

# Les 400 coups

---

François Truffaut  
France, 2012, noir et blanc.



## Sommaire

---

Générique, résumé.....	2
Autour du film .....	3
Éléments de bibliographie .....	5
Le point de vue de Jean-Michel Frodon :	
<i>Le présent et l'avenir</i> .....	7
Déroulant.....	14
Analyse de séquence .....	20
Une image-ricochet.....	27
Promenades pédagogiques.....	28
Les enfants de cinéma .....	32

Ce Cahier de notes sur... *Les 400 Coups* a été réalisé  
par Jean-Michel Frodon.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*  
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image  
animée, ministère de la Culture et de la Communication,**  
**et la Direction générale de l'enseignement scolaire,**  
**le Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

## Générique

---

### Les 400 Coups

François Truffaut

France, 1959, noir et blanc.

Durée : 1h33.

### Interprétation

Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Albert Rémy (le beau-père), Claire Maurier (la mère), Patrick Auffray (René Bigey), Georges Flament (monsieur Bigey), Yvonne Claudie (madame Bigey), Robert Beauvais (le directeur d'école), Pierre Repp (le professeur d'anglais), Guy Decomble (l'instituteur), Claude Mansard (le juge d'instruction), Henri Virlojeux (le gardien de nuit), Richard Kanayan (Abbou), et la participation de Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Jean Douchet.

**Réalisation :** François Truffaut.

**Scénario :** François Truffaut.

**Adaptation et dialogues :** François Truffaut et Marcel Moussy.

**Image :** Henri Decae.

**Cadreur :** Jean Rabier.

**Son :** Jean-Claude Machetti.

**Décor :** Bernard Evein.

**Montage :** Marie-Josèphe Yoyotte, assistée de Michèle de Possel et Cécile Decugis.

**Scripte :** Jacqueline Parey.

**Premier assistant mise en scène :** Philippe de Broca.

**Directeur de production :** Georges Charlot.

**Régisseur :** Jean Lavie assisté de Robert Lachenay.

**Production :** Les Films du Carrosse, SEDIF.

**Dates de tournage :** 10 novembre 1958 au 3 janvier 1959.

## Résumé

---

Écolier parisien indiscipliné, Antoine (12 ans) est souvent puni par le maître. Avec son copain René, il rêve d'une vie indépendante. Il vit dans un appartement exigü et pauvre, avec sa mère, jeune femme coquette qui semble toujours en colère contre lui, et son père, qui préfère blaguer et essaie de maintenir une atmosphère joyeuse à la maison. Mais les parents se disputent souvent. Pour échapper à une punition, Antoine sèche l'école ; avec René ils se promènent dans le Paris de la fin des années 1950, vont au cinéma, Antoine a des émotions fortes dans le Rotor, une attraction de fête foraine. Plus tard, il voit sa mère embrasser un inconnu en pleine rue. Ayant prétendu qu'il avait manqué l'école parce que sa mère était morte, Antoine est giflé, devant la classe, par son père. Il fugue et connaît plusieurs petites aventures nocturnes. À son retour, ses parents tentent de rétablir une relation affectueuse. Antoine découvre avec passion les romans de Balzac. Mais à l'école, il est accusé d'avoir triché, il se révolte et fugue à nouveau. Il s'installe chez René, les deux amis s'amusent dans la rue, et, à nouveau, vont au cinéma. Pour financer ses projets d'indépendance, Antoine vole une machine à écrire mais ne parvient pas à la vendre. Il est pris, emmené au commissariat puis au dépôt, avant d'être placé dans un centre pour jeunes délinquants, en Normandie. On apprend que son père n'est pas son vrai père, et que sa mère avait essayé d'avorter. Antoine s'évade et court jusqu'au bord de la mer, d'où il regarde fixement les spectateurs.



