

L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES

interview de François Truffaut

Quand on parle de cinéma avec François Truffaut il devient intarrissable. Metteur en scène, scénariste, jadis talentueux journaliste des Cahiers du Cinéma, il passe ici en revue, avec un œil critique, la plupart de ses films, nous dit ses cinéastes préférés, ce qu'il pense du cinéma français, américain, de sa manière de travailler, du choix de ses acteurs... Un long et passionnant itinéraire qui aboutit aujourd'hui à L'homme qui aimait les femmes.



il faut la montrer ! C'est pourquoi dans *Adèle H.*, tout le film est en gros plans, pourquoi on ne voit ni une terrasse de café, ni un fiacre. On ne voit qu'un gros plan qui voyage pendant tout un film car je voulais que le public ne voit que ce visage, ne s'intéresse plus qu'à cela et ne soit pas distrait par le pittoresque. Tous mes efforts vont dans le sens de se faire regarder, se faire écouter, se rendre plus intrigant, supprimer tout ce qui peut être décoratif. A l'époque de la nouvelle vague, on avait tendance, par exemple, à tourner volontairement dans des endroits étranges; tout cela est passé. Le film en couleurs donnant trop d'informations, il faut avoir des fonds les plus neutres possibles.

Si tout un film peut-être marron au lieu d'être, tantôt marron, tantôt bleu, tantôt rouge, c'est bien. C'est aussi une lutte contre le cinéma-vérité où on a simplement voulu capter la vie en faisant parler les gens. La Nouvelle Vague n'a été qu'un effort pour sortir du studio et redonner une réalité des apparences dont les films de Delannoy ou Autant-Lara étaient dépourvus. Le meilleur film dans le genre est certainement *A bout de souffle*. Peu à peu, à cause de la couleur, on en vient au contraire à dire que le cinéma était plus beau quand les rues étaient en studio ; c'est un mouvement naturel. On revient vers l'artifice, ce n'est pas une fuite dans l'esthétisme, c'est afin que les films retrouvent une forme. Le comble de la vérité, c'est le documentaire, et faire un documentaire avec un peu de fiction, c'est tout sauf de l'art, ça ne présente aucun intérêt. Là-dessus, l'influence de Mai 68 a entraîné une sorte de pression pour mêler la politique et la fiction qui, en fait, se mélangent très mal ; on a donc des films qui racontent des histoires policières avec un saupoudrage politique. C'est un résultat bâtard. On peut ajouter aussi la pression féministe qui paralyse beaucoup de gens. Il faut retrouver la liberté et pour cela, refaire l'analyse de ce qu'on a aimé. Je comprends seulement aujourd'hui pourquoi j'ai tant aimé *Le grand sommeil* ou *La belle et la bête* par exemple, c'étaient des films se déroulant entièrement la nuit.

On a l'impression (et c'est peut-être lié à une période de regards sur le passé) que vous avez tendance à faire en ce moment ce qu'on pourrait appeler des "films-somme" en ce sens que L'argent de poche est un film "sur les enfants", L'homme qui aimait les femmes, "sur les femmes", La nuit américaine, "sur un certain cinéma" qui était toute une époque...



