

LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR

de François Truffaut - France - 1967 - 107 min - Couleur

Scénario : François Truffaut et Jean-Louis Richard d'après le roman de William Irish, *The Bride wore black*

Photo : Raoul Coutard

Montage : Claudine Bouché assistée de Yann Dedet

Musique : Bernard Hermann

Costumes : Nanda Bellomi, Anna Pradella

Décors : Pierre Guffroy

Maquilleur : Louise Bonnemaïson

Coiffeuse : Simone Knapp

Producteur : Marcel Berbert

Directeur de production : Georges Charlot

Sociétés de production : Les films du Carosse, Les productions Artistes Associés (Paris), Dino de Laurentiis Cinematografica (Rome)

Date de sortie : 17 avril 1968

Dates de tournage : 16 mai au 18 juillet 1967

Lieux de tournage : Cannes, Paris et environs, Grenoble

Distributeur : Les Artistes Associés

Visa n° : 33254

Interprétation

Jeanne Moreau : Julie Kohler

Jean-Claude Brialy : Corey

Claude Rich : Bliss

Daniel Boulanger : Delvaux

Sylvine Delannoy : Mme Morane

Luce Fabiole : Mère de Julie

Paul Pavel : Mécanicien

Serge Rousseau : David

Michel Bouquet : Robert Coral

Charles Denner : Fergus

Michel Lonsdale : René Morane

Alexandra Stewart : Mlle Becker

Christophe Bruno : "Cookie" Morane

Michèle Montfort : Modèle de Fergus

Gilles Quéant : Juge d'instruction

Van Doude : Inspecteur

Résumé

Le jour de ses fiançailles, un jeune homme reçoit la visite d'une mystérieuse jeune femme, Julie, que personne ne semble connaître. Julie attire le garçon sur le balcon et le pousse dans le vide. Julie disparaît tandis que les invités se précipitent autour du cadavre.

Quelque temps après, un célibataire timide et solitaire, modeste employé de bureau dans une ville alpine, reçoit une invitation pour un concert. Dans sa loge, il est bientôt rejoint par Julie qui se laisse inviter chez lui le lendemain soir. Elle arrive dans la petite chambre avec une bouteille d'alcool. Le petit employé, que l'aventure éblouit, se laisse griser et souffre de douleurs atroces : il a été empoisonné par Julie. Avant qu'il n'expire, Julie lui rappellera qu'il faisait partie des cinq hommes qui tuèrent son mari, David, à la sortie de leur cérémonie de mariage.

La prochaine victime de sa vengeance est un riche industriel vaniteux et ambitieux. Julie fait partir sa femme grâce à un faux télégramme qui l'envoie au chevet de sa mère et laisse son mari seul avec son fils. Julie se fait alors passer pour l'institutrice de l'enfant et feint de venir les aider à la demande de sa mère. A la fin de la soirée, une fois le petit garçon couché, Julie enferme l'industriel dans un réduit où celui-ci ne tardera pas à périr étouffé, malgré ses supplications et ses explications : en effet, la mort de David avait été accidentelle.

Les cinq amis étaient de joyeux célibataires qui se réunissaient pour boire, jouer ou chasser. C'est en jouant avec une arme que le coup est parti. Après l'accident, ils décident de ne plus se revoir. Insensible, Julie poursuit sa vengeance. Elle retrouve sa quatrième cible : un négociant marron en voitures d'occasion. Mais au moment où elle va le tuer, celui-ci est arrêté par la police.

Elle se rend alors chez le dernier, peintre parisien à la mode, et se fait engager comme modèle. Julie pose en Diane, l'arc et la flèche à la main. Le peintre tombe follement amoureux de Julie qui a du mal à persévérer dans ses intentions meurtrières. Dans une soirée chez le peintre, elle rencontre un ami de sa première victime qui la reconnaît sans pouvoir la situer exactement.

Celui-ci découvrira trop tard son identité : pendant la dernière séance de pose, la flèche de Julie a transpercé le cœur du peintre. Julie se laisse enfin arrêter par les policiers. pour rejoindre le dernier survivant dans sa prison. Et au cours d'une distribution de soupe, Julie le poignarde à l'aide d'un couteau volé aux cuisines.

Bio-filmographie...

