



**LE CINÉMA À QUATRE MAINS**  
LES FILMS ÉCRITS  
PAR FRANÇOIS TRUFFAUT  
ET JEAN GRUAULT

# SOMMAIRE

<b>I</b>	<b>TRUFFAUT AU TRAVAIL</b>	<b>1</b>
	1 / TRUFFAUT « CHEF DE BANDE »	1
	2 / LE BESOIN DE COECRIRE	2
	3 / LE POOL DES SCÉNARISTES	2
<b>II</b>	<b>HISTOIRE D'UN DUO</b>	<b>4</b>
	1 / PARCOURS DE JEAN GRUAULT	4
	2 / LES AFFINITÉS ÉLECTIVES	4
	3 / VINGT-TROIS ANS D'AMITIÉ	6
<b>III</b>	<b>FONCTIONS DU SCÉNARISTE</b>	<b>7</b>
	1 / ÉCRIRE POUR LE PUBLIC	7
	2 / RESPECTER LA LOGIQUE DU FILM	7
	3 / IMAGINER LA MISE EN SCÈNE	8
<b>IV</b>	<b>SOURCES DU SCÉNARIO</b>	<b>9</b>
	1 / L'ORIGINE DES SUJETS	9
	2 / LES DOSSIERS DE TRUFFAUT	10
	3 / LES RECHERCHES DE GRUAULT	10
	4 / LE SCÉNARIO : UN PATCHWORK DE RÉFÉRENCES	11
<b>V</b>	<b>PROCESSUS D'ÉCRITURE</b>	<b>13</b>
	1 / UN TRAVAIL À DISTANCE	13
	2 / AU RYTHME DE TRUFFAUT	13
	3 / UNE PARTIE DE PING-PONG	14
	4 / CHRONOLOGIE DE LA CHAMBRE VERTE	15
<b>VI</b>	<b>RÔLE DE CHACUN</b>	<b>18</b>
	1 / GRUAULT, L'ÉCRIVEUR	18
	2 / TRUFFAUT, LE CORRECTEUR	19
	3 / SUZANNE SCHIFFMAN : LA RETOUCHEUSE	20

## CHAPITRE I

# TRUFFAUT AU TRAVAIL

## 1 / TRUFFAUT « CHEF DE BANDE »

### L'indépendance financière et artistique

En 1957, pour réaliser *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut crée sa propre structure de production, Les Films du Carrosse. Le succès mondial rencontré par son premier long métrage lui permet de conserver cette structure pour réaliser ses films suivants.

A la fois réalisateur et producteur de ses films, François Truffaut peut donc choisir les projets qu'il veut réaliser, à son rythme et à ses conditions, tout en s'entourant de collaborateurs aux compétences complémentaires des siennes.

Tout au long de sa carrière, il alterne les échecs commerciaux et les succès, maintenant à flot, bon gré mal gré, la structure des Films du Carrosse, afin de conserver son autonomie financière et par là même son indépendance artistique.

### La famille du Carrosse

En véritable « chef de bande », Truffaut aime, à chaque stade de la fabrication du film, s'entourer de « spécialistes ». Certains sont présents sur tous les films. C'est le cas de Marcel Berbert, son indéfectible directeur de production, de Jean Aurel, l'ami et collègue dont il demande l'avis lors du montage et avec lequel il écrit plusieurs scénarios, et surtout de Suzanne Schiffman, sa plus proche collaboratrice, qui fut sa scripte puis son assistante avant de devenir sa coscénariste.

A côté des permanents, d'autres ne participent qu'à certains projets. Ils n'en sont pas moins des collaborateurs attirés, car Truffaut apprécie de travailler avec les mêmes personnes et constitue ainsi au fil des ans une famille autour des Films du Carrosse.

## 2 / LE BESOIN DE COÉCRIRE

### Au niveau logistique

Truffaut est un boulimique de travail. A la fois scénariste, réalisateur et producteur de la plupart de ses films, il lui arrive aussi d'en être l'acteur occasionnel. A la tête des Films du Carrosse, il produit entre autres des films de Rivette, Rohmer, Pialat, et conseille de nombreux autres réalisateurs. Enfin, il signe de nombreuses préfaces, ainsi que plusieurs ouvrages, dont le célèbre livre d'entretien *Le Cinéma selon Hitchcock* (1966).

Par passion pour son métier mais aussi par nécessité profonde – le travail étant « considéré comme le salut possible pour échapper à la mélancolie de la vie<sup>1</sup> », Truffaut développe une activité énorme. Il a toujours besoin d'avoir un ou plusieurs films en préparation. Pour réaliser les différents projets qu'il mène de front, il a donc besoin d'aide et fait appel à des scénaristes pour écrire ses films.

### Au niveau intellectuel

Le cinéaste est toujours à l'initiative du film. Il fixe le sujet, les thèmes à aborder et l'ambiance du film, mais il a ensuite besoin d'un partenaire qui lui apporte un scénario sur lequel il s'adosse pour construire par refus, demandes de corrections ou d'enrichissements, le film qu'il imagine. La coécriture est un élément essentiel de son processus de création, car il a une « vision qui a besoin pour s'éveiller de la matière écrite par l'autre » et « qui rêve qu'on lui propose ce qu'il a déjà en tête »<sup>2</sup>.

Laissant à ses partenaires d'écriture le soin de proposer un scénario, Truffaut le met ensuite à l'épreuve de la discussion, car il trouve « qu'on améliore sans cesse une idée en la discutant à deux<sup>3</sup> », et le texte s'enrichit peu à peu des propositions de chacun. Mais cette complémentarité a ses limites car, au fil de l'écriture des différentes versions, Truffaut s'approprie le scénario en modifiant et réécrivant des scènes entières.

