parus dans les *Cahiers du cinéma*. Il s'agit plus précisément des textes autour de la politique des auteurs, puis l'avènement et la défense de la Nouvelle Vague par elle-même. Truffaut s'y trouve donc en bonne place parmi Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et Jacques Rivette, chacun écrivant pour défendre les films des uns et des autres à travers textes et entretiens.

cote : 43 BAE n

\* **DOUCHET, Jean**, avec la collaboration de Cédric Anger, préface de Dominique Païni, *Nouvelle Vague*, Paris : Cinémathèque française, Hazan, 1998.

Rédacteur aux Cahiers durant les années cinquante, Jean Douchet fut témoin et acteur de la Nouvelle Vague. L'ouvrage est une « *entreprise à la fois historique et critique* » selon les mots de Dominique Païni. Les grandes lignes du mouvement et ses personnalités sont évoquées, mais aussi le contexte socioculturel, la littérature, la cinéphilie, sa place dans le processus réflexif et créatif des critiques-cinéastes, et enfin la figure d'Henri Langlois. Douchet propose implicitement l'idée que « paradoxalement, la révolte des « jeunes turcs » fut alimentée par une conception très classique de l'héritage artistique » et comme l'analyse Païni une manière « plus sage qu'il n'y paraissait, de l'imitation des maîtres ».

cote : 11. 01 FRA DOU

#### *Biographies*

**ALLEN, Don**, *Finally Truffaut*, Londres : Paladin Books, 1986.

Une biographie solide, classique dans son approche, où l'on retrouve les problématiques récurrentes de Truffaut : l'enfance, l'art, la vie et les femmes, à travers le prisme politique, conceptuel et critique de la culture anglo-saxonne. Abordant l'œuvre film par film, l'auteur souhaite démontrer en quoi le cinéma de Truffaut est une synthèse des cinémas français et américains qui lui a permis de concevoir une œuvre singulière.

*En langue anglaise*

cote : 51 TRUFF ALL

**AUZEL, Dominique, BEAUFILS-FIEVEZ, Sabine**, préface de Gérard Depardieu, *François Truffaut, le cinéphile passionné*, Anglet : Atlantica, Paris : Segquier, 2004.

Ouvrage préfacé par Gérard Depardieu, qui reconnaît qu'avant d'avoir travaillé avec Truffaut, il ne comprenait pas bien où son cinéma voulait en venir.

Suit une filmographie, où chaque œuvre est présentée par un synopsis et un texte expliquant quels films et réalisateurs ont inspiré Truffaut (Georges Cukor pour *Une visite*).

Pour l'auteur, le cinéma *façon* Truffaut est « un cinéma qui se transmet, s'apprivoise et doit se perpétuer. »

cote : 51 TRUFF AUZ

**\* DE BAECQUE, Antoine, TOUBIANA, Serge, *François Truffaut*, Paris : Gallimard, 1996.**

Biographie la plus complète sur François Truffaut. Le réalisateur nourrissait l'idée d'écrire ses mémoires. Entre deux tournages, il tentait de s'atteler à cette tâche, classant ses archives, rassemblant ses souvenirs. Antoine De Baecque et Serge Toubiana offrent un bon compromis, retraçant la vie romanesque du réalisateur depuis « sa naissance au secret » jusqu'à « sa mort foudroyante ». L'ouvrage s'appuie sur de nombreux témoignages de proches mais également sur les archives personnelles de Truffaut, notamment sa correspondance. Les chapitres alternent entre « le récit de la vie et les tumultes personnels de Truffaut au travail. » Se dévoile une personnalité complexe, celle d'un être « homme et cinéma en même temps, dans un même corps malade, dans une même énergie de vie et de création. »

cote : 51 TRUFF BAE

**\* DE BAECQUE, Antoine, GUIGUE, Arnaud, (dir.), *Le Dictionnaire Truffaut*, Paris : La Martinière, 2004.**

Avec plus de 300 entrées aussi variées qu'inattendues (Apostrophe, Autodidacte, Bazin, Boulangerie, Cierge, Cure de sommeil, Depardieu, *Enfant sauvage*, Jekyll et Hyde, Occupation, Renoir... ), rédigé par une vingtaine d'auteurs, critiques, écrivains-cinéphiles et universitaires, le *Dictionnaire Truffaut* propose d'explorer la vie et l'œuvre du réalisateur d'une façon ludique et originale. Chacun de ses films fait l'objet d'une analyse brève et concise, ses rencontres et collaborations sont égrenées au fil des pages. De nombreux photographes illustrent la majorité des entrées de cet ouvrage qui constitue un outil précieux pour qui veut aborder l'univers du cinéaste. Par ailleurs un grand nombre d'entrées permet de contextualiser l'univers de Truffaut, au sein de la Nouvelle Vague et des courants intellectuels qui se sont succédé tout au long de sa vie.

cote : 51 TRUFF BAE

**MERRICK, Hélène, « Les grands réalisateurs : François Truffaut », Paris : J'ai lu, 1989.**

Ouvrage didactique à destination du jeune public qui présente la vie et l'œuvre de François Truffaut. L'auteur oriente cette biographie sur trois grands thèmes récurrents dans l'œuvre du cinéaste : l'enfance, les femmes et la littérature. L'ouvrage propose un panorama bien documenté illustré d'une importante iconographie.

cote : 51 TRUFF MER

**NEYRAT, Cyril, *François Truffaut*, Paris : Cahiers du cinéma, Le Monde, 2007.**

En moins de cent pages et cinq chapitres, un portrait complet et synthétique de Truffaut critique et réalisateur brossé par Cyril Neyrat, critique aux *Cahiers du cinéma* et à *Vertigo*. On peut y suivre la carrière de ses films, sa position au sein du cinéma français et comprendre la nature de la Nouvelle Vague française.

cote : 51 TRUFF NEY

**PAMINI, Alessandro, GIACCI, Vittorio, (dir.),** *Truffaut-Hitchcock, La Conversazione ininterrotta*, [s.l.] : L'Unità Tutto Truffaut : Istituto Metacultura, 1997.

Cet ouvrage est la première partie d'un projet plus vaste. Il comprend les études de neuf auteurs sur l'œuvre d'Hitchcock et de Truffaut et sur le livre d'entretiens *Le Cinéma selon Hitchcock*.

Les auteurs comparent les affirmations faites par les deux cinéastes avec leurs films et l'influence réciproque visible dans les films postérieurs aux entretiens.

Ils déduisent que les deux cinéastes ont une même conception de leur travail et d'un cinéma contrôlé par le réalisateur dans le sens français du « cinéma d'auteur ».

*En langue italienne*

cote : 51 TRUFF PAM

**PHILIPPE, Claude-Jean,** *François Truffaut*, Paris : Seghers, 1988.

Biographie organisée en chapitres chronologiques, entrecoupés de témoignages de son ami Robert Lachenay et d'extraits d'interviews données par Truffaut. L'auteur propose divers témoignages de ses pairs, et un résumé de ses activités de critique.

cote : 51 TRUFF PHI

**RABOURDIN, Dominique, (dir.),** *Truffaut par Truffaut*, Paris, Chêne, 1985.

Ouvrage qui devait être fait en collaboration avec François Truffaut, mais qui hélas ne put aboutir suite à son décès.

L'auteur a donc fait de ce livre un recueil « exclusivement composé de textes et de propos de François Truffaut, illustré de photos de lui, de ses films, et de documents s'y rapportant », de notes de scénario, etc.

cote : 51 TRUFF TRU

## *Monographies*

**ALFONSI, Laurence,** *Lectures asiatiques de l'œuvre de François Truffaut, De la sociologie du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Dès *Les 400 coups*, Truffaut rayonne sur le plan international. L'auteur retrace les liens qu'entretient l'œuvre cinématographique, ainsi que sa fortune critique avec l'Asie. Se voulant complet sur le plan analytique, l'ouvrage fait appel à différentes disciplines pour déployer ses arguments, à travers le biais de la sociologie de l'art, et de l'esthétique de la réception. L'auteur utilise de nombreux chiffres sur les entrées dans les pays asiatiques pour tenter de décrypter le sens du succès du cinéaste, et de comprendre l'image qui se dégage de son cinéma à l'étranger (elle signe par ailleurs deux ouvrages sur la réception des films de Truffaut dans les pays de l'Est, et aux États-Unis) à la fois si français et « universaliste » comme Truffaut le désirait. Cet ouvrage permet une approche, peu connue en occident, du public asiatique et de son rapport à un certain cinéma français (politique des auteurs), mais aussi du cinéma en tant que « phénomène culturel, donc social et produit artistique ». Elle s'attarde sur l'évolution de la réception de l'œuvre film par film. Cette civilisation différente et

multiple (japonaise, sud-coréenne, hongkongaise, sri-lankaise, taïwanaise, thaïlandaise...) donne à voir un Truffaut « totalement original et fascinant », proche, dans certains de ses films de la vision d'un Confucius. Un ouvrage passionnant qui aborde un sujet méconnu et peu traité.

cote : 51 TRUFF ALF

**ALFONSI, Laurence**, *François Truffaut : passions interdites en Europe de l'Est*, tome 1 : « Mémoires soviétiques », Paris : Séguier, 2003.

Laurence Alfonsi s'est attelée à réunir les pièces d'un puzzle qui, une fois constitué, permet d'envisager dans son ensemble le rayonnement international dont bénéficia François Truffaut dès son premier long-métrage. Si elle a étudié l'Asie et les États-Unis, c'est vers l'Europe de l'Est qu'elle se tourne cette fois, ceci dans un ouvrage en deux volumes. Ce premier tome parcourt une période mouvementée de l'ex-URSS. De la déstalinisation de Khrouchtchev à l'effondrement du système soviétique, en passant par la Perestroïka. L'ouvrage détaille la perception des films de Truffaut, l'un des seuls cinéastes occidentaux à avoir franchi les barrières de la censure communiste.

En fonction du contexte politique, ses films sont visibles lors de festivals à Moscou ou Saint Petersburg, dans les instituts de cinéma ou à la Maison des Cinéastes, mais le plus souvent dans des circuits confidentiels. Qu'elle l'encense ou le fustige, la presse lui consacre un grand nombre d'articles, influençant de fait de nombreux cinéphiles soviétiques.

À noter une bibliographie sur Truffaut dans l'ex-URSS, (Russie, Kazakhstan, Lituanie, Ukraine...)

cote : 51 TRUFF ALF

**ALFONSI, Laurence**, *François Truffaut : passions interdites en Europe de l'Est*, Tome 2 : « Mémoires polonaises, hongroises et roumaines », Paris : Séguier, 2003.

Dans ce deuxième tome de l'ouvrage consacré à la carrière des films de François Truffaut dans les pays de l'Est, Laurence Alfonsi se penche sur trois pays : la Pologne, la Hongrie et la Roumanie. Un chapitre est consacré à chacun de ces pays et on perçoit, en perspective avec le contexte politique et socioculturel, ce qui dans l'œuvre de ce cinéaste a pu franchir les frontières. La singularité des préoccupations de Truffaut reflète, à certaines périodes, celles des cinéphiles.

cote : 51 TRUFF ALF

**ALFONSI, Laurence**, *L'aventure américaine de l'œuvre de François Truffaut*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 2000.

La sociologue des représentations et des pratiques culturelles étudie le cheminement de l'œuvre de Truffaut, du point de vue de la réception critique nord américaine. Elle examine « la stratégie du cinéaste pour s'imposer sur ce marché » et en étudie les rouages. Alfonsi analyse montée en notoriété du cinéaste jusqu'à sa consécration avec *La Nuit américaine* à travers la réception critique de ses films aux États-Unis et au Canada.

Un recensement exhaustif des articles et entretiens, émissions de radio, documents de promotion canadiens et anglophones sur l'ensemble de l'œuvre.

cote : 51 TRUFF ALF

**AUZEL, Dominique**, préface de Gérard Depardieu, *François Truffaut, Les Mille et une nuits américaines*, Paris : Henri Veyrier, 1990.

Cet ouvrage grand format suit la carrière de Truffaut film par film et met en valeur l'affiche de cinéma correspondante. Pour chacun d'eux, l'auteur propose une série d'affiches françaises ou étrangères pleine page. Chaque texte reprend la genèse des films, établit une analyse. Truffaut est régulièrement cité dans le texte. Ces affiches « sont un regard universel sur son art ». Elles « symbolisent les jeux de l'enfance et les émois de l'adolescence, nous parlent de la vie, l'amour et la mort, en s'adaptant toujours aux spectateurs »

cote : 51 TRUFF AUZ

**AUZEL, Dominique**, préface de Jean-Claude Brialy, *François Truffaut à l'affiche*, Paris : Segquier, 2004.

L'auteur, Dominique Auzel, est un spécialiste de l'œuvre de Truffaut et lui a déjà consacré beaucoup d'ouvrages. Il propose dans ce livre de découvrir la façon dont différentes affiches de films de François Truffaut ont été illustrées et perçues aux quatre coins du monde. Beaucoup de ces affiches sont inédites.

cote : 41 AUZ f

**BERGALA, Alain, CHEVRIE, Marc, TOUBIANA, Serge**, *Le roman de François Truffaut*, Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1985.

Cet ouvrage contient une soixantaine d'articles déjà publiés dans un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* consacré à Truffaut en décembre 1984 (n° 366), juste après son décès. S'y ajoutent quelques témoignages supplémentaires, des rectifications apportées par les auteurs eux-mêmes, une iconographie plus abondante, la préface de Serge Toubiana, une filmographie complète du cinéaste et des repères biographiques plus détaillés.

Témoignages d'amis, de proches, de collaborateurs, que l'on peut suivre à travers une organisation chronologique : enfance, jeunesse, collaborateurs des *Cahiers du cinéma*, équipe des Films du carrosse (collaborateurs et acteurs). De grandes figures publiques lui rendent hommage.

À noter, la partie « Truffaut vu d'Amérique » par le journaliste Todd Mc Carty, qui restitue la façon dont les professionnels d'Hollywood ont perçu l'œuvre truffaldienne, et les projets qu'il aurait pu réaliser là-bas.

cote : 51 TRUFF BER

**DUDLEY, Andrew, Anne GILLAIN, Anne (dir.)**, *A Companion to Francois Truffaut*, Malden : Wiley-Blackwell, 2013.

Le monde universitaire anglo-saxon a eu tendance à oublier François Truffaut après sa mort. Peu d'ouvrages récents se sont en effet penchés sur son œuvre, sa valeur et son impact dans l'histoire de la Nouvelle Vague et plus largement sur le cinéma.

Ce sont plus de trente contributeurs européens, nord-américains, brésiliens, japonais, des enseignants du cinéma et des sciences humaines qui rappellent la place qui lui revient dans l'évolution du cinéma. Ils soulignent unanimement la complexité et la modernité d'une œuvre qui fut souvent qualifiée de conformiste par ses détracteurs.

*En langue anglaise*

cote : 51 TRUFF AND

**COLLET, Jean**, *Le cinéma de François Truffaut*, Paris : Lherminier, 1977.

Jean Collet publie, après réécriture, sa thèse de doctorat. Son propos est de relire chaque film de Truffaut sans aucun autre parti pris que de mettre en relation permanente les images et les mots, de fouiller ce rapport sans relâche, alors que bien d'autres critiques s'étaient

contentés de considérer cet ensemble comme de « gentilles anecdotes, sensibles et drôles ou romantiques, sur la société française et sa bourgeoisie ». Le texte de Jean Collet ne propose ni critique, ni analyse thématique des films, mais il en note le déroulé et tout ce qui en fait partie (mots, corps, langage, symboles, énigmes, images...), tout cela considéré comme autant d'élan communicatifs vers un spectateur-lecteur, pour qui l'œuvre d'art doit relever du désir et du plaisir. La thèse de Jean Collet ouvre de nouvelles perspectives dans l'appréhension d'une œuvre beaucoup plus riche qu'on ne l'avait imaginé.

cote : 51 TRUFF COL

**COLLET, Jean, *François Truffaut, Rome, Gremese, 2004.***

Réédition d'un ouvrage publié en 1985 sous l'impulsion de Pierre Lherminier. Les critiques acerbes visant Truffaut cinéaste, surtout après 1968 décident Jean Collet à entamer la rédaction de ce livre.

Alors que depuis une trentaine d'années la critique s'emballa pour les cinéastes qui ne cherchent ni à plaire ni à être compris mais plutôt à déranger, le cinéma de Truffaut, dont l'objet est d'apporter du plaisir en contant des histoires, s'adressant très simplement au public, rencontre une hostilité non dissimulée. Comme dans sa thèse de doctorat, consacrée à Truffaut, Jean Collet souhaite encore lui rendre hommage, redire que sous l'apparente simplicité de ses films, sous la clarté de leur construction et de la narration, se cache une complexité plus grande qu'il n'y paraît. Du projet au résultat final, chacun des vingt-trois films abordés dans l'ouvrage est éclairé par une analyse qui souligne la capacité de Truffaut à faire « entrevoir la profondeur d'une image sous le poids du cliché ».

cote : 51 TRUFF COL

**CRISP, C. G. *François Truffaut, Londres, 1972.***

Une analyse film par film depuis *Une visite* jusqu'au dernier opus de la série des Doinel, *Domicile conjugal*. Sur la base de nombreux éléments biographiques, G. C. Crisp rend compte des hésitations de Truffaut lors de ses premiers tournages. Il insiste sur les tentatives infructueuses des « cinéastes associés : Truffaut, Rivette, Chabrol et Charles Bitsch », ainsi que sur le soutien du producteur Pierre Braunberger. Crisp souligne le rythme soutenu des écrits de Truffaut pour la presse et sa grande liberté de ton : « En cinq ans, 75 articles, 25 entretiens de ses auteurs préférés, des textes sur plusieurs centaines de films ».

*En langue anglaise*

cote : 51 TRUFF CRI

**DALMAIS, Hervé, *Truffaut, Paris : Rivages, 1995.***

Pour l'auteur, « François Truffaut n'a pas seulement fait du cinéma, il y a consacré son existence ». Tout au long de sa carrière, il ne suivit qu'un fil conducteur : son enfance, « (...), celle du cinéma, celle de ses amours cinéphiliques de jeunesse. »

Dans cet ouvrage, Hervé Dalmais nous explique combien et en quoi Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Max Ophüls... ont influencé et accompagné Truffaut de manière permanente dans son travail de réalisateur.

En fin d'ouvrage se trouve une filmographie commentée.

cote : 51 TRUFF DAL

**DE FORNARI, Oreste, *I film di François Truffaut, Rome : Gremese, 1986.***

À travers la vie de Truffaut, l'analyse de ses films, des citations du cinéaste et un choix de photographies de tournage, De Fornari retrace avec lucidité et enthousiasme le parcours de

celui qu'il considère comme un auteur mythique, le plus classique des réalisateurs modernes. Suivant son évolution, de critique de cinéma à réalisateur au style unique et très personnel, l'auteur démontre le rôle essentiel de Truffaut dans la définition du film d'auteur.  
*En langue italienne*

cote : 51 TRUFF DEF

**FANNE, Dominique**, *L'univers de François Truffaut*, Paris : Éditions du Cerf, 1972.

Comme le signale Jean Collet, l'ouvrage de Dominique Fanne constitue un tournant dans la littérature sur François Truffaut. Aux critiques acerbes qui se multiplient sur le réalisateur, Dominique Fanne répond qu'il est grand temps de se pencher sur une œuvre filmée bien plus subtile et complexe qu'il n'y paraît, bien plus fidèle aux principes du critique que ce qu'on en a dit. Au-delà de l'acidité du critique, Dominique Fanne perçoit le dessein d'un moraliste, d'un homme qui cherche avant tout la sincérité et la cohérence dans l'œuvre artistique, pour qui ce qui compte est « d'aller jusqu'au bout d'une idée ». L'ouvrage souligne le fait que, pour saisir la finesse de la pensée et de la réalisation truffaldienne, il faut envisager l'ensemble de ses films, comme autant d'éléments d'une seule et même construction. Elle « sillonne » donc l'œuvre, passant d'un film à l'autre, notant les correspondances (images, objets, dialogues, noms, gestes, sons, mais également construction des films eux-mêmes), qui font l'unité de l'œuvre dans l'éclatement même des films.

cote : 51 TRUFF FAN

**FREY, Hugo**, *Nationalism and the Cinema in France, political mythologies and Film events, 1945-1995*, Berghahn, 2014.

Hugo Frey analyse cinquante ans de création cinématographique française à travers une approche thématique - le nationalisme au cinéma – A des moments clés de l'histoire récente, il interroge la représentation « de la chose politique » dans le cinéma français. Il s'appuie sur les critères d'exploitation, de distribution et réception critique des films pour étudier la notion d'identité nationale contenue dans une production. Il souligne la stratégie employée pour servir un film et au-delà, la grandeur de l'industrie cinématographique française.

L'ouvrage fait de bout en bout référence à l'œuvre de François Truffaut et à son film iconique, *La nuit américaine* dont l'auteur rappelle l'importance au-delà de l'hexagone.

*En langue anglaise*

cote : 11 01 FRA FRE

**GAUTEUR, Claude**, « *François Truffaut en toutes lettres* », Grandvilliers : La Tour verte, 2014.

En pleine préparation *Des 400 coups*, Truffaut propose au jeune Claude Gauteur de le remplacer comme critique de cinéma dans la revue *Arts*. Par la suite, Truffaut gardera contact avec le jeune critique à travers une correspondance épistolaire. Claude Gauteur publie et commente ici la vingtaine de lettres qu'il reçut de Truffaut entre 1958 à 1984.

cote : 51 TRUFF GAU

**GILLAIN, Anne**, *Le secret perdu*, Paris : Hatier, 1991.

Le second ouvrage d'Anne Gillain consacré à Truffaut porte sur la dimension secrète et imaginaire, tant dans la construction de ses films que dans sa vie personnelle. L'auteure révèle en quoi l'admiration de Truffaut pour le cinéma muet lui a permis d'atteindre ce qu'il nomme lui-même *l'émotion* au cinéma. Hormis l'importance du thème de l'enfance dans la

narration, Anne Gillain insiste sur l'intérêt de Truffaut pour les mythes et la construction des contes de fées.

La préface de Jean Gruault mêle souvenirs personnels et témoignages sur le cinéma.

cote : 51 TRUFF GIL

**GIUFFRIDA, Daniela, TOFFETTI, Sergio, (dir.),** *François Truffaut : un hommage du Centre Culturel Français de Turin*, Milan : Fabri, 1989.

Cet ouvrage bilingue est le catalogue de la rétrospective consacrée à François Truffaut à Turin en 1989. Il complète l'événement avec des écrits de plusieurs personnalités italiennes et françaises du monde du cinéma.

Les auteurs affirment qu'à travers ses films, Truffaut est passé du particulier au général et que le petit monde qu'il décrit atteint l'universalité.

Deux chapitres reprennent des écrits de Truffaut et des pages de son journal intime. À noter aussi le chapitre avec les lettres envoyées au cinéaste par Jean Genet, Robert Lachenay, Henri-Pierre Roché, Helen Scott, Jacques Audiberti et Jean Cocteau.

Dans une interview (parue également dans *Wide Angle* n° 4, 1981) avec Anne Gillain, Truffaut explique l'évolution de son style, ses influences, son intérêt pour la langue écrite et sa manière de concevoir un scénario.

*En langues française et italienne*

cote : 51 TRUFF GIU

**GUIGUE, Arnaud,** *Truffaut & Godard, la querelle des images*, CNRS : Paris, 2014.

Avec un parti pris clairement exprimé, Arnaud Guigue écrit dans cet ouvrage un plaidoyer en faveur de Truffaut. L'auteur rappelle que Godard et Truffaut, à l'origine de la Nouvelle Vague, traversèrent les années 60, chacun « l'œil vissé » sur ce que faisait l'autre, avant de se brouiller définitivement. Comparant films par films les deux œuvres, Arnaud Guigue éclaire l'une à la lumière de l'autre et souligne toutes les qualités du réalisateur, généralement sous-estimé.

cote : 50 02 GUE t

**GUIGUE, Arnaud,** *François Truffaut : la culture et la vie*, Paris : L'Harmattan, 2002.

Le postulat d'Arnaud Guigue est que l'ensemble des films de Truffaut s'organise selon un jeu de renvois croisés, les films se renvoyant les uns aux autres par l'utilisation permanente de la citation. Ainsi, étudiant chaque film, il est permis d'accéder au concept du *cinéma truffaldien*. Mais les connexions existantes entre tous ses films sont très nombreuses et leurs combinaisons variées : l'auteur choisit alors un seul fil conducteur, celui de l'intérêt de Truffaut pour la culture. Cet essai se propose de montrer que toute l'œuvre filmique peut être analysée en suivant son amour des livres et de l'écriture, son autodidaxie, sa fascination partagée entre culture classique et culture sociale ou populaire. Ainsi la notion de culture n'a cessé d'être un moteur pour Truffaut. À noter, de nombreuses citations de Truffaut lui-même.

cote : 51 TRUFF GUI

**INGRAM, Robert, DUNCAN, Paul,** *François Truffaut, Auteur de films 1932-1984*, Cologne, Londres, Los Angeles : Taschen, 2004.

Approche linéaire et complète de l'œuvre du cinéaste qui se concentre sur la manière qu'a Truffaut de mêler la réalité à l'art, et sur la confusion qu'il a toujours entretenue à cet égard. L'œuvre est regroupée chronologiquement par thèmes et périodes. Enfin, l'iconographie du

livre est l'une des plus riches de tous les ouvrages sur le réalisateur (photographies de tournage et de plateau). Un bon ouvrage pour aborder le cinéma de Truffaut.

cote : 51 TRUFF ING

**INSDORF, Annette, *François Truffaut, le cinéma est-il magique ?*, Paris : Ramsay, 1989.**

Traductrice officielle du réalisateur, Annette Insdorf examine l'influence de Jean Renoir et Alfred Hitchcock dans l'œuvre du cinéaste. Truffaut et Hitchcock se rejoignent dans leur conception du cinéma : susciter des émotions. Tous deux ont été attaqués pour avoir réalisé « des films faciles, au contenu léger, détaché de la réalité ». Pour l'auteur, les leçons d'Hitchcock à François Truffaut concernent plus la forme que la thématique. Cette influence se manifeste surtout par l'économie des plans, l'intensité dramatique à l'intérieur du cadre et une sympathie pour les personnages faibles.

Le pessimisme sous-jacent d'Hitchcock est tempéré par l'humanisme que François Truffaut rencontre dans les films de Renoir. Pour Truffaut, « Renoir est un cinéaste infailible ». Tous deux privilégient l'individu et l'improvisation, « l'acteur jouant un personnage est plus important que ce personnage ». François Truffaut utilise des motifs fondamentalement hitchcockiens, associés à des méthodes et des préoccupations plus proches de celles de Renoir.

Cette édition contient un chapitre inédit qui analyse de façon détaillée les cinq derniers films de François Truffaut.

cote : 51 TRUFF INS

**INSDORF, Annette, *François Truffaut, les films de sa vie*, Paris : Gallimard, 1996.**

Des documents à foison, des photos, des fac-similés, des extraits d'interviews, des témoignages de ses amis, Helen Scott, Jeanne Moreau, Bob Swain, des membres de sa *famille truffaldienne*, Jean-Luc Godard, Gilles Jacob et Claude Miller. Annette Insdorf nous livre ici un condensé généreux de la vie de son ami Truffaut. Elle souligne tous les aspects de son parcours de cinéphile, de critique et de réalisateur. Elle évoque également son amour du cinéma, de la littérature, des femmes. Un index par personnalité.

*En langue anglaise*

cote : 51 TRUFF INS

**LE BERRE, Carole, *François Truffaut*, Paris : Cahiers du cinéma, 1993.**

Écrit en grande partie grâce aux archives considérables des Films du Carrosse et le goût de Truffaut de tout conserver et documenter. Pour Carole Le Berre il s'agit de « saisir le mouvement d'un film en train de naître, voir comment un scénario se construit et se déconstruit, au prix de quels sacrifices il se fait, suivre en somme le fil qui mène d'une première ébauche à un film ». L'auteure se concentre sur le paradoxe énoncé par Serge Daney : « Deux auteurs pour une œuvre double » : un « Truffaut-Jekyll », respectable et rangé qui plaît aux familles et un « Truffaut-Hyde » asocial, solitaire, passionné à froid, fétichiste d'un cinéma « faussement aimable et rassurant ».

cote : 51 TRUFF LEB

\* **LE BERRE, Carole, *Truffaut au travail*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.**

Publié par les *Cahiers du cinéma* en 2004, l'ouvrage *François Truffaut au travail* analyse chronologiquement, film par film, le travail d'écriture de Truffaut : scénarios adaptés ou originaux, écrits par lui avec ses coscénaristes ou la complicité de sa collaboratrice attitrée Suzanne Schiffman. Carole Le Berre a utilisé pour rédiger son livre la documentation de © Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, novembre 2014, actualisée en septembre 2016 15

travail de François Truffaut aujourd'hui consultable à l'espace chercheurs de la Bibliothèque du film (fonds d'archives François Truffaut). Elle montre qu'à partir des notes éparses, des synopsis et différentes versions de traitements émerge peu à peu un scénario de tournage pas toujours dialogué, laissant à Truffaut la liberté d'écrire les dialogues du film au dernier moment, avec « la faculté d'intégrer aussi bien des idées et des obsessions anciennes que des événements du moment ».

Carole Le Berre souligne aussi le travail de réinvention opéré lors du tournage et l'importance du montage lors duquel Truffaut coupe les scènes jugées trop redondantes.

Très illustré (extraits de scénarios, photographies tournage...), le livre montre le processus créatif du cinéaste, ses méthodes de travail et les relations étroites nouées par Truffaut avec ses proches collaborateurs et ses comédiens.

cote : 51 TRUFF LEB

**LEFEBVRE, Martin**, *Truffaut et ses doubles*, Paris : J. Vrin, 2013.

Une analyse dense de la structure narrative chez Truffaut, publiée dans la collection *Philosophie et Cinéma*. L'auteur canadien Martin Lefebvre mêle ici une approche sémiotique à son analyse de la mise en scène. Il s'appuie sur la récurrence des images, les allusions de Truffaut à ses films précédents et la répétition qui jalonnent l'œuvre, d'où l'importance de voir les films de Truffaut dans l'ordre chronologique.

cote : 51 TRUFF LEF

**MOUREN, Yannick**, *François Truffaut, l'art du récit*, Paris : Minard, 1997.

Dans cet ouvrage, l'auteur étudie la description des modes de récit « truffaldien », la façon de raconter, les personnages, la situation et le sujet.

Pour lui, François Truffaut a su imposer son originalité sans aller vers la banalité, et a toujours fait en sorte que le spectateur sorte heureux de la salle.

cote : FRA ETU

**PETRIE, Graham**, *The Cinema of Francois Truffaut*, New-York : Barnes, Londres : Zwemmer, 1970.

Paru en 1970, cet ouvrage sur l'œuvre d'un cinéaste en devenir, s'arrête à la sortie de *L'Enfant sauvage*. Différentes thématiques sont abordées : *cinéma de la découverte* (réurrences), *langages cachés* (double sens, références), *voix et réverbérations*, *rêve et réalité*. Un chapitre est consacré au style de *La Sirène du Mississippi*. C'est encore le Truffaut de la Nouvelle Vague qui est évoqué.

*En langue anglaise*

cote : 51 TRUFF PET

**ROCHE, Henri-Pierre**, *Avant-propos de François Truffaut, Carnets, les années Jules et Jim, première partie 1920-1921*, Marseille : André Dimanche, 1990.

L'avant-propos de Truffaut, « Henri-Pierre Roché revisité » explique la découverte et le rapport à l'œuvre de cet écrivain dont il adaptera deux romans.

De 1902 à 1959, Henri-Pierre Roché n'a cessé d'écrire (lectures, activités, rencontres, amours...) sa propre vie, ces carnets étant une sorte « d'aide-mémoire biographique » ainsi, selon ses propres termes, qu'une « longue conversation avec soi-même ». Les années 1920-1921 couvrent les années de création du roman autobiographique *Jules et Jim*. Ces notes très détaillées serviront à l'écriture du roman.

cote : 51 ROCHE REC

**SIMONDI, Mario, (dir.),** *François Truffaut : l'intrigo, il turbamento, l'amore nell'opera di un homme-cinéma*, Florence : La Casa Usher, 1981.

Il s'agit d'une anthologie critique de l'œuvre cinématographique et des écrits de Truffaut. Les auteurs souhaitent combler le vide de la littérature spécialisée italienne et fournir un instrument de travail permettant d'analyser l'œuvre de celui qu'ils considèrent comme l'un des plus grands cinéastes du XX<sup>e</sup> siècle.

La sélection des textes offre une documentation commentée très complète sur l'artiste et son œuvre. Les auteurs affirment que tous les films du cinéaste traitent de l'éducation, dans le sens large d'un itinéraire que les personnages doivent parcourir pour se découvrir et réaliser leur destin.

*En langue italienne*

cote : 51 TRUFF SIM

**\*TOUBIANA, Serge, (dir.),** *François Truffaut*, Paris : Flammarion, La Cinémathèque française, 2014.

Accompagnant l'exposition « François Truffaut » et la rétrospective présentées à la Cinémathèque française, ce catalogue apporte un éclairage nouveau sur l'œuvre et la carrière du cinéaste. Sous la direction de Serge Toubiana, l'ouvrage regroupe les contributions inédites des spécialistes de Truffaut qui reviennent sur les sources cinéphiliques qui président à son œuvre et offrent ainsi de nouvelles sources d'études. À cela s'ajoute de nombreux entretiens avec les proches collaborateurs de Truffaut.

L'iconographie est riche en documents rares : notes, carnets, dessins, correspondances, photos de plateau ou de repérage.

cote : 51 TRUFF TOU

**VOLPE, Sandro,** *La forma intermedia : Truffaut legge Roché*, Palerme : L'Epos, 1996.

L'auteur analyse le travail de Truffaut pour adapter les romans d'Henri-Pierre Roché, à l'origine de deux de ses films (*Les Deux Anglaises et le continent*, *Jules et Jim*). Le cinéaste utilise l'univers de la narration comme base pour le travail de scénariste en collaboration avec Jean Gruault, mais le résultat de ce travail n'est pas fidèle à la littérature. Cet aspect rend les films de Truffaut très originaux.

*En italien*

cote : 51 TRUFF VOL

**\*WALZ, Eugene. P,** *A Guide to References and Resources*, Boston : G.K. Hall, 1982.

Véritable condensé des articles parus en France et à l'étranger sur l'œuvre de Truffaut et par Truffaut. Eugene Walz propose un index des critiques de cinéma ayant écrit sur Truffaut. Un tiers du livre recense les écrits de Truffaut sur le cinéma, via un index des personnalités du cinéma. Pour Walz il fut « un des critiques les plus acerbe et prolifique, pour devenir le membre le plus populaire de la Nouvelle Vague et, celui dont la carrière cinématographique a connu le plus grand succès ». En appendice, la liste des films que Truffaut admirait et qui furent projetés lors de la rétrospective à l'American Film Institute en 1979. Walz compile près de trois cents entretiens de Truffaut avec la presse française et étrangère, entre 1959 et février 1981- et en commente certains. Le guide de Walz est un complément précieux à l'ouvrage d'Anne Gillain : *Le Cinéma selon Truffaut*.