François Truffaut

(1932-1984)

Après une enfance solitaire et malheureuse, un service militaire interrompu par une désertion, François Truffaut¹ devient critique de cinéma en 1951 grâce à André Bazin. Aux Cahiers du cinéma puis à Arts, il est un des critiques les plus brillants et les plus provocateurs des années 50. Adeptes d'un cinéma résolument classique représenté par Jean Renoir ou Jacques Becker, il fustige le cinéma français de l'époque et exalte certains maîtres du cinéma américain. Il défend un cinéma " d'auteurs " et préfigure ainsi l'avènement de la Nouvelle vague dont il est un des théoriciens².

Il devient assistant du réalisateur Roberto Rossellini en 1956. L'année suivante, il fonde sa maison de production *Les Films du Carrosse* (en hommage à Jean Renoir) et réalise un court métrage *les Mistons* (avec Bernadette Lafont et Gérard Blain). François Truffaut montre déjà où il va se situer : dans une tradition française fondée sur l'observation de la vie quotidienne et sur l'étude de caractères. *Les Quatre cents coups* (1959) ouvre le cycle Antoine Doinel qui fait la réputation du cinéaste : *L'Amour à vingt ans* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970), *L'Amour en fuite* (1978). En apparence, son œuvre se fonde dans un certain classicisme et paraît contredire sa réflexion critique. Cinéaste de la sensibilité, il excelle dans l'autobiographie et le psychodrame, en mêlant l'humour et la tendresse. Son deuxième film *Tirez sur le pianiste* (1960), inspiré d'un livre de David Goodis, est sa première audace formelle et une première incursion hors d'un univers explicitement personnel. Il alterne par la suite des sujets originaux avec des adaptations d'œuvres littéraires. *Jules et Jim* (1961) est un divertissement plein de fraîcheur même si l'on peut y voir une simple chronique bourgeoise. Dans d'autres films (*Les Deux Anglaises et le continent*, 1971; *L'Histoire d'Adèle H.*, 1975), François Truffaut décrit les mécanismes de la passion avec une distance qui désarçonne souvent le spectateur. Il s'essaie aux films noirs avec *La Mariée était en noir* (1968) et *La Sirène du Mississippi* (1970) ou à la science fiction avec *Fahrenheit 451* (1966). Il est convaincant lorsqu'il trouve une touche douce-amère, révélatrice de ses inquiétudes et de ses dons pour la direction d'acteurs : *L'Enfant sauvage* (1970) et *L'Argent de poche* (1976) sont d'émouvants regards sur l'enfance, *L'Homme qui aimait les femmes* (1977) est pathétique, grinçant et profondément " français ", *La Nuit américaine* (1973), un des films qui lui tenait le plus à cœur. Avec *La Chambre verte* (1978), évocation originale et troublante d'un culte maniaque des morts, il connaît son premier échec commercial. Ses trois derniers films, *Le Dernier métro* (1980) multi-primé, *La Femme d'à côté* (1981) et *Vivement dimanche* (1982), sont à nouveau des œuvres charmantes et fragiles conçues par le cinéaste comme des " actes d'amour " pour ses acteurs. Dans sa diversité apparente, l'œuvre de François Truffaut tient son unité de la liberté de création du réalisateur, dont la personnalité fait l'unité profonde. Mondialement célébrée, notamment aux Etats-Unis, son œuvre fait plus souvent l'objet d'un culte que d'un inventaire critique.

François Truffaut fut aussi acteur dans ses propres films et dans *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg (1977).

Il s'éteint en 1984 à l'hôpital de Neuilly-sur-Seine.

Bifi-Cinémathèque française

1 Né le 6 février 1932 à Paris sous le nom de François Lévy, d'un père dentiste à Belfort, mais reconnu par un architecte-décorateur, Roland Truffaut - qui lui donne son nom -

2 Il publie un livre d'interviews avec Alfred Hitchcock en 1966, *Hitchcock/Truffaut* qui devient une référence. Ses écrits sur le cinéma abondent.

Jeanne Moreau

Celle qui selon Orson Welles est « la plus grande actrice du monde » à découvert sa vocation en regardant *Antigone* de Jean Anouilh. Bien que sa mère, danseuse d'origine anglaise et son père hôtelier désapprouvent son choix de carrière, Jeanne Moreau prend des cours d'art dramatique avec Denis d'Inès au Conservatoire. A 19 ans, elle joue dans la pièce intitulée *La terrasse de midi* au Festival d'Avignon. Poursuivant sa carrière théâtrale à la Comédie-Française, Jean Vilar, alors à la tête du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, la convainc de venir le rejoindre. Choix qui s'avère judicieux puisqu'elle y fait la rencontre d'Orson Welles.