## 3 / LE POOL DES SCÉNARISTES

### Le groupe des scénaristes

A l'exception de *La Sirène du Mississippi* (1968) qu'il a écrit seul, Truffaut a engagé des collaborateurs pour les scénarios de tous ses longs métrages. De Marcel Moussy, avec qui

<sup>1</sup> DE BAECQUE Antoine, TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Gallimard, coll. «Biographies», 1996.

<sup>2</sup> LE BERRE, Carole, « *François Truffaut* », Les Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, coll. «Auteurs», 1993

<sup>3</sup> François Truffaut in GILLAIN Anne (textes recueillis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.

il a écrit ses deux premiers films, à Jean Aurel et Suzanne Schiffman, les partenaires privilégiés de ses derniers films, il fait régulièrement appel aux mêmes auteurs. Il choisit le plus souvent ses partenaires parmi des amis, eux aussi passionnés de cinéma, comme Claude de Givray et Jean Gruault rencontrés à la Cinémathèque française. Satisfait d'une première collaboration, il fait ensuite appel à eux régulièrement : ainsi, il écrit quatre scénarios avec Jean-Louis Richard. Il se constitue au fil du temps une équipe restreinte mais fidèle.

### Les types de scénarios

« Je travaille avec des amis que je choisis en fonction du scénario<sup>1</sup>. » En application de ce principe, Truffaut change de scénariste selon le genre de films. Sur chaque projet, le collaborateur désigné est celui qui a le plus d'affinités avec le sujet et est le plus à même d'écrire le scénario du film qu'il envisage. « Pour les récits contemporains, les petits faits de vie quotidienne, adaptations policières, Truffaut préfère s'adresser à Claude de Givray (*Baisers volés*), à Jean-Louis Richard (*La Peau douce*, *La Mariée...*) ou à Jean-Loup Dabadie (*Une belle fille comme moi*)<sup>2</sup>. » Pour les sujets historiques et qui nécessitent de lourdes recherches, il engage Jean Gruault.

### Le compartimentage

Truffaut garde farouchement le secret sur les projets en préparation. Il instaure un compartimentage entre ses collaborateurs en leur demandant le silence sur le projet qu'il leur confie : « On était chacun dans des cases qui, théoriquement, ne devaient avoir aucune communication, c'est-à-dire que l'on ne devait pas dire aux autres le sujet sur lequel on était en train de travailler<sup>3</sup>. » Truffaut seul connaît l'ensemble des projets en cours et maîtrise le planning de travail.

<sup>1</sup> François Truffaut in LE BERRE Carole, « Genèse d'une exposition », *Vertigo*, n° 6-7, février 1991, p. 21-48

<sup>2</sup> LE BERRE Carole, « Genèse d'une exposition », *Vertigo*, n° 6-7, février 1991, p. 21-48.

<sup>3</sup> Jean Gruault in PREDAL René (propos recueillis par), « Jean Gruault, un scénariste et ses auteurs », *Jeune Cinéma*, n° 166, avril 1985, p. 16-20.

## CHAPITRE II

# HISTOIRE D'UN DUO

### 1 / PARCOURS DE JEAN GRUAULT

#### Du séminaire au théâtre

Né en 1924, Jean Gruault entre après la Libération au séminaire d'Angers. En 1948, il l'abandonne et s'installe à Paris, où il exerce divers petits métiers. Il travaille entre autres dans une librairie où il rencontre Jacques Rivette et entame parallèlement une carrière de comédien. Également passionné de cinéma, il fréquente le ciné-club du quartier Latin et la Cinémathèque française, où il fait la connaissance d'autres jeunes mordus de cinéma : Chabrol, Godard, Truffaut, Rohmer, Schiffman... A cette époque, il n'est pas très proche de Truffaut, dont il est un temps le rival amoureux auprès de la même jeune femme.

Sa carrière de comédien au théâtre lancée, Jean Gruault se met à écrire des mises en scène (*Macbeth*, *La Fausse Suivante*, etc.) et sa première pièce de théâtre : *Crucifixion dans un boudoir turc*. Il adhère au PCF et joue dans des pièces militantes comme *Les Pavés de Paris* et *Drame à Toulon*.

#### Du théâtre au cinéma

Parallèlement, il continue de fréquenter ses amis de la Cinémathèque devenus journalistes aux *Cahiers du cinéma*. Avec Rivette, dont il est le plus proche, il rencontre en 1956 Rossellini, qui les charge d'écrire un scénario sur les problèmes étudiants. Le film ne se fera pas, mais Rivette lui offre une nouvelle collaboration. Ils transforment radicalement leur premier scénario, qui devient *Paris nous appartient* (1958).

#### La formation du duo avec Truffaut : Jules et Jim

Jean Gruault poursuit alors sa carrière au théâtre : il adapte *La Religieuse* de Diderot en 1960 et joue dans *La Logeuse* d'Audiberti. Mais Truffaut, qui a déjà tourné *Les Quatre Cents coups* (1958) et *Tirez sur le pianiste* (1959), le ramène au cinéma. Il a apprécié son travail sur *Paris nous appartient* et lui envoie le livre d'Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*. Comme pour Truffaut, c'est un coup de foudre littéraire. Le projet démarre. La carrière de Gruault au cinéma est lancée.

## 2 / LES AFFINITÉS ÉLECTIVES

### Le socle de la collaboration : la passion de la littérature et du cinéma

Les cinq films du duo Truffaut-Gruault ont tous des sources écrites : les deux romans éponymes de Henri-Pierre Roché pour *Jules et Jim* et *Les Deux Anglaises et le Continent*, les rapports du docteur Itard pour *L'Enfant sauvage*, le journal d'Adèle Hugo pour *L'Histoire d'Adèle H.* et plusieurs nouvelles de Henry James pour *La Chambre verte*. Les deux hommes sont tous deux passionnés de littérature, et celle-ci constitue d'ailleurs le socle de leur collaboration, en leur fournissant des références de travail et des sujets de scénarios. Si Gruault ne partage pas l'enthousiasme de Truffaut concernant Balzac, les deux hommes apprécient souvent les mêmes auteurs : Proust, James, Léautaud, Dickens...