En langue anglaise

cote : 51 TRUFF WAL

Parties d'ouvrages sur l'oeuvre

**AJAME, Pierre**, *Les critiques de cinéma*, Paris : Flammarion, 1967.

Dans un ouvrage qui met en scène les acteurs majeurs (journaux ou personnalités) de l'histoire de la critique française, Pierre Ajame ne pouvait faire l'impasse sur François Truffaut critique de cinéma. Deux chapitres le concernent directement : « Les Batailles de François Truffaut » égrène ses qualités de lucidité et de droiture intellectuelle, ses idées nouvelles sur la façon dont devrait se faire le cinéma. Un chapitre consacré aux *Cahiers du cinéma* complète le propos. Un livre qui permet de contextualiser le travail de Truffaut comme critique et de mieux en saisir la pertinence au sein d'une histoire de la profession, qui va de pair avec l'histoire même du cinéma.

cote : 24 AJA

**BEDOUELLE, Guy**, « François Truffaut : une morale des passions », in *L'invisible au cinéma ou le sentier du rêve*, Marseille : La Thune, 2006, p. 39-43.

Guy Bedouelle est un théologien du cinéma qui reconnaît dans certaines œuvres cinématographiques une certaine religiosité. Dans cet essai, il étudie les aspirations du cinéma à traiter de questions religieuses ainsi que le pouvoir particulier d'évocation qui le différencie des autres médias. Il appuie sa théorie sur un corpus de films de cultures diverses, réalisés par des cinéastes souvent non-croyants. Pour l'auteur, Truffaut est « un moraliste des passions » : la passion amoureuse, la passion d'apprendre et celle de se survivre. Par exemple, les personnages de femme sont souvent, chez le cinéaste, consumés par la passion, à l'image d'*Adèle H* ou *La Mariée était en noir*. En usant du cinématographe pour montrer les passions des hommes et ses propres passions, Truffaut « fait voir ce qui est, ce qui détonne, ce qui devrait être, et qui pourrait être et ce qui dès maintenant enchante ».

cote : 25 BED i

**BELMANS, Jacques**, « L'analyse des sentiments et des passions », in *Cinéma et violence*, Paris : La Renaissance du livre, 1972, p. 162-189.

Dans le chapitre « L'Analyse des sentiments et des passions », l'auteur s'intéresse au portrait de l'enfance dépeint par Truffaut dans *Les 400 coups*. Le film fait prendre conscience de la manière dont la société adulte pervertit l'enfance à force de déceptions et de rejets. En règle générale, Truffaut aime à revenir à l'étude des « enchaînements d'actes qui se diluent dans une soudaine explosion de violence ». Dans *La Peau douce*, *Jules et Jim* et *Ne tirez pas sur le pianiste*, la violence n'est que l'un « des nombreux visages revêtus par un hasard particulièrement absurde ». En conclusion, Jacques Belmans démontre que Truffaut excelle à décrire « des êtres en marge de la grisaille commune, des êtres doués et sensibles » mais très vulnérables à toute forme de violence.

cote : 33.07 BEL c

**COLLET, Jean**, *Le cinéma en question, Truffaut, Rozier, Chabrol, Rivette, Demy, Rohmer*, Paris : Éditions du Cerf, 1972, p. 75-122.

Dans cet ouvrage, Jean Collet a souhaité regrouper certains de ses articles dont le point commun est de « dégager les structures signifiantes de quelques œuvres de la Nouvelle Vague française », notamment cette volonté d'interroger « le cinéma comme sujet de lui-même ». Ce faisant, il éclaire le travail de cinéastes dont un public non initié a généralement une idée un peu floue.

Un chapitre consacré à Truffaut fait le point sur la méthode du critique et ses pratiques de cinéaste et souligne leur nature commune : en tant que critique, « il progresse par contradictions successives (...). La pensée de Truffaut se construit donc par réaction en chaîne. Ses films aussi ». Jean Collet montre par ailleurs ce qui meut tous les personnages du cinéaste : transgresser des limites, qui toujours sont celles d'une connaissance défendue. À partir de là, Truffaut analyse de quelle façon ils se comportent une fois ce « mur » franchi.

cote : 43 COL c

**DE BAECQUE, Antoine**, « Comment François Truffaut a écrit « Une certaine tendance du cinéma français » », in *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Fayard, 2003, p. 135-167.

Pour Antoine De Baecque, la cinéphilie est une passion française.

Il nous explique qui étaient ces cinéphiles, jeunes « mordus de cinéma » devenus critiques, écrivains et journalistes, puis cinéastes eux-mêmes.

Dans la quatrième partie consacrée à François Truffaut, il raconte que tout débuta par la parution, en janvier 1954 dans les *Cahiers du cinéma* (n° 31), d'« Une certaine tendance du cinéma français », l'article qui marqua une rupture dans l'histoire du cinéma et le début de la Nouvelle Vague. Tout au long de ce chapitre, Antoine De Baecque explique comment et pourquoi Truffaut dénonça ce cinéma.

cote : 11.01 FRA BAE

**\* DE BAECQUE, Antoine**, « A l'assaut du cinéma : 1951-1959 » in *Histoire d'une revue : les Cahiers du cinéma*, T. 1, Paris : Cahiers du cinéma, 1991.

Histoire des *Cahiers du cinéma* en deux tomes, de la naissance de la revue jusqu'aux années 1980. Le second comporte un index général des noms propres et films couvrant l'ensemble, ce qui permet de repérer tout ce qui concerne François Truffaut.

Le premier tome le concerne plus directement. L'histoire est celle d'une série de personnalités cinéphiles, dont une partie, Truffaut en tête, donne naissance à la Nouvelle Vague française. À travers le prisme de la revue, des débats et des conflits qui l'agitent, des tendances qui s'en dégagent, avec des moments célèbres tel l'article qui tient lieu de *déclaration de guerre* entre les jeunes turcs et la vieille garde du cinéma français, « Une certaine tendance du cinéma français », l'ouvrage dresse un portrait inédit de Truffaut.

cote : 14 BAE h

**GRUAULT, Jean**, *Ce que dit l'autre*, Paris : Julliard, 1992.

Autobiographie du scénariste et réalisateur Jean Gruault. Au fil des pages, il égrène des souvenirs liés à François Truffaut : leur rencontre au Ciné-club du quartier latin (C.C.Q.L.) présidé par Maurice Shérer (c'est-à-dire Eric Rohmer), les premiers agacements devant un Truffaut aux goûts si peu classiques et à l'agitation agressive, les souvenirs d'une collaboration de plus de vingt ans. À travers les anecdotes, on devine des relations conflictuelles, mais surtout la méthode de travail entre les deux hommes.

cote : 51 GRUAU GRU

**LIVECCHI, Nicolas**, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris : Les Impressions nouvelles, 2012.

Les enfants et les adolescents sont-ils des acteurs de cinéma ? C'est la question que pose Nicolas Livecchi dans cet essai. À travers les œuvres de Steven Spielberg et Jacques Doillon, il effectue une mise au point sur « les singularités du jeune comédien et les moyens adoptés pour encadrer ses prestations ». L'auteur étudie l'influence de Truffaut dans leur conception de l'enfant acteur : celui-ci dirige l'enfant acteur d'une manière totalement différente, « l'enfant s'amuse, il ne joue pas ». Truffaut recherche un certain naturel, usant d'improvisation, de plans très courts, de gros plans et de jeux de montage. Pour l'auteur, Truffaut adopte une méthode de travail « primitive », ne considérant pas l'enfant comme un acteur à part entière.

cote : 64.01 LIV e

**MOULLET, Luc**, « Bourrage et emballage chez Truffaut », in *Le Montage dans tous ses états*, Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique n° 5, Paris : Cinémathèque française, 1993, p. 49-62.

Luc Moullet remarque que le critique Truffaut, bien que peu intéressé par la problématique du montage, au point d'ignorer des cinéastes aussi remarquables de ce point de vue qu'Eisenstein, évolue progressivement, et s'en sert de façon subtile dans ses propres réalisations. Luc Moullet repère deux effets de montage : « bourrage » et « emballage ». Le premier consiste à inclure plusieurs scènes en une. Le second est de même nature, mais cette fois la multiplication des scènes montées dans un même plan provoque une très nette accélération de l'action. La démonstration écrite ici, initialement prévue pour une conférence illustrée par des extraits de films, reste toutefois très pédagogique. Elle pointe ces procédés de montage truffaldiens, peu visibles de prime abord, sans doute du fait d'une grande fluidité de narration.

cote : 20 CIN c

**PAIGNEAU, Christian**, *L'odyssée de l'enfance, enfance et narration au cinéma*, Paris : Bazaar & Co, 2010.

Dans cet ouvrage, l'auteur étudie les films d'enfance (œuvres dont le sujet central est l'enfance et l'enfant). Christian Paigneau s'intéresse aux ressorts narratifs dans ces films, décryptant les codes et les thèmes de prédilection (récits initiatiques, films de bandes, films de duo). Il dresse le panorama de la façon dont l'enfance est traitée au cinéma. Pour l'auteur, l'enfant délinquant est devenu l'apanage du cinéma d'auteur dont fait partie François Truffaut. Après avoir étudié l'enfance inadaptée (*Les 400 coups*) et la place accordée à l'éducation (*L'Enfant sauvage*), François Truffaut intègre avec *L'Argent de poche* l'idée d'une communauté enfantine. Dans ses films, le cinéaste insiste sur l'une des grandes forces de l'enfance, qui est d'arriver « à créer un monde à l'intérieur d'un autre monde ».

cote : 33.03 PAI o

**PERISSET, Maurice**, *A bas le cinéma, vive le cinéma*, Paris : PAC, 1974, p. 61-73.

Dans cet ouvrage pamphlétaire, l'auteur se pose la question « Peut-on dire aujourd'hui que le cinéma français est un cinéma de minables ? ».

Des critiques sous forme de lettres ouvertes sont adressées à tour de rôle et selon leur catégorie à différents réalisateurs tels que Mocky, Audiard, Carné, Godard...

Il classe Truffaut dans la catégorie « Lettres ouvertes à quelques pontifes de la Nouvelle Vague » aux côtés de Claude Chabrol, Louis Malle et Roger Vadim, l'auteur lui

reprochant de s'en être pris, alors qu'il écrivait en tant que critique de cinéma, à de grands réalisateurs comme Claude Autant-Lara, Jean Delannoy... et de ne pas s'être limité à critiquer leurs films, mais à empêcher le public d'aller les voir.

Pour l'auteur, Truffaut est pareil à ceux qu'il nomme « les deux autres cinglés de cinéma » que sont Jean-Luc Godard et Claude Chabrol. Il ne révolutionne en rien le cinéma et dessert les œuvres dont il s'est inspiré, allant selon lui jusqu'à « aboutir à des films qui ne sont ni faits ni à faire ».

cote : 50.02 PER a

**TASSONE, Aldo**, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*, Paris : Stock, 2003

Initialement édité en italien en 2002, le livre accompagnait une rétrospective sur la Nouvelle Vague française à Florence. Le titre était : *La Nouvelle Vague 45 ans après*. Il s'agit d'une suite d'entretiens, les mêmes questions étant posées à une trentaine de cinéastes français, dont beaucoup ont fait partie de la Nouvelle Vague. Il manque à la version française certains témoignages, notamment ceux de Rivette, Costa-Gavras ou Alain Robbe-Grillet. La publication de cet ouvrage provoqua une onde de choc en Italie, tant l'ensemble des interventions se montrait sévère sur la nature de la Nouvelle Vague. Les réponses de François Truffaut, disparu dix-huit ans plus tôt, sont des extraits de ses entretiens.

cote : 11.01 FRA TAS

**TINAZZI, Giorgio**, « François Truffaut – il senso e la rappresentazione », in *La copia originale : cinema, critica, tecnica*, Venise : Marsilio, 1983, p. 111-126.

L'auteur traite dans cet ouvrage du caractère particulier de la technique cinématographique. Le dernier chapitre est dédié à François Truffaut. Ses films ont la structure d'un itinéraire, un parcours existentiel, parfois une parabole, qu'il s'agisse de *L'Enfant sauvage*, des *Deux Anglaises et le continent*, *La Chambre verte* ou *Les 400 coups*. Une caractéristique du réalisateur est de créer la tension par des déracinements et des ramifications imprévues de l'action. Le chemin se concrétise autour d'un désir. La recherche de l'absolu mène au drame (*La mariée était en noir*, *Tirez sur le pianiste*) ou à la folie (*L'Histoire d'Adèle H.*)  
*En langue italienne*

cote : 22 TIN c

**TREMOIS, Marie-Claude**, *Woody, Aki, Otar et les autres : 1998-2008, dix ans de critiques de films dans la revue Esprit*, Lyon : Aléas, 2008.

Marie-Claude Trémois a dirigé pendant 17 ans la rubrique cinéma du magazine *Télérama*. Pour elle, « parler d'un film, c'est parler de l'univers de son auteur ».

Deux articles de la revue *Esprit* (août-septembre 2000) sont repris :

- « François Truffaut ou les malentendus », p. 379-383

Écrit seize ans après la mort de François Truffaut, l'article de Marie-Claude Trémois, essaie de nous démontrer qu'il existe trois malentendus autour du réalisateur.

Pour l'auteure, Truffaut ne s'est pas trahi en adaptant des romans. Pour lui ce n'était pas des adaptations (terme qu'il n'aimait pas), mais plutôt « des hommages filmés à des livres que j'aimais ». D'ailleurs, il resta fidèle (que ce soit dans les voix-off ou les dialogues) à ce qu'était l'ouvrage original : il ne remplaçait pas de belles phrases par de belles images.

Sur la « Politique des auteurs », François Truffaut n'a jamais dit qu'il pensait être un grand réalisateur, il revendiquait juste l'entière responsabilité de ses films.

Enfin, le reproche d'un « Truffaut-la-tendresse » et le fait d'en être réduit uniquement à ça, n'était pas justifié car il y avait au-delà un « Truffaut-la-passion ».

- « La Nuit magique de François Truffaut », p. 384-390.

Article autour des polars de François Truffaut. Tous ses films sont inspirés de son expérience et de ses émotions, en particulier les « Séries Noires ».

Le William Irish de *La Mariée était en noir* et de *La Sirène du Mississippi*, c'est lui. À travers ce personnage, il traitera de la passion, de l'amour absolu. Marie-Claire Trémois note également un respect, voire une complaisance pour ces personnages crapuleux, ces meurtriers qu'il ne juge jamais et qu'il rend moins coupables aux yeux des spectateurs, en noircissant le portrait des victimes. Dans cette façon de procéder, l'auteur retrouve la patte de Lubitsch, l'un des maîtres de François Truffaut, tout comme Jean Renoir et Alfred Hitchcock.

cote : 43 TRE w

## OUVRAGES SUR LES FILMS - SCÉNARIOS DE FILMS

**TRUFFAUT, François**, *Les Aventures d'Antoine Doinel*, Paris : Mercure de France, 1978.

Il s'agit des scénarios et notes de travail de la saga Doinel, des *400 coups* (1959), *Antoine et Colette* (le sketch du film *L'Amour à vingt ans*) (1961), *Baisers volés* (1968) à *Domicile conjugal* (1970). Pour *L'Amour en fuite* (1978) dernier film de la saga, à défaut du scénario, le livre étant paru au moment de la sortie de ce dernier, sont proposés un synopsis complet, un entretien avec le cinéaste et Simon Mizrahi, où il est expliqué pourquoi ce film est le dernier de la saga. Pour chaque scénario, le cinéaste propose au lecteur la première esquisse, les ébauches et notes écrites à l'intention de ses collaborateurs.

cote : 42 TRUFF ARG TRU

*Les Mistons* (1957)

**BASTIDE, Bernard, (dir.)**, *François Truffaut, Les Mistons*, Nîmes : Ciné-sud, 1987.

La nouvelle de Maurice Pons, « Les Mistons », est ici reproduite dans son intégralité. Le découpage intégral du film est ensuite proposé. La deuxième partie du dossier laisse place aux témoignages. François Truffaut raconte ses premiers pas derrière la caméra. Bernadette Lafont témoigne de sa rencontre avec le cinéaste et du tournage du court-métrage. Un ensemble de critiques sur le film conclut la deuxième partie. Enfin, la troisième partie regroupe des extraits d'articles ou d'offres d'emplois liées au film dans le journal *Midi libre* (1957), un extrait de la nouvelle d'origine annotée par Truffaut et une page de notes de tournage du cinéaste. C'est le seul ouvrage existant sur ce film qui donne un traitement aussi considérable.

cote : 42 TRUFF MIS BAS

*Les Quatre cents coups* (1958)

**CAZAUX, Yvette, MAGNY, Joël, *Les Quatre cents coups : François Truffaut*, Paris, CNC, Film de l'Estran, 2001.**

Brochure pédagogique à destination des enseignants du secondaire.

Pour les auteurs, si ce premier long-métrage de François Truffaut n'avait pas rencontré un tel succès, aussi bien critique que public, « l'histoire du cinéma français en aurait été changée » et des réalisateurs comme Godard ou Demy n'auraient jamais trouvé de financement pour réaliser leurs films. La chance de Truffaut fut d'arriver au moment opportun dans le cinéma français. Pour ce premier film au sujet difficile, il emploie un acteur inconnu pour jouer un rôle peu sympathique. Cela n'empêche en rien son succès. Il produit un cinéma en adéquation avec son temps.

cote : 42 TRUFF QUA MAG

**GILLAIN, Anne, *Les 400 coups, étude critique*, Paris : Nathan, 1991.**

L'ouvrage se compose de quatre grandes parties. Après une présentation sommaire (vie, films, contexte, histoire en bref...), le livre développe plus en profondeur son sujet et propose différentes analyses. « Au fil des séquences » offre un découpage du film. La deuxième partie « Structure, action, dramaturgie » se concentre sur la genèse du scénario, le découpage temporel, la structure événementielle, la dynamique visuelle, et les scènes amovibles (séparables du récit et autonomes). Avec « Thèmes et personnages » l'auteur s'attarde sur les frontières entre autobiographie, documentaire et fiction, le traitement différencié entre les enfants et les adultes dans le film, mais aussi entre le masculin et le féminin, le lien entre « Balzac et le feu ». L'auteur explique en quoi le film se partage entre « un scénario réaliste » et un « scénario fantasmagorique ». Puis les rapports de Doinel avec les femmes et la mer sont décortiqués. Enfin, pour conclure deux séquences sont analysées dans le détail (*la séquence 14* : « l'exclusion sociale d'Antoine » et *la séquence 17* : « la prise de parole d'Antoine »).

cote : 42 TRU QUA GIL

**GISPERT, Esther, *François Truffaut Los Cuatrocientos golpes, estudio crítico*, Barcelone, Buenos Aires, Mexico : Paidós, 1998.**

Esther Gispert propose une étude critique du langage cinématographique dans le film *Les 400 coups*, qu'elle replace dans son contexte économique et social.

L'analyse porte sur le scénario, l'interprétation, le mélodrame mais également sur les thèmes du film. Gispert souligne le travail autour de la mise en scène par l'alternance de scènes d'intérieur et en extérieur. Elle étudie la dimension autobiographique du film et s'appuie entre autres sur *Le Cinéma selon François Truffaut* d'Anne Gillain. Elle rappelle également les liens entre Truffaut et Bazin, la carrière de critique du cinéaste et son rôle dans la Nouvelle Vague.

*En langue espagnole*

cote : 42 TRUFF QUA GIS

**MAGNY, Joël, CAZAUX, Yvette, *Les Quatre cents coups*, Paris, CNC, Film de l'Estran, 2001.**

Cette brochure proposée par le CNC, est rédigée à l'attention des enseignants du collégue. « Approches du film » aborde la genèse du film, les personnages, le découpage séquentiel, l'analyse de structure, la mise en scène, et le rôle de l'« écriture » (omniprésent dans le film selon les auteurs). « Autour du film » contextualise le film dans son époque, les années 50. Il est complété par une approche sociétale à travers « Les mineurs fugueurs » (40 000 par an) et « De l'enfermement à l'éducation ». En fin de dossier, « La Nouvelle Vague : un

déferlement de jeunesse » explique l'apport des jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague dans le contexte d'après-guerre.

cote : 42 TRUFF QUA MAG

**TRUFFAUT, François**, *The 400 Blows, a Film by François Truffaut*, New-York : Grove Press, 1969.

L'ouvrage propose un découpage dialogué d'après le film, des extraits du scénario original contenant des séquences non retenues dans le montage final, illustrés par une centaine de photos. « A Collage from *Cahiers du cinéma* » est une mosaïque de textes représentatifs de la réception du film dans la revue signés d'auteurs comme Jean Luc Godard, Jacques Rivette, ou Georges Franju. Enfin, trois entretiens avec Truffaut et des extraits de critiques autour du film sont proposés.

*En langue anglaise*

cote : 42 TRUFF QUA DEN

*Tirez sur le pianiste* (1959)

**BRAUDY, Léo**, *Focus on : Shoot the Piano Player*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1972.

Ce livre propose trois extraits du scénario original avec des scènes non incluses dans le montage final, ainsi que des articles de la presse anglo-saxonne (Louis Marcorelles, Roy Armes, Penelope Houston). Cet ouvrage sera repris et enrichi, avec l'intégralité du scénario, par Peter Brunette dans le livre *Shoot the Piano Player. François Truffaut, Director*. Ces deux ouvrages constituent une anthologie de textes autour du film.

cote : 42 TRUFF BRA

**BRUNETTE, Peter**, *Shoot the Piano Player. François Truffaut, Director*, Oxford : Roundhouse Publishing, 1993.

Dans sa présentation, Peter Brunette défend que Truffaut, à la suite de Godard, confirme en 1959 la révolution esthétique de la Nouvelle Vague amorcée lors de la sortie de *À bout de souffle*. Les deux films, dans leurs pratiques, traitements et méthodes, ont de nombreux points communs. Ils représentent la quintessence de l'« insouciance » du cinéma de la Nouvelle Vague. *Tirez sur le pianiste* est un pastiche des films noirs de série B. Truffaut pratique un cinéma qui joue sur les références en creusant le genre cinématographique dans lequel il travaille. Le livre original *Down There* de David Goodis est évoqué. Le scénario proposé est en grande partie une version déjà publiée dans l'*Avant-Scène Cinéma* n° 362-363, agrémentée de notes de continuité scénaristique. Dans une dernière partie sont proposés trois entretiens avec Truffaut, un texte du cinéaste sur son travail d'adaptation (*Cinéma* 67, n° 112, *Cinéma* 61, n° 52) ainsi que de nombreux extraits d'articles de presse (*Film Culture*, *The New Yorker*, *Sight and Sound*, *Variety*, *The Village Voice*, *The New York Times*, *Esquire*). Enfin de nombreuses pistes d'analyses sont évoquées autour de questions esthétiques, humanistes, féministes, existentialistes. La particularité de l'ouvrage est de fournir un appareillage critique anglo-saxon solide sur le cinéaste.

*En langue anglaise*

cote : 42 TRUFF BRU

**PIGOULLIE, Jean-François**, *Le rêve américain à l'épreuve du film noir*, Paris : Houdiard, 2011, p. 85-99.

Dans un ouvrage consacré au film noir américain, Jean-François Pigoullié aborde le destin de ce genre lorsqu'il traverse l'Atlantique et que s'y intéressent des cinéastes tels que François Truffaut ou Jean-Pierre Melville. Alors qu'à la fin de l'âge d'or des studios hollywoodiens, dans les années 1960, l'homme déchu, héros du genre, tombe en désuétude, une nouvelle vie s'offre à lui en France. Le film *Tirez sur le pianiste* en est un exemple. L'auteur analyse le traitement truffaldien du genre et propose par ailleurs une explication de la présence de ce film dans le parcours de Truffaut. La culpabilité du cinéaste vis-à-vis du succès des *400 coups* et les retombées sur sa vie privée sont mises en parallèle avec la culpabilité du héros de *Tirez sur le pianiste*.

cote : 32.15 PIG r

*Jules et Jim* (1961)

**ANDREW, Dudley**, « Jules, Jim and Walter Benjamin », in *The image in dispute : Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin : University of Texas press, 1997.

Cet ouvrage collectif sous la direction d'Andrew Dudley - spécialiste d'André Bazin - prolonge un colloque sur le thème cher à Walter Benjamin, « cultures de l'image et de la modernité », en 1992 à l'université de l'Iowa. Les réflexions croisées des théoriciens et des historiens du cinéma questionnent de nouveau le pouvoir de l'image, sous ses formes les plus modernes et son influence au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le chapitre intitulé « Jules, Jim et Walter Benjamin. », Andrew Dudley analyse le film, au regard de ce qu'il symbolise et de ses paradoxes. Au-delà de *Jules et Jim*, Dudley effectue un parallèle entre François Truffaut et son personnage Jules. Seconde édition du livre.

*En langue anglaise*

cote : 22.01 DUD i

**BESSIERE, Edouard**, *Deux « Jules et Jim », Henri-Pierre Roché, François Truffaut, Analyse comparée des deux œuvres*, Evreux : Centre départemental de documentation pédagogique de l'Eure, 1998.

Une série d'entretiens permet de remonter à la genèse du film. C'est à la fois la méthode de travail du cinéaste et l'élaboration du film avec ses collaborateurs qui sont décrits. L'ensemble est un travail de littérature et de cinéma comparés rare, pertinent et d'une grande ambition.

cote : 42 TRUFF JUL BES

**LE BERRE, Carole**, *Jules et Jim étude critique*, Paris : Nathan, 1995.

L'ouvrage se compose de cinq grandes parties. « Au fil des séquences » offre un découpage complet du film. La deuxième partie « Structure, action dramatique » se concentre sur de nombreux éléments de la mise en scène, « l'architecture du film, l'alternance des temps, l'éventail de la voix off, la dynamique visuelle », les différentes « répétitions et variations » au cœur du film, et le traitement de *l'échec amoureux*. Avec « Thèmes et personnages » l'auteur creuse le rapport des protagonistes entre eux et analyse la figure de la « femme reine ». Jules et Jim sont comme Don Quichotte et Sancho Pança. La troisième partie

propose deux analyses de séquences, « Les mensonges et le vitriol » (séquence 15), et l'histoire de l'artilleur (séquence 34). Enfin, « Deux mots sur le style » évoque la manière dont Truffaut donne une équivalence cinématographique au roman de Roché à travers l'idée d'un « style invisible ».

cote : 42 TRUFF JUL LEB

**TRUFFAUT, François, CHARRIERE, Jacques (dir.),** *Jules et Jim*, Paris : Seuil, 1971.

Le livre propose le découpage intégral avec les dialogues du film, ainsi que de nombreuses illustrations. La préface est la reprise d'une entrevue du cinéaste avec Yvonne Baby, pour *Le Monde* du 24 janvier 1962, dans lequel le cinéaste explique en quoi *Jules et Jim* est une synthèse de son travail passé. Il évoque la découverte du roman éponyme d'Henri-Pierre Roché, dont il a voulu en le portant à l'écran faire un « hymne à la vie ».

cote : 42 TRUFF JUL TRU

*Fahrenheit 451* (1966)

**PEARY, Gerald, PEARY, Danny, (dir.),** *OMMNI's Screen Flights, Screen Fantasies, the Future according to Science Fiction cinema*, New-York : Doubleday, 1984.

Dans le chapitre *Voyages dans le futur*, Gerald Peary analyse l'adaptation du roman de Ray Bradbury. Peary compare les intentions de Bradbury à celles de Truffaut et précise que le romancier imaginait sûrement plus Montag en costume de flanelle qu'en pompier pyromane. La conclusion de Peary est cinglante : « Le Fahrenheit de Truffaut n'est pas mauvais au point de le brûler, mais mieux vaut lui préférer le roman ».

*En langue anglaise*

cote : 32.10 PAE s

**TRUFFAUT, François,** *Fahrenheit 451 Filmtext, Drehtagbuch*, Munich : Filmland Presse, 1982

Cet ouvrage consacré au scénario intégral de *Fahrenheit 451* permet avant tout de découvrir le journal de bord de François Truffaut et ce, quotidiennement sur toute la durée du tournage. Scène par scène, le lecteur entre ainsi dans le travail du cinéaste. Dans la même collection, le livre fait suite à celui sur *Jules et Jim*.

Un index permet de retrouver les prises de vue du tournage dans sa globalité, avec un classement par date dans le journal de François Truffaut.

*En langue allemande*

cote : 42 TRUFF FAH FAH

**VANOYE, François,** « Le cinéma, la brûlure : François Truffaut et Fahrenheit 451 », *L'Emprise du cinéma*, Lyon : Aléas, septembre 2005, p. 159-171.

Chez Truffaut, la littérature et les livres sont simultanément objet de culte et de destruction. *Fahrenheit 451* condense les deux opérations : brûler des livres par amour pour eux. L'auteur trouve dans *Fahrenheit 451* une certaine résonance autobiographique. L'ambivalence des figures du Capitaine et de Linda/Clarisse fait songer aux images parentales chez Truffaut. L'auteur insiste également sur « une certaine concomitance entre cette longue gestation-réalisation » (conçue dès 1960) et celle du livre sur Hitchcock.

Les points de jonction entre *Fahrenheit 451* et Hitchcock sont nombreux : Bernard Hermann compose la musique du film, truffé de citations ou allusions visuelles. L'auteur va même plus loin dans l'étude des similitudes. Il perçoit une certaine ressemblance entre le personnage du capitaine et Hitchcock, figure autoritaire et rusée ainsi qu'entre Héléne Scott et celui de la dame mûre qui choisit de mourir avec ses livres. En outre, il n'est pas interdit de voir dans *Fahrenheit 451* une interrogation de Truffaut sur son identité de cinéaste. « Recherche-t-il auprès d'Hitchcock les secrets de fabrication qui d'un film d'auteur font un succès commercial ? »

cote : 22 VAN e

*La mariée était en noir* (1967)

**BRUNETTE, Peter, WILLS, David** *Screen / Play, Derrida and Film Theory*, New Jersey : Princeton University Press, 1989.

Cet ouvrage applique le travail de Jacques Derrida à la théorie du film. Selon Peter Brunette, si le philosophe n'a jamais écrit pour le cinéma, ses théories des sciences de l'information « anagrammaticales » peuvent être utilisées comme instrument de réflexion sur l'art et la technique cinématographique. En appliquant notamment la déconstruction derridienne et la notion d'écriture à l'œuvre chez François Truffaut, Brunette développe une analyse simultanée de *La mariée était en noir* (1967) et de *Blue Velvet* de David Lynch (1986).

cote : 20 BRU s

*L'Enfant sauvage* (1969)

**ANGER, Cédric**, *L'Enfant sauvage*, Collège au cinéma, Paris : CNC, Film de l'Estran, 2004.

Cette brochure pédagogique est découpée en plusieurs parties. La première « Le film » présente le réalisateur, propose une genèse du film, présente les personnages, un découpage séquentiel, la dramaturgie (utilisation d'un journal intime en lieu et place d'un rapport médical, via une voix off), l'analyse d'une séquence « Le sauvage est en route pour Paris », la mise en scène et ses différentes significations « Un film d'éducation » tels que « le conflit plastique entre les mouvements de caméra et son cadre, les enjeux entre intérieurs et extérieurs ».

Dans la deuxième partie « Infos » sont proposées de courtes bibliographies et vidéographies, des extraits de critiques sur le film. La dernière partie « Passerelles » propose des pistes de réflexions telles que l'enfance dans le cinéma de Truffaut, une thématique « maîtres et élèves au cinéma », une notule sur le vrai Docteur Jean Itard, une réflexion sur l'inné et l'acquis, et des idées de pistes de travail en direction des élèves de collège.

cote : 42 TRUFF ENF ANG

**JOMAND-BAUDRY, Régine, NUEL, Martine, CASTIGLIONE, Agnès (dir.),** « Itard, l'écriture et la filiation (à propos de *L'Enfant sauvage* de François Truffaut) », *Images cinématographiques du siècle des Lumières*, Paris : Kimé, 2012, p. 209-218.

Publication des actes du colloque intitulé « Images des Lumières : écriture et écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle au cinéma » qui s'est tenu à Lyon au printemps 2006.

La difficulté principale pour Truffaut et Gruault résidait dans la transposition des documents médicaux, scientifico-pédagogiques du docteur Itard en un langage cinématographique qui reste fidèle à l'expérience relatée. En transformant les rapports médicaux d'Itard en journal intime, le film s'ouvre à la confiance et aux doutes. Truffaut dira lui-même « j'ai réussi à faire de l'anti-documentaire avec une chose extrêmement vraie. ». La voix *off* remplit une fonction narrative, relie les épisodes et rythme les étapes dans l'apprentissage de Victor. La diction précipitée de Truffaut fournit une tension dramatique. Le journal intime affirme un choix littéraire d'importance dans toute l'œuvre du réalisateur, celui de l'écriture de soi, de l'énonciation à la première personne.

À noter, un entretien entre Jacques Mény et Jean Gruault sur son travail d'adaptateur-historien, notamment avec François Truffaut.

cote : 22.010 JOM i

**PAYS, Jean-François,** *L'Enfant sauvage, d'après le film de François Truffaut*, Paris, Presse de la Cité : 1970.

Cet ouvrage est le film réécrit sous forme d'une histoire, réduite à un long synopsis descriptif avec peu de dialogue. Un format court abondamment illustré à destination du jeune public.

cote : 42 TRUFF ENF TRU

**TRUFFAUT, François, GRUAULT, Jean,** *The Wild Child*, New-York : Washington Square Press, 1973.

Dans son texte d'introduction « How I made *The Wild Child* », Truffaut évoque ses nombreuses recherches documentaires sur le sujet des enfants sauvages, la présence de l'enfance comme thème récurrent de son œuvre, l'écriture du scénario et le casting. L'ouvrage est accompagné de 80 illustrations. Le scénario présenté est une continuité dialoguée avec découpage technique.

*En langue anglaise*

cote : 42 TRUFF ENF WIL

*La Nuit américaine* (1972)

**MOUREN, Yannick,** « *La Nuit américaine* », *Filmer la création cinématographique, le film-art poétique*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 93-105.

Avec l'expression « film-art poétique », l'auteur définit « les longs-métrages fictionnels qui font de la réflexion sur le cinéma de fiction leur sujet principal ». Il distingue six typologies propres au « film-art poétique » : le métafilm (*La Comtesse aux pieds nus*), le biopic (*Jacquot de Nantes*), la fiction génétique (*Mermoz*), le scénariste au travail (*Trans-Europ-Express*), la fiction avec documentaire enchâssé (*Home movie*) et le making-off (*Filming Othello*).

Avec *La Nuit américaine*, Truffaut tente d'oublier l'importance du film de Fellini, *Huit et demi* pour mieux se rapprocher du métafilm : il parle autant du monde du cinéma que de la

création cinématographique, ce qui explique son choix de centrer son film sur l'équipe et non pas sur le seul cinéaste.

cote : 24 MOU f

**TRUFFAUT, François**, *La Nuit américaine, scénario du film, suivi de : Journal de tournage de Fahrenheit 451*, Paris : Seghers, 1974.

L'avant-propos signé Truffaut en octobre 1973 explique comment lui est venue l'idée de réaliser « un film à propos du cinéma ». Truffaut revient sur la genèse du film dont la thématique peut se résumer ainsi « Le cinéma est-il supérieur à la vie ? » Le scénario présenté décrit les différentes séquences et reprend l'intégralité des dialogues du film.

*Le Journal de Fahrenheit 451* donne à vivre le tournage du film au jour le jour, et témoigne des multiples tracasseries à gérer au quotidien : arrêt maladie d'un acteur, report du tournage, visite de Godard, visionnage des rushes, éthique sur l'adaptation d'un livre au cinéma, costumes, accessoires, musiques, cinéma, rapports entre les acteurs... Tous les doutes et questionnements sont décrits avec franchise et sont rendus vivants à travers de nombreuses anecdotes. Un document peu connu mais passionnant sur un cinéaste au travail.

cote : 42 TRUFF NUI TRU

*L'Argent de poche* (1975)

**BERGALA, Alain, (dir.)**, *Cahier de notes sur... « L'Argent de poche »*, Paris : Yellow Now, 1976.

Ce dossier, coordonné par Alain Bergala, se veut une approche pédagogique du film de Truffaut.