## Autour du film

---

Fin mars 1959, à Avignon, a lieu une projection privée, devant les membres de la Fédération française des ciné-clubs, du premier film d'un débutant nommé François Truffaut. C'est peu dire qu'il est attendu au tournant : depuis des années, avec ses amis de la rédaction des *Cahiers du cinéma*, il tire à boulets rouges sur le cinéma français, qu'il trouve pour l'essentiel académique, empesé. Son article « Une certaine tendance du cinéma français » paru dans les *Cahiers* en janvier 1954, et où il s'en prenait surtout à la domination du scénario sur la mise en scène, a fait l'effet d'un manifeste ravageur contre les valeurs consacrées du cinéma national. Truffaut écrit aux *Cahiers* depuis mars 1953, il est alors depuis déjà plusieurs années le protégé, et désormais le fils adoptif, du fondateur de la revue, le grand critique André Bazin, après avoir été un jeune délinquant passionné de littérature et de cinéma, très proche du personnage d'Antoine Doinel.

Bazin sera une sorte de père de substitution pour le jeune homme révolté, il accompagnera la carrière de son protégé comme critique et réalisateur débutant, mais il meurt dans la nuit du 10 au novembre 1958, le soir du premier jour de tournage. Le film lui est dédié.

Dans le mensuel créé en 1951 par Bazin (et Jacques Doniol Valcroze et Lo Duca), avec ses amis Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, qui deviendront les autres grandes figures de la Nouvelle Vague, Truffaut, le plus jeune de la bande, participe à une remise en cause du « cinéma de papa », défendant des artistes singuliers, en France (Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau) et à l'étranger (Fritz Lang, Roberto Rossellini, Kenji Mizoguchi) et surtout l'énergie d'un cinéma



D.R.

de genre hollywoodien où ils voient l'expression d'un style personnel chez Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks. La « politique des auteurs » qu'ils inventent à ce moment-là consiste surtout à affirmer la possibilité d'une singularité de regard et de style à l'intérieur même de l'industrie.

Ces jeunes gens très doués et très combatifs veulent tous devenir réalisateurs, mais le système français les oblige à un long parcours qu'ils refusent, et qui selon eux engendre le conformisme. Leur virulence critique est aussi un moyen de forcer les portes pour devenir réalisateurs, mais autrement que leurs aînés. Autant dire qu'ils ne sont pas regardés d'un bon œil par la profession. Tous vont devenir réalisateurs entre 1958 et 1960. Truffaut s'est exercé en réalisant trois courts métrages, dont *Les Mistons* (1958), fable impertinente déjà avec des enfants, et une jeune actrice promise au succès, Bernadette Lafont. Il se sent prêt, mais sait qu'il doit convaincre, notamment parmi ceux qu'il a beaucoup critiqués.



D.R.

À la fin de la projection des *400 Coups* à Avignon, une ovation unanime salue le film, le premier à applaudir debout étant le grand réalisateur Jacques Becker, président de la Fédération, qui étreint son jeune collègue. Un mois et demi plus tard, la scène se répète, à une bien plus grande échelle, au festival de Cannes. Critique aux *Cahiers* l'année précédente, Truffaut avait quitté Cannes en paria après avoir écrit un article intitulé « Le cinéma français crève sous les fausses valeurs », qui lui avait valu d'être interdit de Croisette. Il y revient en triomphateur, la séance avec à ses côtés le jeune Jean-Pierre Léaud et Cocteau en protecteur admiratif est un triomphe, que confirme le Prix de la mise en scène au Palmarès. Même si *Le Beau Serge* de Claude Chabrol était sorti en janvier, c'est la projection à Cannes des *400 Coups* et d'un autre grand film moderne, *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais, qui marque la véritable naissance du phénomène qu'on appellera la Nouvelle Vague, et qui est reconnue comme telle par les médias français et étrangers.

Le film est produit par François Truffaut lui-même, grâce à l'aide matérielle de son beau-père, Ignace Morgenstern, un

important distributeur. Dès ses débuts, le jeune réalisateur se donne les moyens d'une autonomie avec sa société, les Films du Carrosse (en hommage au *Carrosse d'or* de Renoir), d'autant mieux que *Les 400 Coups* est aussi un succès public, en France et dans le monde. Outre ses propres films, le jeune réalisateur producteur a la possibilité d'aider ses amis qui passent eux aussi à la mise en scène,  ric Rohmer avec *Le Signe du lion* et Jacques Rivette avec *Paris nous appartient*, notamment. Lui-même enchaîne immédiatement avec une comédie noire, *Tirez sur le pianiste*, qui manifeste à nouveau sa liberté de mise en scène, son invention, mais cette fois en jouant avec les codes du film de genre.