Il y a effectivement le besoin d'avoir une histoire particulière traitant un thème général. Je crois que, si l'on n'est pas d'origine russe, c'est difficile d'avoir une idée d'histoire. Il y a une différence entre *inventeur* d'histoires et *raconteur* d'histoires. Quand je lis un roman je me dis : "Ah, j'aurais aimé avoir cette idée-là !..." Comme beaucoup d'intellectuels (même si on dit du mal des intellectuels, on est intellectuel malgré soi) mon point de départ est abstrait. Après les *enfants*, j'avais en effet envie de traiter des *femmes* comme j'ai maintenant envie de faire un film sur la *mort*. Rédigeant le scénario, j'essaie simplement de ne pas tomber dans le côté trop simpliste des scénarios originaux ; c'est pourquoi j'essaie de les charger de choses romanesques, saugrenues, qui ne signifient rien, pour me démarquer des films qui veulent absolument prouver quelque chose. Je fais appel à tous mes souvenirs, à tout ce que j'ai lu dans les journaux, aux choses qu'on m'a racontées. C'est la caractéristique du fait-divers de ne rien signifier. Aujourd'hui, on dit souvent que tout est politique ; c'est vrai et faux. Quand une mère a trois enfants et qu'elle en déteste un, ce n'est pas politique, c'est affectif et le fait-divers qui en résultera n'aura pas une signification sociale. Je fais également beaucoup appel à la période de l'occupation, tellement vaste pour moi qu'il en entre un peu dans chaque film.

La rédaction d'un scénario tel que celui-ci ou *L'argent de poche*, c'est-à-dire un scénario qui mêle une foule de personnages, pose des problèmes particuliers de structure. Quelles en sont les principales difficultés ?

Dans *L'argent de poche*, tout était relié au thème de l'enfance ; il y avait vaguement un personnage principal qui était celui de l'instituteur, mais beaucoup de choses se passaient sans lui. Ici, j'ai Charles Denner constamment sur l'écran, c'est mon fil conducteur. Il faut espérer que l'attention que le public lui portera augmentera au fur et à mesure que le film avance, ce qui me permet d'introduire à la fin du film des scènes plus longues qui n'auraient pas été bien écoutées dans la première partie. Le problème était que les femmes qui apparaissent dans ce film ne donnent pas l'impression de jouer un sketch ; il fallait donc leur donner une présence avant qu'elles ne soient importantes et en prolonger l'écho ensuite. D'un autre côté, je suis mal à l'aise quand j'ai un personnage qui n'a

pas de but. Avec Doinel, on pouvait l'accepter, car il n'était pas entré dans la vie adulte ; le sujet des films sur Doinel c'est sa propre découverte de la vie, son éducation sentimentale. Cela recoupe ce qu'on appelle la littérature d'apprentissage. Quand on a un personnage adulte et que son métier n'a pas d'influence sur le scénario comme dans le cas de *L'homme qui aimait les femmes*, il y a un problème que j'ai résolu, au bout d'une demi-heure de film, en lui faisant entreprendre la rédaction d'un livre qui devient le deuxième sujet. Bien entendu, il n'écrit pas comme un écrivain ; c'est juste un homme qui a soudain envie de compléter ce qu'il vit par l'écriture, se demandant lui-même s'il arrivera jusqu'au bout du livre. Ce deuxième sujet m'aide beaucoup pour bousculer la chronologie sans casser l'attention. C'est dans cette mesure que je le compare à *La nuit américaine* où il y avait le film en train de se faire ou *Une belle fille comme moi* où le sociologue enregistrerait les propos de Bernadette Lafont au magnétophone. Ici, on a la différence entre ce qui est vécu et ce que ça devient à l'écriture. J'en parle peu dans les interviews car je préfère que le public ait la surprise de ça. Ce qui m'a aussi beaucoup intéressé, c'est d'utiliser la machine à écrire comme un accompagnement de la parole, comme une musique. Dans *L'homme qui aimait les femmes*, il y a donc deux sujets et deux bandes-sonores.

Filmant un grand nombre de personnages, n'avez-vous jamais peur d'être un peu sommaire vis-à-vis d'eux ?