Le début de sa carrière au cinéma est marqué par des petits rôles tantôt comiques (*Meurtres* en 1950 avec Fernandel , *Touchez pas au grisbi* avec Jean Gabin en 1954) ou bien érotiques (*Pigalle-Saint-Germain-des-Prés* en 1950, *La Reine Margot* en 1954). Louis Malle la remarque et lui propose de jouer dans *Ascenseur pour l'échafaud* en 1957 et *Les Amants* en 1958. Ces deux rôles dramatiques sont un tournant dans la carrière de l'actrice, qui travaille, dès lors, avec les grands noms du septième art.

En 1958, lors du Festival de Cannes, elle rencontre François Truffaut , qui lui offre un rôle dans son premier film : *Les quatre cents coups* . Les deux artistes se retrouvent pour *Jules et Jim* en 1962, film dans lequel elle interprète « Le Tourbillon », chanson qui reste dans les annales. Quant à sa performance dans le film, elle lui vaut le BAFTA de la meilleure actrice étrangère (l'équivalent britannique des César). Jamais deux sans trois, Jeanne Moreau retrouve François Truffaut sur le tournage de *La mariée était en noir* en 1968. Sa performance dans *Moderato Cantabile* lui permet de décrocher un autre prix : celui d'interprétation féminine au Festival de Cannes.

Antonioni lui propose de jouer dans *La Nuit* en 1961, tandis qu'Orson Welles lui offre un rôle dans *Le Procès* en 1962. Par la suite, ils travaillent à nouveau ensemble pour *Falstaff* (1965). Joseph Losey aussi la sollicite à plusieurs reprises : pour *Eva* en 1962, *Monsieur Klein* en 1976 et *La Truite* en 1982. Et enfin, Bertrand Blier la dirige dans *Les Valseuses* (1974) aux côtés de Miou-Miou et Gérard Depardieu . Trois ans plus tard, elle part vivre à New-York et tourne dans *Le Dernier Nabab* (1977), d' Elia Kazan et donne la réplique à Robert De Niro .

A partir de la fin des années 70, l'actrice a soif de nouvelles expériences et tente l'aventure de l'écriture scénaristique et de la réalisation avec deux long-métrages intitulés *Lumière* (1976), *L'Adolescente* (1980) et le documentaire *Le Portrait de Lillian Gish*. Elle se fait plus présente sur petit écran dans des téléfilms tels que *L'Arbre* de Jacques Doillon ou encore des œuvres classiques telles que *Les Misérables* (2000) ou encore *Les Rois Maudits* (2005).

Moins présente sur grand écran, elle ne délaisse pas complètement sa carrière d'actrice pour autant. Elle reçoit le César de la meilleure actrice pour *La Vieille qui marchait dans la mer* en 1992. Maintes fois récompensée, elle reçoit en 2003 un hommage au Festival de Cannes. Émue, l'actrice décide de revenir dans nos salles obscures avec *Akoibon* d'Édouard Baer et *Le Temps qui reste* de François Ozon en 2005. Cédant la place à la jeune génération, elle occupe essentiellement des seconds rôles. Figure incontournable du cinéma, elle participe au film collectif *Chacun son cinéma* , en l'honneur du 60ème anniversaire du Festival de Cannes, puis rejoint en 2008 le casting de *Désengagement* d'Amos Gitai. Affectionnant la relève du cinéma français, elle n'hésite pas à remettre le César couronnant ses 50 ans de carrière à l'équipe de *Naissance des pieuvres*.

Dictionnaire du cinéma. Jean-Loup Passek. Larousse, 2001

Quelques pistes de présentation

Du roman au film : construction d'un scénario.

« Irish était l'écrivain type de cette collection de la Série blême concurrençant, à une certaine époque, la Série noire. Au lieu d'avoir des gangsters dans un milieu social bien défini, on avait des histoires qui ressemblent à des cauchemars. Irish c'est presque toujours des histoires d'amour empêchées, histoires effrayantes, qui reposent sur une idée de fatalité. William Irish est un poète, peut-être aussi un malade. Ce ne sont pas des gens tout à fait normaux qui peuvent écrire des romans noirs. »

Le cinéma selon François Truffaut. Anne Gillain. Flammarion, 1988.