Entre 1959 et 1984, année de sa mort prématurée, Truffaut ne cessera plus de tourner, réalisant vingt-trois longs métrages qui font de lui un des cinéastes français les plus reconnus et les plus appréciés dans le monde. Parmi ses films, une série est consacrée au personnage largement autobiographique d'Antoine Doinel : le court métrage *Antoine et Colette*, qui fait partie du film à sketches *L'Amour à 20 ans* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) et *L'Amour en fuite* (1979). Resté très proche de Jean-Pierre Léaud, qui aura incarné son double à l'écran, Truffaut fait aussi appel à lui pour *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) et *La Nuit américaine* (1973).

Toujours très impliqué dans la vie du cinéma, continuant à l'occasion à écrire des textes en soutien à des films qu'il admire, Truffaut recevra le témoignage unanime d'admiration de la profession avec les dix Césars décernés en 1981 au *Dernier Métro*.   ce moment, nombreux sont ceux qui affirment que l'ancien trublion des *Cahiers* s'est assagi. Mais qui regarde avec attention ses films verra à quel point il aura toujours cherché à réinventer son style, et à mettre en question les règles établies du langage cinématographique. Dans une œuvre à très forte dimension personnelle, où on entend très souvent sa voix sur la bande son, et où il deviendra un des principaux acteurs de ses propres films dans *L'Enfant sauvage*, *La Nuit américaine* et *La Chambre verte*, dans des rôles qui lui ressemblent, François Truffaut sera resté toute sa vie fidèle à un cinéma à la première personne.

## Éléments de bibliographie

---

### Sur *Les 400 Coups*

- Gillain Anne, *Les 400 Coups. François Truffaut*, coll. Synopsis. Nathan. 1991.
- Cazaux Yvette et Magny Joël, *Les Quatre Cents Coups*, coll. Collège au cinéma (dossier 119). CNC / Film de l'Estran, 2001.

### Sur François Truffaut

- Collectif, *Le Roman de François Truffaut*, Cahiers du cinéma, 1985.
- De Baecque Antoine et Toubiana Serge, *François Truffaut*, NRF, Gallimard, 1996.
- Desjardin Aline, *Entretiens avec François Truffaut*, Ramsay, 1987.
- Collet Jean, *François Truffaut*, Lherminier, 1985.
- Gillain Anne, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.
- Le Berre Carole, *François Truffaut au travail*, Cahiers du cinéma, 2014.
- Neyrat Cyril, *François Truffaut*, coll. Grands cinéaste, Cahiers du cinéma-Le Monde.
- Toubiana Serge (dir.), *François Truffaut*, Flammarion-Cinémathèque française, 2014.

### De François Truffaut

- *Les Aventures d'Antoine Doinel*, Ramsay Poche Cinéma, 1970.
- *Correspondance* (édité par Gilles Jacob et Claude de Givray), coll. 5 Continents, Hatier, 1988.
- *Les Films de ma vie*, Flammarion, 1987.
- *Hitchcock / Truffaut*, Ramsay, 1985.

### Sur la Nouvelle Vague

- Collectif, *La Nouvelle Vague*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.
- Douchet Jean, *La Nouvelle Vague*, Cinémathèque française-Hazan, 1998.
- Frodon Jean-Michel, *Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Cahiers du cinéma, 2010.
- Marie Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, coll. 128, Nathan Université, 1997.

### Sur André Bazin

- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Le Cerf, 1985.
- Andrew Dudley, *André Bazin*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile-Cinémathèque française, 1983.