Dans la partie « Point de vue », Bergala développe l'idée d'« un film construit sur l'intervalle » comme enjeu narratif, par exemple celui de l'enfant séparé de sa mère ou de son père, et comment ces intervalles finissent par abolir ou creuser des distances. Il examine « l'unanimité » qui se joue entre les personnages et qui consiste à « créer des figures faussement diversifiées pour finir par affirmer entre elles une ressemblance de "nature" ». On trouve à la suite un « déroulant » qui propose un découpage du film en 52 séquences brièvement résumées.

La séquence 14 est analysée dans le détail.

Le chapitre « Promenades pédagogiques » propose des pistes de réflexion, telles que les méthodes de travail du cinéaste avec les enfants.

cote : 42 TRUFF ARG BER

**TRUFFAUT, François**, *L'Argent de poche, cinéroman*, Paris : Flammarion, 1976.

Le texte d'introduction, rédigé par Truffaut, explique qu'à l'origine ce projet était un recueil de nouvelles sur l'enfance aux sources multiples (fait divers, confidences, souvenirs...). Le cinéaste décide d'en tirer un scénario avec l'aide de Suzanne Schiffman, en entremêlant les différentes histoires afin de mettre en scène un récit linéaire. Il cite Victor Hugo, Charles Trenet et Ernst Lubitsch pour expliquer comment ces artistes les ont guidés durant l'écriture du projet. Il s'agit ici, non pas d'une continuité dialoguée ou d'un découpage technique, mais d'un texte en prose composé de courtes descriptions et de dialogues, destiné à être lu comme un roman.

cote : 42 TRUFF ARG TRU

*L'Histoire d'Adèle H (1975)*

**DUPRAT, Arnaud**, *Isabelle Adjani : un mythe de l'incarnation*, Lormont, : Le Bord de l'eau, 2013.

D'après l'auteur, « selon la célèbre politique établie par *les Cahiers du cinéma* dans les années 50, nous pourrions dire qu'Isabelle Adjani est un auteur », et que ses choix d'interpréter telle ou telle héroïne l'ont fait passer du statut de star à celui de mythe.

L'auteur fait aussi remarquer qu'Isabelle Adjani joue beaucoup de et avec sa voix dans le film de Truffaut, comme au théâtre. Le réalisateur lui-même lui avait adressé une lettre disant que son « visage tout seul raconte un scénario ». Truffaut voulait un film « serré, claustrophobe, l'histoire d'un visage ». Les gros plans muets sur le visage d'Adèle H, font que l'héroïne s'incarne définitivement dans l'actrice.

Le texte est suivi d'un entretien avec Isabelle Adjani.

cote : 51 ADJAN DUP

*L'homme qui aimait les femmes (1976)*

**TRUFFAUT, François**, *L'homme qui aimait les femmes, cinéroman*, Paris : Flammarion, 1977.

En avant-propos, Truffaut explique la « mise en roman » de son scénario de tournage. Ainsi le narrateur du film transforme ce « cinéroman » en récit à la première personne. Le cinéaste résume le rapport du personnage principal du film avec les femmes par cette phrase de Bruno Bettelheim : « Il apparut que Joey n'avait jamais eu de succès auprès de sa mère ».

cote : 42 TRUFF HOM TRU

*Le Dernier Métro (1980)*

**JACQUOT, Philippe**, *Synthèse du son au cinéma et analyse des rapports image/musique dans le « Le Dernier Métro »*, mémoire de Maîtrise en musicologie moderne et contemporaine, Université de Strasbourg, 1994.

« Comment travaille un musicien de film ? ». C'est à partir de cette question que ce mémoire se déploie et tente de répondre aux questions « Comment s'organise la perception audiovisuelle et comment le compositeur réussit-il à enrichir cette perception en utilisant un langage subordonné à l'image ? » La deuxième partie développe un « panorama de la musique et du son au cinéma », et questionne les « rapports sémiotiques entre les parties sonores et visuelles du film ». La troisième partie s'articule autour des développements et des outils conceptuels proposés dans la partie précédente pour analyser ce travail dans *Le Dernier Métro*.

cote : 42 TRUFF DER JAC

**TRUFFAUT, François, SCHIFFMAN, Suzanne**, Introduction par Carole Le Berre, *Le Dernier Métro*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001.

Chez Truffaut, le « texte est en perpétuelle recomposition, comme si le travail d'écriture ne s'arrêtait en réalité qu'avec le dernier jour du montage ». Dans cet ouvrage, le scénario est élaboré à partir de trois versions différentes : le scénario de tournage du cinéaste écrit avec Suzanne Schiffman, le scénario sur lequel a travaillé sa monteuse Martine Barraqué, et la version de sa scripte Christine Pellé. On y trouve des scènes ou parties de scènes non tournées, ainsi que celles coupées au montage, et enfin des séquences coupées dans la version cinéma et réintroduites dans la version vidéo du film. L'ensemble permet d'effectuer des comparaisons entre le projet, sa réalisation et l'œuvre terminée. À titre de comparaison *L'Avant-scène cinéma* n° 254, publie la version dialoguée sortie en salles.

cote : 42 TRUFF DER TRU

*Vivement dimanche !* (1982)

**LIBOIS, Jean-Louis**, Truffaut, *Vivement dimanche !*, Paris : Atlande, 2013.

Ce livre s'adresse en premier lieu aux candidats aux concours d'Agrégation et du CAPES. Il est pensé comme un outil de révision avant examen. Est rappelé le contexte intellectuel et esthétique du film, en partant de la *screwball* comédie américaine et du film noir hollywoodien des années 40-50. La genèse du film est décortiquée dans le détail en interrogeant les différents acteurs et protagonistes. Une partie biographique est consacrée à la carrière du cinéaste. Une réflexion sur le cinéma mis en scène et sa mise en abîme est enfin proposée.

cote : 42 TRUFF VIV LIB

PROJETS INACHEVÉS

*Le Journal d'Alphonse*

**BUTTERFLY, Elisabeth**, préface d'Eva Truffaut, *François Truffaut, Le Journal d'Alphonse*, Paris : Gallimard, 2004.

« Travail inédit et inabouti » comme l'explique Eva Truffaut dans sa préface. Pour l'auteur du livre, *Le Journal d'Alphonse* fut un long processus de démêlage, de recoupements, de synthèse d'innombrables documents (de bobines de films à des bribes de dialogues). Un projet « dans lequel le fils d'Antoine (Doinel) et de Christine chronique les effarements de sa vie d'adolescent » que l'on suit à travers la rédaction de son journal intime. Le film fut interrompu par la maladie de Truffaut qui décéda peu après. C'est un ensemble de textes autour du projet que l'ouvrage propose : « La vie est dégoûtante » se concentre sur la saga Doinel, « Léaud le kid » dessine un parallèle entre le film éponyme de Chaplin et l'alter ego de Truffaut, « Je ne suis pas Antoine Doinel » rappelle que Truffaut a régulièrement répété en quoi ses films sont autobiographiques ou ne le sont pas. « Est-ce bien raisonnable » aborde la manière dont le cinéaste a « toujours préféré le cinéma à la vie elle-même ». Enfin

sont également abordés l'écriture scénaristique, la cinéphilie, ce que l'auteure appelle « son art de l'ellipse » et la jeunesse comme une souffrance.

cote : 51 TRUFF BUT

### *Histoire de Julien et Marguerite*

**GRUAULT, Jean**, *Histoire de Julien et Marguerite, scénario pour un film de François Truffaut*, Nantes : Capricci, 2011.

Publication d'un scénario non réalisé, écrit par Jean Gruault sur une commande de François Truffaut. L'idée vient de Suzanne Schiffman qui propose à Truffaut un article sur ce fait divers historique qu'est la relation incestueuse entre Julien et Marguerite de Ravalet. Dès 1971, Gruault part en quête de documentation sur la période du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1973, il remet à Truffaut une première ébauche de scénario, mais le cinéaste décide d'abandonner le projet, parce que « le thème de l'inceste, en cette époque bénie de libération sexuelle, était devenu trop à la mode ».

L'ouvrage est illustré par les annotations manuscrites de Truffaut.

cote : 51 GRUAU GRU

### *Belle époque*

**GRUAULT, Jean, TRUFFAUT, François**, *Belle Époque*, Paris : Gallimard, 1996.

En 1980, François Truffaut et Jean Gruault (scénariste attiré pour les projets historiques) se lancent dans une nouvelle collaboration avec un projet ambitieux, une saga historique ayant pour cadre la Belle Époque. Suite au décès de Truffaut, ce projet reste longtemps en suspens. Dès le début, ils souhaitent tous deux en faire une série pour la télévision. Jean Gruault propose ici le roman adapté de la série télévisée sortie en 1995.

cote : 42 MILLA BEL GRU

## **ENTRETIENS - CORRESPONDANCES**

**GREGOR, Ulrich, (dir.)**, *François Truffaut*, Munich; Vienne, 1985.

L'ouvrage collectif dirigé par Ulrich Gregor, cofondateur avec Enno Patalas de la Cinémathèque de Berlin en 1963, s'enrichit pour cette cinquième édition, d'un entretien inédit : l'interview de Truffaut, qui se déroule en février 1974 dans les bureaux de sa société de production, Les films du Carrosse. Il aborde son premier film de 16 mn, *Une visite*, son admiration pour Henri Langlois, son goût pour la littérature et ses adaptations d'œuvres littéraires. En outre, l'entretien mené par Serge Daney, Jean Narboni et Serge Toubiana est une traduction écourtée en allemand, des interviews parues dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 315, septembre 1980 et n° 316, octobre 1980. Enfin, la filmographie complète de Truffaut est commentée par Hanns Fischer, journaliste télé à la ZDF et rédacteur dans la revue *Filmstudio*, en collaboration avec Peter W. Jansen journaliste télé à la W.D.R.

*En langue allemande*

cote : 51 TRUFF DAN

**GREGOR, Ulrich**, *Wie Sie filmen : Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart / herausg und eingeleitet Ulrich Gregor*, Gütersloh : Sigbert Mohn Verlag, 1966.

Ulrich Gregor, le cofondateur (avec Enno Patalas) de la Deutsche Kinemathek et directeur durant vingt ans de la Berlinale, livre ici un ouvrage d'entretiens avec quinze réalisateurs, dont Resnais, Fellini, Antonioni, Bergman, etc. L'entretien d'une cinquantaine de pages est mené par Pierre Billard entre février et mars 1966, à la fin du montage du film *La Peau douce*, dans les bureaux des Films du Carrosse. Truffaut s'exprime sur les adaptations, le cinéma américain contemporain, son travail avec les acteurs, Jean-Pierre Léaud, la prise de son, la musique. L'entretien est repris en partie dans le supplément mensuel de la revue *Cinéma 64, Voix off François Truffaut* entre juin et octobre, n° 87 à 89.

*En langue allemande*

cote : 50.02 GRE w

**GUERIF, François**, *Panthéon noir 1, Entretiens François Truffaut, Claude Chabrol, Claude Miller, Jean-Jacques Beineix, Alain Corneau et Benoît Cohen*, Paris : Séguier, 1996.

Remarquable petit livre d'entretiens autour du thème du « noir », en tant que genre littéraire et cinématographique. Truffaut ouvre l'ouvrage avec deux entretiens, le premier paru dans le journal *Pilote*, (août 1983) réalisé à la sortie de *Vivement dimanche*, un pastiche du genre noir. Il commence par redéfinir la notion de « cinéma d'auteur », galvaudée selon lui. Le terme noir, de la même manière, s'interprète et évolue selon les auteurs. Le deuxième entretien (paru dans *Télé Ciné Vidéo*, en mai 1984) considère la notion de vidéo (à l'époque où le magnétoscope et la VHS se démocratisent) et son utilisation par Truffaut en tant que cinéphile et cinéaste.

cote : 50 GUE p

**SAMUELS, Charles Thomas**, *Encountering directors, Interviews*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1972.

Recueil d'interviews réalisées auprès d'une dizaine de grands réalisateurs dont François Truffaut. Le critique rencontre le cinéaste en septembre 1970 dans les locaux des Films du Carrosse. Truffaut se confie sur son processus de création, ses passions, ses obsessions et ses inspirations. Samuels oriente l'entretien afin que le cinéaste aborde des aspects spécifiques dans chacun de ses films : son travail avec les compositeurs « j'aime que la musique circule sans interruption comme les images », la conception de certains plans (la scène avec la psychologue dans *Les 400 coups*). Il explique sa volonté d'adapter des nouvelles « trash » d'auteurs comme David Goodis ou William Irish, au détriment de livres qu'il admire comme *Le Grand Meaulnes* ou *L'Etranger*. Il développe également son rapport à la critique. Avec cet entretien, Samuels permet au réalisateur de témoigner en toute simplicité de ce qui fait son cinéma.

*En langue anglaise*

cote : 50.02 SAM e

\* **TRUFFAUT, François**, *François Truffaut : correspondance*, Paris : Hatier, 1988.

Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, avec un avant-propos de Jean-Luc Godard.

Si François Truffaut n'avait pas été cinéaste, il aurait été romancier. Toute sa vie, Truffaut a exercé une intense activité épistolaire. Gilles Jacob et Claude de Givray compilent environ

500 lettres du réalisateur écrites depuis son adolescence à son fidèle camarade Robert Lachenay jusqu'à la veille de sa mort en 1984. Truffaut avait lui-même fait classer les doubles des lettres dactylographiées en vue probablement d'une publication ultérieure, donnant a contrario des instructions très précises concernant sa correspondance amoureuse. Les lettres proposées ici composent le personnage Truffaut, mélange d'intime et de professionnel plein de jugements, d'indiscrétions et de réflexions. On y découvre son intérêt précoce et exceptionnel pour le Septième Art, son souci constant de s'expliquer et d'expliquer. Cette correspondance est « un autoportrait involontaire d'un autodidacte inspiré ».

cote : 51 TRUFF TRU

## TÉMOIGNAGES

**NEUHOFF, Eric**, *Lettre ouverte à François Truffaut*, Paris : Albin Michel, 1987.

Passionné par le Septième Art, l'auteur écrit une longue lettre intimiste à son cinéaste préféré. Eric Neuhoff interpelle le réalisateur défunt, en racontant ses souvenirs, ses réflexions sur l'édition, l'actualité cinématographique : « Chabrol continue à grossir », « Louis Malle est revenu en France », « *Au Revoir les enfants* vous aurait plu, vous auriez fait un article dessus » et l'actualité française « La France est toujours un pays de vieux cons ». L'auteur revient sur les lieux emblématiques fréquentés par Truffaut (tournages, hôtels et cinémas), évoquant les changements et les disparitions. Il ne s'écoule guère de jour sans que Neuhoff ne se dise : « Qu'aurait fait Truffaut ? ». Il exorcise sa passion pour le cinéaste à travers cette lettre, cherchant désespérément à soigner sa « Truffaldite ».

cote : 51 TRUFF NEU

**TONNERRE, Jérôme**, *Le Petit voisin*, Paris : Calmann-Lévy, 1999.

Le 11 octobre 1974, à l'âge de quinze ans et après avoir vu *La Nuit américaine*, Jérôme Tonnerre ose sonner chez son voisin, François Truffaut, aux Films du Carrosse. Depuis ce jour, une relation amicale par correspondance se crée entre le réalisateur et « le petit voisin du Carrosse ». « Pendant 10 ans, j'ai suivi son enseignement par correspondance ». Orphelin de père, Tonnerre trouve chez le cinéaste, une figure paternelle : « il me nourrissait, il nommait ce que je ressentais. Il était celui que j'attendais, celui que j'espérais. J'avais des années de privations à rattraper ». Il raconte comment il s'est construit une identité en faisant de Truffaut son modèle et son maître. À travers cette autobiographie, construite autour de la biographie d'un autre, il évoque une relation épistolaire durable entretenue avec un réalisateur qui lui permit de « dépasser le stade du miroir et de forger sa propre identité » : sur les conseils de Truffaut, Jérôme Tonnerre deviendra scénariste.

cote : 51 TRUFF TON

## ÉCRITS DE TRUFFAUT

*Écrits sur le cinéma*

**GILLAIN, Anne, (dir.), *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris : Flammarion, 1988.**

Anne Gillain, une proche de Truffaut, compile ici près de trois cents entretiens qu'il a accordés sur l'ensemble de sa carrière, à la presse française et étrangère. L'ouvrage aborde l'œuvre sous un angle thématique et chronologique, à la faveur des thèmes de l'enfance, de la Nouvelle Vague et de la politique des auteurs. Ce travail de recensement exhaustif est unique mais son intérêt scientifique doit être relativisé par le manque de précisions des données bibliographiques. À cet égard, l'ouvrage de Walz, *A Guide to References and Resources* est un complément précieux même s'il ne couvre pas l'ensemble de la carrière.

cote : 51 TRUFF TRU

**\* TRUFFAUT, François, *Alfred Hitchcock*, Paris : Gallimard, 2009.**

Modèle du genre, plus connu sous le nom de « Hitchbook », *Le cinéma selon Hitchcock* paraît chez Robert Laffont en 1966. L'édition définitive sort sous le titre *Hitchcock-Truffaut* en 1983 chez Ramsay, après la disparition du maître du suspense, complétée par un chapitre sur ses derniers films. Réédité en 1985, une édition de luxe sort chez Gallimard en 1993, rééditée à son tour en 2009.

Ce recueil est le fruit des entretiens entre Alfred Hitchcock et François Truffaut, enregistrés en août 1962 dans les bureaux des studios Universal, au cours desquels Hitchcock accepte de répondre à 500 questions précises et méthodiques sur ses films et sa carrière. Réalisés avec la collaboration et la complicité d'Helen Scott, l'« amie américaine » de François Truffaut chargée des relations avec la presse au French Film office, ces entretiens mettent au jour les mécanismes du style inimitable d'Alfred Hitchcock : la priorité absolue donnée au langage visuel, l'économie des moyens et des effets.

Il faudra quatre années à François Truffaut pour réunir le matériel photographique exceptionnel composant cet ouvrage qui a profondément marqué l'édition du livre de cinéma.

cote : 51 HITCH TRU

**\* TRUFFAUT, François, *Les films de ma vie*, Paris : Flammarion, 1975.**

Avant de faire des films, François Truffaut a écrit de nombreux articles critiques dans les revues *Arts*, *Cahiers du cinéma* et autres hebdomadaires ou mensuels. *Les Films de ma vie* (première édition en 1975, réédité en 1984 puis en 1987 chez Flammarion) regroupe une sélection de ses articles écrits à partir de 1954 et choisis par lui pour figurer dans cet ouvrage : « J'ai préféré, même s'ils sont moins bons, publier des articles favorables ou enthousiastes, parce qu'ils concernent des films encore montrés aujourd'hui et de grands metteurs en scène. »

Parmi ces textes, organisés en cinq chapitres, soulignons un inédit sur Jean Vigo, autour de *Zéro de conduite* et *L'Atalante*, des articles sur Chaplin, Jean Renoir (que Truffaut considère comme le plus grand cinéaste au monde), Robert Bresson, Max Ophuls, Jean Cocteau, les cinéastes américains (George Cukor, Nicholas Ray, Billy Wilder...), et les textes regroupés par Truffaut sous le titre « Mes copains de la Nouvelle Vague ».

cote : 51 TRUFF TRU

**\* TRUFFAUT, François, *Le plaisir des yeux*, Paris : Cahiers du cinéma, 1987.**

Le temps et la maladie ont empêché la réalisation de ce livre pour lequel Truffaut avait déjà beaucoup travaillé, conçu comme un prolongement de l'ouvrage *Les films de ma vie* et moins connu, destiné à témoigner « d'une activité d'écriture constante » pour des supports extrêmement variés (la revue *Arts*, préfaces, plaquettes, bulletins, *Télérama*, *Pariscope*). L'« esquisse du livre était dessinée », il a fallu reprendre les notes et mettre en page

© Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, novembre 2014, actualisée en septembre 2016 35

fidèlement le projet. La période couverte est large, trois décennies, des années cinquante (où l'exercice critique s'affirme et se consolide) jusqu'aux années quatre-vingt, où le cinéaste est incontestablement reconnu, populaire, mais aussi très critiqué. L'ouvrage se découpe en cinq grandes parties : « Le cinéma à la première personne », « Hommages et portraits », « Littérature et cinéma », « Vive la vedette », et « Un peu de polémique ne fait pas de mal ». Edition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana.

cote : 51 TRUFF TRU

**TRUFFAUT, François, FISCHER, Robert, *François Truffaut : die Lust am Sehen*, Robert Fischer. Francfort-sur-le-Main : Verlag der Autoren, 1999.**

Robert Fischer traduit intégralement en allemand les articles de François Truffaut parus dans *Le plaisir des Yeux, François Truffaut* sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.

*En langue allemande*

cote : 51 TRUFF FIS

**TRUFFAUT, François : *El placer de la mirada, François Truffaut*, Paidós, Barcelone, 1999.**

Clara Valle livre une traduction intégrale en espagnol du recueil d'articles de François Truffaut parus dans *Le plaisir des Yeux, François Truffaut* sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.

*En langue espagnole*

cote : 51 TRUFF TRU

*Écrits de Truffaut en tant que préfacier*

**BAZIN, André, *Jean Renoir*, Paris : G. Lebovici, 1989. Avant-propos de François Truffaut,**

Cette préface de François Truffaut consacre André Bazin non comme un critique mais comme un « écrivain de cinéma ». Truffaut y dit toute son admiration pour ses pères spirituels Bazin et Renoir. André Bazin étant mort en laissant cet ouvrage inachevé, François Truffaut énonce la façon dont il a achevé pour son maître cette étude du « cinéaste infallible » qu'était Jean Renoir.

cote : 51 RENOI BAZ

**BAZIN, André, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris : 10/18, 1975.**

Truffaut rassemble ici une trentaine d'articles d'André Bazin publiés entre autres dans *L'Echo des étudiants* ou *L'Information universitaire* pendant la période de l'occupation allemande. Pour le cinéaste, on trouve chez Bazin l'empreinte de sa vocation pédagogique dès ses premiers textes : « Bazin s'emploiera toujours davantage à bien décrire un film qu'à le noter ou le juger ». Après la Libération, une critique nouvelle naît sous l'impulsion de Bazin, une critique mieux informée et plus responsable, « une critique en relief ».

cote : 11.01 FRA BAZ

**LHERMINIER, Pierre, (dir.),** préface de François Truffaut, « Jean Vigo », in *Œuvre de cinéma, films, scénarios, projets de films, textes sur le cinéma*, Paris : La Cinémathèque Française, Lherminier, 1985.

Texte de Truffaut initialement rédigé pour un projet d'ouvrage chez Seghers qui n'a finalement jamais vu le jour. Conservé par Truffaut, il fut de fait inclus dans son ouvrage *Les films de ma vie*, paru en 1975 chez Flammarion. Légèrement remanié pour servir de préface à cet ouvrage somme sur Jean Vigo, le texte est un hommage vibrant à cet auteur mort prématurément.

cote : 42 VIGO --- VIG

**VAUGEOIS, Gérard, (dir.),** préface de François Truffaut, *La Grande Illusion*, Paris : Balland, 1974.

Dans cette préface d'un livre sur le film *La Grande Illusion*, François Truffaut raconte l'histoire de ce film et de quelques scènes-clé qui ont permis à Jean Renoir de traiter de ses sujets de prédilection comme la différence de classes.

Pour Truffaut, *La Grande Illusion* est « un des films les plus célèbres du monde, un des plus aimés. »

cote : 42 REN GRA VAU

**CRAWLEY, Tony,** *L'aventure Spielberg*, Paris : Pygmalion, 1984.

Préface de Truffaut pour l'édition française de cet ouvrage consacré à Steven Spielberg. Le cinéaste témoigne de sa rencontre avec le jeune réalisateur sur le tournage de *Rencontres du troisième type*. Pour la première fois, il est « un spectateur passif » sur un tournage, observant et subissant la réalisation d'un film à gros budget. Il souhaite être « l'acteur idéal, qui ne se plaint jamais, celui qui ne réclame rien, pas même une indication ». Truffaut découvre ce qu'il appelle « le plaisir de la responsabilité limitée ». Le succès rencontré par Spielberg vient selon Truffaut de « son don de donner de la plausibilité à l'extraordinaire ».

cote : 51 SPIEL CRA

**ROUD, Richard,** préface de François Truffaut, *Ainsi vivait Henri Langlois, Henri Langlois, l'homme de la Cinémathèque*, Paris : Belfond, 1985.

Dans cette préface, François Truffaut remercie l'auteur d'avoir écrit un ouvrage sur le vrai Langlois, et non une énième thèse ou travail théorique à partir « d'idéologies qui se succèdent et se contredisent ». Il y évoque surtout la crise de la Cinémathèque en 1968 et donne son opinion sur la question.

Richard Roud représente pour Truffaut et beaucoup d'autres cinéastes européens le grand « ami américain » d'Henri Langlois. À travers ce livre, le lecteur peut découvrir un Henri Langlois que même François Truffaut ne connaissait pas.

cote : 51 LANGL ROU

## PÉRIODIQUES

## ARTICLES SUR L'ŒUVRE

**ALFONSI, Laurence**, « Le rayonnement international de François Truffaut : impact et limites de la Nouvelle Vague », *CinémAction*, juin 2002, n° 104, p. 123-130.

Laurence Alfonsi analyse les stratégies artistiques et commerciales de François Truffaut aux États-Unis. Dès la sortie de son film *Les 400 coups*, le cinéaste rencontre un véritable succès international. Aux États-Unis notamment, où depuis la fin des années 40 l'audience du cinéma hollywoodien ne cesse de décroître, François Truffaut bénéficie de l'engouement de la jeunesse pour le cinéma européen et plus particulièrement français, réputé pour sa plus grande poésie, son authenticité et ses dialogues. L'intérêt suscité par la Nouvelle Vague joue en sa faveur, et néanmoins selon l'auteur, Truffaut sut en dépasser les limites. Laurence Alfonsi souligne également les changements socioculturels américains qui bénéficièrent à Truffaut.

cote : FRA CIN ta

**ALFONSI, Laurence**, « Dans le monde, l'aimant français », *Cahiers du cinéma*, Dossier spécial *Truffaut Au vif du cinéma*, juillet-août 2004, n° 592, p.22-24.

L'auteure de quatre ouvrages sur le rayonnement international des films de Truffaut met ici l'accent sur la manière dont le cinéaste s'est démené pour s'imposer en se constituant lui-même « un important réseau de correspondants, de critiques et de cinéastes, artistes, distributeurs et universitaires-pas seulement aux États-Unis mais dans le monde entier. » Alfonsi observe l'évolution de la critique américaine au fur et à mesure des films. Elle révèle, box-office à l'appui, la stratégie de Truffaut, saluant son aura internationale.

cote : FRA CAH du

**AMENGUAL, Barthélemy**, « Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ? », *Positif*, n°513, novembre 2003, p. 74-76.

À partir de l'ouvrage de l'historien Aldo Tassone, du même titre que cet article, (Stock, 2003, cote : 11.01 FRA TAS), Barthélemy Amengual dresse un état des lieux de ce que représenta la Nouvelle Vague française, et de ce qu'en pensent certains réalisateurs, qu'ils en aient fait partie ou non. La plupart considèrent que l'aspect positif de ce mouvement fut de faire éclater le système étroit et contraignant de financement des films. Ils estiment aussi que la Nouvelle Vague n'était qu'une émanation des *Cahiers du cinéma*, favorisant les « copains » et diffusant une critique stérile. L'article cite entre autre Claude Chabrol et François Truffaut, et souligne le rôle majeur joué par la revue *Positif* dans le « rééquilibrage » de la critique française.

cote : FRA POS

**AMIEL, Vincent**, « Truffaut et le désir d'Amérique », *CinémAction*, janvier 1990, n°54, p. 147-150.

Vincent Amiel analyse la façon dont Truffaut s'est inspiré du cinéma américain. Un axiome et la première leçon américaine pour le cinéaste : « la mise en scène est un jeu qui se pratique à trois : le réalisateur, le film et le public ». Avec les films d'Hitchcock, Truffaut a appris la simplicité et l'efficacité. Cependant, l'article démontre à quel point Truffaut reste « dans son cinéma ».

cote : FRA CIN ta

**ANONYME**, « François Truffaut », *Positif*, n° 94, avril 1968, p.51-52.

Notule consacrée à Truffaut dans la rubrique « Encyclopédie permanente du cinématographe ». Utilisant certaines déclarations de Truffaut, l'article fait une critique assassine de ses propos sur la guerre du Viêt Nam.

cote : FRA POS

**\* COLLECTIF**, « Autant-Lara, Truffaut, Renoir, Bresson, Chabrol parlent de la Nouvelle Vague », *Image et Son*, novembre 1959, n° 125, p.5.

Année 1959, six réalisateurs, trois « jeunes » et trois « anciens », évoquent ce qu'il est courant d'appeler La Nouvelle Vague. Étonnamment, leurs propos ne sont pas si éloignés les uns des autres. Tous énoncent le fait que le cinéma est un moyen d'expression et qu'en ceci, peu importe à quelle génération l'on appartient, ce qui compte c'est la passion pour le médium.

cote : FRA REV es

**BASTIDE, Bernard**, « Correspondance François Truffaut-Fernand Deligny », *1895*, n°42, février 2004, p.77-110.

Dans cet article l'auteur publie la correspondance inédite entre François Truffaut et Fernand Deligny, spécialiste des enfants marginalisés. En quête d'informations sur la psychologie de l'adolescent, Truffaut lui fait lire le scénario *Des 400 coups*. Ayant tout les deux la même vision sur l'enfance et la délinquance, ils entretiennent par la suite une correspondance épistolaire. Truffaut soutiendra la première réalisation de Deligny, *Le Moindre geste*. Il reviendra vers lui pour la préparation de *L'Enfant sauvage* et apportera son soutien pour un autre film : *Ce gamin-là*.

cote : FRA MIL

**BEYLIE, Claude**, « Clinquant et vérité du jeune cinéma », *Études cinématographiques*, n°5, printemps - été 1961, p. 85-94.

Article extrêmement virulent et critique sur le jeune cinéma français qui se divise selon lui en deux tendances. Premièrement, le spectaculaire à tout prix et la démolition de toute norme ou valeur. À titre d'exemple, il cite Chabrol, Louis Malle ou encore Jacques Demy et Vadim. L'autre tendance : un cinéma pur et généreux, qui travaille sur l'intimisme, ne mélangeant et caricaturant pas les genres. C'est à cette mouvance que Claude Beylie rattache les films de Truffaut dont il loue la spontanéité et la générosité « qui feront toujours défaut au mystique ricanneur à la recherche d'émotions fortes ».

cote : FRA ETU

**BEYLIE, Claude**, « Hommage à François Truffaut », *L'Avant-scène Cinéma*, n°335, décembre 1984, p.85.

Claude Beylie rend hommage à « l'un des grands amis de *L'Avant-Scène Cinéma* ». Truffaut faisait partie de « ces êtres exceptionnels » comme Renoir ou Rossellini qui aidaient « à comprendre le cinéma, à l'aimer, à le vivre ». Le cinéaste était un « Homme-film » comme l'a dit Claude de Givray dans son oraison funèbre.

cote : FRA AVA nt

**BLAIN, Gilles**, « Il calore delle pagine », *Segnocinema*, n° 32, 1988, p. 3-8

En partant du constat que les études sur l'œuvre de Truffaut apparues après 1970 et surtout après sa mort constituent un corpus considérable, Blain affirme qu'aucune n'a exploré de manière systématique le rapport du cinéaste à l'adaptation d'une œuvre littéraire.

Il explique quelles sont, d'après lui, les raisons pour lesquelles Truffaut a choisi d'adapter une œuvre littéraire, ou de l'utiliser comme point de départ « livre-base ».

Il examine sa collaboration avec les scénaristes et clôt son analyse par l'étude du cas le plus évident d'adaptation, *Fahrenheit 451*, le film qui parle des livres.

*En langue italienne*

cote : ITA SEG

**BURDEAU, Emmanuel**, « Conversation autour de l'héritage d'un extrémiste sans ostentation », *Cahiers du cinéma, Dossier spécial Truffaut Au vif du cinéma*, juillet-août 2004, n° 592, p.18-22.

Bertrand Bonello, Arnaud Desplechin et Noémie Lvovsky s'expriment en tant que jeunes héritiers de Truffaut. Ils livrent leur point de vue sur ce que représente Truffaut et le fait qu'il incarne ou non « le réalisateur consensuel et fédérateur de l'unité perdue du cinéma français ».

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « La peur de Paris », *Cahiers du cinéma*, n°467-468, mai 1993, p. 104-110.

Publication d'un scénario de Truffaut, pour lequel Roberto Rossellini devait être producteur. Retrouvé dans les archives des Films du Carrosse, ce texte témoigne de la collaboration artistique entre le jeune critique de vingt-quatre ans et Rossellini, dont il est alors assistant et secrétaire.

cote : FRA CAH du

**MALAUSSA, Vincent, TRUFFAUT, François**, *Journal d'un acteur*, n°675, février 2012, p. 28-33.

Cet article reprend les notes de François Truffaut durant le tournage de *Rencontres du Troisième type* de Steven Spielberg en 1976.

Tiré d'un carnet de bord tenu par François Truffaut, on y trouve des lettres qu'il avait écrites à son ami Marcel Berbert, dans lesquelles il lui raconte le tournage. On trouve également quelques photos, ainsi que des facs-similés de documents écrits ou annotés par Truffaut.

Tous ces documents sont issus du fonds François Truffaut conservé à la Cinémathèque Française.

cote : FRA CAH

*Spécial Truffaut, Cinématographe*, n°15, octobre 1975, p. 1-29.

Dossier consacré à François Truffaut qui se compose de plusieurs parties.

À signaler, un inédit de Truffaut sur Orson Welles qui parle surtout de la technique de réalisation (contreplongée), de la mise en scène, de son style de jeu, etc... (p. 21-22)

Suit un entretien avec Isabelle Adjani, dans lequel elle parle de son personnage dans *L'Histoire d'Adèle H*, film en partie « féministe » selon elle. (p. 23-26)

cote : FRA CIN to

\* **CIMENT, Michel**, « Une tendance certaine du cinéma français », *Positif*, n° 144-145, novembre-décembre 1972, p. 103-109.

Michel Ciment dresse un bilan sévère du cinéma français. S'il reconnaît quelques réussites à Truffaut, il lui trouve bien des défauts, ceux-là même que stigmatisait Truffaut évoquant le *cinéma de qualité* dans son célèbre article « une certaine tendance du cinéma français ». L'article se construit en partie sur des extraits du texte de Truffaut, à partir desquels Michel Ciment établit des correspondances avec la production cinématographique récente de Truffaut.

cote : FRA POS

**COLLECTIF**, « Quoi de neuf ? », *Positif*, n°31, novembre 1959, p. 1-18.

*Positif* organise un débat : quelle est la nature de la Nouvelle Vague, une fois passés le battage et les polémiques ? Malgré des divergences, quelques points de vue sont partagés. La Nouvelle Vague tente de refonder le système de production, de ne plus dépendre des avances sur recettes. Les films à petits budgets sont prônés, mais ils coûtent autant que d'autres. L'auteur « complet » est un mythe, il emploie des scénaristes, des dialoguistes... Ce mouvement est un groupe hétéroclite, sans ligne esthétique précise. Restent les films. L'honnêteté et la sensibilité de Truffaut sont relevées.

cote : FRA POS

**COLLECTIF**, « numéro spécial François Truffaut », *Cinéma*, décembre 1984, n°312, p. 9-28.

Suite au décès de François Truffaut, sept articles lui sont consacrés.

Jacques Petat, délégué général de la FFCC (fédération des ciné-clubs) remercie le réalisateur.

Jean Collet fait l'éloge de sa sincérité et rappelle que peu d'artistes écrivent ou font des films parce qu'ils ne peuvent faire autrement pour s'exprimer.

Francis Desbarats réhabilite ce « déséquilibre », souvent évoqué comme une trahison, entre virulence du jeune critique et cinéma fluide du réalisateur.