Ils partagent aussi la même culture cinématographique issue de leur fréquentation assidue des salles obscures. Ils sont particulièrement influencés par les cinéastes du muet, comme le reconnaît Jean Gruault : « Nos vrais pères, ceux que nous nous étions choisis, étaient les mêmes, et nous nous sommes efforcés de ne pas être des fils trop indignes. François avait leur photo sur son bureau du Carrosse : c'était Lubitsch et Chaplin, les détenteurs sinon du, au moins d'un secret perdu, l'un de ceux qu'il a toute sa vie cherchés, et peut-être le seul qu'il ait réussi (ses derniers films en témoignent) à retrouver<sup>1</sup>. »

### Jean Gruault, le partenaire des projets historiques et très documentés

Selon Jean Gruault, Truffaut le choisissait « surtout quand il y avait un travail de documentation préalable ou pour des adaptations de livres comme *Jules et Jim* ou *Les Deux Anglaises* que nous avons écrit non seulement d'après le roman, mais en retournant aussi aux carnets personnels d'Henri-Pierre Roché qui lui avaient servi de base pour écrire son livre<sup>2</sup>. » L'écriture de leurs scénarios nécessite de longues recherches et la réunion d'une importante documentation. Or Jean Gruault, érudit et lecteur passionné, a le goût des recherches fouillées qui lui permettent de compléter sa connaissance d'un sujet et de trouver les données et anecdotes qui forment la matière du futur scénario. C'est ce qui conduit Truffaut à le choisir pour les adaptations et les sujets historiques comme ceux de *L'Enfant sauvage* et de *L'Histoire d'Adèle H.*, qui se situent respectivement aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

<sup>1</sup> Jean Gruault in GILLAIN Anne, *François Truffaut : le secret perdu*, Hatier, coll. «Brèves Cinéma», 1991.

<sup>2</sup> Jean Gruault in PREDAL René (propos recueillis par), «Jean Gruault, un scénariste et ses auteurs», *Jeune Cinéma*, n° 166, avril 1985, p. 16-20.



### 3 / VINGT-TROIS ANS D'AMITIÉ

#### Des films et des projets inaboutis

Le duo Truffaut-Gruault a aussi à son actif de nombreux projets plus ou moins aboutis mais restés inachevés. Truffaut fait ainsi rédiger par Gruault des résumés de livres lorsqu'il veut juger de la possibilité de les adapter, tout comme il lui commande des scripts d'essais pour des sujets qu'il envisage de tourner. Ces projets restent dans les cartons, soit parce qu'ils s'avèrent trop difficiles à adapter où à monter financièrement, soit tout simplement par manque de désir du cinéaste.

On peut ainsi citer *Michael Kohlas*, projet de 1963 adapté d'une nouvelle de Heinrich von Kleist, *Julien et Marguerite*, inspiré en 1971 d'un fait divers historique, ou encore *Le Petit Ami*, envisagé à la fin des années 1970 d'après les souvenirs d'enfance de Paul Léautaud et le roman éponyme. Mais le plus abouti de ces projets est sans doute *00-14*. Truffaut et Gruault travaillent de 1981 à 1984 à cette saga historique ayant pour cadre la Belle Epoque. Ils souhaitent en faire une série pour la télévision, mais le projet est interrompu par la mort du cinéaste, et ce n'est qu'en 1995 que Jean Gruault l'adaptera pour la télévision.

#### Le ton de la collaboration : amitié, franchise et exigence

Truffaut et Gruault se sont rencontrés en 1949, mais leur véritable amitié démarre à l'occasion de leur première collaboration sur *Jules et Jim*, en 1961. Entre eux, le tutoiement, réservé par Truffaut aux intimes, est de rigueur. Leur relation est parfois orageuse, comme le souligne malicieusement Jean Gruault : «En vingt-trois ans, nous avons eu cependant, comme tout ménage, un bon nombre d'affrontements oraux et épistolaires<sup>1</sup>.» Ainsi, de 1963 à 1965, les deux hommes rompent toutes relations suite à l'échec du projet d'adaptation *Michael Kohlas*, de même que Jean Gruault n'appréciera pas son éviction brutale de l'écriture de *Fahrenheit 451* au profit de Marcel Moussy (1966). C'est que leur relation, qui est à la fois amicale et professionnelle, évolue au rythme des projets sur lesquels ils travaillent. Lorsque ceux-ci n'aboutissent pas, ou ne sont pas à la hauteur des espérances de l'un ou de l'autre, la franchise et l'exigence sont de mise. Les échanges sont parfois très secs, mais leur correspondance témoigne aussi d'une affection qui ne s'est jamais démentie.

<sup>1</sup> GRUAULT Jean, *Ce que dit l'autre*, Juillard, 1992.



## CHAPITRE III

# FONCTIONS DU SCÉNARISTE

## 1 / ÉCRIRE POUR LE PUBLIC

Au-delà de leurs goûts littéraires communs, Truffaut et Gruault ont le même point de vue sur les missions que doit remplir le scénario. La première d'entre elles est de guider le spectateur, car, selon Jean Gruault, « la construction dramatique, c'est avant tout ne pas oublier qu'on raconte une histoire à quelqu'un, qu'il faut le prendre par la main et ne jamais le lâcher, c'est la base essentielle du spectacle<sup>1</sup> ». Les deux hommes placent donc le spectateur au centre de leurs préoccupations : « Le public fait constamment partie du travail. Parfois on l'épate avec autorité, à d'autres moments on le prend avec nous, ou au contraire on le surprend<sup>2</sup> », déclare Truffaut.