C'est le risque, et si un film bouge beaucoup en cours de tournage, ce genre de films bouge plus encore. On risque d'avoir donné un rôle très petit à quelqu'un qu'on souhaiterait voir beaucoup plus longtemps ; on risque de changer d'avis pendant le tournage en se disant que telle personne aurait été mieux dans tel rôle. Avec ce type de film, les scènes deviennent aussi synthétiques, plus concentrées. J'ai tenu compte du fait qu'on allait voir Charles Denner pendant deux heures. Ainsi, dès lors qu'il a une scène avec une femme, j'avantage presque toujours la femme à qui je donne deux fois plus de dialogues et deux fois plus de plans, pour rétablir l'équilibre. C'est pourquoi l'on voit Charles Denner de dos dans des tas de scènes ; dans beaucoup de scènes de femmes qui ressemblent presque à des monologues, il ne réagit pas. Il ne le fera que plus tard, devant sa machine à écrire.

Vous ne craignez pas qu'en faisant d'autres films basés sur cette construction, d'aucuns ne vous accusent d'utiliser un "procédé" ?

C'est possible. Je sais que, dans la profession, le commentaire est souvent une chose mal vue ; on a l'impression qu'un film qui possède un commentaire est un film qui refuse de raconter une histoire. Or, le commentaire, c'est, pour moi, la confiance, c'est comme parler à l'oreille de quelqu'un. Le cinéma et le théâtre rassemblent beaucoup de gens, mais au théâtre on parle à tout le monde alors qu'au cinéma on parle à chacun. J'avoue avoir été très influencé par des films que j'ai vus étant jeune et qui avaient un commentaire, comme *Le journal d'un curé de campagne* ou *Les enfants terribles*. C'est une forme qui me séduit énormément. J'ai vu ces films quinze ou seize fois parce que le charme du commentaire agissait chez moi comme une musique. Pourquoi *Mort à Venise* passe-t-il chaque semaine à Paris ? Parce que les gens y retournent pour réécouter la musique. Personnellement, je réagis de la même façon sur les films à commentaire. J'aime Charles Denner pour son apparence physique, ses yeux fiévreux, son air inquiet, mais aussi pour sa voix qui est fantastique, magnifique et dont j'ai su qu'elle serait agréable à entendre. Pour ne pas lasser, j'ai rendu Denner laconique dans les dialogues, mais quand il reprend la parole, il la prend pour un certain temps. J'espère que ça ne déplaira pas, il fallait risquer. Je crois qu'une façon de s'exprimer est d'avoir l'esprit de contradiction. Quand on fait une chose dont on sait être le seul à la faire à ce moment-là, on peut redonner à des formes anciennes une certaine force. Je m'intéresse à des formes de narration qui n'intéressent plus les gens actuellement car la mode est à la confession directe. Pendant dix ans, ça a donné de bons films, plus maintenant. Il faut sans cesse se poser des questions : est-ce que ce que j'ai à dire est intéressant ? Est-ce qu'il n'y a pas plusieurs façons de le dire dont l'une serait meilleure qu'une autre ? La sincérité, l'intelligence et le goût ne suffisent plus. Il faut penser à ce ruban de film qui défile et qui fait par exemple que tous les films se passant dans des trains procurent un plaisir plus grand que les autres. Il y a une coïncidence formidable entre ce train qui roule et le déroulement du film lui-même. On peut tenir compte de cette magie pour essayer de retrouver des

lois. Je crois au spectacle ; même dans *Adèle H.*, c'est-à-dire quand il s'agit d'un gros plan d'une heure et demie, je m'intéresse au cinéma-spectacle.

Au début de cet entretien, vous avez dit que *La mariée était en noir* était certainement, de tous vos films, celui que vous aimiez le moins...

C'est un film qui aurait été bien meilleur en noir et blanc car la couleur lui a enlevé tout mystère. Je m'en rends compte quand le film passe à la télévision car les réactions des gens qui le voient en couleurs ou en noir et blanc ne sont pas du tout les mêmes. Et puis, c'était une mauvaise idée de choisir un sujet comme ça pour Jeanne Moreau qui est à son meilleur quand elle parle, quand elle est animée, quand elle rit, quand elle bouge, quand elle vit. Le rôle de la femme dans ce film était celui d'une statue, plutôt un rôle pour Ursula Andress ou une femme à la Cocteau. Ce n'est pas la peine d'entrer dans les détails ; ces deux erreurs affectent tout le film. Oublions-le.