### Sites

Truffaut sur le site de la Bibliothèque du film (Cinémathèque française)

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12833>

Les 400 Coups sur le site de la Bibliothèque du film (Cinémathèque française)

<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=51579>

Dossier Truffaut d'Arte

<http://cinema.arte.tv/fr/dossier/francois-truffaut>

3 regards sur le film

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/truffaut/quatre-centscoups.htm>

<http://www.dvdclassik.com/critique/les-quatre-cents-coups-truffaut>

<http://www.ecrannoir.fr/films/04/400coups.htm>





## Le présent et l'avenir

---

par Jean-Michel Frodon

Quatre cents ! C'est beaucoup. Mais assurément le premier long métrage de François Truffaut a frappé un grand coup, et même plusieurs. Il était devenu très jeune une figure en vue de la dénonciation des conformismes du cinéma français en même temps que de la revendication vigoureuse d'un amour éperdu du cinéma. Cela ne prouvait nullement que, devenant réalisateur, il saurait transformer son incontestable talent de critique et de pamphlétaire en talent de cinéaste. Non seulement il y parvient avec une évidence qui, au moins sur le moment, laisse ses nombreux adversaires sans voix, mais il signe une œuvre riche de multiples propositions, et qui allait avoir des suites considérables.

### **Autofiction**

Une des grandes innovations des *400 Coups*, à laquelle on prête peu attention tellement elle semble aujourd'hui évidente, est son caractère autobiographique. Sans doute, comme les romanciers, les auteurs de films sont-ils souvent présents dans leurs films, de manière plus ou moins indirecte. Au cinéma, il était inédit de venir ainsi raconter son enfance, certes sous un nom d'emprunt, mais de manière explicitement très proche de ce qui avait été l'histoire vécue dans son enfance par le scénariste-réalisateur.

Scénariste-réalisateur, cela aussi semble aller de soi, et de ce côté les exemples abondent, mais ici la prise en charge par un



artiste de la continuité écriture-mise en scène en relation avec sa propre existence est sans comparaison avec, par exemple, les films des autres réalisateurs de la Nouvelle Vague. Si tous revendiquent de raconter des histoires proches d'eux-mêmes, si on trouvera des échos entre la vie de Claude Chabrol et les personnages du *Beau Serge* et des *Cousins*, ou entre la vie d'Éric Rohmer et le milieu décrit par *Le Signe du lion*, ou entre le personnage d'*Adieu Philippine* et Jacques Rozier (mais pas grand chose chez Godard ou Rivette, sans parler de Resnais ou Varda, à l'exception des lieux), aucun ne colle à sa propre biographie comme Truffaut avec *Les 400 Coups*. Le film inaugure, au cinéma, ce qu'on appellera plus tard l'autofiction – ce n'est pas une autobiographie puisque le personnage s'appelle Doinel et non Truffaut, et qu'il n'y a aucun engagement de véracité. Pourtant, de la situation de famille compliquée (naissance non désirée de père inconnu, père adoptif) et restée cachée aux yeux de l'enfant qui la découvre par hasard et en souffre à la fréquentation des lieux d'enfermement, et même le vol de la machine à écrire, les principales péripéties du film appartiennent en effet à la vie de son auteur.

Outre le parcours familial et psychologique, et la présence du copain, René, directement inspiré de son ami Robert Lachenay (auquel Truffaut restera toujours fidèle, et qui figure au générique comme assistant régisseur), outre le quartier de Paris qui fut effectivement celui de son enfance, deux autres dimensions importantes de la personnalité de François Truffaut sont mobilisées de manière affirmée : l'amour des livres, de l'écriture, de Balzac en particulier, et bien sûr la passion

du cinéma, du cinéma comme lieu refuge, comme espace transgressif lorsque les élèves qui font l'école buissonnière s'y précipitent, mais aussi comme possible lieu d'un bonheur impossible, quand le père emmène femme et enfant pour une parenthèse joyeuse au Gaumont Palace, illusoire bulle de réunion heureuse de la famille.