## 2 / RESPECTER LA LOGIQUE DU FILM

### Dramatiser le récit

Au cours de l'écriture, la construction évolue beaucoup, notamment parce que Truffaut apporte sans cesse des idées nouvelles. Selon Jean Gruault, « une exigence guidait tous ses efforts : ce qu'il appelait la logique du film, au service de laquelle il n'hésitait pas à s'éloigner beaucoup du livre d'origine ; il cherchait toujours ce qui est de nature à dramatiser une situation<sup>3</sup>. »

### S'appuyer sur la construction

Jean Gruault et François Truffaut attachent beaucoup d'importance à la construction du récit, domaine dans lequel ils excellent. Dans un premier temps, ils alimentent le récit, aboutissant souvent à un texte très volumineux dans lequel ils modifient, déplacent, ajoutent et suppriment ensuite des scènes. Par ce travail, ils font évoluer la progression narrative et dramatique dans le sens d'une recherche de la simplicité et de la clarté, épurant progressivement le scénario des éléments jugés vagues, redondants ou superflus.

<sup>1</sup> Jean Gruault in SALE Christian, *Les Scénaristes au travail*, Hatier, 1981.

<sup>2</sup> François Truffaut in GILLAIN Anne (textes recueillis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.

<sup>3</sup> Jean Gruault in FRODON Jean-Michel, «Jean Gruault scénariste : "Truffaut n'a jamais fait de polars"», *Le Monde*, 20 juin 2001.

### **La construction de la scène inaugurale de *La Chambre verte***

Dans cette scène, le héros, Julien Davenne, assiste à la mise en bière d'une amie. C'est l'occasion pour lui de décrire son sentiment face aux morts à travers les propos qu'il tient au veuf.

La construction de cette scène va connaître de nombreuses versions et développements, que l'on peut résumer en quelques étapes :

- 1 – naissance de l'idée ;
- 2 – une première ébauche ;
- 3 – des indications pour la construction ;
- 4 – la scène rédigée.

## **3 / IMAGINER LA MISE EN SCÈNE**

### **Le scénario : un outil à faire des images**

Pour Jean Gruault, le cinéma est un spectacle dont les histoires « sont toujours les mêmes, quoi qu'on prétende. Le problème, celui qui se posait déjà à Schéhérazade, c'est de retenir jusqu'au bout l'attention, de réveiller sans cesse l'intérêt de celui à qui vous les racontez en images : l'auditeur-spectateur. "Ne pas dire mais montrer" (je cite François)<sup>1</sup>. » L'enjeu de l'écriture est dès lors de ne jamais oublier que le « scénario est un outil qui offre matière à faire des images mais aussi de la mise en scène<sup>2</sup> ». Enjeu auquel Jean Gruault répond en donnant toujours « quelque chose à faire à la caméra et aux acteurs<sup>2</sup> ».

### **Visualiser les scènes**

Pour lui, la mise en scène est toujours implicite : « Quand j'écris "À partir de ce moment-là on doit avoir l'impression qu'il y a quelque chose d'un peu faux, de forcé dans son attitude", il s'agit bien sûr d'une indication de mise en scène<sup>2</sup>. » Mais François Truffaut, qui partage son point de vue sur les missions du scénario, le pousse à lui faire des propositions plus détaillées, en lui demandant parfois pour certaines scènes un découpage précis et des éléments de prises de vue. Ces indications de mise en scène permettent au réalisateur de mieux visualiser la scène. Mais, lorsque la proposition ne correspond pas à la forme que Truffaut imagine, il l'écarte alors du scénario.

<sup>1</sup> Jean Gruault in GILLAIN Anne, *François Truffaut : le secret perdu*, Hatier, coll. «Brèves Cinéma», 1991.

<sup>2</sup> Jean Gruault in SALE Christian, *Les Scénaristes au travail*, Hatier, 1981.

## CHAPITRE IV

# SOURCES DU SCÉNARIO

## 1 / L'ORIGINE DES SUJETS

### Différentes sources d'inspirations

François Truffaut est toujours à l'origine du projet. Il apporte l'idée, le sujet du film. Ses sources d'inspirations sont variées :

- les faits divers, qui « troublent et fascinent parce qu'on y trouve mêlées fiction et vie<sup>1</sup> » et qu'il tire de la lecture de journaux comme *Détective*. Le scénario de *La Peau douce* (1963) est, selon ses propos, « bâti sur plusieurs faits divers touchant à des histoires d'amour qui ont mal tourné<sup>1</sup> » ;
- d'autres fois, il fait procéder à une enquête. C'est ainsi que Claude de Givray et Bernard Revon doivent interviewer un détective privé, profession qu'exercera le personnage interprété par Jean-Pierre Léaud dans *Baisers volés* (1968);
- sa vie privée ;
- la littérature, qui lui inspire onze de ses vingt et un longs métrages.

### Des sujets très personnels

Truffaut entretient avec ses sujets une profonde intimité. C'est sans doute sous le couvert de l'adaptation littéraire qu'il explore et exprime ses sentiments personnels : le rapport aux morts dans *La Chambre verte*, certainement son film le plus grave et le plus profond ; l'enfance inadaptée dans *L'Enfant sauvage* ; et « le sujet des sujets », l'amour dans *Jules et Jim*, *Les Deux Anglaises* et *L'Histoire d'Adèle H.* : « J'ai une grande propension à parler de moi et une très grande répugnance à le faire directement. Pour cette raison, j'ai l'impression d'être plus intime et plus sincère à travers des sujets empruntés – *La Sirène du Mississippi*, *L'Enfant sauvage*, *Les Deux Anglaises* – qu'à travers les Doinel, où je redoutais constamment l'identification entre Jean-Pierre Léaud et moi<sup>1</sup>.»

<sup>1</sup> François Truffaut in GILLAIN Anne (textes recueillis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.