Lorsqu'il aborde l'adaptation du roman d'Irish, Truffaut est conscient du risque qu'il prend en représentant un personnage de meurtrière, dure et cadencée sur elle-même, qui élimine successivement plusieurs hommes sans que rien ne paraisse pouvoir la détourner de sa route. Du risque aussi d'offrir au spectateur un récit répétitif qui finirait par mener à l'issue nécessairement fatale, un meurtre après l'autre et d'une manière trop prévisible. Il sait qu'il lui faudra rendre Jeanne Moreau sympathique et intéressante pour le public, sans pour autant noircir les personnages masculins autour d'elle, sans non plus avoir recours à l'idée qu'elle est folle pour excuser ses actes. Il lui faudra aussi faire accepter au public l'idée qu'elle continue à venger la mort de son mari, même après avoir appris qu'il s'agissait en réalité d'un accident.

C'est dans cette perspective qu'il fait subir au roman, dont il reconstruit assez différemment la structure, plusieurs modifications essentielles. Truffaut renonce ainsi d'emblée à l'idée de la méprise par laquelle Irish se sortait de son histoire : dans le dernier chapitre, le flic qui poursuit l'héroïne lui explique qu'aucun des hommes qu'elle vient de tuer n'est responsable de la mort de son mari le jour de leur mariage. C'est un autre meurtrier, caché dans la maison qui faisait face à l'église, qui a tiré. Julie vient donc de tuer quatre innocents. Peu friand de cette forme de retournement final qui consiste au fond à dire au personnage et au spectateur qu'on l'a mené en bateau, Truffaut réagit.

Pour faciliter l'adhésion du public, il préfère imaginer qu'elle s'attaque aux véritables meurtriers de son mari, même s'il s'agit d'un meurtre dérisoire commis par accident et presque par bêtise. Il renonce en même temps à une idée révélée dans les dernières pages du livre : chez Irish, le véritable meurtrier est Corey, l'ami de Bliss et du peintre. Petits truands, lui et le fiancé de Julie travaillaient ensemble dans une histoire de racket. C'est Julie qui avait demandé à son fiancé de choisir entre elle et son gang, sans savoir qu'elle signait ainsi son arrêt de mort. Truffaut se sépare d'entrée de cette ambiance de petits trafics et de polar de série B pour renforcer et privilégier la pente sentimentale. Le mari mort est idéalisé, et c'est l'amour inconditionnel de cette femme pour l'homme qu'elle a à peine eu le temps d'épouser qu'il mettra au cœur de son film, certain de mettre ainsi en avant une femme qui va jusqu'au bout de la mission qu'elle s'est fixée par amour.

S'il écarte les ingrédients polar et les révélations finales à tiroir, c'est cette seule phrase exprimant l'intensité de l'amour qui lui a été arraché qu'il souligne et retient dans le texte d'Irish au moment de la confession finale de la jeune femme : "Je restais éveillée la nuit, comptant les heures, les minutes et les secondes qui me séparaient de l'instant où je le reverrais." Dans le roman Julie tombe, sans l'avoir vu venir, dans un piège tendu par la police. Truffaut renverse le final bâti par Irish, en imaginant que c'est la meurtrière qui se fait prendre volontairement afin de se donner les moyens d'atteindre en prison sa dernière victime. Construction d'un personnage maître de son destin et prêt à tout pour aller au terme de son programme et satisfaire son idée fixe. Il conçoit dès le premier synopsis cette scène d'enterrement où se présente une femme mystérieuse que finit par reconnaître Corey, l'ami des deux victimes : "Corey arrache le voile noir révélant à tous et à toutes le visage nu de Julie Killen". S'il peut se targuer auprès de son coproducteur américain d'avoir un "final logique et satisfaisant pour l'esprit, mais qui ne peut être prédit d'avance", c'est qu'il sait avoir été assez habile en concevant avec Jean-Louis Richard ce renversement qui lui permettra de mettre en scène le dernier meurtre du film dans les couloirs d'une prison.

François Truffaut au travail. Carole Le Berre. Cahiers du cinéma, 2004.