Joël Magny souligne à quel point Truffaut a su tirer la leçon de l'héritage rossellinien.

cote : FRA CIN em

**COLLECTIF**, « Edition spéciale François Truffaut », *Cinématographe*, n°105, décembre 1984, p. 83.

Suite au décès de François Truffaut, *Cinématographe* propose un numéro entièrement consacré à l'homme et son œuvre.

Ses plus proches collaborateurs et amis (Leslie Caron, Isabelle Adjani, Bernard Revon, Jean Aurel, Nestor Almendros, Sabine Haudepin) livrent ici plusieurs témoignages sur l'homme qu'ils ont connu.

S'ajoutent à ses témoignages, deux études sur un scénario jamais réalisé par Truffaut, *L'Agence Magic*, et une autre sur les quinze dernières minutes de ses films.

Sont publiées également les interventions, restées inédites, de Truffaut à la radio dans l'émission *Cinéma des cinéastes*, un hommage de celui-ci au romancier William Irish ainsi qu'un entretien entre le réalisateur et Maillet réalisé en 1974.

cote : FRA CIN to

**COLLET, Jean, DELAHAYE, Jean, FIESCHI, Jean-Marc, LABARTHE, André, S., TAVERNIER, Bertrand,** « François Truffaut », *Cahiers du cinéma*, avril 1966, n°77, p. 41-59.

À travers trois grands entretiens, Truffaut dresse un bilan du mouvement qu'il a contribué à initier et développer et revient sur ses prises de position en tant qu'ancien critique, aux *Cahiers* et dans *Arts* « Lors de ma dernière année dans *Arts*, ce n'était plus de la critique à proprement parler mais de la critique de metteur en scène [...], je devenais trop passionné, trop méchant. »

Truffaut réévalue également la force de ses films, aborde la problématique du financement les circuits de distribution et d'exploitation, en France et Outre-Atlantique, pour conclure par la fameuse citation de Bergman « nous devons tourner chacun de nos films comme si c'était le dernier. »

cote : FRA CAH du

**COMOLLI, Jean-Louis, NARBONI, Jean,** « Le départ de F. Truffaut », *Cahiers du cinéma*, janvier-février 1971, n°226-227, p.121.

Pour toute explication au départ de François Truffaut du comité de rédaction des *Cahiers du Cinéma*, la revue publiée intégralement et sans commentaires, les propos de Truffaut parus à ce sujet dans *La Vie Lyonnaise* en novembre 1970. Le texte est très court et Truffaut ne mâche pas ses mots quant à son désaccord avec la nouvelle direction du journal.

cote : FRA CAH du

**COMOLLI, Jean-Louis,** « Au cœur des paradoxes », *Cahiers du cinéma*, mai 1967, n 190, p. 18-20.

Jean-Louis Comolli relève deux paradoxes fondamentaux dans l'œuvre de Truffaut. Le premier, un effacement total de l'auteur *par* et *dans* l'œuvre, et pourtant son omniprésence dans toutes les étapes. Le second découle d'une volonté d'être toujours intelligible pour le public, ce qui paradoxalement entraîne une surabondance de détails, générant une multiplication des questionnements, ce qui alimente le mystère. Conscient de cela, le réalisateur oscille entre intelligibilité et mystère. Pour Jean-Louis Comolli les options prises par Truffaut, face à l'ambiguïté du choix, font toute la modernité de son œuvre.

cote : FRA CAH du

**CURRY, Dan, LEHMAN, Peter,** « Interviews with Nestor Almendros », *Wide Angle*, volume 7, n°1-2 1985, p.118-126.

Dan Curry et Peter Lehman, le rédacteur en chef de *Wide Angle*, publient une série d'entretiens avec Nestor Almendros, le directeur de la photographie de la plupart des films de François Truffaut. Les interviews menées en mai 1983, lors d'une Master Class de Nestor Almendros, portent sur la méthode de travail du chef-opérateur et ses fameuses prises de vues en lumière naturelle. Almendros raconte son travail avec Truffaut depuis *L'Enfant sauvage* (1969), puis sur huit autres films, notamment *Le Dernier Métro* (1980), *La Chambre verte* (1977) et *Vivement dimanche* (1982).

*En langue anglaise*

cote : USA WID

**DE BAECQUE Antoine, JOUSSE, Thierry,** « Confession d'un gangster, par Ewa Truffaut », *Cahiers du cinéma*, n° 467-468, 1993, p. 100-102.

Témoignage d'Ewa Truffaut où l'on découvre un Truffaut nourrissant ses films d'éléments de sa vie privée et inversement, mêlant son travail à sa vie personnelle. Une façon d'approcher sa méthode de création.

cote : FRA CAH du

**DESBARATS, Francis**, « François Truffaut ou la communication barrée », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 54, décembre 1990, p. 38-46.

Francis Desbarats analyse la façon dont Truffaut filme la transmission du savoir, plus particulièrement dans ses films sur l'enfance, et la compare à ce qui se faisait jusqu'alors dans le cinéma.

cote : FRA CAH de

**DIXON, Wheeler Winston**, « François Truffaut. A Life in Film, part I, part II », *Films in Review*, 1985, n° 6-7, p. 331-336 et p. 413-417.

L'auteur de l'ouvrage consacré à la carrière de Truffaut le critique, *The Early Film Criticism of François Truffaut*, Indiana University Press, 1993, signe un article en deux parties. Dixon souligne la densité de sa carrière et rappelle qu'il n'a cessé d'être, « une conscience et un entertainer ».

Dixon compare l'évolution de la filmographie de Truffaut et de Godard ; box-office et critique à l'appui, il dresse une critique sans concessions de l'œuvre de Truffaut. Dans la seconde partie, Dixon analyse la carrière de Truffaut en regard de l'évolution de ses personnages d'un film à l'autre.

cote : sur microfilms

**FRODON, Jean-Michel**, « Politique de François Truffaut », *Cahiers du cinéma*, Dossier spécial *Truffaut Au vif du cinéma*, juillet-août 2004, n° 592, p. 16-18.

Une approche du cinéma de Truffaut à travers le rapport à la chose politique dans ses films. Frodon rappelle que, dans les années soixante et soixante-dix « on ne concevait la politique que sur le mode militant, [Truffaut] passa pour apolitique, alors adjectif péjoratif s'il en fut. » Jean-Michel Frodon tente de démontrer que le cinéma de Truffaut a offert une alternative « au cinéma engagé et au militantisme de la forme de Godard ».

cote : FRA CAH du

**GIACCI, Vittorio**, « Vivement Truffaut », *Filmcritica*, volume 36, n° 356, 1985, p. 364-366

Devenu au cours des années l'ami de Truffaut, Giacci a écrit cet article à l'occasion de l'hommage rendu au cinéaste au Palais du Festival de Cannes en 1985. Il reprend le titre d'un article précédent, écrit à la sortie du film *Vivement dimanche!*, car pour lui ce film est la preuve du bonheur retrouvé du réalisateur, au cinéma et dans la vie privée.

Il affirme cependant que son vrai dernier film est *Les Deux Anglaises et le continent*, une grande leçon de cinéma.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL ti

**GIACCI, Vittorio**, « Almendros/Truffaut : la luce della tenerezza », *Filmcritica*, volume 40, n° 391-392, 1989, p. 10-15

C'est le texte d'une conférence tenue par Giacci aux Rencontres Internationales de l'Aquila en décembre 1988. Il traite de la relation profonde entre le réalisateur et son chef opérateur Nestor Almendros, au cours de 9 films, de *L'Enfant sauvage* à *Vivement dimanche !* Leur travail est un dialogue profond entre deux hommes qui cherchent dans le cinéma du passé les références justes et appropriés pour leurs œuvres présentes et futures.

C'est un travail unique entre un auteur et un homme à la caméra, pour réaliser un cinéma d'une grande qualité.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL ti

**GILLAIN, Anne**, « The Little Robber Boy as Master Narrator », issu du numéro spécial de *Wide Angle*, volume 7, n° 1-2 1985, intitulé « François Truffaut : a Special Section », p. 107-148.

Le dossier, constitué de quatre articles de fond et un entretien, s'ouvre sur un texte d'Anne Gillain, « The Little Robber Boy as Mmaster Narrator ». L'enseignante en littérature et cinéma au Wellesley College rappelle ici la carrière dense, mais trop courte, de Truffaut et souligne combien il aurait souffert de ne pas voir son travail mieux reconnu. Alors que la critique a unanimement salué le « fin observateur des sujets de l'amour et de la jeunesse », la presse française a également reproché à Truffaut « de ne pas être parvenu à traiter pleinement des questions sociales, esthétiques et intellectuelles ». Au regard de l'œuvre, des cinéastes et des films qui l'ont influencé, l'article entend corriger cette injustice et souligne chez Truffaut le véritable talent de narrateur.

*En langue anglaise*

cote : USA WID

**GITAÏ, Amos, HOU, Hsiao, Hsien, KIAROSTAMI, Abbas**, « Truffaut vu par », *Cahiers du cinéma*, Dossier spécial *Truffaut Au vif du cinéma*, n° 592, juillet-août 2004, p. 10-33.

Les cinéastes comme Kiarostami, Gitaï, Hou, entre autres, donnent leur point de vue sur l'œuvre de Truffaut et son influence.

cote : FRA CAH du

**GRUAULT, Jean**, « Nom de code 00-14 (avec François Truffaut) », *Cahiers du cinéma*, n° 447, septembre 1991, p. 82-88.

Ultime projet de François Truffaut, *00-14* ne verra jamais le jour. Jean Gruault, scénariste de la plupart des films de Truffaut, raconte la méthode utilisée pour écrire le scénario de cette saga qui devait couvrir les années 1900 à 1914. Pour ce projet, les deux hommes ont totalement modifié leur façon de travailler. Jean Gruault compare les deux méthodes. À travers ses souvenirs et explications, se dessine le portrait de François Truffaut au travail et dans l'intimité.

cote : FRA CAH du

**HERPE, Noël**, « Truffaut et le cinéma de papa : un choix des élus ? », *Positif*, n° 527, 2005, p. 65-68.

Noël Herpe questionne les choix de Truffaut en ce qui concerne les auteurs qu'il a défendus à partir des années 50. Certains critères sont connus : primauté de l'auteur essentiellement metteur en scène, unité de l'artiste et donc d'une œuvre indépendamment de ses échecs ou de ses succès. Ainsi sont défendus aussi bien Guitry que Bresson, ce qui permet à Noël Herpe d'affirmer qu'aucune ligne esthétique ne fait lien, qu'il s'agissait surtout de frayer un

chemin au pur metteur en scène, et pour cela d'écartier les scénaristes-dialoguistes-adaptateurs. Les constantes dans les choix de Truffaut sont surtout fonction d'attitudes : « oser exposer sa subjectivité, mélanger le pur et l'impur, imposer le réalisme jusque dans l'artifice... ». Ce qui plaît à Truffaut, c'est de « voir un individu créer le cadre artistique qui lui convient ».

cote : FRA POS

**IZZO, Jean-Claude**, « L'image pour réalité », *Cinéma*, n° 446, 15 Juin 1988, p. 13.

Bref article dans lequel Jean-Claude Izzo affirme que, loin de nous éclairer sur la personnalité de François Truffaut, la correspondance du cinéaste nous « retire, lettre après lettre, toutes les clefs ». Ce faisant, Truffaut aurait « par là, porté le cinéma à son comble : l'image de lui-même vaut pour réalité ».

cote : FRA CIN em

**JAMESON, Richard,T, McCARTHY,Todd**, « Truffaut », *Film Comment*, volume 21, n° 1, janvier-février 1985, p. 33-53.

Le dossier spécial Truffaut est un hommage à l'homme et à sa carrière. Il se présente en quatre parties et embrasse l'ensemble de l'œuvre.

L'article de Jameson « Wild Child, Movie Master, The Movie Master on the Set of Fahrenheit 451 », s'ouvre sur une citation de Joseph Conrad pour rappeler combien Truffaut appréciait la littérature et les citations. À l'étranger, Truffaut était perçu et identifié comme représentant de *La politique des Auteurs*, alors que son travail de critique était nettement moins reconnu, voire controversé. Pour l'auteur, les trois premiers films de Truffaut incarnent LE cinéma. Jameson montre que dès *Les Mistons* Truffaut semble très engagé dans un travail stylistique et formel qui lui deviendra caractéristique.

L'article dresse un bilan tout en nuance sur l'œuvre, sa réception aux États-Unis, la reconnaissance des films de Truffaut par le public et la critique, sans en soustraire les hauts et les bas.

*En langue anglaise*

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

**KEHR, Dave**, « Back in the day », *Film Comment*, volume 37, n° 5, septembre-octobre 2001, p. 30-36.

Dave Kehr, le critique et historien du film américain qui déclare « avoir appris le français pour lire *Les Cahiers du Cinéma* », se penche sur l'histoire de la revue dont on fête le cinquantième anniversaire. Kehr insiste sur le rôle essentiel de Truffaut auprès des *Cahiers* et sur l'importance de son texte fondateur pour le devenir de la revue. Un éloge à Truffaut tout en nuance puisque Kehr se dit également « frappé par la tonalité moralisatrice et conservatrice » du fameux texte sur la qualité française.

*En langue anglaise*

cote : USA FIL co

**LA POLLA, Franco**, « Truffaut et il giallo », *Filmcritica*, volume 36, n° 352, février 1985, p. 89-92

La Polla fait une déduction très intéressante : le rapport de Truffaut aux intrigues policières est celui du cinéaste à son cinéma. Tous ses films sont conçus comme un film policier : ils donnent des signes et des indices qui sont autant de clés pour suivre le parcours du film, mais également pour mieux connaître leur auteur.

En conclusion La Polla affirme que chez Truffaut le film policier est ailleurs, tissé et entremêlé dans la pensée de chaque film.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL ti

**MACE, Arnaud**, « Politique des auteurs, politique de l'écriture », *Cahiers du cinéma*, Dossier spécial *Truffaut Au vif du cinéma*, n° 592, juillet-août 2004 p. 32-33.

Vingt ans après la disparition de François Truffaut, Arnaud Macé interroge la notion de politique des auteurs et sa signification actuelle.

cote : FRA CAH du

**MAGNY, Joël**, « François Truffaut », *Cinéma*, n° 262, octobre 1980, p. 197.

Joël Magny répond, dans une notule, à la réserve de certains cinéphiles pour l'œuvre de Truffaut, rappelant que le cinéaste ne visait pas à « bouleverser le langage cinématographique mais à l'utiliser au mieux de ses possibilités sans laisser paraître le travail du cinéaste derrière l'évidence du résultat, à ne pas sacrifier le récit à la mise en scène ou le contraire ». Il souligne en quoi Truffaut a bien assimilé la leçon d'un Hitchcock ou d'un Lubitsch : « œuvrer en auteur sans oublier les nécessités du spectacle, être à la fois, et de plus en plus, un artiste authentique et un simple conteur ».

cote FRA CIN em

**MAGNY, Joël**, « Eloge du tricotage », *Cahiers du cinéma*, n° 498, janvier 1996, p. 15.

L'auteur revient sur l'un des derniers projets écrits par Truffaut et Jean Gruault, *Belle époque*, qui occupa Truffaut les deux dernières années de sa vie.

cote : FRA CAH du

**McCARTHY, Todd**, « The Man who Loved », *Film Comment*, volume 21, n° 1, janvier-février 1985, p. 33-53.

Dans « The Man who Loved », l'ami et proche collaborateur de Truffaut, Todd McCarthy, évoque ses souvenirs professionnels et amicaux avec le cinéaste. Lui qui fut d'abord en charge de la distribution de *L'Histoire d'Adèle H* et de *L'Argent de poche* aux États-Unis rencontra Truffaut, tantôt à Hollywood, tantôt à Paris. McCarthy souligne ici une personnalité complètement différente dès lors qu'il se trouvait d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique. À Paris, le cinéaste vivait entouré de photos de ses chers amis (Bazin, Lubitsch et Françoise Dorléac) et lui confiait « l'urgence de rester fidèle ». McCarthy révèle sa grande décontraction à Hollywood, ses liens avec la profession, sa présence en famille.

À Hollywood, Truffaut représentait une forme d'idéal car ses films lui rapportaient suffisamment pour lui permettre de continuer à travailler en toute indépendance.

*En langue anglaise*

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

**MARCHELLI, Massimo**, « Recitare sul set secondo Truffaut », *Segnocinema*, n° 16, janvier 1985, p. 10-11

L'auteur examine la méthode de Truffaut dans son travail avec l'acteur. Selon lui, le cinéaste réussit ce que l'Actors Studio n'a jamais obtenu : révéler la pensée du réalisateur à travers les sentiments exprimés par l'acteur.

*En langue italienne*

cote : ITA SEG

**MARCHESINI, Mauro**, « Lettere da una sconosciuta », *Segnocinema*, n° 16, janvier 1985, p. 3-9

Article écrit en hommage à Truffaut à sa disparition. Il traite de l'enfance et du motif épistolaire dans l'œuvre du cinéaste.

*En langue italienne*

cote : ITA SEG

**MARY, Philippe**, « Cinematic microcosm and cultural cosmologies : elements of a sociology of the New wave », *Cinema Journal*, volume 49, n° 4, summer 2010, p. 159-166.

L'article de Philippe Mary a été traduit du français. Il est tiré de son ouvrage sur *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur, socio-analyse d'une révolution artistique* paru en 2006.

*En langue anglaise*

cote : USA CIN jo

**MOULLET, Luc**, « La balance et le lien », *Cahiers du Cinéma*, n° 410, juillet-août 1988, p. 26-32.

Il est commun de trouver des analyses du travail de Truffaut basées sur l'intégralité de l'œuvre. Luc Moullet prétend que cela occulte certains traits essentiels de ses films. Il note cependant la récurrence de certaines façons de faire du conteur Truffaut. Ainsi, le moment fort ou *climax*, celui que tout le monde retient d'un film même vingt ans plus tard. Si dans les années 30 le *climax* était souvent un point fort du dialogue, chez Truffaut il s'agit plus souvent d'une convergence d'éléments insolites, très souvent comiques, qui peut même changer le cours du récit et dans tous les cas surprendre. Ceci évite le lieu commun, trompe l'attente du spectateur. C'est cette bascule permanente qui rend l'œuvre si vivante et lui donne sa force.

cote : FRA CAH du

**MOUREN, Yannick**, « Deux couples chef opérateur / réalisateur », *Positif*, n° 641-642, juillet-août 2014, p. 35-38.

Focus sur le binôme Truffaut / Almendros et sur leurs choix visuels.

cote : FRA POS

**MOUSSÉ, Christophe**, « Un adversaire coriace : Henri Jeanson », *CinémAction*, n° 104, juin 2002, p. 88- 92.

Henri Jeanson, célèbre dialoguiste français et journaliste bien connu pour sa virulence critique, s'est vivement attaqué à la Nouvelle Vague. Son « duel » avec François Truffaut incarne pleinement la bataille que se livrèrent les tenants de la « qualité française » et les « jeunes turcs ». Christophe Moussé revient sur les origines de la polémique, sur la façon dont s'est envenimé un débat qui finalement portait plus d'intérêt aux bons mots assassins qu'au questionnement sur une esthétique du cinéma en devenir.

cote : FRA CIN ta

**OPHULS, Marcel**, « Confidentially Ours », *American Film*, volume 10, n° 7, mai 1985, p. 16-23.

Le témoignage de Marcel Ophuls sous forme de confidence mais également de clin d'œil - le titre anglais du film *Vivement dimanche* est *Confidentially Ours* - est initialement paru dans la revue américaine, en mai 1985. L'article, repris en totalité, paraît dans *Positif* en mars 2014. Ophuls évoque sa profonde amitié avec François Truffaut. Les souvenirs de leur première rencontre en 1953 sont largement soulignés, tout comme « La sensibilité de Truffaut, son esprit, son charme et sa vitalité. ». Ophuls livre un témoignage pointu sur le milieu du cinéma américain et la manière dont Truffaut s'y est pris pour faire connaître ses films. De nombreuses anecdotes, un texte plein d'émotion et d'admiration.

*En langue anglaise*

cote : sur microfilms

**OPHULS, Marcel**, « Confidentiallement vôtre », *Positif*, n° 637, mars 2014, p. 48-53.

Témoignage émouvant du fils de Max Ophüls évoquant la relation quasi filiale entre son père et Truffaut, l'amitié qui le liait lui-même à Truffaut, le caractère humain du cinéaste. En prime, un entretien mené par l'auteur en 1978 lors d'un séjour de Truffaut à Hollywood, entretien initialement paru dans la revue *American Film* en 1985.

cote : FRA POS

**PREDAL, René**, « Truffaut et Godard : deux conceptions antithétiques du cinéma ? », *Jeune Cinéma*, n° 295, mars 2005, p. 10-11.

L'auteur revient sur les rapports entre Truffaut et Godard au fil des années et des films de chacun. Il met en avant leur amitié et les parallèles entre certains films (*Le Mépris* et *La Nuit Américaine*), le traitement de LA femme chez Godard et DES femmes chez Truffaut, leur « querelle de couple » en tant que parents présumés de Jean-Pierre Léaud, leur rencontre politique et enfin leur rupture radicale pendant la dernière décennie de la vie de Truffaut (à noter que les échanges virulents de 1973 n'ont été mis à jour que lors de la publication de l'ouvrage *Correspondances* de Truffaut). L'auteur revient sur ce qui fait de Truffaut un être exceptionnel et complexe à travers ses différentes actions politiques et sociales : critique de droite, ami de Rebatet, distribuant plus tard *La Cause du peuple* au côté de Sartre, faisant discrètement partie du comité de soutien de Mitterrand, n'exerçant jamais son droit de vote et refusant à deux reprises la Légion d'honneur.

cote : FRA JEU

**PREDAL, René**, « 20 ans après, actualité de François Truffaut », *Jeune Cinéma*, n° 295, mars 2005, p. 5-11.

Les nombreux événements (ouvrages, rétrospectives, conférences, hommages, numéros spéciaux) parus à travers le monde lors du 20ème anniversaire de la mort de Truffaut ont « contribué à transformer sa statue funéraire cinéphilique en véritable monument du patrimoine national ». Pour Antoine De Baecque et Arnaud Guigue « le cinéma de Truffaut s'est enrichi, trouvant une complexité, des nuances, même des zones d'ombre, là où la réputation de classicisme, de simplicité de l'image du cinéaste un peu lisse l'emportaient souvent, il y a 20 ans ».

cote : FRA JEU

**PREMINGER, Aner** « François Truffaut rewrites Alfred Hitchcock : a Pygmalion Trilogy », *Literature/Film Quarterly*, 2007, volume 335, n° 3, p. 170-180.

L'article se penche sur la manière dont Truffaut a rendu hommage à son mentor et plus encore à *Vertigo*, à travers ses deux films, *Jules et Jim* et *Tirez sur le pianiste*. Preminger livre son analyse filmique à partir de la superposition de scènes et de dialogues. Les thèmes chers aux films d'Hitchcock sont repris par Truffaut pour construire une réalité qui l'en distingue.

*En langue anglaise*

cote : USA LIT

**SPIELBERG, Steven**, « He was the Movies », *Film Comment*, volume 21, n° 1, janvier-février 1985, p. 40-42.

Spielberg fait part de son expérience de travail avec l'acteur François Truffaut. Il souligne les parallèles dans leur manière de travailler avec les acteurs, adultes et enfants. Spielberg évoque leurs échanges, cite l'influence émotionnelle de Truffaut sur son travail pour enfin démontrer à quel point Truffaut « était comme ses films et non comme ses critiques de films ».

*En langue anglaise*

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

**TINAZZI, Giorgio**, « Ricordando Truffaut », *Bianco e Nero*, n° 1, janvier-mars 1985, p. 46-58.

Écrit à la disparition du cinéaste, l'article présente l'activité de critique et de théoricien de Truffaut.

Pour l'auteur, le plus important dans l'héritage laissé par Truffaut est son idée du cinéma – l'idée qu'un réalisateur construit son métier sur une base de vérité et de fiction. Tinazzi affirme que l'influence grandissante du cinéaste sur les générations futures trouve son origine dans ces théories, illustrées dans ses films.

*En langue italienne*

cote : ITA BIA

**TONNERRE, Jérôme**, « Truffaut au coin du feu », *Cinématographe*, n° 89, mai 1983, p. 77.

Jean Collet en partenariat avec l'INA propose une leçon de cinéma consacrée à François Truffaut. L'émission est un « cocktail lucide et malicieux de commentaires autocritiques, de souvenirs émaillés d'extraits de films ». Le cinéaste évoque et passe au crible chacune de ses productions à la manière de ses entretiens avec Hitchcock. Cependant Jean Collet, grand spécialiste du cinéaste, n'est peut-être pas selon Jérôme Tonnerre, l'interlocuteur idéal. Le critique se contente d'arpenter « les grandes avenues sans découvrir de pistes vierges, d'impasses secrètes » dans la vie du cinéaste.

cote : FRA CIN to

**TÖRÖK, Jean-Paul**, « Truffaut François », *Positif*, n° 46, juin 1962, p. 37.

L'une des premières critiques sévères sur les contradictions entre Truffaut écrivant dans les *Cahiers* dont il était l'un des membres « le moins intellectuel et sans doute pas le plus intelligent », et le Truffaut réalisateur « conformiste ». Selon Jean-Paul Török les films de Truffaut utilisent « les poubelles pour le réalisme et Cocteau pour la poésie ».

cote : FRA POS

**TOWNER, Daniel**, « Antoine Doinel in the Zoetrope », *Literature/Film Quarterly*, 1990, volume 15, n° 4, p. 230-235.

Daniel Towner compare François Truffaut au romancier Henry James, chacun ayant eu tendance, sur le tard, à reprendre des thèmes chers à leurs œuvres de jeunesse. L'article analyse plus précisément *Love on the Run (L'Amour en fuite)* et *Day for Night (La Nuit américaine)* au regard du cycle Antoine Doinel. Towner développe l'idée qu'outre l'ambiguïté biographique et l'identification assumée à Doinel, Truffaut aura tenté tout au long de sa carrière d'incarner la mémoire du cinéma.

*En langue anglaise*

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

**TOUBIANA, Serge**, « Montage, notre beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 22, décembre 1998, hors série *La Nouvelle Vague une légende en question*, p. 44-49.

L'article porte sur le montage Nouvelle Vague, comme étant « un élément essentiel d'un nouveau cinéma ». Pour cet entretien croisé, Serge Toubiana a réuni les collaboratrices de Truffaut, Godard et Rivette. Agnès Guillemot, la monteuse attitrée de Godard s'exprime sur ses collaborations sur *Baisers volés*, *La Sirène du Mississippi*, *l'Enfant sauvage* et *Domicile conjugal*. Claudine Bouché, la monteuse de *La Peau douce* à *La Mariée était en noir*, échange ses impressions sur le travail avec Truffaut. Pour elles, Truffaut, Godard et Rivette « étaient finalement fragiles et timides, malgré leurs articles péremptoires ».

cote : FRA CAH du

**UZAL, Marcos**, « La vie exigée », *Vertigo*, n° 41, automne 2011, p. 26-31.

« C'est parce que chacun est unique et irremplaçable que l'on peut refuser jusqu'à la folie de se séparer d'un être, comme Adèle Hugo, ou, au contraire, que l'on peut vouloir les rencontrer tous un par un, comme Bertrand Morane. » Marcos Uzal va démontrer dans cet article que les personnages de Truffaut, qu'ils vouent une fidélité absolue à un seul individu, ou qu'ils collectionnent les aventures sentimentales, ont tous en commun une fidélité profonde à l'essence de la vie. Tous rendent un véritable culte à la singularité de l'être humain. Chaque être laisse une empreinte indélébile. Pour ces raisons, tous les personnages de Truffaut sont dotés d'une mémoire infaillible.

cote : FRA VER

**WHEATLEY, Catherine**, « Truffaut : a Certain Incompatibility ? », *Sight & Sound*, mars 2011, volume 21, n° 3, p. 22-26.

L'article paru en 2011 lors de la rétrospective au British Film Institute souligne le désamour qui s'est profondément et durablement installé entre Truffaut et la presse après *Les 400 coups*. Wheatley montre ici que Truffaut le cinéaste a indubitablement fait les frais du ton acerbe de Truffaut le critique. Son casting d'acteurs anglais pour *Fahrenheit 451*, tout comme le choix de tourner en Angleterre et en anglais son film *Adèle H* n'y feront rien ; Truffaut subira, tout au long de sa carrière, une réception critique et publique rude, voire cassante. L'occasion pour Catherine Wheatley de faire écho à l'interrogation de Truffaut quant à « l'éventuelle incompatibilité entre l'Angleterre et le cinéma ».

*En langue anglaise*

cote : GBR SIG

**YAKIR, Dan**, « The 401 St Blow, Seven on Truffaut », *Film Comment*, janvier-février 1985, volume 21, n° 1, p. 42-44.

Avec ce troisième article, Dan Yakir cite Nestor Almendros : « Sans Truffaut le cinéma ne serait pas ce qu'il est ». Puis il compile un ensemble de témoignages sur Truffaut de la part de plusieurs collaborateurs et acteurs : Nathalie Baye, Jacqueline Bisset, Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, David Newman, Marie-France Pisier et Nicolas Roeg.

*En langue anglaise*

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

## ARTICLES SUR LES FILMS

*Une visite* (1954)

**COLLECTIF**, « Une visite », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 303-304, 1<sup>e</sup>-15 mars 1983, p. 89-92.  
Scénario de la toute première tentative cinématographique de François Truffaut, un film court, tourné en 1954 en 16mm, intitulé *Une visite*.

cote : FRA AVA nt

*Les Mistons* (1957)

\* **BAZIN, André**, « Les potins du compère », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, p. 41.

Bazin cite des extraits d'une lettre de Jean Delannoy à Carmen Tessier, dans laquelle Delannoy rappelle que Truffaut n'aimerait jamais ses films. Preuve en est dans *Les Mistons*, où les jeunes enfants « lacèrent » une affiche du film *Chiens perdus sans collier*. Delannoy revient également sur le fait que Truffaut n'a pu financer son film que grâce « à l'appui de l'important distributeur dont il est devenu récemment le gendre » mais qui produit également les films de Delannoy. Bazin prend la défense du jeune cinéaste, en indiquant que la société Les Films du Carrosse ne fut constituée précisément que pour la production des *Mistons*. Bazin conclut « le financement de ce court-métrage fut parfaitement indépendant des modifications intervenues (postérieurement) dans l'état civil de Truffaut ».

cote : FRA CAH du

**BEYLIE, Claude**, « Le temps perdu », *Cahiers du cinéma*, n° 91, janvier 1959, p. 66-67.

Claude Beylie propose une critique de trois films *Capitale de l'or* (Colin Low), *Les Fils de l'eau* (Jean Rouch) et *Les Mistons* de Truffaut. Le jeune réalisateur utilise sa caméra comme « celle d'un documentariste animalier », suivant ses jeunes acteurs pas à pas, dans leurs jeux, leurs plaisanteries et dans leur intimité la plus secrète. Pour l'auteur, Truffaut suit les enfants avec un regard qui n'a pas oublié son enfance et qui fait du film « une intrusion du burlesque dans un film d'amour ».

cote : FRA CAH du

**BITSCH, Charles**, « La foire aux films », *Cahiers du cinéma*, n° 84, juin 1958, p. 35.

Dans ce compte rendu du festival de Cannes, également rédigé par Bazin et Truffaut, Charles Bitsch revient sur « la seule séance de choix », celle où l'on vit *Le Beau Serge* précédé d'une version de 600 mètres des *Mistons* de Truffaut. Bitsch regrette que cette version présentée soit amputée de dix minutes, à savoir « la disparition de tout l'épisode sur l'amour, la femme et l'homme-enfant » qui, selon lui, équilibrerait si bien le film de Truffaut.

cote : FRA CAH du

**COLLECTIF**, « *Les Mistons* », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 4, 15 mai 1961, p. 41-46.  
Découpage scénaristique du premier film de François Truffaut.

cote : FRA AVA nt

**MARCORELLES, Louis**, « *Tours 1957* », *Cahiers du cinéma*, n° 79, janvier 1958, p. 27.  
Le premier film de François Truffaut est présenté à la soirée de clôture des *Journées Internationales du film de court-métrage de Tours*. « Premier film du plus intraitable des jeunes critiques », Truffaut donne à voir dans cette histoire d'amour, d'après une nouvelle de Maurice Pons, les « obsessions qui ont toujours guidé ses choix cinématographiques » (cruauté de l'enfance, pureté des sentiments, fuite du temps, jeunesse). Truffaut a parfaitement filmé l'ambiance du midi et pour Marcorelles, « nul depuis Renoir n'avait su ainsi pénétrer cet univers méridional à la fois paresseux et passionné ».

cote : FRA CAH du

**MAGNY, Joël**, « *Les Mistons* », *Cinéma*, n° 253, janvier 1980, p. 119.  
Le film de Truffaut met à nu, comme toutes les premières œuvres, les préoccupations essentielles du cinéaste. D'emblée sont mis en place le rapport cinéma-littérature (adaptation d'un texte littéraire), la recherche du passé, mais aussi le voyeurisme, tous ces éléments que l'on retrouvera dans les œuvres plus matures de Truffaut (*Baisers volés*, *L'Histoire d'Adèle H*, *Les Deux Anglaises et le continent*).

cote : FRA CIN em

**MARTIN, Marcel**, « *Prologue, quand le court-métrage a les idées courtes* », *Cinéma*, n° 29, juillet 1958, p. 83-86.  
L'auteur revient sur la compétition internationale du court-métrage qui s'est tenue dans le cadre du Festival Mondial du Film de Bruxelles. Boycotté par la presse, par manque de « starlette à la cannoise », le festival valait bien, sur le plan strictement cinématographique, Cannes et son prestige. Cependant, la compétition internationale du court-métrage n'a pas, selon l'auteur, révélé de chef-d'œuvre. Sur les 70 films présentés, Marcel Martin n'en retient qu'une dizaine dont *Les Mistons*, « film tendre et cruel à la fois, plein de sensibilité et de poésie, meilleur film de la compétition qui aurait dû figurer en tête du palmarès ».

cote : FRA CIN em

*Les 400 coups* (1958)

**BALLERINI Etienne, THERY Alain, CARACHE, Roger, OHEIX Bernard**, « *Les 400 coups* », *Jeune Cinéma*, n° 77, mars 1974, p. 20-30.  
Dans cet entretien, François Truffaut explique que *Les 400 coups* doit beaucoup à Rossellini avec lequel il a travaillé pendant 2 ans, notamment pour sa « linéarité (...) sa simplicité (...) ou dans le fait qu'un film pouvait ressembler à un documentaire ».

François Truffaut raconte que selon lui, pour faire un bon film, il faut être plusieurs lors de l'écriture du scénario. Mais lors du tournage, c'est bien le réalisateur et lui seul qui prend les décisions et fait ou non un bon film.

cote : FRA JEU

**DONIOL-VALCROZE, Jacques**, « Les Quatre cents coups », *Cahiers du cinéma*, n° 96, juin 1959, p. 41-42.

*Les 400 coups* fût le film de cette 12<sup>ème</sup> édition du festival de Cannes. Un film inattendu qui bouscula tous les acteurs, réalisateurs et techniciens, tant par la personnalité de Truffaut que par le style du film et son mode de production. En 1959, les membres du festival sont prêts à accueillir ce film qui sonne comme un nouvel avenir pour le cinéma français.

cote : FRA CAH

\* **GODARD, Jean-Luc**, « La photo du mois », *Cahiers du cinéma*, n° 92, février 1959, p. 44.