Avec *L'homme qui aimait les femmes*, vous pervertissez un peu le "genre cinématographique", car c'est un film qu'on ne peut pas tellement classer...

Pariscop le cataloguera certainement comme "comédie dramatique"... Le scénario était assez drôle, mais le tournage a rendu le film plus triste, l'impression de solitude est davantage ressortie. On sera amené à rire de l'esprit compliqué de Denner, de son imagination, de sa façon de contourner les choses alors qu'il a joué son personnage sérieusement. Dans ce genre de film, le jugement se fait davantage sur le personnage que sur le film ; et puis, les gens reçoivent ce thème assez personnellement. Ça leur rappelle quelque chose qu'ils connaissent ou ils se sentent concernés. Je souhaite d'ailleurs que ce soit contradictoire, que des gens disent que le film est phallogratique. Ça m'amusera dès lors que d'autres diront le contraire. C'est un film féministe, à ma façon.

A part le renforcement de la solitude du personnage de Bertrand Morane, dans quel sens le tournage a-t-il fait évoluer le film ?

J'avais envie depuis longtemps de montrer dans un film tout ce qui arrive à un livre : le livre s'écrit, puis il est composé, imprimé, on vous donne les épreuves à corriger, on choisit la couverture, et puis le livre est là, fini, comme un objet. En fait, c'est un trajet qui ressemble beaucoup au trajet d'un film. Malheureusement, le sujet ne s'y prêtait pas tout à fait car mon person-

nage ne se décide à écrire qu'après un tiers du film et termine un peu avant la fin. Je n'ai donc pas pu montrer toutes les étapes sous peine d'abîmer le scénario. Malgré tout, mon idée se trouve là, sans jamais embrouiller le spectateur qui ne se demandera jamais si telle scène est fictive ou réelle. Tout est très clair, j'espère.

A ce titre, c'est un peu une préface à *Fahrenheit 451*...

Il y a des choses dont je n'avais pas conscience en faisant le film, mais qui m'apparaissent maintenant ; par exemple, il y a compétition entre l'amour et le livre. Cela est vraiment inconscient, je ne le voulais pas. Il y a un antagonisme entre les relations que Bertrand Morane a avec les femmes et les relations qu'il a avec les livres, comme s'il était impossible de mélanger les deux. De cela, je me suis rendu compte au montage. Si j'en avais été conscient dès le départ, je crois que j'aurais essayé ou de le gommer, ou de le renforcer. Je suis content de m'en être rendu compte trop tard pour agir. On peut contrôler tout ce qu'on veut dans un film, il y a toujours un élément important qui vous échappe complètement ; d'un autre côté, on se fait souvent du souci pour une chose qui ne pose aucun problème. Sur *La nuit américaine*, je me suis rendu compte à la fin du film que mon souci le plus grand était absurde ; je me demandais tout le temps si le public attacherait plus d'importance au tournage du film ou au contenu du "film dans le film". Or, le contenu du "film dans le film" a été regardé si distraitement que je pense maintenant qu'il aurait fallu donner beaucoup plus d'importance à ces scènes pour arriver à une vraie compétition. Il se passe que les gens partent du principe que ce qui est montré de la vie privée est vrai alors que ce qui est montré du "film dans le film" est faux. Mentalement, le faux est déjà sacrifié pour eux.

Pourquoi ne tournez-vous plus de films à Paris ?