L'influence d' Hitchcock

Une mariée entre culpabilité et innocence

Jules et Jim filmait Jeanne Moreau capable d'incarner une héroïne tout à la fois énigmatique de beauté et implacable de vengeance. C'est ce même talent pour l'ambiguïté que l'on retrouve dans *La Mariée était en noir*. Julie est peut-être la moins sympathique des héroïnes de Truffaut, particulièrement quand le spectateur découvre que les cinq hommes qu'elle a exécutés par vengeance ont tué son mari par accident. Mais le film joue sur l'interrelation complexe, hitchcockienne, entre culpabilité et innocence, bonté et méchanceté, entre l'horreur du crime et la compassion du public. Julie s'insinue dans la vie de ses cinq victimes en incarnant la femme de leurs rêves. Alors que quatre des hommes tombent dans son piège, Fergus (Charles Denner) est le seul qui semble avoir une chance : après tout c'est un artiste, et il transforme Julie en une œuvre d'art. Mais Fergus commet la même erreur que *Jules et Jim* : en déifiant son modèle - il la peint sous les traits d'une Diane chasseresse - il se rend aveugle à sa faillibilité humaine. Elle le transpercera avec la flèche même qu'elle tient pendant la pose, tuant l'artiste éperdu d'amour comme un simple gibier. Julie refuse d'être capturée, que ce soit par l'art ou par la police, et lacère la peinture de son visage au rasoir - une image éloquente du penchant à l'auto-destruction qui caractérise nombre des héroïnes de Truffaut.

Une héroïne en noir et blanc

Les costumes mêmes sont chargés de sens. Dans ce film en couleurs, Julie ne porte que du noir et du blanc. Ses vêtements représentent son goût de l'absolu - la pureté de ses objectifs, la noirceur de ses actes. Des rayures noires se signalent violemment à l'attention sur sa robe blanche, révélatrices de son combat intérieur et de la manière dont le bien et le mal sont inextricablement liés chez Truffaut comme chez Hitchcock.

Le réalisateur a modifié le roman de William Irish en fonction de principes hitchcockiens. Alors que le livre ne dévoile le mobile de Julie qu'à la fin - l'énigme demeure ainsi un mystère - le film inclut un flash-back après le deuxième meurtre, qui transforme l'énigme en suspense. Pourquoi elle les tue a moins d'importance que comment elle le fait. Le roman d'Irish provoque moins l'identification du public avec Julie dans la mesure où il accorde davantage d'attention à l'inspecteur qui la suit. Truffaut présente au contraire les événements à travers le point de vue de l'héroïne. Par ailleurs, alors que le roman révélait que les hommes qu'elle avait tués étaient innocents, il maintient un équilibre complexe de sympathie en les rendant responsables du crime mais non coupables.

La mariée ne montre jamais de meurtre violent - le dernier assassinat, au couteau, est signifié par un cri hors champ - et appelle peut-être une réaction plus intellectuelle que viscérale. Pour Truffaut comme pour Hitchcock, une scène de meurtre peut être filmée comme une histoire d'amour : chacun des meurtres de Julie est, en fait, exécuté par amour.

François Truffaut, les films de sa vie. Annette Insdorf. Gallimard, 1996.

La musique de Bernard Herrmann

Bernard Herrmann a composé la musique de deux films de François Truffaut, *Fahrenheit 451* et *La Mariée était en noir*. Il est bien évident qu'il est tentant pour Truffaut de faire appel à Bernard Herrmann, le compositeur de *Citizen Kane* et de certains des plus beaux films d'Alfred Hitchcock, de *Vertigo* à *Marnie* sans oublier *La Mort aux trousses*.

Herrmann déclare au Los Angeles Time en 1968 : « Truffaut et Hitchcock sont parfaitement complémentaires l'un de l'autre. Hitchcock est surtout connu comme le maître du suspens, mais ce qui le caractérise le plus est son attitude romanesque. Truffaut est aussi un romantique. Il est une extension de Hitchcock et son seul héritier. » Truffaut et Bernard Herrmann se sont rencontrés à Londres. Le musicien s'étonne que le cinéaste français fasse appel à lui plutôt qu'à Boulez, Stockhausen ou Messiaen, à partir du moment où *Fahrenheit 451* se passe dans le futur et que les trois hommes sont des compositeurs d'avant-garde. Truffaut répond : « ils me feraient une musique du XXe siècle, vous me ferez au contraire une musique du XXIe siècle. »

En ce qui concerne *La Mariée était en noir*, Herrmann envisage le film comme « une histoire de vengeance émotionnelle, un *Monte Cristo* émotionnel ». Il utilise tout aussi bien la *Marche nuptiale*, Mendelssohn, que sa propre « Valse de l'avare », tirée de *All that money can buy* (1941), de William Dieterle. Herrmann refuse les violons, et l'enregistrement est fait à Paris. Truffaut préférera toujours la musique composée pour *Fahrenheit 451* à celle de *La Mariée était en noir*. Le 28 décembre 1975, il est de ceux qui rendent hommage à Bernard Herrmann lors d'une cérémonie qui a lieu à Hollywood quatre jours après la mort du compositeur.