Pour Jean-Luc Godard, *Les 400 coups* fait partie des 10 meilleurs films de l'année 1958. Car il remplit tous les critères pour en faire partie (franchise, rapidité, nouveauté, impertinence, originalité, tendresse...). Avec ce film, « François Truffaut entre dans le cinéma français moderne », avec ce film, on parlera des « enfants de Truffaut. »

cote : FRA CAH

**RIVETTE, Jacques**, « Du côté de chez Antoine », *Cahiers du cinéma*, n° 95, mai 1959, p. 37-39

Jacques Rivette, qui a connu François Truffaut bien avant qu'il ne réalise *Les 400 coups*, est étonné de découvrir un « autre » François Truffaut dans ce film « personnel, autobiographique, mais jamais impudique ».

Pour Rivette, Truffaut est « un vrai cinéaste français (...) l'égal des plus grands », après avoir été un débutant doué et prometteur.

cote : FRA CAH

*Tirez sur le pianiste* (1959)

\* **BEYLIE, Claude**, « L'homme qui aimait les livres », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 362-363, juillet-août 1987, p.165-170.

De tous les cinéastes de la Nouvelle Vague, Truffaut est sans nul doute celui qui est le plus attiré par la littérature, avant même de l'être par le cinéma. Innombrables sont les références de Truffaut critique à des œuvres d'écrivains. Cet amour de la littérature, Truffaut cinéaste va lui donner une nouvelle impulsion. Pas un de ses films qui ne fasse référence « au monde des livres, de la correspondance, de l'ouvrage ». Comme le dit, Alexandre Astruc, « la mise en scène est un art commun au romancier et au cinéaste ». Le cinéma de Truffaut s'adresse « aux âmes sensibles, capables de lire un film entre les lignes plutôt que de s'abandonner aux séductions trompeuses d'un spectacle ».

cote : FRA AVA nt

**BLANCHET, Christian**, « *Courrier du cinéma, Tirez sur le pianiste : le second degré du cinéma* », *Cinéma*, n° 281, mai 1982, p. 68-69.

Avec le cinéma de la Nouvelle Vague s'est formée l'idée du second degré au cinéma. En ce sens *Tirez sur le pianiste* en est la parfaite illustration. Le vocabulaire cinématographique est en effet présent, quelle que soit la situation dialoguée. Tous les plans de *Tirez sur le pianiste* accrochent car, inlassablement, ils montrent l'amour de Truffaut pour le cinéma.

cote : FRA CIN em

**BOISSET, Yves**, « *Tirez sur le pianiste* », *Présence du Cinéma*, n° 6-7, décembre 1960, p. 73-76.

L'auteur regrette que Truffaut n'ait pas mis plus de sérieux et de rigueur dans son adaptation. Véritable hommage aux auteurs préférés de Truffaut (Renoir, Rossellini), le film est « un ensemble de morceaux choisis ». Il en résulte « d'inévitables ruptures de style suite à l'assemblage arbitraire de ces différentes séquences ».

cote : FRA PRE se

**CHION, Michel**, « *Un film météore* », *Cahiers du cinéma*, n° 333, mars 1982, p. 61-62.

L'auteur s'attarde sur le travail de Raoul Coutard, l'opérateur le plus en vue de la Nouvelle Vague et notamment des films de Godard. Michel Chion trouve exceptionnel d'avoir un regard d'opérateur aussi libre, « des mouvements de caméra aussi nets, une manière aussi insolente de tout intégrer, pour créer une image qui vit, sans perdre son sujet de vue ». Si le montage « très speedé » ne tombe jamais dans l'effet publicitaire, c'est que Truffaut travaille sur une image qui se prête à ce montage.

cote : FRA CAH du

**COLLECTIF**, « *Tirez sur le pianiste - Vivement dimanche !* », *L'Avant-scène cinéma*, n° 362-363, juillet-août 1987.

C'est le premier numéro que *L'Avant-scène cinéma* consacre après sa mort à Truffaut, « cet homme qui aimait les livres », et qui adaptera quatre auteurs et cinq livres. *L'Avant-scène Cinéma* fait le choix de consacrer ce numéro aux adaptations de séries noires : *Tirez sur le pianiste* et *Vivement dimanche !*

cote : FRA AVA nt

**CURTELIN, Jean, WAGNER, Jean, HODA, Fereydoun**, « *Tirez sur le pianiste* », *Présence du Cinéma*, n° 8, mars 1961, p. 40-45.

Jean Curtelin, rédacteur en chef de la revue *Présence du Cinéma*, en désaccord avec l'opinion d'Yves Boisset (article paru dans *Présence du Cinéma*, n° 6-7, décembre 1960), publie ici deux critiques rectificatives de Jean Wagner et Fereydoun Hoda. Pour Jean Wagner, *Tirez sur le pianiste* est une œuvre autobiographique. Truffaut s'y est raconté mais avec la distance que lui donnaient des personnages imposés. Fereydoun Hoda constate que toutes les influences, critiquées par Boisset « sont digérées ».

cote : FRA PRE se

**GUERIF, François**, « François Truffaut et la série noire », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 362-363, juillet-août 1987, p. 5-9.

Avec *Tirez sur le pianiste*, Truffaut prend le parti d'aller à l'encontre des conventions et de ne pas faire uniquement du film noir américain. Avec *Vivement dimanche !*, Truffaut aborde une fois de plus sous l'angle de la comédie ce retour à la série noire. Pour adapter au mieux un roman américain, Truffaut préconise d'« oublier la France, oublier l'Amérique et imaginer un troisième pays imaginaire sans transpositions sociales précises ». Les questions que se pose le cinéaste vis-à-vis du genre policier ne sont pas d'ordre social, mais d'ordre pratique. Ce sont des questions de mise en scène, comme pouvaient s'en poser ses maîtres Hitchcock ou Hawks.

cote : FRA AVA nt

**KAST, Pierre**, « L'âme du canon », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 44-46.

Le film démontre « d'une manière éclatante » la supériorité d'un sujet (la timidité) sur le déroulement de l'intrigue. François Truffaut a filmé la timidité comme on ne l'avait encore jamais fait. Tout se passe comme si l'expression personnelle et la singularité des personnages prenaient le pas sur l'intrigue. « Truffaut a infiniment aimé ses personnages, il a mis tout son soin à les faire vivre et à les laisser vivre à travers des interprètes exceptionnels, des acteurs qu'il a tout autant aimés ». Dans *Tirez sur le pianiste* ressortent le charme et la gentillesse, qui sont, selon l'auteur, les qualités de Truffaut et qui vont à l'encontre de sa réputation dans la corporation du cinéma.

cote : FRA CAH du

**LATIL LE DANTEC, Mireille**, « *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut », *Cinématographe*, n° 76, mars 1982, p. 56-57.

L'auteur étudie les similitudes et les inspirations dans les films réalisés par la famille des *Cahiers du cinéma* et notamment chez Godard et Truffaut. Ces rapprochements établissent une connivence, une parenté des goûts et des lectures, qui constituent cet « air de famille à partir duquel les traits personnels s'accusent, les itinéraires et les styles divergent ». *Tirez sur le pianiste* est le plus « godardien » des films de Truffaut. Il se veut une sorte de respectueux pastiche du film policier américain de série B où la femme demeure la boussole qui oriente la vie du héros.

cote : FRA CIN t

**SIMSOLO, Noël**, « *Tirez sur le pianiste* », *Image et Son – La Revue du cinéma*, n° 259, mars 1979, p. 133-140.

Fiche filmographique, illustrée de citations de Truffaut et divisée en plusieurs parties : courtes biographies sur Truffaut, David Goodis, Georges Delerue et Charles Aznavour, scénario résumé par lieux, point sur la situation de Truffaut en 1971, son histoire avec la Nouvelle Vague et sa position à la fin des années 70 (« Truffaut est devenu pour beaucoup le traître »). L'auteur analyse notamment le style, le thème de l'amour et l'écriture (montage) propre à Truffaut. Il s'attarde sur la relation entre Truffaut et les romans (« ce goût de l'adaptation vient d'un besoin de sécurité »). Avec *Tirez sur le pianiste*, Truffaut prend le récit comme base mais s'autorise une très grande liberté, faisant du film « une véritable expérimentation poétique ».

cote : FRA REV es

**TÖRÖK, Jean-Paul**, « Le point sensible, *Tirez sur le pianiste* », *Positif*, n° 38, mars 1961, p. 39-47.

L'adaptation de Truffaut n'entretient plus que des rapports de concomitance avec l'œuvre originale de Goodis, *Dark Passage*. Truffaut ignore délibérément les conventions et les règles propres au film noir pour dire librement ce qu'il a envie de dire. Bien qu'il adapte scrupuleusement Goodis, il reprend à son compte les caractéristiques propres au roman (personnages, dialogues, sens des situations) et se substitue à l'écrivain américain, en s'appropriant entièrement le récit. Pour Jean-Paul Török, *Tirez sur le pianiste* se situe en 1960, « à un moment du cinéma français que nous avons peu raison d'aimer ». Le film ne propose, selon lui, « qu'un grossier répertoire des traits caractéristiques de la Nouvelle Vague ».

cote : FRA POS

**VARGAS, Alain**, « *Tirez sur le pianiste* », *Cinéma*, n° 44, mars 1960, p. 31-35.

Observateur sur le plateau de *Tirez sur le pianiste*, Alain Vargas raconte le film avant sa sortie en salle et se met à la place des futurs critiques. Il explique les choix de Truffaut, de tourner en studio, et d'avoir choisi Charles Aznavour, souhaitant révéler l'acteur sous un jour nouveau, inédit pour le public. Le script dont se sert Truffaut pour réaliser *Tirez sur le pianiste* ne comporte presque aucune indication technique et donne au tournage l'apparence d'une certaine spontanéité et improvisation. Déjà, l'auteur prédit que Truffaut ne fera que des films autobiographiques dans le sens où ses films n'évoqueront que « ce qu'il connaît et ce qu'il aime ».

cote : FRA CIN em

*L'Amour à vingt ans* (1961)

« *L'Amour à vingt ans* », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 239-240, 1<sup>er</sup> janvier 1980, p. 73.

*L'Amour à vingt ans*, film de 5 sketches réalisés par 5 réalisateurs de nationalités différentes. C'est François Truffaut qui réalise le sketch français.

Au travers de ces 5 sketches, on se rend compte qu'au final, à quelques détails près, que les amoureux de 20 ans, d'où qu'ils viennent, vivent les mêmes choses et ont les mêmes problèmes.

François Truffaut disait à propos de l'ensemble du film que sans s'être concertés les uns les autres, tous les réalisateurs avaient fait des films qui se ressemblaient. « *L'Amour à vingt ans* est quelque chose de triste par le décalage entre le goût de l'absolu encore vif à cet âge et la grisaille compromettante de la vie des adultes ».

cote : FRA AVA nt

**BILLARD, Pierre**, « *L'Amour à vingt ans* », *Cinéma*, n° 69, septembre 1962, p. 108-109.

Malgré l'échec du premier film à sketches qu'était *Les Sept Péchés capitaux* tant sur le plan de la qualité esthétique que sur le rendement financier, voilà que les « nouveaux cinéastes de la Nouvelle Vague » s'y essaient.

Œuvre qualifiée de « disparate et inutile », et qui selon l'auteur incombe en grande partie à François Truffaut car c'est son « accord initial qui fit que le film fut mis en chantier », et c'est lui qui choisit les 4 autres réalisateurs. Toutefois, l'auteur fini par admettre que c'est le sketch

de François Truffaut qui est le meilleur, allant jusqu'à dire « Je me demande même si ce n'est pas ce que Truffaut a créé de meilleur jusqu'alors au cinéma », et que rien que pour ce sketch, *L'Amour à vingt ans*, « ce film inutile, mérite d'être sauvé ».

cote : FRA CIN em

**SEGUIN, Louis**, « *L'Amour à 20 ans* », *Positif*, n° 49, décembre 1962, p. 71.

Dans cet article, l'auteur, qui n'a pas aimé les 4 premiers sketches de ce film, dit de celui de François Truffaut qu'il est « misogynne », de celui de Marcel Ophüls qu'il est ennuyeux. Il ne fait l'éloge que de celui d'Andrzej Wajda, qui vient « récompenser » le spectateur après deux heures d'ennui.

cote : FRA POS

*Tire au flanc 62* (1961)

**CURTELIN, Jean**, « *Tire au flanc 62* », *Présence du cinéma*, n° 11, février 1962, p. 55.

*Tire-au-flanc* est une succession incohérente de digressions qui forment la trame architecturale du film, le tout donnant une comédie désinvolte. Pour l'auteur, *Tire au flanc* reste une esquisse « un premier jet livré à titre de travail définitif ».

cote : FRA PRE se

**GROB, Jean**, « *Tire au flanc* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 148, février 1962, p. 37.

*Tire-au-flanc* témoigne de la façon dont s'accomplissent la révolte et la complicité dans des communautés imposées. Malheureusement la verve et l'apport personnel de Claude De Givray semblent assez faibles, l'essentiel du film étant émaillé de citations empruntées à Vigo, Renoir et Truffaut. Jean Gros se pose des questions sur la part du réalisateur Claude de Givray et sur celle de Truffaut dans l'histoire.

cote : FRA REV es

**MARDORE, Michel**, « *Tire au flanc* », *Cinéma*, n° 63, février 1962, p. 99-101.

Claude De Givray, jeune metteur en scène Nouvelle Vague, signe sous le chaperonnage de François Truffaut un premier film, adaptation d'un vaudeville militaire de 1904. L'auteur ressent une sorte de provocation dans cette mise en scène de la vie militaire, dans une France en pleine guerre d'Algérie. Le caractère délibérément anachronique du film donne « aux vulgarités gratuites du vaudeville un air d'insolence » qui ne fait pas craindre la censure.

cote : FRA CIN em

*Jules et Jim* (1961)

**BILLARD, Pierre**, « en attendant *Jules et Jim* », *Cinéma*, n° 62, janvier 1962, p. 4-13.

Entretien avec François Truffaut au sujet de son futur film *Jules et Jim*. Truffaut parle de sa découverte de « ce premier roman d'un homme de soixante-seize ans ». L'idée d'une adaptation de *Jules et Jim* n'a pas quitté Truffaut alors même qu'il réalisait *Les 400 coups*. Truffaut « n'a aucune confiance en lui ». C'est grâce à l'intervention du fils de Roché, que « le cinéaste peut alors réaliser son film librement ». En conclusion à l'entretien, Truffaut revient sur ses incertitudes en tant que cinéaste « j'ai presque honte de faire des films ». Pour lui, l'enjeu (mobilisation de capitaux, immobilisation du personnel), la pression face aux personnels techniques et artistiques, sont des responsabilités immenses.

cote : FRA CIN em

**COLLECTIF**, « *Jules et Jim* », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 16, 5 juin 1962.

Numéro consacré au film *Jules et Jim* de François Truffaut. En complément du scénario dialogué, se trouve des extraits de la correspondance échangée entre Truffaut et Henri-Pierre Roché entre 1956 et 1959. Patrick Waldberg dresse également le portrait du « véritable dandy » qu'était l'écrivain (« pour celui dont l'esprit fut toujours jeune, l'amitié de Truffaut dans les derniers jours de sa vie dut être un bonheur »).

cote : FRA AVA nt

\* **COSTA, Fabienne**, « Le Temps des statues : *Jules et Jim*, François Truffaut », *Cinémathèque*, n° 16, 1999, p. 108-114.

L'auteur analyse les séquences, rapports et allusions que les deux héros entretiennent avec la fameuse tête sculptée, incarnation de Catherine.

cote : FRA CIN th

**GARCIN, Jérôme**, « *Jules et Jim*, François Truffaut », *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 17, décembre 1993, p. 72.

Hors série des *Cahiers du Cinéma* consacré aux 100 films pour une vidéothèque. Pour l'auteur, *Jules et Jim* est, six ans avant les événements de 1968, une sorte de révolution. Truffaut voulait faire de l'œuvre d'Henri Pierre Roché « un livre cinématographique », témoin de l'attachement et de l'admiration qu'il portait à l'écrivain.

cote : FRA CAH du

**GILSON, René, BILLARD, Pierre**, « *Jules et Jim* », *Cinéma*, n° 64, mars 1962, p. 101-105.

Truffaut est allé à la rencontre de « ses propres émotions de lecteur d'une histoire qu'il n'aurait pas manqué d'inventer lui-même ». L'auteur regrette que le film, fait pour des personnages, ne soit devenu « qu'un film de personnage, au singulier, et d'actrice ». Pour Billard, le film est l'un des plus audacieux sur le plan moral, comme « en témoigne la réaction des censures et d'une partie du public ».

cote : FRA CIN em

**O'NEILL, Eithne**, « Amour et prestige, *Madame de ...*, *Casque d'or*, *Jules et Jim* », *Positif*, n° 548, octobre 2006, p. 102-105.

À travers trois films (*Madame de...*, *Casque d'or*, *Jules et Jim*), l'auteur étudie la période de la Belle Époque de 1904 à 1925. Le roman de Roché, variété de classes et de dates, voit la Belle Époque comme « une auberge espagnole ». Chez Truffaut, l'image de celle-ci est à double tranchant : « l'euphorie que suscite une certaine idée du bonheur est contrecarrée par l'injustice et la fatalité ».

cote : FRA POS

*La Peau douce* (1963)

**BILLARD, Pierre**, « Les règles du jeu », *Cinéma*, n° 87, juin 1964, p. 97-100.

Truffaut, dans ce film et dans son œuvre, refuse « les héros, le modernisme, la provocation, l'exhibition ». C'est un film sans concession sur l'adultère, aux nombreux trésors cachés qui fait d'abord appel à la sensibilité et à l'intelligence du spectateur.

cote : FRA CIN em

**FIESCHI, Jean-André**, « Le sourire de Reims », *Cahiers du cinéma*, n° 157, juillet 1964, p. 47-50.

Ce film est la « re-définition autocritique », d'un cinéaste sur son œuvre naissante, refusant de se répéter, choisissant « de nouvelles voies à explorer », celle d'un « cinéma violemment sensitif ». L'auteur y voit par ailleurs un film de transition, qui refuse « le pittoresque géographique... et psychologique », et la généralisation. Il refuse tout lyrisme pour mieux s'attarder sur les détails.

cote : FRA CAH du

**TECHINE, André**, « D'une distance l'autre », *Cahiers du cinéma*, n° 157, juillet 1964, p. 50-51.

Le cinéaste André Téchiné, alors jeune critique, établit la « trajectoire se faisant et se défaisant » du film, où tout est exprimé par les gestes des personnages, les lieux, l'espace entre les êtres, et où « la parole elle-même devient superflue ».

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « *La Peau douce* », *L'Avant-scène cinéma*, n° 48, mai 1965.

Ce numéro de *L'Avant-scène* reproduit le « découpage, après montage définitif et dialogue « in extenso » de *La Peau douce*. Un texte de Godard sur Truffaut est proposé en introduction. En fin de numéro, une revue de presse rappelle dans quelle mesure le film fut mal accueilli à sa sortie.

cote : FRA AVA nt

*Fahrenheit 451* (1966)

**ANONYME**, « *Fahrenheit 451* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 64, novembre 1966, p. 41-46.

Ce dossier contient un synopsis, des extraits d'entretiens de Truffaut, et surtout une revue de presse synthétique lors de la sortie du film.

cote : FRA AVA nt

**BEYLIE, Claude**, « *Fahrenheit 451* du fantastique intérieur », *Midi-Minuit fantastique*, n° 15-16 décembre 1966, p. 94-97.

L'auteur prend en compte les principales critiques faites au film de Truffaut : les reproches des admirateurs du cinéaste qui estiment que ce projet ne lui convient pas, les amateurs de science-fiction, déclarant que c'est une « erreur de sujet de la part d'un cinéaste » réfractaire au genre et qu'il ne sait donc pas traiter. L'auteur tente d'emprunter une autre voie pour réhabiliter le film. Il rappelle le rapport entretenu par le cinéaste avec les livres et leur présence dans ses œuvres. Il évoque le roman original de Bradbury et l'utilisation créative de la couleur dans le film.

cote : FRA MID

**CAMPORESI, Valeria**, « *Fahrenheit 451*, la película. La "Nouvelle Vague", los libros y la televisión », *Secuencias*, n° 14, 2001, p. 52-59.

En comparant le livre de Ray Bradbury avec le film de Truffaut, l'auteure analyse l'interprétation et l'adaptation qu'en fait le réalisateur.

Bradbury fait une interprétation univoque de l'histoire en opposant deux formes de communication : les livres et la télévision.

Le film, de son côté, est centré sur les relations humaines et les sentiments que les moyens de communication mettent en jeu. Truffaut exprime ses convictions civiques et fait une lecture prophétique du fonctionnement des mass media.

*En langue espagnole*

cote : ESP SEC

**COMOLLI, Jean-Louis**, « L'auteur, les masques, l'autre », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 64.

Ce film présente une mise en scène dépouillée et intemporelle, ses personnages sont des « ombres » évoluant dans « un intermonde d'apparences fuyantes, privées des moindres repères et ressorts, idées de personnages plutôt que personnages vraiment ». Ce film étrange est peut-être celui qui « nous renseigne le mieux sur la démarche créatrice » du cinéaste.

cote : FRA CAH

**DELAHAYE, Michel**, « La chute au plafond », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 65-66.

L'auteur voit dans ce film un chef-d'œuvre qui part d'une œuvre « de S.F., pour réaliser, de façon anti S.F., un film qui rejoint la S.F. ». Film didactique sur la transmission et partiellement autobiographique.

cote : FRA CAH

**HARRISON, Nicholas**, « Readers as Resistant: Fahrenheit 451, Censorship, and Identification », *Studies in French Cinema*, volume 1, n° 1, 2001, p. 54-61.

L'auteur tend à démontrer, à travers une analyse minutieuse et détaillée du contexte dans lequel le film a été fait, la confusion idéologique que le film entretient. C'est à travers notamment le biais des images de censure utilisées dans le film, et par Truffaut lui-même lors des entretiens, que le discours orienté sur le plan politique, vient contredire les conclusions du film par une ambiguïté qui en détériore le sens et sa portée pamphlétaire. L'auteur travaille sur la notion d'*identification* (spectateur) qui permet de véhiculer une idéologie plutôt réactionnaire. Les hommes livres, de part leur élitisme, se montrent au moins aussi censeurs eux-mêmes que les personnages victimes de la censure dans le film.

cote : GBR STU fr

**MARTIN, Paul-Louis**, « Le paradoxe de la communication », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 64-65.

Pour P.L. Martin *Fahrenheit 451* est un film sur « la communication dans ses aspects contradictoires ». Elle se transmet à l'intérieur du film même « en vase clos ». Le film parvient à être à la fois « film-spectacle et film intime... cruellement beau ». C'est une œuvre « de l'échec, de la vanité, et de l'insatisfaction », sur « la communication perdue ou du moins ébranlée ».

cote : FRA CAH

\* **TRUFFAUT, François**, « Journal de *Fahrenheit 451* par François Truffaut », *Cahiers du cinéma*, avril 1966, n° 177, p. 20-24.

Les *Cahiers du cinéma* publient ici l'intégralité du journal de bord que tenait François Truffaut durant le tournage de *Fahrenheit 451*. Jour après jour et scène après scène, le lecteur est au cœur du travail du cinéaste.

cote : FRA CAH du

**WADDY, Stacy**, « Visite à François Truffaut », *Midi-Minuit fantastique*, n° 15-16, décembre 1966, p. 36-38.

Récit d'un entretien improvisé avec Truffaut lors de la promotion de *Fahrenheit 451*. Truffaut livre les différences culturelles entre la France et l'Angleterre en matière de cinéma, notamment lors du tournage. Il évoque l'auteur du livre Ray Bradbury et son travail d'adaptation, ainsi que les différences entre son film et *Alphaville* de Jean-Luc Godard.

cote : FRA MID

*La Mariée était en noir* (1967)

**BUZZARD, Sharon**, « Scripting for a Viewer Response : Woolrich, Truffaut, and *The Bride Wore Black* », *Journal of Film and Video*, automne 1997, n° 3, p. 15-27.

L'auteur explique comment Truffaut parvient à articuler le sous-texte du roman original de William Irish, tout en proposant une vision personnelle. Il décortique les apports et

modifications du cinéaste, tout en se référant au texte d'origine. Il indique les différences et variations entre les deux œuvres. Il établit également le parallèle avec la philosophie de la Nouvelle Vague et surtout l'œuvre d'Hitchcock sur le plan de la mise en scène. Enfin, il analyse la réception du film par les critiques, qui ne surent pas voir, pour la plupart, le caractère subversif de l'œuvre. S. Buzzard évoque enfin le mouvement féministe de l'époque, et explique en quoi le film de Truffaut était en avance sur son temps.

*En langue anglaise*

cote : USA JOU

**DELAHAYE, Michel**, « *La mariée était en noir* », *Cahiers du cinéma*, n° 202, juin-juillet 1968, p. 71.

« Déconcertant », Truffaut dans ce film « se refuse tout ce qu'il implique, et se permet tout ce qu'il n'implique pas. ». Il joue sur la notion de genre, mais offre plutôt un tableau de mœurs. Dans cette œuvre étrange, traditionnelle dans ses intentions, et moderne dans le résultat, Truffaut, contrairement aux cinéastes se définissant comme modernes, a un atout dont ils sont dépourvus, il est d'« une radicale modestie ».

cote : FRA CAH

**THIRARD, Paul-Louis**, « *La mariée était en noir* », *Positif*, n° 97, juillet 1968, p. 51-53.

Cet article tente de démontrer en quoi Truffaut n'est pas si hitchcockien qu'il l'a prétendu, notamment dans sa manière de modifier l'intrigue du roman pour le film. Il utilise le genre de « série noire » pour créer une galerie de personnages, en même temps qu'une histoire d'amour. Le critique estime que le cinéaste est plus proche du film à sketches. Pour l'auteur, le talent de Truffaut se situe dans la profusion des détails du quotidien. C'est quand il tente d'imiter le maître du suspense que le film faiblit.

cote : FRA POS

*Baisers volés* (1968)

**COMOLLI, Jean-Louis**, « *Rêves mouvants* », *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968, p. 57.

Chronique nostalgique des « années d'apprentissage » au ton « doux amer », traitée avec une certaine « insouciance », *Baisers volés* est, selon les mots de l'auteur, fait de « rêves brisés et pourtant tragiquement toujours nourris de l'obstination de chaque personnage... et les laissant, solitudes pareilles un instant réunies, dériver tout de bon ».

cote : FRA CAH du

**CORNAND, André**, « *Baisers volés* », *Image et Son - La Revue du Cinéma*, n° 221, novembre 1968, p. 92.

Le sujet du film se trouve être le cinéaste lui-même, qui, « avec nostalgie, revoit sa propre jeunesse, incarnée par J.P. Léaud ». Truffaut, selon l'auteur, n'est jamais aussi bon que lorsqu'il fait du Truffaut, lui reprochant, avec nuance toutefois les dernières œuvres où il semble s'être égaré (de la science-fiction, genre qui ne lui convient pas, à l'hommage trop

appuyé au cinéma d'Hitchcock). « Rien de révolutionnaire, rien de moderne » voire même « un petit air démodé », pour ce « petit chef-d'œuvre », comme le qualifie l'auteur avant de conclure « À quand la suite des aventures d'Antoine Doinel ? »

cote : FRA REV es

**PEREZ, Michel**, « Journal intime », *Positif*, n° 99, novembre 1968, p. 59.

À la fois léger et faussement insouciant, le film de Truffaut est une réussite parce qu'il parvient à donner une œuvre « pudique, discrète, émue, aimable et mélancolique ». Les spectateurs et le public ont d'emblée été conquis. « On ne finit plus d'en rêver » conclut Michel Perez.

cote : FRA POS

**ROULET, Sébastien**, « *Baisers volés* », *Cahiers du cinéma*, n° 200-201, avril-mai 1968, p. 95.

*Baisers volés* est dédié à la Cinémathèque française. La présente critique est incluse dans le numéro spécial consacré à l'affaire Langlois. Cette nouvelle aventure d'Antoine Doinel, selon l'auteur, rappelle le cinéma de Renoir. « De la simplicité, de l'efficacité, de la rapidité ». L'article enchaîne avec un court entretien du cinéaste qui précise dans quel état d'esprit le film s'est fait : « pas de scénario, juste vingt pages ». Truffaut s'affirme « nostalgique et totalement tourné vers le passé » et précise, résigné mais sans regret, « je n'ai pas d'antenne pour ce qui est moderne ».

cote : FRA CAH du

**SAND, Luce**, « *Baisers volés* », *Jeune cinéma*, n° 33, octobre 1968, p. 32.

Ce film à la fois « plein d'humour et de sensibilité est très réussi ». Il parvient à être pudique, cocasse et plein d'émotion.

cote : FRA JEU

*L'Enfant sauvage* (1969)

**AMIEL, Mireille**, « *L'Enfant sauvage*, pour vivre heureux, vivons chaussés », *Cinéma*, n° 146, mai 1970, p. 106-109.

Adaptation soucieuse de respecter à la fois l'esprit du livre de Lucien Malson (*Les Enfants sauvages : mythe et réalité*) et les documents scientifiques du Docteur Itard. Dépouillé de tout contexte historique et social qui aurait permis d'élargir le sujet du livre, *L'Enfant sauvage* n'est pour l'auteur qu'une simple mise en images. De plus, les idées dégagées par Truffaut sur l'éducation sont réactionnaires, le cinéaste décrit « le mythe dangereux d'une éducation à sens unique ». Truffaut-Itard donne à Victor connaissances, modes de vie et habitudes qui créent chez l'enfant une profonde dépendance. En cherchant à éduquer Victor, Itard ne songe guère à ce que l'enfant va perdre. Malgré tout, l'auteur avouera aimer d'une curieuse façon ce film qui « invite à une exaltation des notions de civilisation et de ses abus ».

cote : FRA CIN em

**AUMONT, Jacques**, « *L'Enfant sauvage* », *Cahiers du cinéma*, n° 219, juillet 1970, p. 62.

Dans ses films, Truffaut a pour habitude de mettre en avant comme figure centrale des « héros fortement mûs par un principe de régression vers la petite enfance », à l'image de Charlie dans *Tirez sur le pianiste*. Avec *L'Enfant sauvage*, il met « la plus irréductible distance vis-à-vis d'un possible personnage central ». Le rôle du Docteur Itard (métaphore de la direction d'acteur) interdit tout réflexe d'identification en rendant visible à l'écran les différentes casquettes de Truffaut sur ce film (Itard/Truffaut acteur, Truffaut réalisateur et Truffaut adaptateur). Aumont est frappé par « l'opacité due à une sorte d'arbitraire dans la rigueur », concluant son article sur une question selon lui récurrente chez Truffaut : de quoi parle-t-il ?

cote : FRA CAH du

**BEYLIE, Claude**, « *L'Enfant sauvage (bis), la métamorphose* », *Cinéma*, n° 147, juillet 1970, p. 135-137

Suite à l'article écrit par Mireille Amiel et paru dans *Cinéma* n° 146, Claude Beylie s'octroie un droit de réponse. Le centre du film est pour l'auteur, François Truffaut lui-même. Claude Beylie voit dans cette métamorphose d'un petit sauvage en être civilisé, l'image même du jeune Truffaut. En se mettant en scène dans le rôle du maître, celui-ci « se dédouble pour mieux observer, pour mieux libérer, dans un mouvement à la fois objectif et subjectif, l'enfant qu'il a été ». Ce qui dans *Les 400 coups* n'était qu'une révolte devient ici objet d'étude rigoureuse. Truffaut devenu metteur en scène reconnu, « règle sa dette et exorcise définitivement ses démons ». Le film ne peut donc être réduit à l'étude d'un système d'éducation obsolète comme le décrit Mireille Amiel.

cote : FRA CIN em

**DUROVICOVA, Natasa**, « *Biograph as Biography : Francois Truffaut's The Wild Child* », *Wide Angle*, volume 7, n° 1-2, 1985, p. 126-135.

L'auteur replace la réalisation de *L'Enfant sauvage* dans le contexte politico-social du début des années 70, suite à l'implication de Truffaut dans l'affaire Langlois en mai 68. Truffaut endosse un double rôle de créateur et documentariste, de sorte que ce film devrait être autant un documentaire sur la naissance des fictions, qu'une fiction basée sur un document historique.

cote : USA WID

**HENNEBELLE, Guy**, « *Les critiques au pilori* », *Cinéma*, n° 148, 1970, p. 4.

L'interprétation de Mireille Amiel sur le film de Truffaut a suscité des réactions au sein des lecteurs de *Cinéma*. L'auteur publie la lettre d'une lectrice, Danielle Bion, qui répond à l'article de Mireille Amiel (*Cinéma* n° 146). Pour la jeune lectrice, le film n'est pas qu'une simple mise en images mais une véritable « récréation poétique ». Loin du documentaire, le film de Truffaut n'a rien de didactique, il est plutôt « une histoire d'amour à trois personnages ». *L'Enfant sauvage* est l'étude d'un cas particulier et non celle d'une méthode d'éducation, le cinéaste n'avait donc aucune raison de s'inspirer des méthodes d'éducation modernes.

cote : FRA CIN em

**JORDAN, Isabelle**, « Pudique et prudent, *L'Enfant sauvage* », *Positif*, n° 116, mai 1970, p. 68-71.

Pour l'auteur, après deux siècles et l'avènement de la psychanalyse, Truffaut aurait dû remettre en cause les deux mémoires du Docteur Itard. Le cinéaste, en ayant systématiquement traduit en images les phrases du docteur Itard, a ignoré le vrai problème de l'enfant dit « sauvage ». D'après l'auteure, il aurait pu, sans trahir la fidélité au texte, souligner certains rapports humains dont Itard ignorait l'importance, mais que la psychanalyse développa plus tard. Partant d'un document scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle, Truffaut refuse toute réflexion sur celui-ci ou sur son sujet, « gommant tout effet trop violent par une mise en scène d'une simplicité inspirée de Bresson ou Straub ». *L'Enfant sauvage* est un « film confortable, pudique et prudent », loin d'une fiction comme *Miracle Worker* (Arthur Penn) ou d'un documentaire comme *Warrendale* (Allan King).

cote : FRA POS

**LE GUAY, Philippe**, « Un enfant à la fenêtre », *Cinématographe*, n° 104, novembre 1984, p. 17-19.

On raconte que Truffaut a tourné *L'Enfant sauvage* en raison de ses difficultés à appréhender la langue de Shakespeare. Les difficultés rencontrées par Victor dans l'apprentissage de la vie mais surtout du langage sont à l'image de celles de Truffaut face à cette langue qu'il n'arrivera jamais à dompter. Victor, malgré les efforts du Docteur Itard, résiste à l'apprentissage du langage. Le film montre avec finesse le travail de deuil de la vie sauvage et de naissance à la socialisation.

Philippe Le Guay développe également l'idée que tout spectateur est un enfant sauvage et le cinéma une leçon de choses. Il voit en Victor un frère imaginaire de Charlot, tous deux sollicitant un rapport essentiel à la caméra. Chaplin a imposé une mise en scène transparente, où seul le geste est donné à voir. Dans *L'Enfant sauvage*, chaque geste que fait Victor est fait pour la première fois.

cote : FRA CIN to

**LAJEUNESSE, Jacqueline**, « *L'Enfant sauvage* », *Image et son – La Revue du Cinéma*, n° 238, avril 1970, p. 120-121.

Prologue au film, la capture de l'enfant est traitée dans un rythme rapide auquel succède pour tout le reste du film un style maîtrisé et épuré : rien n'est inutile. La mise en scène est aussi méthodique que la pédagogie du Docteur Itard, et Truffaut interprète le rôle d'une manière presque bressonienne. Cette rigueur sans faille aboutit à « une œuvre maîtrisée, sensible sous son apparente froideur et profondément humaine ».

cote : FRA REV es

**LOUDART, Jean-Pierre, DANÉY, Serge**, « *L'Enfant sauvage* », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p. 27-32.