Je n'ai plus tourné à Paris depuis *Domicile conjugal* parce que c'est un film qui s'est tourné sans passion. Je me souviens des rendez-vous dans Paris où les techniciens arrivaient en retard, on avait du mal à se garer pour visionner les rushes... C'était un tournage qui ressemblait à des horaires de bureau et ça ne me semblait pas bon. Il faut que les gens aient le sentiment de vivre une aventure, il faut que les comédiens qui viennent tourner quelques jours en province et qui sont morts de trac en

arrivant, trouvent une équipe constituée qui les adopte et les rassure. C'est davantage conforme à l'idée que je me fais du cinéma. Le tournage ne doit pas être une aventure dangereuse, mais confortable ; les relations entre les gens ne doivent pas être tendues, ils ne doivent pas courir de risques physiques. Ce doit être une aventure émotionnelle. **Comment avez-vous travaillé la photographie de *L'homme qui aimait les femmes* avec Nestor Almendros que vous retrouviez comme opérateur ?**

Je réfléchis avant de choisir un endroit et je regarde la couleur des murs pour savoir s'il faut en changer. Avec Jean-Pierre Kohut, décorateur, et Nestor Almendros, on discute des fonds en fonction du teint des acteurs, de leurs visages. Dans le noir et blanc, il y avait une unification, une scène de champ/contre-champ marchait toujours. Aujourd'hui, il suffit que l'un parle sur un fond vert et l'autre sur un fond rouge pour avoir une scène entièrement mauvaise et donnant des informations inutiles. A ce titre, je prétends qu'il est beaucoup plus difficile d'écouter le dialogue dans un film en couleurs, de même qu'il y est plus difficile de rire. Une comédie qui se passe au soleil est presque impossible à faire ; on n'a pas l'impression d'être dans une fiction s'il y a, dans l'image, de l'ombre et du soleil. Il faut lutter contre la laideur qui demande à entrer dans les films, sauf si on en fait un style comme Alain Resnais dans *Muriel*. Maintenant, je deviens de plus en plus maniaque ; par exemple, je veux avoir plusieurs abat-jour pour une même lampe car pour certaines scènes, j'aurai besoin d'un abat-jour plus foncé que celui qui était prévu. Je déteste aussi tout ce qui est blanc dans l'image, tout ce qui brille. Au niveau de la couleur, toute la partie de l'appartement de Charles Denner me semble très réussi. Pour Nestor Almendros, c'était, à priori, un film moins intéressant qu'*Adèle H.* où tout était recomposé mais il s'est donné encore davantage de mal et je suis content du résultat.

Le fait de travailler sur ce scénario (comme sur les précédents d'ailleurs), avec Suzanne Schiffman vous a-t-il, cette fois, de par son état de femme, apporté davantage encore ?

Sa réaction a été probablement de rendre plus intéressantes et plus actives les femmes, encore que j'ai toujours des personnages-femmes plus forts que mes personnages-hommes. Suzanne est très soucieuse de ne pas contrarier cette espèce d'inspiration



qui m'amène à désirer une scène contre toute logique. Elle sait qu'elle acceptera la folie qui se trouve dans cette idée-là à un moment ou à un autre. Il faut toujours respecter l'envie qu'on a de faire une chose excentrique, sinon on a un film de conseil d'administration. Tous les dimanches (c'est un rite !), on redresse le scénario. Là, son influence est grande, car elle a une observation plus aiguë que moi ; quelquefois, je suis mécontent sans savoir pourquoi et son analyse m'aide. En tournant *Jules et Jim* par exemple, je me souviens que je trouvais Jim bon dans certaines scènes et moins bon dans d'autres ; Suzanne s'était rendue compte qu'il avait un bon et un mauvais profil, l'un très sculpté, l'autre un peu mou. A partir de ce moment, on en a tenu compte tout au long du film. J'ai toujours demandé à Suzanne de critiquer seulement les choses qui pouvaient être améliorées, mais pas sur ce qu'on ne pouvait plus changer, pour ne pas me démoraliser ; c'est un jeu entre nous, notre règle du jeu.

Si nous connaissons nombre de vos co-scénaristes, de Jean Gruault à Jean-Louis Richard en passant par Claude de Givray, Michel Fermaud, par contre, demeure un inconnu...