## 2 / LES DOSSIERS DE TRUFFAUT

### Constitution

Suivant l'habitude qu'il a prise adolescent de constituer des dossiers sur les réalisateurs de cinéma, Truffaut réunit de la documentation sur chaque idée de scénario ou sujet qui l'intéresse. Autour d'un ouvrage ou d'un thème qui lui plaît, il peut regrouper au gré de ses lectures des articles de presse sur un auteur, un fait divers, des préfaces, des interviews, des comptes rendus. Ces dossiers sont à la base du travail sur le scénario. Les documents, soigneusement classés, enrichissent ses connaissances et nourrissent sa réflexion sur les possibilités de scénario à en tirer.

### Des documents destinés au scénariste

Un dossier peut dormir des années avant que Truffaut ne se décide à l'exploiter : «En vérité, je n'ai jamais choisi un sujet de film. J'ai laissé une idée entrer dans ma tête, grandir et se développer, j'ai pris des notes et des notes et, au moment où je me sentais envahi : en avant<sup>1</sup>.»

Dans les ouvrages à adapter, il sélectionne, souligne, annote abondamment et avec soin les passages qu'il souhaite voir figurer dans le film, et ajoute souvent une liste de films et de livres à laquelle se référer. Lorsqu'il décide de passer à la phase d'écriture, il confie cette documentation à Jean Gruault.

## 3 / LES RECHERCHES DE GRUAULT

### L'exploitation des instructions et dossiers de Truffaut

La documentation initiale réunie par Truffaut est primordiale, puisqu'elle sert de base de travail à Gruault. En préalable à l'écriture, ces données lui permettent de s'imprégner du sujet, de saisir le style et l'atmosphère du film que Truffaut envisage. Le texte de l'œuvre originale à adapter, les références sélectionnées par Truffaut fournissent la matière première du récit. Les instructions sur la construction générale, le traitement des thèmes et des personnages délimitent, eux, le cadre de l'écriture.

<sup>1</sup> François Truffaut in JACOB Gilles et DE GIVRAY Claude (lettres recueillies par), *Correspondance*, Renens : 5 Continents ; Paris : Hatier, 1988.

### Les fouilles documentaire du scénariste

Par leur caractère historique, les scénarios de Truffaut et Gruault demandent des connaissances précises. Ils nécessitent donc des recherches documentaires dont Jean Gruault à la charge. Renseignements sur une période historique ou un mouvement artistique, description d'un milieu social ou d'un personnage... Tout est bon pour alimenter le scénario. Ce travail constitue un apport essentiel avant la phase d'écriture. Dans ses cahiers de notes, Jean Gruault accumule les faits, citations, anecdotes historiques dans lesquels il puise ensuite au gré de ses besoins pour nourrir le scénario. Assemblant les différentes sources, données historiques et littéraires, Gruault et Truffaut font du scénario un véritable creuset de références.

## 4 / UN PATCHWORK DE RÉFÉRENCES

### Références littéraires

« On lisait beaucoup. Le tiers de ma bibliothèque est rempli de livres qui viennent de lui ou qui nous ont servi pour des films<sup>1</sup>. » Si les scénarios de Truffaut et Gruault sont tous l'adaptation d'un texte original, ils sont aussi pétris d'allusions ou de références à d'autres textes.

- Emprunts de dialogues : dans *Les Deux Anglaises et le Continent*, le dernier tiers du scénario est directement inspiré de la biographie de la famille Brontë rédigée par Daphné Du Maurier (*Le Monde infernal de Branwell Brontë*, 1960). Truffaut fait dire à Anne mourante la phrase prononcée par Emily Brontë au moment de sa mort : « J'ai de la terre plein la bouche. »

- Emprunts de situations à d'autres œuvres, comme dans *La Chambre verte*, qui est en réalité une savante combinaison de trois nouvelles de H. James : *L'Autel des morts*, *La Bête dans la jungle* et *Les Amis des amis*.

- Recours à des œuvres qui, si elles n'entrent pas directement dans la construction du scénario, servent à définir une ambiance, un ton général, comme *À la recherche du temps perdu* de Proust, dont Truffaut place d'ailleurs au générique de *La Chambre verte* une citation tirée d'*Albertine disparue*.

<sup>1</sup> Jean Gruault in BERGALA Alain, CHEVRIE Marc et TOUBIANA Serge, « *Le Roman de François Truffaut* », Les Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1985.

### Références cinématographiques

Truffaut s'inspire de films et d'auteurs dont il admire le style, et les indique à Jean Gruault, qui les comprend d'autant mieux qu'il baigne dans la même culture cinématographique. Ainsi, au départ de l'écriture de *L'Histoire d'Adèle H.*, la règle du jeu était de faire de chaque scène une référence à un film de Chaplin. De même, au dire de Truffaut, « il y a beaucoup plus de références cinématographiques que littéraires dans l'élaboration de *La Chambre verte*<sup>1</sup> ».

### Références personnelles

A l'instar de Truffaut, Gruault insère lui aussi des anecdotes ou des références personnelles dans les scénarios. Il dit de lui-même : « Je suis assez vampire et j'aime introduire dans le scénario et le dialogue des choses que j'ai vues et entendues<sup>2</sup>. »

### Recyclage des idées

Truffaut et Gruault n'hésitent pas à recycler des idées qui leur tiennent à cœur et auxquelles ils ont dû renoncer pour raison budgétaire ou parce qu'une scène s'insérait mal dans un scénario. D'un projet à l'autre, la documentation est précieusement conservée, servant de réservoir d'idées pour les films suivants.

<sup>1</sup> François Truffaut in GILLAIN Anne (textes recueillis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988

<sup>2</sup> Jean Gruault in DUBROUX Danièle, CHEVRIE Marc, LE PERON Serge, JAEGGI Danielle, « Le Scénario au pluriel », *Les Cahiers du cinéma*, n° 371-372, mai 1985, p. 48-55.