*L'Enfant sauvage* interroge sur le rôle de la Mère, celle qui, en faisant passer les besoins de l'enfant par le détour de la demande, l'initie au langage et au désir et se suspend à son désir. Itard-Truffaut occupe le rôle ici de la fonction-mère. Le film redouble d'effets moralisants et psychologisants, écrits comme une suite de clichés où « la connotation introduit un jeu d'effets de sens apparemment parasites qui se contrarient sans cesse ».

Pour Serge Daney, Truffaut ne sait sur quoi appuyer sa direction d'acteur et le sentiment qu'il s'agit d'une reconstitution la plus fidèle possible mais arbitraire, parcourt le film. Cependant, dans chaque film de Truffaut, certains personnages sont contraints « d'imiter un modèle qu'ils ne connaissent pas et qu'ils doivent reconstituer afin d'occuper la place vide ou le fantôme de l'autre ». Tantôt l'acteur ne parvient jamais à devenir son rôle ou bien l'écart

est comblé in extremis, l'acteur et le rôle ne font qu'un. Avec *L'Enfant sauvage*, Truffaut ne cesse de faire « miroiter les deux possibilités ».

cote : FRA CAH du

**SAND, Luce**, « *L'Enfant sauvage* », *Jeune cinéma*, n° 46, avril 1970, p. 33-36.

À l'origine, Truffaut et Gruault ont conçu un scénario en deux parties. La première partie « variété » racontait la forêt, la capture et l'attraction que représente Victor. La deuxième partie, « la rééducation », explorait les divers exercices d'Itard. Au final, Truffaut préfère aller à l'essentiel et fait de la première partie un prologue au film. Bien que réduite, « la variété » dénonce la cruauté et la bêtise d'une société dite civilisée. Une fois recueilli par Itard, Victor passe de l'état d'objet à celui de sujet. La scène la plus emblématique pour le cinéaste est celle où Victor acquiert le sentiment de justice et d'injustice suite à la punition du Docteur Itard. De cette scène, Truffaut dira : « Ce qui m'a le plus intéressé (...) c'est que le professeur lui fasse du mal pour son bien ». *L'Enfant sauvage* pose un grand nombre de questions d'ordre moral et intellectuel. Truffaut choisit de ne pas s'y attarder, préférant raconter en toute simplicité « l'histoire d'un enfant hors normes qui découvre un refuge et une possibilité de communiquer ses peines et ses joies ».

cote : FRA JEU

**TRUFFAUT, François**, « Comment j'ai tourné *L'Enfant sauvage* », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 107, octobre 1970, p. 8-10.

Numéro entièrement consacré au film *L'Enfant Sauvage*, illustré d'une importante iconographie, comportant le découpage original imaginé par Truffaut et quelques critiques (quotidiens et hebdomadaires nationaux).

Dans cet article, Truffaut raconte sa collaboration avec Jean Gruault, leur choix de transformer les rapports scientifiques d'Itard en journal intime. Malgré un important travail de documentation effectué au préalable, Truffaut s'est donné le « droit d'inventer ».

Il s'est confié le rôle du Docteur Itard afin qu'il n'y ait pas d'intermédiaire entre lui et le jeune acteur. Pour le cinéaste, l'enfant ne parlant jamais, il doit le « diriger de l'intérieur ». De cette expérience d'acteur, il ne retire pas l'impression d'avoir joué un rôle mais simplement d'avoir dirigé le film devant la caméra et non de derrière, comme d'habitude.

Pour Truffaut, la morale de *L'Enfant sauvage* est simple : « Le naturel vient par héritage, mais le culturel par l'éducation, d'où l'importance de cette éducation et la beauté de ce thème ».

cote : FRA AVA nt

### *Domicile conjugal* (1970)

**AMIEL, Mireille**, « Pas d'accord ! Mais où sont les Truffaut d'antan ? », *Cinéma*, novembre 1970, n° 150, p. 136-139.

Le ton est d'emblée donné pour *Domicile conjugal*, traité ici de « navet ». Qui plus est, Truffaut est coupable, selon Amiel, de ses choix pour le film et d'avoir ignoré à ce point le contexte social et politique de l'époque.

Mireille Amiel interpelle vivement la critique française, lui reprochant de soutenir Truffaut et « cette politique des auteurs dont il fut naguère l'inventeur » se demandant si elle le protégera « quoiqu'il advienne ? » Elle conclut son invective ainsi : « au nom de quoi

pardonnez-vous à Truffaut d'étonnantes platitudes qu'il n'aurait, lui, critiqué, pardonné à personne ? »

cote : FRA CINE em

**GILI, Jean. A.**, « *Domicile conjugal*, Le mari était en noir », *Cinéma*, n° 150, novembre 1970, p. 133-136.

Le sentiment de l'amitié prédomine dans ce film. Cela rappelle « une certaine tradition du cinéma français », la manière d'un René Clair. Truffaut excelle dans un récit au « style allusif », qu'il maîtrise parfaitement. Film secret, aux personnages aux contours de plus en plus flous, « l'intrigue se dissout » dans une suite de scènes « esquissées ». Selon l'auteur, ce film est un tournant dans l'œuvre du cinéaste, « début de la maturité, ou pour le moins, d'une nouvelle forme de création ».

cote : FRA CIN em

**BRAUCOURT, Guy** « TRUFFAUT François à propos de : *Domicile conjugal* », *Cinéma*, n° 150, novembre 1970, p.134-138.

Truffaut répond à la question de la différence dans ses films, entre l'intimiste et le romanesque. Il cite ses influences : Lubitsch, Hitchcock, Renoir. À cette époque, il pense que *Domicile conjugal* sera le dernier film de la saga Doinel.

cote : FRA CIN em

**CORNAND André**, « *Domicile conjugal* », *Image et Son-La Revue du Cinéma*, n° 243, novembre 1970, p. 128-131.

La saga avançant, il est désormais difficile de savoir faire la distinction entre l'acteur, le personnage et son réalisateur, « Ou l'on ne sait plus qui, de l'autobiographe, de l'acteur ou du héros, a dévoré les deux autres ».

La réussite du film tient dans « la peinture du quotidien, les portraits des petites gens, la finesse de l'observation ». L'auteur évoque l'évolution du personnage d'un film à l'autre, en relevant dans la mise en scène de petits détails et touches subtiles, pour conclure que le film n'est superficiel qu'en apparence.

cote : FRA REV es

**VITOUX, Frédéric** « *Domicile conjugal*, Truffaut et ses limites », *Positif*, n° 121, novembre 1970, p. 68.

Les lieux désormais communs sur les films de Truffaut, « pudeur », « délicatesse », ne suffisent plus à masquer les insuffisances du cinéaste. Vide à force de vouloir complaire à tout le monde, il perd « l'acuité de vision ». Le critique affirme que sa sévérité est en partie due à l'arrogance et aux trucs de mise en scène du cinéaste, qui en oublie d'allier « l'intelligence à la sensibilité ». Il déplore « l'unanimité louangeuse » de la critique.

cote : FRA POS

*Les Deux Anglaises et le Continent* (1971)

**BEYLIE, Claude**, « Il n'y a pas d'amour heureux », *Écran*, n° 1, janvier 1972, p. 10-14

Pour Claude Beylie « les affinités électives, les rapports affectifs entre hommes et femmes sont le seul sujet qui ait jamais intéressé François Truffaut. ». Le cinéaste atteint avec ce film un point d'équilibre. Il parvient à intégrer le réalisme dans son cinéma. Tout comme le romancier Henri-Pierre Roché, le film révèle la sensibilité de « deux êtres désenchantés qui constatent l'échec des rêves et la non-viabilité de la passion ».

cote : FRA ECR an

**CHEVRIE, Marc**, « L'amour à l'imparfait », *Cahiers du cinéma*, n° 369, mars 1985, p. 8-11.

Pour Marc Chevie la principale réflexion de Truffaut est celle qui ouvre le film, à travers l'utilisation de la voix-off, « ...comment faire un roman d'une déchirure amoureuse, et comment faire un film de ce roman ». Le résultat est un film « avec des partis pris... d'une certaine manière anti-cinématographiques ». Le texte est omniprésent dans le corps même du film, à travers l'utilisation du matériel littéraire transformé en voix-off récitante.

cote : FRA CAH du

**DUFOUR, Fernand**, « Deux Anglaises et le continent, Sans état de grâce », *Cinéma*, janvier 1972, n° 162, p. 132-134.

L'auteur reproche au cinéaste l'artificialité de la mise en scène et le travail d'adaptation insuffisant sur le livre d'origine, car « la littérature est privilégiée aux dépens du cinéma » par des choix trop formels. Le second problème est l'erreur de casting en la personne de Jean-Pierre Léaud qui ne peut jouer personne d'autre que son propre personnage.

cote : FRA CIN em

**PREDAL, René**, « Quinze ans plus tard, Les Deux Anglaises », *Jeune Cinéma*, n° 166, 1985, p. 13-16.

La version des *Deux Anglaises* sortie en 1985 permet de reconsidérer l'œuvre. Le film, estampillé comme l'un des films les plus graves de son auteur, tournait ouvertement le dos à son époque en choisissant de s'attarder et de valoriser la pudeur, la passion non avouée, la virginité. Truffaut introduit des notions de psychologie où d'infimes détails sont « exacerbés jusqu'à l'outrance ». Il crée une faille dans la narration d'une relation qui dès lors « s'enraye bifurque et avorte ». C'est une œuvre dans laquelle on peut lire « Truffaut : à livre ouvert ».

cote : FRA JEU

**TOUBIANA, Serge**, « L'Homme qui aimait deux femmes », *Cahiers du cinéma*, n° 369, mars 1985, p. 4-7.

À la faveur d'une ressortie du film, 14 ans plus tard, dans le montage original voulu par le cinéaste, contenant 20 minutes supplémentaires, Serge Toubiana estime que le moment est venu de reconsidérer ce film mal-aimé du cinéaste. Il explique que l'une des raisons de l'échec du film est probablement une inadéquation entre un public qui venait de voir passer mai 1968, et une œuvre au lyrisme désespéré, un film « fiévreux » qui suit des personnages issus d'une culture puritaine, et qui se défie de toute vision unanimiste de l'amour et du couple. Un message en contradiction avec l'idéologie de l'époque.

cote : FRA CAH du

**THOMAS, Pascal, TRUFFAUT, François**, « Propos », *Cinéma*, janvier 1972, n° 162, p. 135. Propos recueillis par Pascal Thomas lors de la sortie des *Deux Anglaises et le continent*, Truffaut développe l'idée de ses rapports à la littérature et au cinéma, et revient sur le thème de son film qui est celui de l'amour contrarié. Il affirme avoir tenté de « faire non pas un film d'amour physique, mais un film physique sur l'amour ».

cote : FRA CIN em

**BEYLIE, Claude, TRUFFAUT, François**, « Entretien avec le réalisateur "ma petite version des *Hauts de Hurlevent*" », *Écran*, janvier 1972, n° 1, p. 6-10.

Truffaut affirme que ce film est sa « petite version des *Hauts de Hurlevent*. » Il explique son travail d'adaptation avec son scénariste Jean Gruault. Il évoque les différences entre le livre et le film, les équivalences cinématographiques, le montage, ainsi que certaines figures de style. Œuvre dont Jacques Rivette disait qu'elle avait « un côté incantatoire et religieux ».

cote : FRA ECR an

### *La Nuit américaine* (1972)

**BEYLIE, Claude**, « Entretien avec François Truffaut », *Écran*, n° 17, juillet 1973, p 69-71.

Dans cet entretien, Truffaut explique comment, avec *La Nuit américaine*, il a pu se « retrouver ». Il voit le film comme « un carrefour où tous les personnages de [ses] anciens films se rencontrent ». Pendant le tournage de *Les Deux Anglaises et le continent*, Truffaut passait tous les jours devant le studio de la Victorine, face à un décor qui cristallisait son désir de faire un film sur le cinéma. En conclusion, Truffaut avoue ne plus vouloir adapter de romans. *La Nuit américaine* lui a « donné le courage de faire des scénarios originaux, de disposer complètement de ses personnages ».

cote : FRA ECR an

**BRAUCOURT, Guy**, « *La Nuit américaine* », *Écran*, n° 17, juillet 1973, p 69-71.

*La Nuit américaine* a pour sujet le tournage d'un film depuis la première prise jusqu'à sa toute fin. Le film pose la question récurrente : « le cinéma est-il plus important que la vie ? » Dans le film, Ferrant/Truffaut dira que « les films sont plus harmonieux que la vie ». Les véritables partenaires de cette histoire sont ici : travelling et grue, pellicule et table de montage. « *La Nuit américaine* est une symphonie dédiée à l'art, à la machine cinématographique », avec des références empruntées à la mythologie du cinéma, à Hollywood et à son expérience de cinéphile.

cote : FRA ECR an

**CHEVASSU, François**, « *La Nuit américaine* », *Image et Son-La Revue du Cinéma*, n° 273, juin 1973, p. 140-142.

*La Nuit américaine* n'est pas, selon l'auteur, « un grand film, ni même le meilleur de Truffaut ». En s'attardant avec nostalgie sur le passé hollywoodien, Truffaut oublie le jeune

cinéma dont il était autrefois précurseur. L'auteur lui reproche d'aller vers la facilité voulue par le public et de rester à la surface des choses, « aux vieux mythes du cinéma suranné ».

cote : FRA REV es

**GEVAUDAN, Frantz**, « Cannes 1973, *La Nuit américaine* », *Cinéma*, n° 117, juin 1973, p. 29  
Après « les sirènes sirupeuses », Truffaut conte ici la chronique du tournage d'un film qui pastiche allègrement *Bonjour tristesse*. *La Nuit américaine* balance en souplesse entre illusion et réalité, spectacle et vie de tous les jours. « Filmer, c'est saisir la mort au travail », disait Cocteau ; « la mort, c'est-à-dire la vie », répond ici Truffaut.

cote : FRA CIN em

**GEVAUDAN, Frantz**, « *La Nuit américaine*, une infinie tendresse », *Cinéma*, n° 178-179, juillet 1973, p. 286-289.

Déçu par les dernières productions cinématographiques de Truffaut, l'auteur est agréablement surpris par *La Nuit américaine*, présentée hors compétition au festival de Cannes. Film le plus profond et le plus réussi de son œuvre, contant « une merveilleuse histoire d'amour entre un homme et un moyen d'expression », *La Nuit américaine* est d'abord une réflexion passionnée sur une tâche d'homme, comprise comme une pulsion vitale, une absolue nécessité. Truffaut donne ici un extraordinaire exercice de confession. Il révèle aux spectateurs ses recettes pour faire du cinéma : l'art de l'illusion qui crée la vie.

cote : FRA CIN em

**MAGNY, Joël**, « *La Nuit américaine* », *Cinéma*, n° 267, mars 1981, p. 98.

Le film de Truffaut n'est pas seulement un film sur le cinéma, il ne s'agit pas d'un documentaire sur un tournage et il n'apporte pas non plus de véritable réflexion sur les mécanismes de production du cinéma. Le film est un prétexte pour cette question fondamentale : « le cinéma est-il mieux que la vie ? »

cote : FRA CIN em

**MAILLET, Dominique**, « Entretien, François Truffaut, *La Nuit américaine* », *Cinématographe*, n° 3, juin 1973, p. 14-17.

Dominique Maillet retranscrit ici un entretien qu'il a eu avec l'auteur de *la Nuit Américaine*. Truffaut évoque les raisons qui l'ont poussé à faire un film sur le cinéma.

cote : FRA CIN to

**PEREZ, Michel**, « La nuit au jour le jour », *Positif*, n° 152-153, juillet 1973, p. 103-106.

Avec *La Nuit américaine*, Truffaut choisit pour la première fois, de parler de lui en même temps que du cinéma. Son film est l'histoire des rapports affectifs qui unissent un artiste et son art. *La Nuit américaine* parle « d'un cinéma qui se meurt, un cinéma d'un autre âge ». Le film dans le film, *Je vous présente Pamela*, est tourné selon les méthodes américaines en vigueur à l'époque des premières coproductions. Truffaut prend plaisir à dévoiler « les mystères méliessiens », se référant au cinéma français des années 30 et à Renoir. Le spectateur est entraîné dans « le monde des clichés et des stéréotypes de *Pour vous* ou *Cinémonde* », mais cependant Truffaut ne montre que des êtres humains dans l'exercice de leur profession. Au final, *La Nuit américaine* illustre la thèse selon laquelle un film est une

œuvre collective en totale contradiction avec la politique des auteurs que prônait Truffaut à ses débuts.

cote : FRA POS

**PREDAL, René**, « Un studio se penche sur son passé : *La Nuit américaine* de François Truffaut », *CinémAction*, n° 124, mai 2007, p. 20-41.

L'auteur étudie *La Nuit Américaine* en retraçant l'histoire de sa création. Il revient sur les raisons profondes du rapprochement entre Truffaut et les mythiques studios de la Victorine, qui servirent de décors au film. À l'époque du tournage, le cinéma français revendiquait un cinéma engagé et militant que Truffaut rejette. Il affirme vouloir faire un cinéma personnel, sans politique, ainsi qu'un cinéma à la portée du public, dénué de nombrilisme. *La Nuit américaine* constitue en ce sens une réflexion personnelle du cinéaste sur son art.

Accusé de plagiat par le réalisateur de *The Stuntman* Richard Rush, Truffaut déclarera avoir pensé à *Chantons sous la pluie*, *8 ½*, *Le Schpountz* et *The Bad and the Beautiful*, non pas pour s'en inspirer, mais comme il le dit lui-même, pour « s'opposer ou compléter » les films cités. Au final, Truffaut se pose la question de savoir ce qui est le plus important : le cinéma ou la vie. Le cinéaste croit à « un cinéma qui aiderait particulièrement à vivre, à comprendre la vie ; qui contribuerait à changer la vie ».

cote : FRA CIN ta

**RABINOVICI, Jean**, « *La Nuit américaine* de François Truffaut », *Cinéma*, n° 344, novembre 1986, p. 10.

Dans le dossier de presse de *La Nuit américaine*, Truffaut explique la raison de son film : « Tous ceux qui ont visité un plateau de cinéma, ont éprouvé une sorte de malaise, de ne pas comprendre ce qui se passe ». Avec ce film, Truffaut souhaite répondre à l'interrogation : comment tourne-t-on un film ? Pour lui, *La Nuit américaine* est réalisé comme un documentaire, « énumérant toutes les embûches » que peut rencontrer n'importe quel réalisateur sur un tournage.

cote : FRA CIN em

**TOURNES, Andrée**, « *La Nuit américaine* », *Jeune Cinéma*, n° 72, juillet 1973, p. 6-7.

Le cinéma, comme le théâtre, n'est pas seulement un langage mais suppose « un monde fait d'objets, de décors, d'échafaudage et de gens ». Il articule son film autour de l'équipe du tournage. Truffaut le dit lui-même : « un tournage c'est un miracle, conquis sur le temps, l'argent des producteurs, mais aussi la vie privée des membres de l'équipe ».

cote : FRA JEU

*Une belle fille comme moi* (1972)

**COMBS, Richard**, « *A Gorgeous Bird Like Me* », *Sight & Sound*, volume 4, n° 42, automne 1973, p. 235.

Pour Richard Combs le film se complaît dans des gags répétitifs et grossiers qui viennent parasiter le contenu du film en l'appauvrissant. Les personnages et situations sont stéréotypés, et il peine à trouver de l'intérêt à l'ensemble.

*En langue anglaise*

cote : GBR SIG

**VIGO, Luce**, « *Une belle fille comme moi* », *Jeune Cinéma*, n° 66, novembre 1972, p. 47.

Vigo explique en quoi ce film est différent de l'œuvre. Le cinéaste aime toujours « opposer un personnage à plusieurs de l'autre sexe » comme il le déclarait, mais ce film se démarque par un changement de ton. Il a été pensé comme « une expérience de vitalité cinématographique » selon les termes du cinéaste. Le projet est né de son admiration pour Bernadette Lafont ; Luce Vigo compare plusieurs films de Truffaut avec *Une belle fille comme moi* afin d'en établir la singularité.

cote : FRA JEU

*L'Argent de poche* (1975)

**BEHAR Henri**, « *L'Argent de poche* », *Image et son—La Revue du cinéma*, n° 306, mai 1976, p. 106.

Après avoir situé le film, l'auteur nous fait remarquer combien celui-ci « trouve naturellement sa niche dans l'œuvre de Truffaut », car il traite de l'un de ses thèmes de prédilection, l'enfance, et plus précisément la préadolescence.

Pour Béhar, ce film s'adresse aux parents. On y sent l'amour que Truffaut porte aux enfants, mais il y manque la cruauté inhérente au monde de l'enfance.

cote : FRA REV es

**DELMAS, Jean**, « François Truffaut et les enfants », *Jeune cinéma*, n° 95, mai 1976, p. 6-15

*L'Argent de poche* est un tissage d'histoires d'enfants qui font ce que Truffaut appelle « une chronique unanime ». Le cinéaste regarde les enfants dans les yeux, en égal, filmant l'enfance avec une certaine gravité, souvent habillée de charme. Comme il le dit lui-même : « Les enfants ont le don de me rendre insensé. Je les adore et je suis idiot ». Dans cet entretien, le réalisateur revient sur la genèse de *L'Argent de poche*.

cote : FRA JEU

**MAGNY, Joël**, « *L'Argent de poche* », *Cinéma*, n° 273, septembre 1981, p. 109.

Joël Magny, rend hommage au film de François Truffaut quelques années après sa sortie. Même si *L'Argent de poche* n'est pas, selon lui, l'un des meilleurs films de Truffaut, il reconnaît tout de même que c'est « incontestablement un film qui touche au cœur même de l'inspiration de l'auteur ».

cote : FRA CIN em

**MC COURT, James**, « Festivalog », *Film Comment*, volume 12, n° 6, novembre-décembre 1976, p. 34 et 36.

Dans sa chronique sur le Festival du Film de New York en 1976, James Court commente le film de Truffaut, qui a ouvert cette quatorzième édition. Le film, « dans la vaine de *Zéro de conduite*, *Mouchette* et *Les 400 coups* » a produit des avis très partagés.

*En langue anglaise*

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

**VITOUX, Frédéric**, « *L'Argent de poche*, de A à Z », *Positif*, n° 181, mai 1976, p. 72.

Face aux films de Truffaut, il y a deux sortes de critiques. Pour certains journalistes, les plus nombreux, il est l'un des plus grands cinéastes français. Pour les autres, c'est tout le contraire.

Dans cet article, l'auteur fait à Truffaut « la place qu'il mérite, celle d'un bon cinéaste secondaire ». Il considère *L'Argent de poche* comme « l'un de ses mauvais films réussis », lui reprochant sa mise en scène, sa direction d'acteurs adultes, ainsi que la fin du film. Mais a contrario, l'auteur souligne « la joie avec laquelle François Truffaut dirige ses jeunes comédiens », arrivant parfois jusqu'à « un certain état de grâce » dans cette reconstitution de l'univers des enfants.

cote : FRA POS

*L'Histoire d'Adèle H* (1975)

**LE BERRE, Carole**, « Genèse d'une exposition », *Vertigo*, n° 6-7, 1991, p. 21-48.

À travers les archives Truffaut conservées par les Films du Carrosse, Carole Le Berre retrace la genèse du scénario de *L'Histoire d'Adèle H*, dévoilant le processus de création du réalisateur et de son collaborateur Jean Gruault pour les films d'époque. Truffaut et Gruault réalisent cinq traitements différents du script sur une période allant de 1970 à janvier 1975. Truffaut souhaite laisser à chaque projet le temps nécessaire à sa maturation. Le Berre analyse les différentes réactions manuscrites de Truffaut et de Gruault et les rapports de force, « l'un propose, l'autre dispose, grogne parfois ». L'article est illustré d'une quinzaine de reproductions du script lors des différents traitements.

cote : FRA VER

**BEYLIE, Claude**, « *L'Histoire d'Adèle H* », *Écran*, n° 41, novembre 1975, p. 56-57.

« Film d'amour à un seul personnage » montrant que la folie en est le terme ultime. Truffaut suit Adèle dans son itinéraire, de la frénésie romantique à la souffrance la plus nue, à la folie pure. Truffaut choisit de traiter cette passion avec « un impassible détachement, une rigueur et une distance toute brechtienne ». Pour l'auteur, *Adèle H* commence comme *Liebeleï*, se continue comme *Les Nuits de Cabiria* et finit comme *Senso*.

cote : FRA ECR an

**COLPART, Gilles, LEFEVRE, Raymond**, « *L'Histoire d'Adèle H* », *Images et Son-La Revue du cinéma*, n° 301, décembre 1975, p. 88-91.

Truffaut étudie les ressorts de la passion amoureuse à travers la quête identitaire d'un seul personnage, victime d'un héritage culturel et social. Adèle porte à la fois le fardeau paternel (d'où la pertinence de cette ellipse du titre « H. ») mais aussi celui de sa sœur décédée Léopoldine. Pour l'auteur, l'important dans ce film « n'est ni la fidélité historique de la représentation physique d'Adèle, ni la véracité scrupuleuse des événements et de leurs causes, mais bien l'exemplarité d'un être victime d'un contexte et d'une fatalité ». Adèle est

l'esclave d'une passion quasi artificielle, qu'elle se condamne à vivre seule, lui donnant l'illusion d'une identité propre.

Raymond Lefèvre s'octroie quelques lignes ensuite pour exprimer une certaine réserve envers le film. Pour l'auteur, Truffaut a été certes séduit par son sujet, mais surtout par son actrice Adjani. Pour l'auteur, « le film n'existe que pour elle ». Chaque plan privilégie la comédienne au détriment de tout contexte historique ou géographique. Finalement, cette histoire d'une passion est froide comme « le cinéma académique des années 50, le côté archaïque de la mise en scène prive le film de toute émotion ».

cote : FRA REV es

**COLLECTIF**, « *L'Histoire d'Adèle H* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 165, janvier 1976.

Numéro de *L'Avant-Scène-Cinéma* consacré à *L'Histoire d'Adèle H* qui inclut l'intégralité du scénario découpé accompagné de plusieurs articles courts.

François Porcile revient sur la carrière du compositeur de films des années 30, Maurice Jaubert, décédé en 1940, dont les partitions donnent à Truffaut les éléments pour faire un film qui se passe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans l'avant-propos, Truffaut explique les raisons qui l'ont encouragé à faire ce film. En travaillant sur le script de *L'Enfant sauvage*, Truffaut et Gruault « ont découvert le grand plaisir d'adapter une histoire de fiction à partir d'événements réels, en s'efforçant de ne rien inventer et de ne pas altérer la vérité du matériel documentaire ». Ce qui passionna Truffaut dans cette histoire, c'est que contrairement à ses films précédents, il avait « l'impression de tenter une expérience passionnante en s'attachant à un seul personnage dévoré par une passion à sens unique ». *L'Histoire d'Adèle H* ressemble pour Truffaut « à un morceau de musique pour un seul instrument, qui ne nécessite pas de plus longues explications préliminaires ».

cote : FRA AVA nt

**GERVAIS-DELMAS, Ginette**, « *L'Histoire d'Adèle H.* », *Jeune cinéma*, n° 90, novembre 1975, p. 30-32.

Récit linéaire empli de violence et de pathétique, sans effets larmoyants. À aucun moment le spectateur ne peut s'identifier à Adèle. Cependant, il souffre avec elle et sa folie l'inquiète. Tout cela est montré avec « une sobriété de moyens, une justesse de touche, débarrassée de tout classicisme ou romantisme ».

cote : FRA JEU

**RABOURDIN, Dominique**, « *L'Histoire d'Adèle H* », *Cinéma*, n° 203, novembre 1975, p. 131-132.

Pour aimer *Adèle H*, il faut que le spectateur éprouve le même intérêt que Truffaut pour ce qu'il appelle « la description douce d'émotions violentes ». *Adèle H* est un film froid, Truffaut s'étant refusé tout romanesque. Il entreprend de décrire une passion destructrice qui mène l'héroïne à la folie pure, laissant les spectateurs dans « un état profondément dérangent à la limite du supportable ». Cependant, à trop filmer la solitude de la passion, à la montrer de l'extérieur, Truffaut casse l'émotion qu'elle devrait susciter.

cote : FRA CIN em

**RAMOZZI-DOREAU, Mariange**, « Fuyants objets de l'amour (*Léon Morin, Prêtre* de Jean-Pierre Melville, *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut, *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk), *CinémAction*, n° 107, mars 2003, p. 156-163.

L'auteur étudie comment la passion destructrice est traitée cinématographiquement. À travers son corpus de films, elle s'interroge sur l'identité du « passionné », son objet de désir, les valeurs et obstacles rencontrés. Dans le film de Truffaut, la passion d'Adèle se fonde sur de puissants fantasmes et la quête de l'être aimé s'appuie sur l'art du mensonge. Truffaut met l'accent sur les multiples errances d'Adèle dont l'objet de sa passion lui échappe définitivement, la laissant seule, en proie à une folie destructrice. *Adèle H* incarne une rupture par rapport au comportement attendu chez une femme de cette époque. Pour l'auteur, ces trois films montrent « une tentative d'évolution des comportements féminins dans des sociétés prisonnières des conventions sociales et figées dans des représentations banales de la quête amoureuse ».

cote : FRA CIN ta

### *L'homme qui aimait les femmes* (1976)

**BOLAND, Bernard**, « L'Image et le corps », *Cahiers du cinéma*, n° 279-280, août-septembre 1977, p. 52-54.

Si ce film n'est pas désuet en lui-même « il prend parti pour la désuétude de la narration et de l'amour des femmes ». Selon l'auteur, « L'amour dont il s'agit n'est en réalité que l'amour des fantômes ». Dans ce texte, l'auteur adopte un ton emprunté à la psychanalyse et décortique le travail complexe sur la narration et son dédoublement, à travers le récit en voix-off. L'utilisation que fait Truffaut de « la forme fragmentaire » dans le récit (à chaque femme une histoire) ajoute à l'ensemble une dimension de « fantasmes filmés ». Le film, à l'image de son personnage incarné par Charles Denner, mène un combat qui est celui de la capacité de l'individu à « nier la relation du corps à l'image » et qui génère son corollaire « la collusion... de l'imaginaire et du réel ».

cote : FRA CAH du

**DELMAS, Jean**, « *L'Homme qui aimait les femmes* », *Jeune cinéma*, n° 103, juin 1977, p. 33.

Le film est agréable à voir, « on rit de bon cœur », il a des qualités, mais selon l'auteur « il reste trop ambigu pour qu'on puisse lui donner une si haute portée ». Truffaut parvient tout de même, et il faut « s'en contenter... à partir d'un mauvais sujet » à faire « un bon film, un divertissement raffiné ».

cote : FRA JEU

**EYQUEM, Olivier**, « La romance du tricheur (*L'homme qui aimait les femmes*) », *Positif*, n° 195-196, juillet-août 1977, p. 111-113.

Selon l'auteur, il s'agit d'un de ces « films-charnière », à la fois en continuité avec le cinéma de Truffaut, et posant de nouveaux jalons dans l'œuvre à venir. L'auteur rappelle la présence discrète dans le film d'œuvres antérieures du cinéaste. Cette « confession fragmentaire », ce film « qui ment », ou plus exactement qui établit « la nécessité du mensonge par omission », est une « dérobade », un art dans lequel excelle le cinéaste.

cote : FRA POS

*La Chambre verte* (1977)

**ANDREYON, Jean-Pierre**, « *La Chambre verte* », *L'Écran fantastique*, n° 6, 1978, p. 98-99.

L'auteur du texte, par ailleurs écrivain de science-fiction, décrit dans quelle mesure le cinéma de Truffaut est obsédé par la mort. La chambre verte a une véritable « valeur cathartique pour le réalisateur ». La référence à Henry James n'est finalement qu'un prétexte pour permettre à Truffaut de travailler sur ses propres obsessions.

cote : FRA ECR ta

**BLOOM, Michelle E.**, « Beyond adaptation : A Comparative Study of François Truffaut's *La Chambre verte* and Henry James's *Rose-Agathe* », *Literature/Film Quarterly*, volume 28, n° 3, 2000, p. 180-187.

*La Chambre verte* s'inspire directement d'un récit d'Henry James (*Altar of the Dead*). L'auteur s'attarde sur l'influence directe de l'écrivain, l'adaptation de ce texte étant un moyen pour le cinéaste de parcourir l'œuvre du romancier. L'auteur choisit de faire la lumière sur cette relation du cinéaste à Henry James en s'attardant en particulier sur le récit *Rose-Agathe*. Cette analyse permet de comprendre ce que Truffaut cherche à adapter et à exprimer en effectuant des changements par rapport au texte d'origine à travers sa réappropriation de l'œuvre de l'écrivain.

*En langue anglaise*

cote : USA LIT

**MARTIN, Marcel**, « *La Chambre verte* », *Écran*, n° 69, mai 1978, p. 56-58.

Le cinéaste « s'adresse avant tout à l'intelligence et à la sensibilité ». Une histoire d'amour chez Truffaut est toujours le signe d'un « film intime », le cinéaste donnant à *La Chambre verte* une touche plus personnelle qu'à ses autres œuvres. Ce « chef-d'œuvre d'introspection » pudique offre à chaque spectateur de quoi réfléchir et trouver la réponse en lui-même.

cote : FRA ECR an

**TERMINE, Liborio**, « *La camera verde* », *Cinema nuovo*, volume 29, n° 264, avril 1980, p. 59-61

L'auteur analyse la recherche sur la mort effectuée par le réalisateur à travers ses films. Termine considère *La Chambre verte* comme le film le plus romantique de Truffaut, où la mort célèbre la vie à travers la passion.

*En langue italienne*

cote : ITA CIN nu

*L'Amour en fuite* (1978)

**AMIEL, Mireille**, « *L'Amour en fuite* », *Cinéma*, n° 242, février 1979, p. 96-98.

Pour Mireille Amiel ce film, le dernier qui retrace les aventures d'Antoine Doinel, a un statut particulier et permet à Truffaut d'en « finir avec lui ». Pour les cinéphiles, c'est un « savant exercice de style », d'abord dans le jeu, car il a réuni les anciennes « amoureuses de Doinel », et dans « la prouesse technique » des flash-back.

Pour autant, cela n'empêche pas ce film d'être « longuet et narcissique ». L'auteur trouve que finalement, *L'Amour en fuite* a « une volonté délibérée de surtout ne pas regarder la vérité en face ».

cote : FRA CIN em

**DANEY, Serge**, « *L'Amour en fuite* », *Cahiers du cinéma*, n° 298, mars 1979, p. 56-57.

Dans cet article, l'auteur revient sur les flash-back des anciens films de Truffaut de la série des Doinel, et en particulier sur ceux du film *Les 400 coups* qui l'ont complètement bouleversé dans « cette suite et fin des aventures d'Antoine Doinel ». Comme bien souvent, il trouve que cette « suite » n'est pas vraiment réussie et que le personnage d'Antoine Doinel était bien plus émouvant dans *Les 400 coups*, regrettant que les images déjà filmées « luttent contre le film en train de se faire » et qu'elles rendent le temps présent comme la « vérité mesquine et déprimante d'un passé merveilleux ».

cote : FRA CAH

**MASSON, Alain**, « *L'Amour en fuite, de A à Z* », *Positif*, n° 216, mars 1979, p. 70-71.

Même si ce film avait au départ de grandes ambitions romanesques, au final il n'en est rien. Pour l'auteur, les personnages, repris de la série des Doinel, la direction d'acteur et les flash-back desservent le film, trop axé sur le passé.