J'ai connu Michel Fermaud à l'époque des *Cahiers du cinéma*, il était très lié à Doniol-Valcroze. Bien qu'aucun de nous ne s'intéressât au théâtre, on avait été passionné par ce type qui avait réussi à faire accepter une pièce qu'il avait écrite : *Les portes claquent* au théâtre Daunou, une pièce à la Feydeau. Si j'ai pensé à Michel Fermaud pour *L'homme qui aimait les femmes*, c'est parce qu'il y avait dans sa pièce un personnage d'homme au milieu de pas mal de personnages de femmes ; j'ai pensé que pour une histoire que je voulais nourrir de beaucoup d'événements, quelquefois résumés, quelquefois dilatés, c'était quelqu'un qui pouvait m'aider.

Mais d'une façon générale, qu'est-ce qui motive plutôt le choix de l'un ou de l'autre de vos habituels co-scénaristes ?...

Il y a un côté systématique, un peu comique. Ainsi, je prends Jean Gruault pour tous les films d'époque. C'est un très grand lecteur et je sais que si on se met en route sur un sujet, il va tout lire avant de me raconter ses lectures ensuite pendant des heures. Gruault est quelqu'un qui vit dans le passé ; en super 8, il ne regarde que les films de Griffith et les films qu'il regarde se

passent au dix-neuvième siècle. *Les deux anglaises et le continent* est un film qui lui ressemble beaucoup dans la mesure où je me suis peu écarté du scénario original. Nous avons commencé à travailler ensemble sur *Jules et Jim* ; ensuite, *L'enfant sauvage*, *Les deux anglaises et le continent* et *Adèle H.* Avec Bernard Revon et Claude de Givray, je travaille sur les films d'Antoine Doinel ; avec Jean-Louis Richard qui est exigeant sur les questions de construction, j'ai fait *La peau douce*, *La mariée était en noir* et *La nuit américaine*. Cela dit, ça dépend aussi de la disponibilité de chacun d'eux au moment où je les contacte.

Tout à fait par hasard, L'homme qui aimait les femmes va sortir en France juste après les deux Casanova italiens de Fellini et Comencini qui, à la limite, auraient fort bien pu s'appeler de la même façon. Ce rapprochement vous gêne-t-il ?

J'aimerais être capable de faire un film comme le *Casanova* de Fellini que je trouve splendide. C'est un film génial, le plus beau film de Fellini, qui prouve qu'il est le plus grand cinéaste visuel du parlant avec Orson Welles. La grande différence, c'est que, dans la magie visuelle d'Orson Welles, la caméra joue un rôle majeur ; chez Fellini, c'est ce qu'il organise devant la caméra qui est prodigieux. Là encore, je suis entraîné par la musique et en retournant voir le film, j'ai les mêmes émotions aux mêmes endroits. Je trouve la fin du film, la cour de Wurtemberg, tellement sublime que je revois le film pour ce passage-là. Fellini pousse très loin un certain nombre de choses dont je vous ai parlé, par exemple, il n'y a pas une seule scène en extérieurs réels, il n'y a pas de ciel dans son film. Il n'a même pas été filmer dans la cour du studio ; quand on est avec le fiacre sur le pont, c'est réellement en intérieurs, avec de faux brouillards. Tout est prodigieux ; c'est la joie logique de tout recréer. Quand on avait, chez Visconti, des scènes d'intérieurs, il y avait là toute la crédibilité qu'on peut mettre dans un film d'époque mais quand les personnages passaient soudainement au jardin, le film s'effondrait chaque fois. Je marche dans *Mort à Venise* parce que Venise est considérée comme un théâtre et les grands nuages noirs, comme une toile de fond. Fellini a pensé nettement à tout cela alors que Visconti n'y a certainement jamais pensé. Par contre, Fellini ne s'intéresse pas à tenir le

public par sa façon de raconter l'histoire. C'est uniquement du spectacle : on est assis et on vous en met plein la vue, mais avec des choses de plus en plus étonnantes et magistralement réussies.