## CHAPITRE V

# PROCESSUS D'ÉCRITURE

## 1 / UN TRAVAIL À DISTANCE

### Une relation épistolaire

L'une des particularités de la collaboration Truffaut-Gruault est le travail à distance. Alors qu'avec d'autres scénaristes, tels Jean-Louis Richard ou Suzanne Schiffman, Truffaut organise des séances de travail communes durant lesquelles ils partagent leurs idées, la coécriture prend une autre forme avec Jean Gruault. De *Jules et Jim* à *La Chambre verte*, les deux hommes se voient peu et travaillent en grande partie par correspondance, entre autres – selon Jean Gruault – « car quand on se retrouvait tous les deux, on était toujours tentés de parler d'autre chose. On se racontait nos petites histoires. On parlait de “nos” auteurs : Proust, Léautaud<sup>1</sup> »...

De plus, Truffaut est un homme de l'écrit, qui apprécie tout particulièrement les relations épistolaires. Avec Gruault, la discussion et l'écriture des scénarios se font donc à distance et à tour de rôle par échanges de lettres, notes, ouvrages et versions de scénarios.

## 2 / AU RYTHME DE TRUFFAUT

### Une écriture longue et fouillée

L'écriture de chaque scénario s'étale sur plusieurs années. Seule exception, *Jules et Jim*, le premier film du duo, écrit rapidement et tourné dans la foulée. Mais, justement, Truffaut n'est pas entièrement satisfait du script et il improvise beaucoup sur le tournage. Dès lors, l'élaboration des films suivants est plus fouillée et surtout plus longue. Ainsi, l'écriture de *L'Enfant sauvage* s'étend de l'automne 1964 à l'été 1968, tandis que sept ans et cinq versions du scénario s'écoulent avant le tournage de *L'Histoire d'Adèle H.* et que huit ans séparent l'idée d'adapter *L'Autel des morts* de la sortie en salles de *La Chambre verte*.

<sup>1</sup> Jean Gruault in KLAUSNER Emmanuelle, « Jean Gruault et François Truffaut », *Paris Tête d'affiche*, octobre 1990, p. 10-11.



### **Une progression fixée par le réalisateur**

C'est toujours Truffaut qui décide de la progression et du rythme de travail, et ce, en fonction de deux facteurs :

- d'une part, sa disponibilité. Or il est souvent très pris : tournage d'un film, écriture d'un second, tournée de promotion d'un troisième, les projets s'enchaînent à un rythme soutenu lorsqu'ils ne sont pas menés simultanément. Son manque de disponibilité l'amène ainsi à faire une longue pause dans l'écriture de *La Chambre verte* entre avril 1975 et novembre 1977 ;

- d'autre part, les délais de réflexion que Truffaut s'octroie pour laisser mûrir le projet : « Dans un premier temps, Jean Gruault travaille davantage que moi et ensuite je ne relie pas le scénario et je n'y pense pas constamment. Il est là, dans un tiroir et je fais autre chose de mon temps. Plus tard, relisant mes notes, l'enthousiasme renaît, comme devant un scénario neuf<sup>1</sup>. »

Entre deux phases d'écriture pour Truffaut, Jean Gruault se consacre lui aussi à d'autres projets, notamment pour le cinéma. 1975 voit ainsi le début de sa collaboration avec Alain Resnais, pour lequel il écrit trois films qui marquent sa carrière de scénariste : *Mon oncle d'Amérique* (1979), *La vie est un roman* (1982) et *L'Amour à mort* (1984).

## **3 / UNE PARTIE DE PING-PONG**

### **La commande du scénario**

Elle s'accompagne d'instructions de Truffaut qui fixent le cadre de travail (annotations de l'œuvre à adapter, références de livres et de films, parfois lettre de directives).

### **La première phase d'écriture : la construction du récit.**

Il s'agit pour le scénariste d'établir le plan de l'histoire en rédigeant un script d'essai, en général de quelques dizaines de pages.

<sup>1</sup> François Truffaut in GILLAIN Anne (textes recueillis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.

### **La rédaction du scénario : plusieurs versions**

Elle commence une fois le plan validé par Truffaut. Très volumineux au départ – le réalisateur qualifie par exemple le premier jet des *Deux Anglaises et le Continent* de « monstre de plusieurs centaines de pages<sup>1</sup> » –, le scénario fait ensuite l'objet de réécritures successives au cours desquelles le texte est modelé aux attentes de Truffaut.

### **Une correspondance technique**

Le travail se faisant à distance, les différentes versions du texte font la navette entre Gruault et Truffaut. Les deux hommes s'échangent également d'autres documents. Truffaut envoie au scénariste des notes dans lesquelles il détaille scène par scène les corrections à apporter au scénario. De son côté, Gruault récapitule dans des courriers ses questions et suggestions à l'adresse de Truffaut. Méthode de travail rodée, que Gruault relate ainsi : « Je fournissais une première ébauche que François Truffaut me renvoyait avec ses observations – je lui renvoyais une seconde rédaction qu'il remaniait à nouveau – et ainsi de suite, avec de longs intervalles : la partie de ping-pong pouvait durer des années et nécessiter cinq ou six rédactions<sup>2</sup>. »

## **4 / CHRONOLOGIE DE L'ÉCRITURE DE LA CHAMBRE VERTE**

### **1 / ORIGINE DU PROJET**

#### **Déc. 1970 - Découverte de l'œuvre originale.**

Truffaut découvre, en anglais, *The Altar of the Dead*, une nouvelle de Henry James. Il la fait lire à Jean Gruault et, maîtrisant mal l'anglais, se la fait traduire par une amie, Aimée Alexandre. Puis il met l'ouvrage de côté.