L'inscription dans sa propre expérience d'enfance (qui date du début des années 40, sous l'Occupation) donne une dimension particulière au film, grâce à ses méthodes de tournage en extérieur, avec l'observation affectueuse des rues, des immeubles, de l'atmosphère de ce Paris populaire, entre Clichy et Barbès. Réaliste, et même aujourd'hui précieux témoignage sur l'état de la ville, *Les 400 Coups* en donnent une vision qui ne fait aucune place à la modernité qui est pourtant en train de changer les mœurs de la France et de l'Europe, notamment sous l'influence américaine : personne ne porte de blue jeans, et nul n'écoute Elvis Presley.

L'auteur y est encore présent d'une autre manière, quasi invisible à l'époque, mais qui va prendre de l'importance dans la suite de son œuvre : on entend brièvement la voix de François Truffaut lui-même, qui lit la fin de *La Recherche de l'absolu* de Balzac. Truffaut deviendra un véritable virtuose des utilisations de la voix *off*, notamment la sienne, au cours de ses films suivants, avant de s'avancer davantage, en devenant également acteur, en entrant dans l'image après être entré sur la bande son, avec ses grands rôles dans *L'Enfant sauvage*, *La Nuit américaine* et *La Chambre verte*.

### Cinéma en liberté

Il y a donc, cas unique au sein des premiers films de la Nouvelle Vague, un redoublement de l'affirmation de l'auteur, par l'affirmation affichée de la singularité de sa mise en scène (comme le font aussi les autres) et par la présence réelle, biographique, au centre du récit. Cette affirmation esthétique et éthique trouve sa légitimité et son énergie grâce à l'emploi de méthodes libérées des contraintes de la réalisation académique qu'ont tant dénoncées les critiques des *Cahiers du cinéma*. Le tournage dans les rues de Paris et les lieux réels, la disponibilité aux accidents, aux menus événements (notamment météorologiques) y contribuent. Mais aussi, surtout, le senti-

ment très perceptible d'un bonheur de filmer, qu'il s'agisse de la perspective d'une rue vue du haut, des phares de voitures par une nuit pluvieuse, de la lumière qui s'éteint et se rallume dans un escalier d'immeuble, bref d'innombrables situations minuscules où résident des sensations, des effets visuels, des suggestions pour peu qu'on sache bien les regarder.

Cette liberté et cette joie participent aussi de cet intérêt documentaire que la fiction de cinéma recèle toujours mais qui atteint ici un degré exceptionnel, racontant ce que fut la vie dans des quartiers de la capitale à cette époque avec une précision et une richesse étonnantes.

On a souvent dit que la Nouvelle Vague était le fruit de nouvelles techniques légères de réalisation, c'est faux. *Les 400 Coups* a été réalisé avec du matériel « classique », avec un grand chef opérateur chevronné, Henri Decae, capable de travailler en extérieur (il avait fait l'image de *Bob le Flambeur* de Jean-Pierre Melville, film et réalisateur très appréciés de Truffaut), le peu maniable format Scope 35 mm, et un matériel son extrêmement lourd et encombrant. Le cinéma que la Nouvelle Vague allait mettre en œuvre appelait en effet les techniques légères de tournage et d'enregistrement, et exactement au même moment étaient en train d'être mis au point les caméras et les micros correspondants. Mais ce ne sont pas ces technologies qui ont rendu possible cette révolution artistique, elles l'ont accompagnée, elles en sont le contrepoint dans le domaine de la technique.

### Un jeune homme en colère et un cinéaste humaniste

Une des motivations évidentes du coup de force plus ou moins conscient qu'accomplit Truffaut en mettant directement sa propre vie au centre du film relève du règlement de compte. À 26 ans, le cinéaste est encore un jeune homme en colère. Sa colère s'exprime depuis une décennie dans les philippiques qu'il dirige contre le cinéma académique, avec une violence à la mesure de l'amour passionnel qu'il porte au cinéma. Cette colère, elle s'exprime aussi avec son premier long métrage. D'abord contre sa famille et en particulier contre sa mère, et au-delà l'institution familiale. Cette colère est le pendant de la souffrance de s'être vécu enfant non désiré, et abandonné par son véritable père, et qui s'est senti négligé par ceux qui l'ont

élevé. « Je n'ai pas été un enfant maltraité mais simplement pas "traité" du tout, pas aimé et se sentant complètement de trop » écrira-t-il plus tard à Roland Truffaut, son père adoptif. Le réalisateur remerciera Marcel Moussy, en charge à la télévision d'une émission sur les rapports parents-enfants, de l'avoir incité à montrer aussi des facettes plus sympathiques des parents Doinel – nuances et notations qui, en effet, contribuent à la force émotionnelle de l'ensemble. Mais Truffaut est en colère aussi contre les autres aspects institutionnels de la société auxquels un enfant peut être confronté : l'école, objet d'une détestation sans nuance, et les façons dont les enfants sont traités par la police et la justice.