Et où placez-vous Stanley Kubrick dans tout cela ?

Il est très influencé par Fellini, mais il n'en a ni l'humour, ni l'imagination. Il est émouvant par le mal qu'il se donne. Si je suis ému par *Barry Lindon*, c'est presque par ses défauts. Je devine très bien cet homme en train de faire son film et regrettant d'avoir engagé Ryan O'Neal, Marisa Berenson, regrettant même d'avoir choisi ce roman ; pourtant, il continue jusqu'au bout. Le problème des extérieurs n'est pas résolu car il y en a de très vilains et dont l'ensoleillement change en plein milieu. Kubrick est un poète de polytechnique alors que Fellini est vraiment un troubadour inspiré. Cependant *Barry Lindon* peut se voir comme un bon film musical.

Aujourd'hui, tout le monde se sent plus ou moins influencé par le cinéma américain...

Je ne me sens guère influencé par le cinéma américain, sauf par Lubitsch quand j'ai des problèmes de scénarios. Quand je pense qu'une chose est présentée platement ou qu'il manque un événement, ou un nouveau personnage, ou le retour d'un personnage, alors je me dis : "Lubitsch ne se serait pas contenté de cela !..." En général, ça me suggère quelque chose. A part cela, je suis très désireux de faire des films français. J'ai été très frappé de lire récemment des interviews de metteurs en scène déclarant ne pas aimer le cinéma français, vouloir s'en démarquer, faire des choses "comme les Américains". La volonté de faire américain est aussi naïve que la volonté d'être moderne. J'aime beaucoup citer ce conseil de Dali aux peintres : "Ne vous préoccupez pas d'être moderne car quoi que vous fassiez, malheureusement, vous le serez !" On pourrait facilement transposer cela sur le thème de l'américanisme. D'ailleurs, les Américains attendent du cinéma étranger qu'il montre une réalité différente de la leur et avec un autre style. Il est normal d'admirer le cinéma américain quand on vit en France, mais pas quand on va souvent en Amérique. Hollywood revient actuellement à l'impératif de la fin heureuse, du film exaltant à tout prix, de l'optimisme forcé. Quand on aime le cinéma américain, c'est

pour sa vitalité, mais je trouve que depuis quelque temps, la volonté de vitalité est plus forte que la vitalité elle-même. Ça rend les films artificiels. J'en trouve une confirmation dans le fait que des films comme le *Casanova* de Fellini, *Barry Lindon* précisément, *Le dernier nabab* sont des échecs en Amérique alors que le public européen est capable de s'asseoir et de les regarder tranquillement dans le rythme que chaque metteur en scène a choisi. Il faut savoir que si la télévision américaine montre des films toute la journée, ils sont interrompus toutes les quatre minutes par des messages commerciaux. A cause de cela, les jeunes Américains n'ont plus la concentration nécessaire pour recevoir un film de deux heures. Ils ne peuvent accepter une histoire que si elle est entrecoupée de chansons, de poursuites, de coups de feu. C'est très grave ; il y a une baisse de la qualité d'écoute du cinéma américain incroyable. A cause de cela, je suis beaucoup moins admirateur du cinéma américain que je ne l'étais il y a vingt ans. Je peux aimer les films très bien faits comme *Les hommes du Président* ou les films poétiques (mais qui n'ont eu aucun succès en Amérique) comme *Badlands* de Terence Malick, mais les grands succès frénétiques ne sont plus convaincants pour moi.

C'est à leur caractère français que vous attribuez le succès de vos films là-bas...