#### **Avr. 1974 - Décision d'adaptation.**

A la parution en librairie de *L'Autel des morts*, la traduction de la nouvelle de James, Truffaut décide de l'adapter.

<sup>1</sup> Jean Gruault in HAUSTRATE Gaston, NOGUEIRA Rui et ZALAFFI Nicolette (propos recueillis par), « Trois scénaristes français parlent... », *Cinéma 70*, n° 148, juillet-août 1970, p. 52-55.

<sup>2</sup> GRUAULT Jean, *Ce que dit l'autre*, Juillard, 1992

## 2 / PREMIERS ESSAIS D'ÉCRITURE : LE PLAN DE L'HISTOIRE

### Mai-juin 1974 - 1<sup>er</sup> plan par Suzanne Schiffman

Truffaut demande à Suzanne Schiffman de rédiger un plan de l'histoire, probablement pour juger de la faisabilité du projet. Elle rédige un texte de 72 pages, très synthétique et proche du récit original.

Le projet s'appelle alors *L'Autel des morts*.

### Juill.-sept. 1974 - 2<sup>e</sup> plan par Jean Gruault

Satisfait, Truffaut confie cependant l'écriture du scénario à Jean Gruault, notamment parce qu'il a aimé l'adaptation que ce dernier a écrite avec Robert Enrico pour l'ORTF en 1964 de *La Redevance du fantôme*, une autre nouvelle de James.

Il lui fait parvenir le texte de *L'Autel des morts* annoté et lui envoie une lettre d'instructions (21 juillet 1974). Dans un premier temps, il s'agit pour Gruault de rédiger un plan de l'histoire. Cette étape, qu'ils appellent la construction, consiste à établir le squelette du récit.

À la fin de l'été 1974, Jean Gruault remet un plan de 55 pages, mais le réalisateur déçu le lui renvoie avec des annotations sévères et met le texte du scénariste de côté.

### Sept.-oct. 1974 - 3<sup>e</sup> plan par François Truffaut

Truffaut reprend le premier texte rédigé par Suzanne Schiffman et le retravaille avec elle, pour aboutir à un troisième plan de 33 pages.

## 3 / PREMIÈRE VERSION DU SCÉNARIO

### Nov. 1974 / Mars 1975 - 1<sup>er</sup> scénario par Jean Gruault

A partir de la troisième version du plan, Jean Gruault rédige le premier scénario.

## 4 / SUSPENSION PROVISOIRE DU PROJET

### Avr. 1975 - Truffaut suspend le projet.

A la lecture, Truffaut n'est pas séduit par le scénario de Gruault. De plus, il a en tête d'autres projets (tournage de *L'Argent de poche* et écriture de *L'Homme qui aimait les femmes*). Il met le projet de côté.

## **5 / REDÉMARRAGE DU PROJET ET ÉCRITURE DU 4E PLAN**

### **Automne 1976 - Relance de l'écriture**

Après plus d'un an et demi d'arrêt, le projet a mûri. Truffaut souhaite introduire dans le récit les thèmes de deux autres nouvelles de James, *La Bête dans la jungle* et *Les Amis des amis*. Il relance l'écriture du projet, dont le titre est désormais *La Fiancée disparue*.

### **Nov. 1976 / Janv. 1977 - 4e plan par Jean Gruault**

La demande de Truffaut implique de profondes modifications du texte. Avant de récrire le scénario, Jean Gruault rédige un nouveau plan, le quatrième.

## **6 / DEUXIÈME VERSION DU SCÉNARIO**

### **Mars-avr. 1977 - 2° scénario par Jean Gruault**

Truffaut valide le plan remis par le scénariste. Au printemps Jean Gruault rédige la deuxième version du scénario.

## **7 / LE SCÉNARIO FINAL**

### **Mai-août 1977 - 3° scénario par François Truffaut**

Au printemps, Truffaut retravaille le scénario, avec Suzanne Schiffman. Au mois d'août, il le remanie encore de manière importante, récrivant des scènes entières, surtout des dialogues. Il aboutit ainsi à une troisième version, qu'il fait dactylographier.

### **Oct. 1977 - derniers remaniements**

Chez Truffaut, le scénario n'est jamais achevé. Les trois jours précédents le tournage de *La Chambre verte*, en compagnie de Suzanne Schiffman, il apporte d'ultimes retouches au scénario.

## **8 / SORTIE DU FILM**

**5 avril 1978 - Sortie du film en salles**

## CHAPITRE VI

# RÔLE DE CHACUN DANS L'ÉCRITURE

### 1 / GRUAULT, L'ÉCRIVEUR

#### Définition du scénariste

« Contrairement à l'opinion courante, un scénariste est un technicien de cinéma et non un romancier. Audiberti, l'un de mes maîtres, établissait la distinction entre écrivain, écrivain et écrivain. L'écrivain se bagarre avec la langue et la réinvente ; l'écrivain fonde une histoire dans un langage banal sans intérêt littéraire ; l'écrivain écrit au service d'une autre forme d'expression (théâtre, cinéma) comme une espèce de livret d'opéra<sup>1</sup>. »

#### L'apport spécifique de Jean Gruault

En tant que technicien, Gruault se met au service du réalisateur. Mais, avec Truffaut, la contrainte est double, puisqu'il lui faut aussi se mettre au service de l'œuvre à adapter. Il doit intégrer dans les scénarios l'ensemble des éléments qui plaisent à François Truffaut. Or, « il soulignait tout ce qu'il voulait voir dans le film, mais c'était souvent des choses incompatibles entre elles, ce qui empêchait de construire une histoire cohérente<sup>2</sup> ». Cependant, le scénariste n'a pas son pareil pour inventer une scène à partir des morceaux choisis par Truffaut et d'une masse de documents disparates, grâce à son sens de l'imagination et de la synthèse. Gruault sait mettre en mots l'atmosphère, le ton, les thèmes, et donner une structure au récit que Truffaut envisage. Il lui offre ainsi, à travers des scénarios volumineux, documentés et inventifs, la matière première dont celui-ci a besoin pour « sculpter » le film qu'il imagine.