Selon l'auteur, ce film n'est qu'une continuité de *Domicile conjugal* et confirme un échec.

cote : FRA POS

**D'ANDREA, Renzo**, « Film alla Tv / L'Amore fugge », *Cinema nuovo*, volume 31, n° 280, décembre 1982, p. 50-51

En citant des phrases de la théorie du rythme cinématographique de Pasolini et du langage filmique de Giovanni Raboni, l'auteur de cet article considère que dans *L'Amour en fuite* Truffaut illustre de manière paradigmatique le schéma du thème avec variations. Le « thème » est *Antoine et Colette* et les « variations » sont fournies par des personnages d'autres films du cycle Antoine Doinel. Et la mémoire de Doinel ne faisant qu'une avec la mémoire de Truffaut, ce film parle du cinéaste plus que tous ses autres films.

*En langue italienne*

cote : ITA CIN nu

*Le Dernier Métro* (1980)

**AMIEL, Mireille**, « *Le Dernier Métro* », *Cinéma*, n° 262, octobre 1980, p. 76-77.

Truffaut ne fait pas avec *Le Dernier Métro* un cinéma politique. Il assouvit simplement plusieurs désirs : retrouver les reconstitutions historiques et les costumes d'époque, situer

son action dans le monde du théâtre, reformer un trio à la *Jules et Jim* et réunir à l'écran un couple improbable, Depardieu et Deneuve. Malgré la gravité de l'histoire qui est contée, Truffaut ne se laisse aller ni au tragique, ni à « l'exaltation des grands sentiments » ni à l'apologie de la terreur.

cote : FRA CIN em

**CROS, Jean-Louis**, « *Le Dernier Métro* », *Images et Son-La Revue du cinéma*, n° 354, octobre 1980, p. 8-41.

*Le Dernier Métro* est le testament moral de l'homme Truffaut. Il va se livrer, se filmer dans sa pratique de metteur en scène à travers le personnage de Lucas Steiner. Truffaut d'anecdotes empruntées à l'histoire du théâtre sous l'Occupation, le film reste une confrontation entre le créateur, son œuvre et son engagement.

cote : FRA REV es

**FIESCHI, Jacques**, « *Le Dernier Métro* », *Cinématographe*, n° 61, octobre 1980, p. 52-53.

*Le Dernier Métro* n'est pas, selon l'auteur, représentatif du climat de l'occupation allemande en France. Le film est « un feuilletage historique mêlant les mémoires de l'époque, les souvenirs des auteurs et parfois de rapides informations historiques ». L'intention de Truffaut est de faire ressentir une certaine claustrophobie, puisque toute l'action se déroule dans des lieux clos : scène, coulisses, cafés, hôtels, cave. Truffaut demeure fidèle à « une psychologie romanesque » et inclut dans ce jeu des espaces une note amoureuse dans les relations entre le mari, la femme, l'amant que sont Steiner, Marion et Granger. « Cette fusion intime de la proximité et du secret » est propre au héros cinématographique américain, ce qui fait du *Dernier Métro*, le film le plus hollywoodien de Truffaut.

cote : FRA CIN to

**GERVAIS-DELMAS, Ginette**, « *Le Dernier Métro* », *Jeune Cinéma*, n° 129, septembre 1980, p. 51-52.

Les conditions de travail sous l'Occupation sont rendues avec beaucoup de justesse et de précision grâce à un long travail de recherche (témoignages, ouvrages historiques, etc.) L'atmosphère d'époque est traduite « avec beaucoup de subtilité par une lumière pauvre, des couleurs assez monotones qui font sentir le froid et les privations au spectateur ». *La Nuit américaine* renvoie à ce qui se passe sur la scène et la réalité, seul l'éclairage permettant de nuancer.

cote : FRA JEU

**GIACCI, Vittorio**, « Il mistero della rappresentazione - *Le Dernier Métro* », *Filmcritica*, n° 317-318, septembre-octobre 1981, p. 439-440

Giacci analyse dans cet article l'idée de jeu entre réalité et fiction, dans le film, puis dans la pièce de théâtre du film. Le cinéaste réalise un film sur le mystère de la vie et celui du spectacle. Le critique considère les liens autobiographiques existant dans les films de Truffaut depuis ses toutes premières œuvres.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL ti

**GILLAIN, Anne**, « Fantasma originaire : le plaisir narratif », *CinémAction*, n° 50, janvier 1989, p. 60-67.

En se servant des théories freudiennes sur la conscience/l'inconscient, et de l'image de la mère chez Freud, Anne Gillain prouve que Truffaut, dans *Le Dernier Métro*, explore le complexe œdipien entre fantasme et réalité. *Le Dernier Métro* raconte « l'exploration géographique de l'espace maternel » (le théâtre et sa directrice) dans l'imaginaire d'un enfant, incarné par Gérard Depardieu. La notion de « souvenir-écran » freudienne est également mise en exergue dans le film. En ajoutant à la théorie freudienne, celle de Guy Rosolato pour qui les « souvenirs-écrans » sont des souvenirs de cinéma, Anne Gillain voit, dans la mise en scène, « le fantasme de séduction du fils par la mère à travers le réseau complexe de souvenirs et d'allusions filmiques ».

cote : FRA CIN ta

**KRAL, Petr**, « *Le Dernier Métro* », *Positif*, n° 236, novembre 1980, p. 61-63.

« Come back d'un ex-Nouvelle Vague », *Le Dernier Métro* n'est pas un film novateur. Il relève d'un cinéma classique et nostalgique. Le montage de Truffaut construit un saisissant « Paris-labyrinthe », avec un décor clé : les coulisses d'un théâtre. Les différentes scènes et séquences sont chez Truffaut autant « d'événements poétiques autonomes ». Conçus comme des sortes de collages, ils permettent d'intégrer une foule de petits détails relatifs à la vie sous l'occupation.

cote : FRA POS

**LARDEAU, Yann**, « Une nuit au théâtre », *Cahiers du Cinéma*, n° 316, octobre 1980, p. 19-21.

*Le Dernier Métro* est conçu d'avantage comme une comédie dramatique traitée dans un style expressionniste, que comme une reconstitution historique ultra-réaliste. Les dérèglements du théâtre ne sont pas dus à la seule Occupation, ils sont essentiellement le résultat des caprices amoureux. La réalité extérieure de la guerre ne pénètre dans cet univers clos qu'à la façon d'inserts, comme un élément étranger au théâtre. Truffaut a cette volonté de maintenir une coupure nette entre « le domaine de la création artistique et celui de la réalité sociale ».

cote : FRA CAH du

**SANAKER, John Kristian**, « La voix over documentariste en fiction : entre factuel et fictionnel », *Cinémas*, volume 9, n° 2-3, printemps 1999, p. 212-216.

L'auteur cherche à définir la fonction de la « voix over dite documentarisante » dans les films de fiction. Dans *Le Dernier Métro*, la guerre et l'occupation constituent un arrière-plan qui détermine le déroulement de l'action et le comportement des différents protagonistes. Les personnages sont cloîtrés dans un monde clos, le théâtre, encadré par le monde réel. « La voix over » a une véritable valeur documentaire, informe le spectateur sur le cadre historique. Voix officielle, extérieure à la fiction, elle présente les personnages et leurs actions.

cote : CAN CIN ma

**TISO, Ciriaco**, « Il sogno e la finzione del sogno - *Le Dernier Métro* », *Filmcritica*, n° 317-318, septembre-octobre 1981, p. 435-438.

D'après l'auteur, *Le Dernier Métro* est le moment choisi par Truffaut, cinéaste romantique et novateur, pour aborder la tragédie de l'Histoire. Le film est à la fois un trou noir vide, une

fiction documentaire et l'interprétation d'un moment historique par une stratégie de conversion du théâtre en film et du film en théâtre.

Tiso affirme que Truffaut joue avec la réalité et le paraître, tant dans l'évolution de la trame, que dans celle des personnages. Il crée ainsi, en masquant des sentiments, des faits et des situations, une ambiguïté dans laquelle le théâtre s'entrelace avec le cinéma, s'inscrit dans le cinéma et devient cinéma.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL

**TONNERRE, Jérôme**, « L'occupation selon Truffaut », *Cinématographe*, n° 57, mai 1980, p. 77.

Le titre du film rappelle le couvre-feu de minuit où les spectacles baissent le rideau à 22h30 et le dernier métro emportait spectateurs et artistes à 23h. Pour l'auteur, *Le Dernier Métro* est au théâtre ce que *La Nuit américaine* était au cinéma, « une chronique unanimiste qui entremêle le travail et l'amour, qui montre l'amour au travail ». Pour l'auteur, *le Dernier Métro* est une illustration parfaite du slogan américain « the show must go on ».

cote : FRA CIN to

**TOUBIANA, Serge**, « Uranus ou le monde à l'envers », *Cahiers du cinéma*, n° 440, février 1991, p. 37.

Serge Toubiana analyse le dernier film de Claude Berri, *Uranus*, et le compare au film de Truffaut, *Le Dernier Métro*. Dans son film, Claude Berri prend « le chemin contraire, radicalement opposé, de celui qu'avait emprunté son ami François ». Truffaut allait à l'encontre de tout héroïsme, à l'image de son personnage de résistant timide, se refusant à faire un film politique. Pour Truffaut, le sujet du film n'est pas la résistance et l'héroïsme mais la défense d'un théâtre, « la poursuite d'un combat artistique dans une situation historique exceptionnelle ». Dans le film de Berri, le seul héroïsme possible consiste à « braver le cours de l'histoire en protégeant ce qu'on sait être la figure du mal » : le collabo. Pour Serge Toubiana, Claude Berri se réclame de l'héritage de Truffaut avec « un film navrant ».

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Pourquoi et comment *Le Dernier Métro* ? », *L'Avant-Scène cinéma*, n° 303-304, 1983.

Numéro de *L'Avant-Scène cinéma* entièrement consacré au film *Le Dernier Métro*. En plus du « découpage intégral et des dialogues in extenso », on trouve le scénario de la toute première tentative cinématographique de François Truffaut, un film court tourné en 1954 et en 16mm, intitulé *Une visite*.

Dans l'avant-propos, Truffaut explique son intention de réaliser une trilogie consacrée au cinéma, au théâtre et au music-hall. *Le Dernier Métro* lui permet de raconter ses souvenirs d'enfant. Il élabore le scénario en collaboration avec Suzanne Schiffman et s'inspire des biographies d'artistes ayant vécu sous l'Occupation. Le scénario fini fut « très froidement reçu par les distributeurs et financiers éventuels ». Pour Truffaut, ils n'y voyaient « qu'une chronique de la vie quotidienne sans péripéties dramatiques ». Une fois le tournage achevé, Truffaut a conscience d'avoir « tourné le film donnant le plus grand nombre de renseignements sur la vie quotidienne sous l'Occupation ».

cote : FRA AVA nt

**TURONI, Giuseppe**, « La luce della carne – *Le Dernier Métro* », *Filmcritica*, volume 32, n° 317-318, septembre-octobre 1981, p. 432-434

En comparant l'œuvre filmique de Truffaut avec *La Comédie humaine* de Balzac, l'auteur de cet article analyse le rôle de l'imaginaire et celui du réel dans *Le Dernier Métro*. Entre vides noirs et illusions d'un côté et faits concrets de la vie de l'autre, Truffaut construit un film poétique en jetant un pont solide de structure balzacienne entre la précision des faits et l'illusion du mythe. Ce pont est l'amour, car d'après Turoni, le cinéaste ne parle que d'amour dans tous ses films.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL

*La Femme d'à côté* (1981)

**AMIÉL, Vincent**, « Mort, où est ta mémoire ? », *Positif*, n° 248, novembre 1981, p. 59-61.

Truffaut est connu pour la simplicité de sa mise en scène qui, de film en film, se répète et s'enrichit. L'auteur étudie différents éléments de mise en scène : espace, lieux, temps et intrigue, qui, selon lui, ne sont pas aussi homogènes qu'ils n'y paraissent. C'est la façon dont ils sont assemblés qui crée, en définitive, leur apparente simplicité. C'est donc « cette convergence classique des éléments » qui donne à *La Femme d'à côté* sa simplicité car rien ne vient distraire l'intrigue ou corrompre la linéarité du récit.

cote : FRA POS

**AUDIBERT, Louis, TONNERRE, Jérôme**, « *La Femme d'à côté* », *Cinématographe*, n° 71, 1981, p. 43-46.

Pour Audibert, *La Femme d'à côté* est une « œuvre grave et tendre », sans doute l'une des plus abouties du réalisateur. Truffaut filme une passion chaotique intense qui alterne entre douceur et violence, rejet et désir. Pour Jérôme Tonnerre, le film est ancré dans la contemporanéité, Truffaut situe son action dans son époque, s'interdisant les « clins d'œil, références et privées-jokes » qui d'habitude parsèment ses films. *La Femme d'à côté* est un film physique sur l'amour : les deux amants usent des codes amoureux spécifiques aux amants « truffaldiens ».

cote : FRA CIN to

**COLLECTIF**, « *La Femme d'à côté* », *L'Avant-Scène cinéma*, n° 389, février 1990, p. 1-93.

Numéro entièrement consacré à *La Femme d'à côté*. En plus du « découpage plan par plan après montage et texte des dialogues in extenso », figure un article d'Alain Bergala intitulé « Le feu à la cuisine ». Bergala revient sur l'admiration de Truffaut pour le réalisateur Luis Buñuel, qu'il évoque à propos de la mise en scène ou de son scénario concernant différentes scènes du film. Alain Bergala analyse « deux longues scènes symétriques » du film de Truffaut qui « appellent à une réminiscence buñuélienne ».

cote : FRA AVA nt

**KANE, Pascal**, « Qui y a-t-il sous les jupes des femmes ? », *Cahiers du cinéma*, n° 329, novembre 1981, p. 51-52.

*La Femme d'à côté* parle de l'amour à travers un thème rarement exploité au cinéma : l'identification. Il réalise une histoire d'amour entre deux personnages quelconques qui, face aux épreuves, redoublent de banalités. Le couple formé par Gérard Depardieu et Fanny Ardant fusionne et ne fait plus qu'un, face au monde extérieur, ce qui par conséquent l'en exclut totalement.

cote : FRA CAH du

**LE GUAY, Philippe**, « Truffaut : la part du risque », *Cinématographe*, n° 72, novembre 1981, p. 66-67.

L'auteur s'intéresse à « la méthode Truffaut » qui préside à l'élaboration de *La Femme d'à côté*, film qui atteint presque le statut de chef-d'œuvre absolu, condensant admirablement les thèmes, la stylistique et la mise en scène propres au réalisateur. À trop mettre en application « sa méthode Truffaut », le réalisateur en oublie, selon Le Guay, « l'imprévu irréductible qui féconde une œuvre : la part de l'autre ».

cote : FRA CIN to

**MAGNY, Joël**, « *La Femme d'à côté* », *Cinéma*, n° 274, octobre 1981, p. 98-99.

Bien qu'admiratif de toute l'œuvre de Truffaut, Joël Magny voit dans *La Femme d'à côté* « un film déceptif ». Le cinéaste choisit de nouveau d'aborder l'amour-passion, irrationnel et absolu vu par quelqu'un qui y a renoncé (Madame Jouve). Truffaut annonce un grand drame passionnel, qu'il traite du point de vue « le plus quotidien, le plus trivial, le plus sordide qui soit », laissant le spectateur sans cesse à l'extérieur de cette passion chaotique.

cote : FRA CIN em

**MARTIN, Marcel, GILLISEN, Olivier**, « *La Femme d'à côté* », *Image et Son-La Revue du Cinéma*, n° 366, novembre 1981, p. 31-34.

Fervent critique de la tradition de la qualité, Truffaut en est devenu le plus brillant représentant, en revenant, avec *La Femme d'à côté*, à une esthétique et une dramaturgie traditionnelles. Truffaut suscite l'intérêt pour des personnages qui se situent à la limite du réel. Le couple formé par Bernard et Mathilde se rapproche des couples mythiques, tel Roméo et Juliette ou Orphée et Eurydice.

Pour Gillisen, le film de Truffaut est « un film raisonnable sur une passion par essence déraisonnable ». Les deux protagonistes vont tour à tour s'attirer et se repousser jusqu'à l'inévitable, sous le regard de Mme Jouve, narratrice et observatrice privilégiée. Tout comme elle, Truffaut conserve une certaine neutralité et adopte une mise en scène directe et détachée.

cote : FRA REV es

*Vivement dimanche !* (1982)

**BENOLIEL, Bernard**, « *Vivement dimanche !* Testament de François Truffaut ? », *Mensuel du cinéma*, n° 4, mars 1993, p. 67-75.

En partant de *Vivement dimanche !* et en remontant le temps, Bernard Benoliel analyse l'univers de Truffaut. Ce film est l'aboutissement d'une continuité, d'une fidélité à des thèmes, à une méthode, à des hommes, à un style, à une conception du cinéma qui ont peu

varié en trente ans. Le cinéaste s'inspire de ses cinéastes préférés et conçoit ses films dans un pays imaginaire, reflet de la vie sans jamais l'être totalement. Le héros masculin, isolé, est souvent confronté à une certaine solitude, succombant au pouvoir de La Femme.

cote : FRA MEN

**CAMY, Gérard**, « *Vivement dimanche !* », *Jeune cinéma*, n° 153, octobre 1983, p. 43-45.

Tournant le dos aux superproductions, Truffaut joue avec « le genre archi-codé » qu'est le cinéma noir américain des années quarante en adaptant un roman de Charles Williams. « L'insouciance, la légèreté, le charme, l'humour » qui s'en dégagent sont typiques du réalisateur. Il cite ses propres films et autant d'éléments classiques du film noir américain, ce qui fait de *Vivement dimanche !* une œuvre en grande partie référentielle. Truffaut prouve encore sa maîtrise totale de l'univers cinématographique en donnant au spectateur « une comédie policière de belle facture ».

cote : FRA JEU

**GIACCI, Vittorio**, « *La morte astratta* », *Filmcritica*, volume 35, n° 342, mars 1984, p. 67-71

Le critique considère *Vivement dimanche!* comme le film le plus autobiographique de Truffaut, un lieu de mémoire cinématographique, conçu comme un itinéraire joyeux et ironique entre références et hommages, suggérés ou ouvertement déclarés. Sous prétexte d'un film policier, il parle en fait de son cinéma et de sa vie.

*En langue italienne*

cote : ITA FI

**GILI, Jean A.**, « *Vivement dimanche !* », *Positif*, n° 272, octobre 1983, p. 76.

En cherchant à faire « un film de détente » qui adopte les principes du mélange des genres, Truffaut ne réussit pas à emporter l'adhésion. Son film alterne scènes traitées avec humour et scènes traitées avec une certaine tension, Truffaut tentant de trouver un équilibre entre les deux. Pour l'auteur, *Vivement Dimanche !* « lui a donné un sentiment de malaise, une impression de travail appliqué et finalement un peu convenu ».

cote : FRA POS

**LARDEAU, Yann**, « *Série B comme Barbara* », *Cahiers du cinéma*, n° 351, septembre 1983, p. 56-58.

*Vivement dimanche !* fait partie des films de Truffaut qui, tout en mobilisant des thèmes et des images très personnels, emprunte fortement au cinéma de Claude Chabrol. Malgré tout, pour l'auteur, Fanny Ardant joue trop son personnage et lui retire vite sa crédibilité, le tirant trop du côté de la comédie. Le spectateur ne croit pas en cette histoire d'amour entre Jean-Louis Trintignant et Fanny Ardant. Truffaut a voulu réaliser une comédie policière comme celles que faisait « le jeune Hitchcock sur fond de mystère à la Clouzot ».

cote : FRA CAH du

**LE GRAS, Gwénaëlle**, « *Les enquêtrices dans le film policier des années 1970 et 1980 : des femmes qui en savent trop ?* », *Cinéma*, volume 22, n° 2-3, printemps 2012, p. 35-60.

Les rôles attribués aux femmes dans le cinéma policier français sont souvent des rôles « de garce ou de victime ». À partir des années 1970 et avec la révolution sexuelle, apparaissent des héroïnes jouées par des vedettes qui bénéficient des mêmes statuts que leurs

homologues masculins. Après une analyse statistique de cette nouvelle figure dans les films policiers français, l'auteur étudie « les effets contradictoires entre fétichisme et féminisme populaire » notamment dans *Vivement dimanche !*

Truffaut transforme son enquêtrice en objet de désir : il met en scène une héroïne forte face à un protagoniste masculin dominé. Le film est truffé de références aux films noirs américains mais Truffaut inverse ici le jeu des genres et des pouvoirs, privilégiant le personnage de Barbara/Fanny Ardant devenu pour Truffaut l'archétype du « fétichisme de la muse ».

cote : CAN CIN ma

**LE GUAY, Philippe**, « *Vivement dimanche !* », *Cinématographe*, n° 92, septembre 1983, p. 37-39.

Le point de départ du film recoupe exactement *Le Dernier Métro* : un homme se cache, une femme le relie au monde extérieur. Mais Truffaut, d'habitude si rigoureux, accumule ici toutes les invraisemblances. Le cinéaste construit chaque séquence ou presque en écho à l'un de ses films précédents à la manière de Balzac et de sa *Comédie humaine*. Il perpétue inlassablement « les mêmes clichés fétichistes ». Pour l'auteur, il transparaît une véritable angoisse de créateur dans ce ressassement perpétuel. Au final, Truffaut signe l'un des plus beaux documentaires sur une actrice, véritable muse du réalisateur.

cote : FRA CIN to

**LUGHI, Paolo**, « *Finalmente domenica !* », *Cinema nuovo*, volume 33, n° 288, avril 1984, p. 39

D'après l'auteur de l'article, ce film policier rose est une parodie des films de série B. Les indices s'accumulent avec exubérance et les aspects improbables sont amplifiés. Le talent de Truffaut fait mouche à la fin, quand, après ce ton léger, il parle sur un ton sérieux de l'amour, son thème de prédilection, créant des moments de grande intensité dramatique.

L'auteur de l'article reproche au cinéaste d'être allé un peu trop loin dans le sens de l'hommage aux films policiers, avec des messages parfois superflus (les enfants qui jouent avec un appareil photo).

*En langue italienne*

cote : ITA CIN nu

**MAGNY, Joël**, « *Vivement dimanche !* », *Cinéma*, n° 297, septembre 1983, p. 35-36.

Tout comme *Tirez sur le pianiste*, Truffaut se laisse enfermer dans le moule du genre série noire. Du film noir, Truffaut ne garde que « le climat de mystère, la fascination pour les ombres, le rythme haletant du suspense ». L'auteur trouve que Truffaut ne cherche pas à se renouveler, il semble privilégier ici « le savoir-faire aux dépens du faire ». L'auteur attendait de Truffaut qu'il prenne des risques plus grands « que les paris artisanaux mais sympathiques qui sont ici en jeu ».

cote : FRA CIN em

**MARTIN, Marcel**, « *Vivement dimanche ! Retour à la série noire* », *Revue du cinéma*, n° 386, septembre 1983, p. 30-31.

Les auteurs de série noire qu'adapte Truffaut sont pour lui « des écrivains souterrains » dont la critique américaine ne parle jamais. Il regrette que l'écrivain Charles Williams se soit suicidé « sans que les journaux américains consacrent un entrefilet à sa disparition ». En préface à la rétrospective qu'il a programmée en août à la Cinémathèque (*série noire en noir*

et blanc), Truffaut explique son choix du noir et blanc : « nous n'entendons pas déclarer la guerre à la couleur mais simplement plaider pour la survie du noir et blanc. De tous les genres inventés par Hollywood, le thriller est celui qui a le plus souffert de la généralisation systématique de la couleur et ce n'est pas pour rien qu'on appelait les thrillers des films noirs ».

cote : FRA REV es

**TURRONI, Giuseppe**, « Una fiamma d'aria », *Filmcritica*, volume 34, n° 338, octobre 1983, p. 395-399

À travers l'analyse de *Vivement dimanche !* Turroni essaye de cerner la personnalité du cinéaste. Par son œuvre, Truffaut est à la fois français et américain. Il possède la qualité et la grâce de la finesse françaises et l'obsession des découvertes à l'américaine.

*En langue italienne*

cote : ITA FIL

## TRUFFAUT CRITIQUE

*Sélection d'articles écrits pour la revue Arts*

\* **TRUFFAUT, François**, « Howard Hawks intellectuel », *Arts*, 18 août 1954.

Premier article de Truffaut dans la revue *Arts*. C'est l'occasion pour lui de prendre clairement position dans une polémique qui lui permet d'avancer l'une de ses théories phares : un film est une partie de l'œuvre et ne peut être jugé sans prendre en compte l'ensemble. Il salue le brio avec lequel Hawks procède à l'éclatement des limites entre genres cinématographiques. Article d'importance qui exprime clairement son américanophilie et son appartenance au groupe de jeunes critiques qui seront baptisés les Hitchcoko-hawksiens.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Silence ! Jean Renoir tourne *French Cancan* », *Arts*, 27 octobre 1954.

Présent sur le tournage de *French Cancan*, Truffaut témoigne des méthodes de Jean Renoir, émaillant son récit de propos du réalisateur, l'ensemble avec une grande tendresse.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Crise d'ambition du cinéma français », *Arts*, 30 mars 1955.

Selon Truffaut, la crise du cinéma français est avant tout une crise d'ambition. Si celle-ci n'est pas synonyme de qualité, elle exprime néanmoins le désir, quels que soient par ailleurs les dons ou talents des uns ou des autres, de remporter le prix Delluc. Si un cinéaste sur deux y aspirait, le cinéma français serait sauvé. Pour Truffaut, l'ambition devrait venir également des acteurs, des producteurs, des exploitants et des critiques qui ne devraient plus jamais écrire « voilà un bon petit film ».

Suit un classement des réalisateurs basé sur l'ambition esthétique et commerciale.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Les sept péchés capitaux de la critique », *Arts*, 6 juillet 1955.

François Truffaut se penche sur les défauts des critiques de cinéma. En sept points, il démontre leur absence d'esprit critique, leur manque de compétence historique et technique, leur défaut d'imagination, leur chauvinisme... Autant de failles qui l'amènent à conclure : « En vérité je vous le dis, n'attachez pas trop d'importance aux critiques. »

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Sacha Guitry fut un cinéaste réaliste », *Arts*, 31 juillet 1955.

Hommage à Sacha Guitry, souvent jugé comme l'homme qui faisait du « théâtre filmé », axiome dont Truffaut dit qu'il a été inventé pour « flétrir le cinéaste ». Selon lui, cela vient d'un « Tout-Paris » qui n'aime pas les artistes pluridisciplinaires et déteste les mélanges de genres. Pourtant, les films de Sacha Guitry, grâce à sa mise en scène et à ses dialogues géniaux, sont d'un réalisme qui surpasse celui de bien des réalisateurs. Les paradoxes de l'existence, la réalité des êtres et de leurs échanges sont rendus avec talent.

cote : sur microfilms

\* **TRUFFAUT, François**, « Chiens perdus sans collier », *Arts*, 9 novembre 1955.

Article assassin sur le film de Jean Delannoy. François Truffaut stigmatise le manque d'intelligence, d'honnêteté, d'audace et de compétence du réalisateur et de ses scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost. Ils écrivent « sur mesure pour le Gaumont Palace », avec un grand cynisme qui consiste à faire montre de bons sentiments quand tout ce qui les stimule est le succès public. Ce texte sera souvent évoqué par les exégètes de Truffaut.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Venise, Festival courageux donne un exemple d'austérité », *Arts*, 12 septembre 1956.

Participant au festival de Venise, Truffaut souligne la qualité de l'organisation et des films sélectionnés. Suit un compte rendu critique des films qu'il a visionnés. C'est l'occasion de voir que même lorsqu'il s'est montré extrêmement virulent à l'encontre de certains réalisateurs (Claude Autant-Lara par exemple), cela ne l'empêche pas de faire l'éloge d'une nouvelle production.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « B.B. est victime d'une cabale », *Arts*, 12 décembre 1956.

« J'ai toujours projeté de faire mesurer, à la faveur d'un article, le fossé qui sépare le cinéma tel qu'on le fait et tel qu'on le juge ». Partant du film *Et Dieu créa la femme*, Truffaut montre que le critique ne considère souvent que le scénario, excluant de son analyse la mise en scène, la direction d'acteur, le style, car il est incapable de « remonter aux intentions d'un auteur de film ». D'autre part, pour les critiques, seul le réalisateur compte, ils semblent ne pas aimer les acteurs, surtout les jolies filles telles que Bardot.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Avec Max Ophuls nous perdons un de nos meilleurs cinéastes. Un artiste balzacien qui s'était fait le complice des femmes : notre cinéaste de chevet », *Arts*, 3 avril 1957.

Portrait biographique et professionnel d'un des cinéastes dont Truffaut aura souvent fait l'éloge dans *Arts* et dans les *Cahiers du cinéma*. Du caractère « virtuose » de son style, que d'aucuns qualifiaient de décoratif, Truffaut retient surtout que ce qui primait pour le cinéaste était le rythme, le tempo qui nécessitaient de multiplier les plans, de créer le mouvement, de rechercher le naturel anti théâtral dans une forme parfois élaborée.

cote : sur microfilms

\* **TRUFFAUT, François**, « Claude Autant-Lara, faux martyr, n'est qu'un cinéaste bourgeois », *Arts*, 19 juin 1957.

Dans un numéro précédent de la revue, Truffaut affirmait que « la censure n'existe pas pour les riches ». Claude Autant-Lara avait répliqué, le taxant de « jeune voyou ». Truffaut reprend donc son argumentation, affirmant que si la censure existe bien, le courage est de ne pas l'anticiper, d'y résister. Il rappelle que la pire censure est celle qui est l'excuse de ceux qui sont incapables de se montrer audacieux et qui recherchent avant tout le succès commercial. C'est de tout cela que, selon lui, se rend coupable Claude Autant-Lara.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Cannes : un échec dominé par les combines et les faux pas », *Arts*, 22 juin 1957.

Échec total de ce dixième festival : avis partagé, selon Truffaut, par tous ses confrères qui n'ont malheureusement pas la liberté de l'écrire. Échec dû à la structure même de l'organisation et de la sélection des films, aux compromis entre pays, au « copinage », à la confusion entre l'art et le commerce généré par l'événement. Truffaut propose une série de mesures pour sauver un festival dirigé par « des virtuoses du baisemain et qui n'aiment pas le cinéma ».

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « *Un roi à New York* est un film génial. Le secret de Charlie Chaplin, c'est sa bonté », *Arts*, 30 octobre 1957.

Truffaut répond aux attaques contre le film et affirme que si Chaplin ne souhaite plus faire rire c'est non pas par incapacité, mais parce qu'il ne le veut plus. « C'est un as, nous le savons. Si nous ne pleurons pas plus que nous ne rions c'est que Chaplin a décidé qu'il fallait nous atteindre à la tête plutôt qu'au cœur ». Chaplin commente en effet l'actualité politique, de façon concise et sans fioriture, comme dans un article de journal.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Il est trop tôt pour secouer le cocotier. Les dix plus grands cinéastes du monde ont plus de 50 ans », *Arts*, 16 janvier 1958.

On peut lire régulièrement que la Nouvelle Vague a rassemblé des jeunes cinéastes dont les motivations étaient principalement de se faire une place au soleil en jetant l'opprobre sur le cinéma de qualité réalisé par des anciens. Si Truffaut se réjouit dans cet article de l'engouement pour les jeunes cinéastes, il souligne le fait que les plus grands réalisateurs du monde, Welles excepté, ont plus de 50 ans. Selon lui, c'est de ces maîtres que les jeunes devraient s'inspirer.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Avec *La Soif du mal*, Orson Welles fait d'un roman policier minable une œuvre d'art », *Arts*, 4 juin 1958.

Critique élogieuse du film de Welles. François Truffaut expose ce qu'il estime essentiel pour qu'un film soit remarquable : les bons auteurs, tels Welles, ne cherchent pas à flatter le public, préférant l'inquiéter, le réveiller et non l'endormir. Pour lui « tout grand art est abstrait » et l'abstraction « débouche tôt ou tard sur la morale, sur la seule morale qui nous préoccupe, celle sans cesse inventée et réinventée par les artistes ». Welles, répondant à un film de commande, n'ayant aucun contrôle sur le montage final, écrit en huit jours un scénario, ses dialogues, et réalise un film féérique.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Louis Malle a filmé la première nuit d'amour du cinéma », *Arts*, 10 septembre 1958.

Le rapport qu'entretient Truffaut avec le sexe au cinéma a souvent fait l'objet de débats qui mettent en jeu sa pudeur, son sens esthétique, sa vision des femmes et de la relation amoureuse. Cet article est écrit par le jeune critique à la sortie du film de Louis Malle, *Les Amants*. Enchanté par le film, Truffaut en souligne la liberté, l'intelligence et le goût. Il salue cette avancée vers la vérité de l'acte charnel, dont le spectateur a été privé, tant le cinéma lui a substitué une grivoiserie allusive digne du théâtre de boulevard.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 coups », *Arts*, 30 juin 1959.

Dans cet article, François Truffaut s'oppose avec force à ce qui fut souvent écrit concernant l'aspect autobiographique du film *Les 400 coups*. Il affirme que s'il avait voulu raconter son adolescence, il ne se serait pas appuyé sur la collaboration de Marcel Moussay dans l'écriture du scénario et des dialogues. Suit une analyse du petit Doinel, du contexte dans lequel il évolue.

cote : sur microfilms

**TRUFFAUT, François**, « L'agonie de la Nouvelle Vague n'est pas pour demain », *Arts*, 20 décembre 1961.

François Truffaut démontre la vitalité de la Nouvelle Vague : chaque année, de nouveaux auteurs réalisent leur premier film. Ceci, bien que le financement des films favorise les projets à forts coûts, les producteurs en retirant de plus grands bénéfices. Exemples personnels à l'appui, il montre de quelle façon ses compagnons des *Cahiers du cinéma* et lui-même trouvent des moyens pour contourner ce système. Le résultat : des films peu onéreux et de grande qualité. C'est à Jacques Rivette, brillant exemple de cette débrouillardise, qu'il doit d'avoir osé se lancer dans la réalisation du film *Les Mistons*.

cote : sur microfilms

*Sélection d'articles écrits pour la revue Cahiers du cinéma*

\* **TRUFFAUT, François**, « Les extrêmes me touchent », *Cahiers du cinéma*, n° 21, mars 1953, p. 61-63.

Premier article de François Truffaut paru dans les *Cahiers du cinéma*, « Les extrêmes me touchent » présente déjà le style qui sera celui du jeune critique dans la revue : tout en écrivant sur un film précis, dont le titre et les informations filmographiques sont donnés en en-tête, Truffaut dessine les contours d'une cinéphilie idéale dans laquelle il inclut et exclut.

S'il écrit ici sur un film américain de série B, *Le Masque arraché* (*Sudden Fear*) de David Miller, celui-ci n'est qu'un prétexte pour déclarer son amour au cinéma américain qu'il juge comme « le plus grand du monde » et vilipender le cinéma français de l'époque, féru d'adaptations. Un an avant son article le plus célèbre, « Une certaine tendance du cinéma français », Truffaut prend déjà à partie le couple Aurenche et Bost et les accuse d'être de mauvais scénaristes : s'ils « adaptaient *Le Voyage au bout de la nuit* ils couperaient les phrases, les mots même : que resterait-il ? Quelques milliers de points de suspension ».

En définitive, peu de lignes concernent le film en question, même si Truffaut conclut rapidement sur celui-ci : « un scénario ingénieux et d'une belle rigueur, une mise en scène davantage qu'honorable ». Mais le sujet était moins, pour lui, d'écrire sur le film de David Miller que d'esquisser une pensée critique.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « La neige n'est pas sale », *Cahiers du cinéma*, n° 23, mai 1953, p. 57-59.