Là se joue la grande singularité de l'approche de François Truffaut cinéaste. Une telle attitude d'hostilité envers les institutions sociales n'a rien d'original dans les films français de l'époque, il s'agit même d'une dominante d'un cinéma caractérisé par un mélange de refus du système, refus lié à l'importance de l'influence communiste notamment dans le monde intellectuel et artistique, et d'une forme d'anarchisme de droite, dont on trouve des manifestations chez Duvivier, chez Clouzot, chez Carné, chez Autant-Lara, bref chez les grandes figures de ce cinéma français qu'a tant combattu Truffaut comme critique dans les *Cahiers de cinéma* et dans *Arts*.

L'essentiel se joue là : dans une idée du cinéma, de la mise en scène, qui est aussi une idée des rapports humains : une exigence éthique. Soit très exactement l'héritage d'André Bazin, cette pensée inquiète d'un humanisme du réel. Le différend décisif, résumé par le conflit entre prééminence du scénario et prééminence du tournage, qui a été le cheval de bataille des critiques des *Cahiers*, c'est celui entre un démiurge qui sait, fabrique, façonne, dénonce et fait rire aux dépens de qui il souhaite, et un artiste qui se jette dans l'effectivité des lieux, des corps, des visages, des voix, des lumières, des matières.

L'un et l'autre peuvent penser à peu près la même chose du monde et des hommes, ils en donneront deux représentations opposées, moralement et esthétiquement – on pourrait à bon droit ajouter également « politiquement », même si à cette époque cela n'est pas conçu en ces termes ; il faudra à la pensée critique, notamment celle des *Cahiers*, encore quelques années pour y parvenir, et Truffaut lui-même ne s'y recon-

naîtra jamais : même lorsqu'il prendra bientôt parti pour des engagements marqués politiquement (de la signature du Manifeste des 121 contre la guerre d'Algérie en 1960 à la vente de *La Cause du peuple* après son interdiction en 1970), ce sera pour des raisons éthiques, pas politiques à ses yeux.

### La structure et la joie

*Les 400 Coups* raconte une histoire sombre, une enfance malheureuse. Mais il le raconte d'une manière infiniment joyeuse, même si elle n'édulcore nullement ni les duretés de la situation, ni d'ailleurs les travers et erreurs du personnage. Ce qui est joyeux, vivant, tonique, dynamique, c'est le cinéma. C'est-à-dire, avec François Truffaut, un rapport au monde et à ceux qui l'habitent, en même temps qu'un bonheur de filmer, de montrer, d'écouter, de monter.

Cela n'exclut évidemment pas une construction narrative précise : le scénario des *400 Coups* est (avec la complicité de Marcel Moussy, efficace scénariste de télévision) très bien structuré. On est ainsi frappé, en observant le « déroulant » (lire pages 16-25), de voir que la quasi-totalité des séquences a la même durée, 5 minutes, succession régulière de situations qui pourtant ne donne aucun sentiment de monotonie, tant les rythmes intérieurs et les tonalités de chaque séquence sont variés. Avec une virtuosité impressionnante pour un débutant, Truffaut insère d'ailleurs quelques séquences plus brèves et sans aucun enjeu narratif, purs moments de cinéma, qui contribuent à la musicalité et au dynamisme de l'ensemble du film.