Le dictionnaire de Truffaut. Patrick Brion. La Martinière, 2004

Kholer noire

Truffaut trouvait sa Mariée ratée. Après l'enseulement de *Jules et Jim* (1962) six ans plus tôt, il avait voulu à nouveau tourner avec Jeanne Moreau, sa plus fidèle muse. Il adapta en 1967 un roman de William Irish, une histoire de vengeance. C'est rare les vengeances de femmes au cinéma, mais de moins en moins; récemment il y eut *Baise-moi*, de Virginie Despentes, et *Kill Bill*, de Tarantino. Et quand les femmes tuent, les scripts ont tendance à les confondre avec la mort elle-même.

Les raisons qu'a Julie Kholer (!) d'éliminer cinq hommes qu'elle n'a jamais rencontrés sont si éloignées dans le passé qu'ils ne se méfient pas. Pour chacun, l'apparition d'une inconnue, belle et mystérieuse, est une aubaine. Fatuité masculine oblige, ils sont si pressés de la séduire, si entièrement occupés à s'écouter déblatérer qu'elle n'est qu'un miroir à leur narcissisme. Des proies faciles. Le défi du film se cherche dans la confrontation entre l'insignifiance d'existences prises sur le vif, le blabla vantard et quotidien, l'ennui assombrissant, et cela, l'heure qui a sonné. Leur insoutenable légèreté, sa gravité. La scène de cache-cache avec le fils qui s'achève par l'enfermement du père dans un cagibi et sa mort lente par asphyxie, dans ce contraste entre douceur du jeu et atrocité du crime, est impressionnante.

Jeanne Moreau a vieilli, des traces lourdes, comme dans une terre trop grasse, laissées par la vie sur son visage, servent le rôle. La mort incarnée, venue venger ses consoeurs de l'inconstance des hommes? Ne sont-ils pas tous chasseurs et coureurs de jupons ? La métaphore n'est-elle pas explicite et Truffaut porteur d'une culpabilité qui le dépasse ? En fait, la Mariée le conduisit à l'acteur Charles Denner, qui, dans le film, est le seul à connaître le visage de sa fin, parce qu'il est peintre, parce qu'il est amoureux aussi, pour la première fois. La Mariée prépara Truffaut à *L'Homme qui aimait les femmes* (1977): les thèmes et les paires de jambes sont là, esquissés. Dix ans plus tard, l'erreur de la Mariée sera réparée, les hommes volages seront gardés en vie, et fêtés.

Isabelle Potel. Libération, 30/10/2004

Films disponibles pour les bibliothèques

Les quatre cents coups (1959)

Jules et Jim (1961)

Fahrenheit 451 (1966)

Baisers volés (1968)

L'enfant sauvage (1969)

Les deux anglaises et le continent (1971)

L'histoire d'Adèle H. (1975)

L'homme qui aimait les femmes (1977)

L'amour en fuite (1978)

La femme d'à côté (1981)

Tirez sur le pianiste (1960)

La peau douce (1964)

La mariée était en noir (1967)

La sirène du Mississippi (1969)

Domicile conjugal (1970)

La nuit américaine (1973)

L'argent de poche (1976)

La chambre verte (1978)

Le dernier métro (1980)

Vivement dimanche ! (1983)

Documentaires

François Truffaut ou l'esprit critique. Jean-Pierre Chartier. Institut national de l'audiovisuel, 1965

François Truffaut, dix ans dix films. Jean-Pierre Charlier. Institut national de l'audiovisuel, 1970.

François Truffaut, une autobiographie. Anne Andreu, 2004 (Images de la culture)

Bibliographie

Le Cinéma selon François Truffaut. textes réunis par Anne Gillain. Flammarion, 1988

Dictionnaire Truffaut. Antoine de Baecque et Arnaud Guigue. La Martinière, 2004

François Truffaut. Antoine de Baecque, Serge Toubiana. Gallimard, 1996

François Truffaut. Carole Le Berre. Cahiers du cinéma, 1996

François Truffaut. Cyril Neyrat. Cahiers du cinéma, 2007

François Truffaut au travail. Carole Le Berre. Cahiers du cinéma, 2004

François Truffaut, l'art du récit. Yannick Mouren. Lettres modernes Minard, 1997

Hitchcock/Truffaut. François Truffaut, Alfred Hitchcock. Ramsay, 1984

La nouvelle vague. Noël Simsolo. INA : Radio France, 2000