<sup>1</sup> Jean Gruault in PARRA Danièle, « Entretien avec Jean Gruault », *La Revue du cinéma*, n° 397, septembre 1984, p. 55.

<sup>2</sup> Jean Gruault, KLAUSNER Emmanuelle, « Jean Gruault et François Truffaut », *Paris Tête d'affiche*, octobre 1990, p. 10-11.

### Procédé de travail

La première tâche de Gruault est de prendre en note dans ses cahiers de brouillon les données qui vont nourrir le récit et qu'il recueille à travers des lectures et des recherches documentaires. Dans un deuxième temps, il rédige le plan du film. Ce n'est qu'après ces deux premières phases que Jean Gruault s'attelle à la rédaction du scénario. Au fil de l'écriture des différentes versions, il compile dans ses cahiers de notes, à l'attention de François Truffaut, les questions, réflexions et propositions sur les modifications à apporter.

## 2 / TRUFFAUT, LE CORRECTEUR

### L'exigence du réalisateur

Lorsqu'il reçoit une version manuscrite de Jean Gruault, Truffaut la fait dactylographier, puis la lit minutieusement. Il porte en marge des remarques concises et concrètes – quelquefois très sèches – sur ce qui ne lui convient pas, souligne ce qui l'intéresse, marque les passages à développer ou à couper, recomposant ainsi le texte du scénario « Il y a des moments de joie énorme où l'on sent qu'on peut améliorer la chose. Quand on amène une idée qui n'était pas dans le scénario, c'est toujours formidable. Quand on dit : "Tiens, ces deux-là vont se croiser dans le couloir", on a l'impression qu'on refait le monde. Ce sont des plaisirs disproportionnés<sup>1</sup>. » Lorsqu'il estime que son scénariste cède à la facilité, il n'hésite pas à faire une remarque moqueuse, dont il sait qu'elle sera bien perçue par Jean Gruault, qui partage son sens de l'humour. Les compliments sont plus rares, mais pointent les scènes, passages ou dialogues dont il est très satisfait. L'aspect un peu professoral de ces notes révèle que l'essentiel pour Truffaut est d'améliorer le script.

### Le talent de l'auteur

Initiateur du projet, Truffaut en garde toujours la maîtrise totale. S'il laisse d'abord son scénariste lui faire des propositions, il lui demande ensuite sans cesse des améliorations pour, en dernier ressort, s'approprier complètement le texte en en réécrivant une partie. Pour Jean Gruault, « Truffaut a un immense talent d'écrivain. C'est un écrivain qui fait du cinéma. Il est donc normal qu'il récrive la plupart des scènes<sup>2</sup> », et plus particulièrement les dialogues, dont Jean Gruault dit qu'« il les récrivait, il les redigérait. Il substituait au mien son propre langage, sa façon de s'exprimer à la mienne. Le contenu était le même, il gardait certaines répliques, mais tous ses personnages disent du Truffaut<sup>3</sup> ».

<sup>1</sup> François Truffaut in GILLAIN Anne (textes recueillis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.

<sup>2</sup> DELAUAUD Gilles, « Jean Gruault : profession scénariste », *Le Journal des Cahiers du cinéma*, n° 309, mars 1980, p. V-VI.

<sup>3</sup> BERGALA Alain, CHEVRIE Marc et TOUBIANA Serge, « *Le Roman de François Truffaut* », Les Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1985.

### L'écriture à quatre mains

A la fois accumulation et mélange des idées et du style de chacun, le scénario final est un savant « tricotage » qui se traduit aussi matériellement. Tout comme le fait Gruault, il arrive aussi à Truffaut de coller des extraits d'ouvrages ou de versions de scénarios précédemment abandonnées ou de rédiger sur des feuillets intercalaires des scènes entièrement nouvelles. Comme les retouches et les repentirs successifs d'un tableau, l'écriture devient peu à peu une gigantesque accumulation de corrections, modifications, réécritures successives.

## 3 / SUZANNE SCHIFFMAN : LA RETOUICHEUSE

### Une collaboratrice en retrait

Suzanne Schiffman est la plus proche collaboratrice de Truffaut. Assistante du réalisateur, scénariste à part entière de certains de ses films, elle participe de près ou de loin à l'écriture de chacun de ses films, même si elle n'est pas toujours créditée au générique, à l'exemple de *La Chambre verte*, dont elle a entre autres fourni avec François Truffaut le plan à partir duquel Jean Gruault développa le premier scénario.

### Un rôle ponctuel mais fondamental

Chez Truffaut, l'écriture est très fouillée, très soignée, et il peut remanier des scènes ou des dialogues jusque sur le tournage. Ainsi, au cours des trois jours qui précèdent le tournage de *La Chambre Verte*, il modifie à nouveau des scènes entières. Il le fait avec Suzanne Schiffman, Jean Gruault n'étant pas disponible, car il écrit alors pour Alain Resnais. Le scénariste connaît le rôle de Suzanne Schiffman, mais n'en prend pas ombrage : « A la fin, Suzanne était chargée de remettre le scénario en ordre. Elle avait un sens extraordinaire de ce qui était ou non financièrement possible, et de ce qui convenait ou non aux capacités de François. [...] Il re-digérait tout mon travail, il retouchait même les plus petites phrases, mais il ne le faisait jamais seul : Suzanne était toujours à ses côtés. A partir du *Pianiste* [1959], aucun film de François ne se concevait sans Suzanne<sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> Jean Gruault in FRAPPAT Hélène, Jean Gruault : « Sans Suzanne, François était perdu », *Les Cahiers du cinéma*, n° 559, juillet-août 2001, p. 20-21.