Ce sont aussi des moments favorables à des coups de chapeau cinéphiles. Ainsi de la scène où Antoine descend la poubelle, dans un style visuel inspiré de l'expressionnisme allemand, ou celle des élèves qui s'enfuient les uns après les autres du groupe emmené par le prof de gymnastique dans les rues de Paris, citation de *Zéro de conduite* de Jean Vigo.

Une autre scène, que rien ne justifie dans le récit, traduit la liberté de l'auteur pour exposer ce qui l'anime au moment où il fait le film, l'idée même qu'il se fait du cinéma. Il s'agit de la séquence de Guignol aux marionnettes du Jardin du Luxembourg – on ne sait pas ce qu'Antoine et son ami René font là, ni qui est la petite fille qu'ils ont accompagnée, et si la déci-



sion du vol de la machine à écrire est importante, elle n'a aucun rapport avec la situation. Mais Truffaut se régale à filmer les visages de tout petits enfants, visages sur lesquels passent toutes émotions. Et c'est à la fois une déclaration d'amour au spectacle, fût-ce dans sa forme la plus élémentaire, Guignol, et au cinéma dans sa puissance, dépassant l'opposition entre fiction et documentaire, de capter ces déferlantes de peur et de joie, de surprise et de défiance, qui passent sur ces dizaines de visages passionnés. L'usage affirmé du hors-champ est un des nombreux partis pris audacieux de mise en scène du film, jamais appuyé, qui trouvera son aboutissement avec la séquence chez la psychiatre, à laquelle on reviendra. Mais sans un mot la succession des plans sur les petits spectateurs est bien une déclaration d'amour au cinéma par les moyens du cinéma – très précisément du cinéma selon André Bazin.

### Plaisir, sexe et cinéma

Cette scène fait écho à une autre, à peine plus justifiée du point de vue du récit, le moment où Antoine fait un tour de Rotor, cette attraction de fête foraine (comme le cinéma des origines), lors de sa première escapade avec René. Ici c'est l'énergie cinétique, la capacité à s'envoler littéralement, à ne plus toucher terre sous l'effet d'une mécanique qui devient, dans le film, un dispositif de vision magique mais qui, cette fois, affirme une autre proximité, non plus entre enfance et cinéma, mais entre cinéma et sexualité. C'est un véritable orgasme qu'atteint Antoine sous nos yeux, même s'il est le fruit d'une expérience sensorielle issue d'un autre contexte. Mais,

on y reviendra, le rapport entre Plaisir et Cinéma (il faut ici des majuscules) est une donnée décisive, et là aussi autobiographique.

Le lien entre sexe et cinéma est repris avec le vol de la photo de *Monika*, d'Ingmar Bergman, avec Harriet Andersson dans une pose suggestive, les épaules et le haut de la poitrine dénudés.

### Antoine et Monika. Le regard caméra

*Monika* est une référence majeure des *400 Coups*, qui se termine par le fameux regard caméra d'Antoine, citation de celui de *Monika* qui avait tant impressionné les rédacteurs des *Cahiers du cinéma*, qui y avaient vu à juste titre une remise en jeu de la position du spectateur par rapport au spectacle, et un défi au jugement que chacun se croira en droit de porter sur le personnage. Alors que la revue n'avait pas spécialement prêté attention au film à sa sortie, en juillet 1958, au moment même où Truffaut écrit *Les 400 Coups*, elle consacre sa couverture (la photo volée par Antoine et René) et un ensemble de textes à Bergman, dont un de Jean-Luc Godard qui fait un éloge décisif de ce que met en jeu la transgression du tabou du regard caméra – interdit en fait fréquemment transgressé dans des films auparavant, mais jamais de manière aussi appuyée, provocante, que dans le plan sur Harriet Andersson, où s'affirme un défi sexuel, moral et générationnel en moins d'une minute. Mais chez Truffaut, le regard caméra final a un sens différent. Le film a plusieurs fois recouru à des gros plans de face, surtout des plans d'Antoine, après la gifle du père, quand il est accusé de plagiat, lors du vol de la machine à écrire, dans la cage au commissariat, et surtout cet enchaînement violent où, pour l'identité judiciaire, Antoine est face caméra, et qu'une main lui tourne brutalement le visage, puis après que sa mère furieuse lui a annoncé qu'on l'envoie en centre d'apprentissage – mais aussi du commissaire, et surtout ce plan effrayant de la mère, très serré sur les yeux et le chapeau lors de la visite hargneuse au Centre de détention. Truffaut renouvelle tout au long du film les usages possibles de cette figure de style avant d'en faire la coda de sa réalisation.