C'est un succès relatif et comparable à un succès américain. Quand un de mes films passe dans un drive-in, j' imagine qu'il est enlevé le deuxième jour. C'est un succès dans les campus parce que le public étudiant est beaucoup plus nombreux qu'en France, c'est un succès tant que le film est en version originale parce qu'il attire un public qui a envie d'entendre parler français. Dès lors qu'il est doublé, c'est presque fini, sauf que ça lui permet peut-être de passer à la télévision. Cela dit, c'est tout de même au public américain que je dois ma liberté d'action.

Entre L'argent de poche et l'homme qui aimait les femmes, vous avez été l'interprète du dernier film de Steven Spielberg encore inédit. Que retenez-vous de cette expérience ? Qu'avez-vous appris sur les acteurs et la direction d'acteurs ?

Ça a été un tournage très différent des miens. L'équipe était tellement nombreuse (250 personnes) qu'à la fin du film, il y avait encore des gens qui ne se connaissaient pas. Il était

fréquent d'avoir plus de cent personnes sur le plateau dont quarante électriciens. Je comprends qu'il soit très difficile pour les Américains de faire des films intimistes ; rien ne se prête à réaliser un film d'amour car leur façon de travailler enlève toute confidentialité. Quand je filmais des scènes d'amour dans mes films, je renvoyais tout le monde ; j'avais l'impression de voler ces scènes. Là-bas, tout est tourné de la même façon. C'est un cinéma qui, par contre, est très bien équipé pour le spectacle. Dans ce film de Spielberg par exemple, j'avais une scène où mes cheveux devaient se dresser sur ma tête ; ça, c'est quelque chose qu'on écrit dans un scénario, mais qui ne se passe jamais. Eh bien, le jour du tournage de cette scène, un type est arrivé avec un appareil ressemblant un peu à un saxophone, et il y avait là-dedans une telle pulsion d'air que j'ai très bien senti, effectivement, mes cheveux se dresser. C'était écrit, c'était tourné. D'un autre côté, ça me surprenait de voir Spielberg, exactement comme moi, partant le matin avec huit idées, quelquefois en laissant tomber trois, en développant certaines, simplifiant d'autres ; je croyais que c'était une façon un peu anarchique de faire du cinéma, alors ça m'a fait plaisir de voir qu'en Amérique, ça pouvait être la même chose. De même pour les petits bouts de papier dans les poches ; je croyais qu'il n'y avait qu'en France qu'on faisait un film avec des bouts de papier dans les poches.

Ce lourd système de production était finalement celui qui vous avait un peu gêné sur Fahrenheit 451...

J'aurais du lutter davantage contre cela et, comme Spielberg, essayer de rendre les choses plus vivantes, très animées.

Propos recueillis
par DOMINIQUE MAILLET



**L'HOMME QUI AIMAIT
LES FEMMES. 144 mn.**
Réal. : François Truffaut. **Prod. :**
Les Films du Carrosse. Artistes
Associés. **Dist. :** Artistes Associés.
Scén. : François Truffaut, Suzanne
Schiffman, Michel Fermand. **Photo. :**
Nestor Almendros. **Déc. :** Jean-Pierre
Kohut Svelko. **Mus. :** Maurice
Jaubert. **Mont. :** Martine Barraqué.
Curié. **Son :** Michel Laurent.
Script : Christine Pellé. **Ass. :**
Suzanne Schiffman, Alain Maline.

Chef maquil. : Thi-Loan N'Guyen.
Cost. : Monique Dury. **Cadr. :** Anne
Trigaux. **Dir. de Prod. :** Marcel
Berbert. **Int. :** Charles Denner,
Brigitte Fossey, Leslie Caron, Nelly
Borgeaud, Geneviève Fontanel,
Nathalie Baye, Sabine Glaeser,
Valérie Bonnier, Martine Chassaing,
Rosyne Puyo, Anna Perrier, Roger
Leenhardt, Henri Agel, Henri-Jean
Servat, Monique Dury, Nella Barbier,
Frédérique Jamet, Marie-Jeanne
Montfajon, Jean Dasté.