Dans cet article sur *Les Neiges du Kilimandjaro* de Henry King, Truffaut exprime sa déception. Il reconnaît les qualités « techniquement irréprochables » du film : les flash-back fonctionnent, tout comme le happy end et l'interprétation des actrices Ava Gardner et Susan Hayward, dont il qualifie au passage la plastique de « remarquable ». Mais il manque au film quelque chose d'essentiel, c'est « d'exister ». Le jeune critique affirme ici sa préférence, dans le cinéma américain, pour « les petits films de série » contre « les superproductions » et reproche à King d'être passé à côté de son sujet.

cote : FRA CAH du

\* **TRUFFAUT, François**, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

Article majeur, « Une certaine tendance du cinéma français » est sans aucun doute le plus célèbre et le plus important de son auteur. François Truffaut y dresse le portrait du cinéma français de l'époque, celui de la « tradition de la qualité » qui a les honneurs de la presse française et étrangère : le réalisme poétique d'avant-guerre devenu, après 1945, « réalisme psychologique ».

L'une des caractéristiques des critiques truffaldiennes est d'attaquer les personnes concernées ad hominem : côté cinéastes, il fustige les films de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret et Marcel Pagliero bien que l'objet principal de l'article soit de disséquer le travail de leurs scénaristes et principalement du couple Aurenche et Bost qui cristallise tout ce que Truffaut déteste.

Ce n'est pas le fait que les scénaristes se soient spécialisés dans les adaptations littéraires qui offusque Truffaut mais les transformations que les scénaristes font subir aux œuvres dont ils s'inspirent. Pour lui, Aurenche et Bost pervertissent les œuvres originales.

Un autre scénariste-dialoguiste est aussi rapidement visé, Jacques Sigurd, et bien qu'ayant par ailleurs critiqué Jacques Prévert, Truffaut en vient à le regretter, amorçant ainsi, dans son article, une transition vers le cinéma et les réalisateurs qu'il défend avec amour : Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati et Roger Leenhardt. La plupart d'entre eux sont les « auteurs » de leur œuvre, ils « écrivent souvent leurs dialogues ». Ils sont, à la différence des autres, des « hommes de

cinéma », aussi bien pour le jeu de Tati en Monsieur Hulot, la mise en scène de Renoir dans *Carrosse d'or*, la direction d'acteurs d'Ophüls dans *Madame de...* ou les « essais de polyvision de Gance ». Truffaut dessine les contours de la politique des auteurs qui devra, selon lui, avoir raison du règne des scénaristes.

Il conclut par un passage très célèbre dans lequel il stigmatise et interroge « la valeur d'un cinéma anti-bourgeois fait par des bourgeois, pour des bourgeois », s'insurge contre « la vie telle qu'on la voit d'un quatrième étage de Saint-Germain-des-Prés » et appelle de ses vœux un passage de relais : le cinéma de la psychologie doit laisser la place au cinéma des auteurs.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Aimer Fritz Lang », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 52-54.

À l'occasion de la sortie de *Règlements de comptes* et de la ressortie de plusieurs autres films de Lang dans différents cinémas parisiens, François Truffaut analyse l'ensemble de l'œuvre langienne. Pour lui, qu'il s'agisse de ses films allemands, français ou américains, le cinéaste ne cesse de creuser le même sillon, le même sujet : celui d'un homme seul, en lutte, qui ira jusqu'au sacrifice, poussé par un combat social ou politique et la mort d'un ou d'une alliée, souvent une femme, parfois une amoureuse. Hautement morale mais d'une morale non conventionnelle, l'œuvre de Lang témoigne aussi de l'incapacité des instances classiques à régler les problèmes, d'où le recours à un héros « à côté de la société » et « c'est pourquoi l'espionnage y a la part belle. »

Truffaut fait aussi de cet article une défense de Lang contre les critiques pour qui « Fritz Lang n'est plus Fritz Lang ». Pour lui, bien que le cinéaste n'ait pas écrit tous ses scénarios et qu'il ait travaillé différents genres, ses films racontent « sensiblement la même histoire », ce qui lui fait considérer le cinéaste comme un « auteur » à part entière, un auteur qui a su profiter du système américain : « pour faire du cinéma, il faut faire semblant », ajoute Truffaut. Fritz Lang rejoint ainsi son panthéon de cinéastes actifs dont il accompagne chacune des sorties comme un jalon supplémentaire à une œuvre qui ne peut pas être décevante. Et de conclure : « Il faut aimer Fritz Lang, saluer la venue de chacun de ses films, s'y précipiter souvent et attendre impatiemment le prochain. »

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Les truands sont fatigués », *Cahiers du cinéma*, n° 34, avril 1954, p. 54-57.

Dans « Les truands sont fatigués », Truffaut s'intéresse au cinéma de Jacques Becker, un réalisateur qu'il considère « aux antipodes de toutes les tendances du cinéma français ». Selon les critères de Truffaut, Becker est un auteur dont le style, particulier, se retrouve de film en film : « Tous les films de Jacques Becker sont des films de Jacques Becker ». Le cinéma de Becker se définit par une constante recherche de la justesse. Ce n'est d'ailleurs pas tant le « choix du sujet » qui le « caractérise que le choix du traitement de ce sujet. » Il reconnaît en Becker comme un parrain de cinéma, lui qui va commencer à réaliser des films : « Pour nous qui avons vingt ans ou guère plus, l'exemple de Becker est un enseignement et tout à la fois un encouragement », d'autant plus que, contrairement à Renoir, que ces jeunes critiques n'ont « connu que génial », Becker, qui fut longtemps son assistant, est né et a grandi sous leurs yeux : « nous avons assisté à ses tâtonnements, ses essais : nous avons vu une œuvre se faire. Et la réussite de Jacques Becker est celle d'un jeune qui ne concevait pas d'autre voie que celle choisie par lui, et dont l'amour qu'il porte au cinéma a été payé de retour. »

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Un trousseau de fausses clés », *Cahiers du cinéma*, n° 39, octobre 1954, p. 45-52.

Un an avant de rencontrer Alfred Hitchcock pour l'entretien qui sera à l'origine du célèbre « Hitchbook », Truffaut consacre un long article au travail du cinéaste américain, peu considéré par la critique. Pour Truffaut, au contraire, Hitchcock est un cinéaste qu'il place très haut dans « sa hiérarchie personnelle », juste « après Renoir, Rossellini » et « Hawks ». Il prend comme point de départ un article d'André Bazin, qui avait interviewé Hitchcock deux fois, dans lequel le critique pense avoir fait comprendre au cinéaste une donnée importante de son cinéma qui lui aurait échappé, la reprise du thème de « l'identification d'un faible à un plus fort sous la forme d'une captation morale, d'une fascination » dans la plupart de ses films. Pour Truffaut, et c'est ce qu'il développe dans le corps de son texte à travers l'analyse principalement de *Soupçons* et de *L'Ombre d'un doute*, Hitchcock a menti à Bazin en lui laissant croire qu'il aurait découvert quelque chose que lui-même ignorait. Selon lui, Hitchcock est un cinéaste pleinement conscient de son travail et des structures qu'il met en place pour faire ressentir aux spectateurs les émotions qu'il veut qu'ils éprouvent. Ce qui fait d'Hitchcock à ses yeux, le « maître du suspense ».

cote : FRA CAH du

\* **TRUFFAUT, François**, « Ali Baba et la “politique des auteurs” », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, p. 45-47.

« Ali Baba et la “politique des auteurs” » est un article de François Truffaut qui fera date : le jeune critique y poursuit sa défense du cinéma d'auteur, c'est-à-dire des cinéastes plus que de leurs films.

Film de Jacques Becker, *Ali Baba et les quarante voleurs* n'est pas le chef-d'œuvre du cinéaste : adapté par le réalisateur et plusieurs scénaristes, avec Fernandel en vedette, il s'agit d'un film plus « commercial » que Truffaut défend, même s'il reconnaît avoir dû le voir à trois reprises : « A la première vision, Ali Baba m'a déçu, à la seconde ennuyé, à la troisième passionné et ravi. » Il reconnaît encore des défauts au film : « voilà les trois éléments qui excluent la réussite complète : scénario faible, peu rigoureux, musique » et l'acteur Vilbert.

Passés ces constatations négatives, Truffaut revient sur le sujet qui l'intéresse le plus : *Ali Baba* est un film de Jacques Becker et à ce titre, il ne peut pas, selon ses critères, être un mauvais film : « *Ali Baba* eut-il été raté que je l'eusse quand même défendu en vertu de la *politique des auteurs* que mes congénères en critique et moi-même pratiquons. Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : « il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs » ». Cette déclaration de principe rejoint aussi son désir de s'inscrire en faux contre certains critiques qui jugeaient très sévèrement les derniers films de plusieurs grands cinéastes. Truffaut combat ce jugement : pour lui, il n'y a aucun « vieillissement stérilisateur » ou « gâtisme d'Abel Gance, Fritz Lang, Hitchcock, Hawks, Rossellini, et même Jean Renoir en son hollywoodienne période » ; chacune des œuvres de ces cinéastes sont des réussites, des œuvres réalisées par des « auteurs de films ».

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Lola au bûcher », *Cahiers du cinéma*, n° 55, janvier 1956, p. 28-31.

Encore une fois, François Truffaut se livre dans cet article à la défense d'un cinéaste qu'il considère « incompris et sous-estimé », Max Ophüls, dont l'une des caractéristiques est de rester « imperméable aux modes et aux tendances » et d'être « le cinéaste du XIX<sup>e</sup> siècle » puisque « la plus grande partie de son œuvre s'étale entre 1815 et 1850 ».

Cinéphile boulimique, Truffaut avoue avoir vu *Lola Montès*, objet de son admiration, cinq fois en sept jours et c'est à la fois au style du cinéaste et à l'étude de ce film qu'il va consacrer son article.

Le grand art d'Ophüls se trouve, pour Truffaut, dans une élégance et une pudeur qui l'incitent à camoufler « ce qu'il nous montre jusqu'au point de le dérober à notre vue. D'où ces tulles et ces voiles, ces grilles et grillages », ces obstacles qu'il livre aux mouvements si fluides de sa caméra virtuose.

Ce qui retient particulièrement son attention dans *Lola Montès*, c'est l'incroyable modernité de la bande sonore, « bouleversante », composée d'un « dialogue qui simultanément nous offre parfois deux ou trois conversations, des chuchotements et des phrases perdues comme dans la vie », ce qui lui donne l'impression de voir un « film bafouillé », un vrai film parlant à la Vigo.

Il profite aussi de cet article pour érafler au passage le jeu de l'actrice principale, Martine Carol – qui n'est selon lui qu'une « brave fille gentille et aguichante » présente au casting en raison de ses succès au box-office – et celui d'un acteur qui jouait dans *Le Plaisir*, Gérard Philipe – « il faut avoir entendu Gérard Philipe réciter des poèmes pour imaginer le plaisir que l'on pourrait éprouver à étrangler un comédien » - , des déclarations visant les grands acteurs des années 50 dans lesquels la génération de Truffaut ne se reconnaît pas.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Les haricots du mal », *Cahiers du cinéma*, n° 56, février 1956, p. 40-42.

François Truffaut commence son article sur *À l'est d'Eden* d'Elia Kazan par une phrase forte : « Qui ne peut tuer se réfugie dans la création ». Il poursuit sur la représentation du bien et du mal : d'un côté, il y a les cinéastes qui se « rêvent assassins » tout en restant des « honnêtes hommes » (Renoir, Lang, Hitchcock) et de l'autre ceux qui interrogent davantage « le mal absolu » : Ophüls, Ray, Rossellini, Hawks et donc Elia Kazan.

Pour Truffaut, *À l'est d'Eden* est un film qui réinterroge la morale, les notions de bien et de mal, de façon d'autant plus réussie que son interprète principal est James Dean, ce « héros baudelairien fasciné par le vice et par les honneurs », cette « fleur du mal fraîchement coupée » qui incarne à lui seul le cinéma au même titre que d'autres très grands acteurs de l'histoire du cinéma, Lilian Gish, Charlie Chaplin ou Ingrid Bergman.

*À l'est d'Eden* est le premier film de Kazan tourné en couleurs et en Cinémascope mais aussi le premier film du cinéaste défendu par les Cahiers : « Nous avons singulièrement et coupablement médité de Kazan », écrit Truffaut qui voit dans ses précédents films en noir et blanc quantité de défauts esthétiques, tout un « bric-à-brac roublard » comme les clignotements lumineux d'*Un tramway nommé Désir* qui l'avaient beaucoup agacé.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Du cinéma pur », *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957, p. 46-47.

Dans cet article, Truffaut s'intéresse au dernier film de Sacha Guitry, *Assassins et voleurs* : un petit film « rédigé à la hâte par un vieillard », « bâclé en quelques semaines », qui, contrairement à ceux que Truffaut est habitué à défendre, est « dénué de toute ambition esthétique ». Jugé immontrable par les distributeurs, il fut néanmoins l'un des plus importants succès de l'année : il recueillit 80 millions de recettes et de bonnes critiques.

Ce succès s'explique selon Truffaut par « une verve, une fantaisie, une rapidité et une richesse d'invention que l'on aimerait bien trouver dans d'autres réalisations plus coûteuses et plus ambitieuses ».

Entreprise amoralisée, qui fait l'apologie du cynisme, de l'adultère et du vol, *Assassins et Voleurs* n'en est pas moins un film « sainement produit, conçu et réalisé » au cœur d'une production française qui « s'enlise par timidité, couardise, folie des grandeurs, snobisme et méfiance systématique ».

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Clouzot au travail ou le règne de la terreur », *Cahiers du cinéma*, n° 77, décembre 1957, p. 18-22.

À l'occasion de la sortie du livre de Michel Cournot, *Le premier spectateur*, sur le cinéma d'Henri-Georges Clouzot, Truffaut chronique l'ouvrage et revient sur la personnalité et le travail du cinéaste. Pour Truffaut et Cournot, Clouzot apparaît comme un réalisateur abusif tant il terrorise ses collaborateurs. Truffaut reprend à Cournot des extraits de son livre et notamment le récit des essais d'une jeune fille auditionnant pour le court rôle d'une « bonniche » : « ça suffit dit Clouzot. C'est vrai ce qu'elle fait. C'est une vraie garce... Prévenez Matras, on va lui faire faire un bout d'essai ! » Témoignage choquant pour deux raisons : parce que Clouzot s'exprime devant la jeune fille et parce qu'il prévoit un bout d'essai pour un si petit rôle. Pour Truffaut, Clouzot est un cinéaste maniaque pour qui le cinéma s'apprend mais « a-t-il lui, Clouzot, appris quelque chose en dix ans ? » Le jeune critique en doute sérieusement, lui qui met au même niveau de médiocrité *Les Diaboliques*, *Le Corbeau*, *Les Espions* et *Manon*.

cote : FRA CAH du

\* **TRUFFAUT, François**, « Positif : copie 0 », *Cahiers du cinéma*, n° 79, janvier 1958, p. 60-62.

Avec cet article, Truffaut s'attaque à la revue *Positif*, créée quelques mois après les *Cahiers du cinéma*. Le titre, « Copie 0 », est ironique car il ne traite pas du premier numéro mais analyse point par point tout ce que les rédacteurs des *Cahiers* et Truffaut détestent dans cette revue concurrente.

Truffaut moque l'unité qui règne à *Positif* : il parle d'un « bloc » qui aime solidairement les mêmes réalisateurs ; quant aux *Cahiers* ils seraient trop « éclectiques ». Si l'objectif des *Cahiers* est de s'intéresser à la valeur esthétique des films, selon Truffaut, *Positif* ressemblerait plus à une revue corporative « puisqu'il s'agit essentiellement de coter le film en fonction de son standing, de sa réputation », etc.

Comme souvent, Truffaut prend pour cible des personnalités précises : Robert Benayoun, Raymond Borde mais surtout Ado Kyrou : « Qu'est-ce qu'elle t'a fait cette époque, mon vieux Kyrou, hein ? » écrit-il familièrement et méprisant : « va te promener avec une caméra ! » Il accuse ainsi les rédacteurs de *Positif* de se « gargariser de mots » et de ne pas arriver à la cheville des cinéastes qu'ils admirent, ils ne seraient que « des crapauds par-dessus les têtes de qui MM. Bresson, Fellini et Wajda se serrent la main ». Un article particulièrement virulent qui présente bien la querelle *Cahiers-Positif* qui animera de nombreux débats dans la critique cinématographique française.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Charlotte et Véronique », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, p. 41.

Court article d'une colonne, « Charlotte et Véronique » est le premier rédigé par Truffaut sur le film d'un rédacteur des *Cahiers*, Jean-Luc Godard. L'occasion pour le critique de souligner l'importance du passage à l'acte de l'un des leurs en mettant en rapport son premier court-métrage avec celui de Jean Vigo : « En 1930, l'avant-garde c'était *À propos de Nice*. En 1958, c'est *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Jean-Luc Godard ».

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François**, « Il faisait bon vivre », *Cahiers du cinéma*, n° 91, janvier 1959, p. 25-27.

Rédigé deux mois après la mort d'André Bazin, cet hommage à celui qui fut comme un père « dont les réprimandes mêmes [...] étaient douces », est l'un des articles les plus personnels et les plus émouvants de François Truffaut.

Le jeune homme y livre un témoignage précieux sur les liens qui l'unissaient au grand critique et sur les qualités cinéphiles et humaines de Bazin : « André, comme les compagnons de Saint François, était d'une bonté à la fois cocasse et pathétique. Il vivait avec une pureté totale dans un monde qui se purifiait à son contact, car l'honnêteté, quand elle est à ce point effective et profonde, devient tout bonnement contagieuse. »

Truffaut l'a toujours clamé : il doit tout à André Bazin. « Je suis probablement celui qu'il a aidé le plus. Je lui dois en tout cas d'avoir franchi le fossé qui sépare le vrai cinglé de cinéma, du cinéaste, d'être heureux et de pouvoir rendre heureux ».

C'est pourquoi, en digne fils spirituel, il fut présent à ses côtés jusqu'à la fin.

cote : FRA CAH du

*Sélection d'articles écrits sous le pseudonyme de Robert Lachenay pour la revue Cahiers du cinéma*

**LACHENAY, Robert**, « Les dessous de Niagara », *Cahiers du cinéma*, n° 28, novembre 1953, p. 60-61.

Premier article écrit par Truffaut sous le pseudonyme de son ami d'enfance, Robert Lachenay, *Les dessous de Niagara* présente la personnalité de ce prête-nom : aussi cinéophile que Truffaut, et ayant les mêmes goûts, Lachenay est une signature à travers laquelle Truffaut développera une plume érotomane, ce que montre bien cet article, presque entièrement consacré à Maryline Monroe et à la mise en scène de sa plastique : « Prisonnier d'une trop étroite jupe, un genou se libère et s'avance, provoquant ; les lèvres que l'on sent rougies de la seconde, s'entr'ouvrent comme promettant le ciel, déjà pris à témoin par le haussement d'épaules de deux seins à quoi la réédition du calendrier fameux a ôté tout mystère. »

cote : FRA CAH du

**LACHENAY, Robert**, « L'amour aux champs », *Cahiers du cinéma*, n° 32, février 1954, p. 45-48.

Consacré à un « charmant » film mexicain de série B, *La Red*, cet article s'attarde sur les caractéristiques sensuelles de son interprète féminine principale, Rossana Podesta et sur la différence entre la pornographie et l'érotisme qui se situe pour Robert Lachenay dans la « sincérité et le talent ». *La Red* serait un film érotique qui joue des codes du désir.

Puis, élargissant le propos, il esquisse « un petit bilan de l'érotisme » depuis 1945, classant les dix meilleurs films ou moments, dont « la marche à quatre pattes de Joan Bennet dans *La Femme sur la plage* de Jean Renoir », « les 13 corsages de Jennifer Jones dans *Les Insurgés* de John Huston » ou encore « la jupe plissée de Debbie Reynolds dans *Chantons sous la pluie* et, dans le même film, la danse verte de Cyd Charisse ».

cote : FRA CAH du

**LACHENAY, Robert**, « Eros' time », *Cahiers du cinéma*, n° 42, décembre 1954, p. 32-34.

Revendiquant, dès le titre, l'orientation de cet article, Truffaut, sous le nom de Lachenay, poursuit sa réflexion sur l'érotisme au cinéma et commence par dresser un palmarès des plus sensuelles actrices américaines : Gloria Grahame, Marilyn Monroe, Ava Gardner... Avant de donner la liste des 4 « meilleurs baisers de l'année » : *Monsieur Ripois*, *Une femme qui s'affiche*, *Tempête sous la mer* et *Écrit dans le ciel*.

C'est la salle de cinéma comme lieu de « drague » qui est ensuite évoquée dans un rapide historique de la censure. Malgré tout, le cinéma réussira à contourner les interdits tant et si bien que l'écran est, pour Lachenay, « un vaste baisodrome ».

Cet article est en fait l'introduction à une étude plus large réalisée par plusieurs rédacteurs des *Cahiers du cinéma*, à savoir, « le tableau des anomalies sexuelles à l'écran » et qui se trouve dans les pages suivantes.

cote : FRA CAH du

**LACHENAY, Robert**, « L'admirable certitude », *Cahiers du cinéma*, n° 46, avril 1955, p. 38-40.

Dans cet article, on reconnaît la patte de Truffaut et il est curieux qu'il ne l'ait pas signé de son nom car il est dans la continuité de sa défense des auteurs. Pour lui, Nicholas Ray, le réalisateur de *Johnny Guitare* est un auteur à part entière, c'est-à-dire « au sens que nous aimons donner à ce mot. Tous ses films racontent la même histoire, celle d'un violent qui voudrait ne plus l'être, ses rapports avec une femme moralement plus forte que lui car le frappeur, héros de Ray toujours, est un faible, un homme-enfant ».

« Faux western », « rêvé, féerique, irréel au possible, délirant », *Johnny Guitare* n'est pas toutefois le meilleur film du cinéaste, que Truffaut-Lachenay rapproche de Rossellini pour son côté techniquement approximatif et sa très grande sincérité.

cote : FRA CAH du

**LACHENAY, Robert**, « Abel Gance, désordre et génie », *Cahiers du cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 44-46.

Bien que cet article soit signé Lachenay, on y retrouve encore l'argumentaire de Truffaut sur la politique des auteurs : le dernier film d'Abel Gance, *La Tour de Nesle*, est un film de commande, mais comme Gance est un génie, *La Tour de Nesle* est donc, naturellement, un film génial.

Il reprend des critiques qui considèrent qu'Abel Gance est un cinéaste « raté ». Or pour Lachenay-Truffaut, « raté » est justement une qualité ; les œuvres parfaites lui paraissant « abjectes, indécentes, immorales et obscènes » - l'exemple en serait *La Kermesse héroïque*. Tous les grands cinéastes qu'il admire ont raté, sacrifié quelque chose : « Renoir sacrifiera tout [...] au profit d'un meilleur jeu de l'acteur, Hitchcock sacrifie la vraisemblance policière au profit d'une situation par avance choisie, Rossellini sacrifie les raccords de mouvements et de lumière pour une plus grande fraîcheur – ou chaleur, c'est la même chose – des interprètes, etc ». « Tous les grands films de l'histoire du cinéma sont des films "ratés" ».

cote : FRA CAH du

**LACHENAY, Robert**, « Portrait d'Humphrey Bogart », *Cahiers du cinéma*, n° 52, novembre 1955, p. 30-35.

Admiratif de Bogart, Lachenay-Truffaut lui consacre un long article dans lequel il décrit le physique atypique de l'acteur : « rasé de près mais déjà barbu, les sourcils inclinés vers les tempes, les paupières mi-closes », Bogart a « un visage fascinant ». Il revient ensuite sur sa carrière, son long détour par les seconds rôles de gangsters avant d'accéder au statut de star en devenant flic ou détective, et analyse son jeu : « ce que Bogart fait, il le fait mieux que personne : il est celui qui peut jouer le plus longtemps sans parler ». Il est aussi un acteur moderne au sens où il appartient à son époque et serait inadapté dans un film historique, genre qui ne trouve guère de grâce aux yeux de Truffaut. Avec son visage dur,

Bogart est l'interprète idéal des films de Huston, de Hawks ou de Ray, réalisateur qui lui a donné l'occasion de jouer l'un de ses meilleurs rôles : celui d'un scénariste « assoiffé, aigri et brutal » dans *Le Violent*.

À la suite de l'article se trouve une filmographie de l'acteur réalisée par Charles Bitsch.

cote : FRA CAH du

## ENTRETIENS

### *Entretiens par François Truffaut*

**TRUFFAUT François**, « Événement le plus marquant 1954-1964 » *Cinéma*, juillet 1964, n° 88, p. 126-129.

Au milieu des années soixante, Truffaut signe des articles dans la revue *Cinéma* sous le titre « Voix off François Truffaut » dans la rubrique Supplément mensuel. À l'occasion d'un dossier bilan sur le cinéma français, il rend hommage à « trois hommes exceptionnels, trois personnalités fortes : Max Ophuls, Jacques Becker et Jean Cocteau ».

cote : FRA CIN rev

**TRUFFAUT, François, RIVETTE, Jacques**, « Entretien avec Jacques Becker », *Cahiers du cinéma*, n° 32, février 1954, p. 3-17.

Becker pour les auteurs de l'entretien est l'un des meilleurs cinéastes français. Becker fait la liste et commente ses films favoris parmi ceux qu'il a réalisés. Les auteurs dégagent deux grands thèmes dans son cinéma : « la comédie "à l'américaine" », et « l'histoire policière ». Plus généralement, l'entretien s'oriente sur la carrière de Becker, en particulier sur *Casque d'Or*, ses projets inachevés, ses goûts de cinéphile : Bresson, Hitchcock, Renoir, etc...

cote : FRA CAH du

\* **TRUFFAUT, François, RIVETTE, Jacques**, « Entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 34, avril 1954, p. 3-22.

**TRUFFAUT, François, RIVETTE, Jacques**, « Entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 35, mai 1954, p. 14-30.

L'entretien, publié en deux parties, se concentre en grande partie sur la période américaine de l'œuvre de Renoir, moins connue du public. Renoir raconte dans le détail son rapport à l'écriture, le recours à l'improvisation sur ses tournages. Il évoque son arrivée dans le milieu cinématographique américain. L'entretien décortique chaque film de la période, les différences de méthode, l'évolution de sa récente carrière et la figure des acteurs.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François, CHABROL, Claude**, « Entretien avec Jules Dassin », *Cahiers du cinéma*, n° 46, avril 1955, p. 3-13.

**TRUFFAUT, François, CHABROL, Claude**, « Entretien avec Jules Dassin », *Cahiers du cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 11-16.

Ce grand entretien publié en deux parties évoque la carrière de Jules Dassin dans le détail, en particulier *Les Forbans de la nuit*. Le cinéaste évoque Nicholas Ray, le cinéma comme art de masse, et brièvement des cinéastes comme John Berry et Joseph Losey.

cote : FRA CAH du

**\* TRUFFAUT, François, RIVETTE, Jacques**, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957, p. 11-54.

Cet entretien fleuve fait suite à celui publié dans les numéros 46 et 47. Toute l'œuvre est abordée dans le détail, Renoir explique son processus créatif et expose sa philosophie du cinéma et de la vie. La complicité entre le cinéaste et les jeunes critiques est palpable, cet entretien fleuve passionnant est une leçon de cinéma.

cote : FRA CAH du

**TRUFFAUT, François, BAZIN, André**, « Entretien avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, p. 2-18.

Pour Tati, tout le monde peut être drôle, c'est le regard qui oriente. Il évoque ses différences avec Chaplin. Il explique son utilisation de la couleur au cinéma, le plan fixe et affirme tourner sans scénario, par cœur, mais sans improviser pour autant. Il s'attarde sur ses méthodes lors du tournage de *Mon Oncle*, la démolition de quartiers à Paris, la modernité.

cote : FRA CAH du

### *Entretiens avec François Truffaut*

**BILLARD, Pierre**, *Entretien, Cinéma*, n° 86, mai 1964, p. 37-43.

François Truffaut compte quatre films à son actif lorsqu'il s'entretient longuement, en mai 1964, avec Pierre Billard sur l'évolution de sa carrière. L'échange porte sur les différentes étapes de la réalisation d'un film. L'article paraît dans la revue *Cinéma*, en quatre parties, des numéros 86 à 89. Truffaut évoque ses sources d'inspiration, ses projets et sa façon de travailler à partir d'un roman par opposition à ses scénarios originaux.

La version intégrale de l'entretien est également parue dans l'ouvrage allemand de Gregor Ulrich sous le titre *Wie Sie filmen*, édition Sigbert Mohn Verlag, 1966.

cote : FRA CIN rev

**BILLARD, Pierre**, « Entretien », *Cinéma*, juin 1964, n° 87, p. 65-73.

L'entretien fait suite au précédent paru dans le numéro 86. Truffaut donne son point de vue sur l'usage des studios face aux décors naturels, sa façon de filmer les regards. Il livre ses choix au moment du montage, envoyant au passage une pique à Pierre Braunberger. Truffaut insiste sur les effets induits par ses recadrages et par la musique dans ses films.

cote : FRA CIN rev

**BILLARD, Pierre**, « Entretien », *Cinéma*, septembre-octobre 1964, n° 89, p. 41-49.

Truffaut expose et revendique ici ses influences cinématographiques, celles de Renoir, Buñuel, Rossellini et Hitchcock. Il évoque les thèmes propres aux cinéastes français et ceux qui caractérisent le mieux, selon lui, le cinéma hollywoodien.

cote : FRA CIN rev

**BRAUCOURT, Guy**, « Entretien avec François Truffaut », *Cinéma*, novembre 1970, n° 150, p. 134-138.

À l'issue du dernier film du cycle Doinel, Truffaut dresse un bilan sur son parcours et indique ce qui constitue son style. Il confirme les influences qui l'ont nourri et tente de dissiper un malentendu entretenu, malgré lui, par la critique concernant cette période et celle des adaptations littéraires des romans de Bradbury, Goodis ou Irish, et qui formeraient d'après la critique son seul style.

cote : FRA CAH du

**COMOLLI, Jean-Louis, NARBONI, Jean**, « François Truffaut ou le juste milieu », *Les Cahiers du cinéma*, n° 190, mai 1967, p. 18-30 et p. 69-70.

Le regard de Truffaut sur l'évolution de la Nouvelle Vague et les films déjà culte qu'elle a générés. Il s'emporte sur le mépris qu'elle a très vite suscité : « [elle] est constamment insultée, toujours avec lâcheté puisque ceux qui l'attaquent ne prennent ni le soin de la citer ni celui de citer des titres et des noms. »

Truffaut décrit sa manière de filmer en s'appuyant sur des scènes de *La Peau douce*, *La mariée était en noir* et *Fahrenheit 451*. Il aborde sa responsabilité d'auteur, sa difficulté à produire des films, la problématique du circuit de distribution et d'exploitation et enfin, la question du succès et la rencontre avec le public.

Plein de verve vis-à-vis de certaines facilités esthétiques auxquelles il se refuse de céder, Truffaut réaffirme son style « classique » et sa volonté « de raconter des histoires normalement et de courir le risque de les voir analysées, décortiquées, critiquées. »

cote : FRA CAH du

**COMOLLI, Jean-Louis**, « François Truffaut, au cœur des paradoxes », *Cahiers du cinéma*, n° 190, mai 1967, p. 18-20.

Le rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* analyse les ressorts de la démarche créatrice de Truffaut. Selon Comolli, Truffaut passe invariablement d'une extrême intelligibilité à une toute aussi grande ambiguïté, ce qui surprend le spectateur. À travers des exemples tirés de *Fahrenheit 451* et de *La Peau douce*, Comolli souligne ce que fut le cinéaste « tenté par le spectacle mais redoutant ses artifices et refusant tous les manichéismes ». L'article montre que Truffaut se trouve être « plus moderne cinéaste qu'il n'y consent ».

cote : FRA CAH du

## SITES INTERNET

(consultés le 05/09/2016)

*La Cinémathèque française - Catalogue cineressources.net*

[http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12833&\\_ga=1.102474249.986706891.1406390561](http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12833&_ga=1.102474249.986706891.1406390561)

Le site propose une fiche biographique avec une filmographie complète.

*La Cinémathèque française - Truffaut par Truffaut*

<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php>

Un site web en forme de journal intime, soit 15 chapitres qui sont autant de bornes dans la vie et la carrière de François Truffaut, et qui révèlent l'importance de ses archives dans les collections de la Cinémathèque française.

*La Cinémathèque française - Zoom sur « Jules et Jim » de François Truffaut, un roman de la Nouvelle Vague*

[http://www.cinematheque.fr/zooms/julesetjim/index\\_fr.htm](http://www.cinematheque.fr/zooms/julesetjim/index_fr.htm)

Un parcours commenté de l'histoire de *Jules et Jim*, du roman de Roché au film de Truffaut, à travers de nombreux documents : archives, photos, extraits, interview de Truffaut et entretien inédit du scénariste Jean Gruault.

*Bibliothèque Nationale de France (B.N.F.)*

[http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_truffaut.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_truffaut.pdf)

Recension des documents consultables à la Bibliothèque Nationale de France.

## FILMOGRAPHIE ET VIDÉOGRAPHIE

(La cote indique que le film est consultable à la Bibliothèque du film)

### Courts métrages

|   |          |
|---|----------|
| <i>Une visite</i> (1954)  |          |
| <i>Les Mistons</i> (1957).....  | DVD 135  |
| <i>Une histoire d'eau</i> (Jean-Luc Godard-François Truffaut) (1957)..... | DVD 944  |
| <i>Antoine et Colette</i> (1961).....                                     | DVD 134  |
| <i>Antoine Doinel, histoire d'un personnage</i> (1970).....               | DVD 5087 |

### Longs métrages

|   |          |
|---|----------|
| <i>Les Quatre cents coups</i> (1959) .....            | DVD 135  |
| .....   | BLU 6287 |
| <i>Tirez sur le pianiste</i> (1959).....              | DVD 136  |
| <i>Jules et Jim</i> (1961).....                       | BLU 6286 |
| .....   | DVD 138  |
| <i>La Peau douce</i> (1963).....                      | DVD 5941 |
| <i>Fahrenheit 45</i> (1966).....                      | DVD 253  |
| <i>La mariée était en noir</i> (1967).....            | DVD 6304 |
| <i>Baisers volés</i> (1968).....                      | DVD 134  |
| <i>La Sirène du Mississippi</i> (1968).....           | DVD 6303 |
| <i>L'Enfant sauvage</i> (1969) .....                  | DVD 6305 |
| <i>Domicile conjugal</i> (1970).....                  | DVD 6310 |
| <i>Les Deux Anglaises et le continent</i> (1971)..... | DVD 142  |
| <i>Une belle fille comme moi</i> (1972) .....         | DVD 6311 |
| <i>La Nuit américaine</i> (1972) .....                | DVD 4887 |
| <i>L'Histoire d'Adèle H</i> (1975).....               | DVD 6306 |
| <i>L'Argent de poche</i> (1975).....                  | DVD 6307 |
| <i>L'homme qui aimait les femmes</i> (1976).....      | DVD 6308 |
| <i>La Chambre verte</i> (1977) .....                  | DVD 6309 |
| <i>L'Amour en fuite</i> (1978).....                   | DVD 132  |
| <i>Le Dernier Métro</i> (1980).....                   | DVD 140  |
| .....   | BLU 6288 |
| <i>La Femme d'à côté</i> (1981) .....                 | DVD 141  |
| <i>Vivement dimanche !</i> (1982).....                | DVD 137  |

### Documentaires sur François Truffaut

|  |          |
|--|----------|
| <i>Cinéma Cinémas : Lettres d'un cinéaste</i> (Claude Ventura) (1988) .....          | DVD 5260 |
| <i>Deux de la vague</i> (Emmanuel Laurent) (2009).....                               | DVD 4597 |
| <i>François Truffaut ou l'esprit critique</i> (Jean-Pierre Chartier) (1965).....     | VHS 2182 |
| <i>François Truffaut, portraits volés</i> (Michel Pascal, Serge Toubiana) (1992) ... | DVD 5104 |