À la toute fin, le gros plan de face et le regard caméra sont ouverture de l'espace des possibles de ce que sera le futur d'Antoine, à l'instar de ce qui aura été l'évolution du réalisa-



teur lui-même, lui qui, à l'âge du personnage, semblait également promis à une existence de marginal et de délinquant. S'il y a un défi au spectateur, c'est plutôt sur le mode : que savez-vous, que croyez-vous savoir de ce qui va m'arriver ? L'inscription du mot fin à même le visage d'Antoine apparaît là aussi comme une provocation, tant il est évident que sa vie n'est pas finie, que d'une certaine manière elle commence. C'est le film qui est fini.

### Le plan-séquence, l'image-temps

Ces ultimes secondes des *400 Coups* sont extrêmement travaillées, avec le travelling accompagnant l'ultime étape de la course d'Antoine vers la mer, sur le sable, celui-ci franchissant deux « lignes de fuite » (des empreintes dans le sable comme des frontières imaginaires) pour entrer dans l'eau (à la fois nouveau franchissement et impossibilité matérielle de continuer), puis revenant vers la caméra, avec le recadrage finale sur l'image arrêtée.

Il y a là une chorégraphie complexe de signes chargés de sens d'une grande richesse, qu'on aurait tort de vouloir entièrement assigner à un sens précis et unique. Il y a là aussi, comme d'innombrables manières dans tout le film mais particulièrement dans la séquence finale, entièrement sans paroles, une affirmation des puissances du cinéma, une explicite déclaration d'amour au cinéma.

Cette affirmation a connu un sommet juste avant, avec le scène elle aussi devenue célèbre de la course d'Antoine à travers la campagne, long plan-séquence de plus d'une minute [01.31.57 - 01.33.14] jusqu'au fondu enchaîné qui reprend Antoine, toujours courant au même rythme, sur une falaise qui domine la mer. Ce plan-séquence est un véritable coup de force, parce qu'en terme d'action il ne s'y passe rien d'important – il s'oppose aux plans-séquences virtuoses qui permettent d'accumuler les péripéties dans la continuité, et dont l'ouverture de *La Soif du mal* d'Orson Welles reste le modèle.



Travaillant une tout autre dimension, celle-là même qu'au même moment explorent également Alain Resnais et, en Italie, Michelangelo Antonioni, la dimension des puissances singulière de la durée, de l'enregistrement du temps lui-même, Truffaut accomplit un choix de mise en scène décisif dans ce qu'on a caractérisé comme le passage à la modernité – formulation plus tard fréquemment remise en cause, avec de bons arguments, mais qui conserve une pertinence pour signaler les mutations que connaît alors le cinéma mondial, et dont la Nouvelle Vague est le symbole.

Le travelling latéral qui accompagne la course d'Antoine est, au regard de tous les usages de la narration cinématographique classique, « trop long ». Cette durée suscite naturellement chez le spectateur un moment de saturation, du type « ok, ça va, on a compris, il court ». L'important est que le plan continue encore, au-delà de ce point d'excès, et amène à entrer dans autre chose, qui ne relève plus de la narration, de la transmission d'information ou du spectacle. Ce quelque chose, qui tient à la fois de la pure expérience sensorielle et de l'ouverture d'un espace de liberté intérieure chez chaque spectateur, seul le cinéma, machine à enregistrer le temps plus encore que l'espace, en est capable.

Et il en a effectivement exploré les multiples modalités et les multiples effets, comme l'a montré Gilles Deleuze dans son maître ouvrage, *Cinéma : l'image-temps* (Éditions de Minuit, 1985). Si l'image-temps met en crise ce que Deleuze nomme l'image-mouvement (qui est à la fois image-action et image-récit), c'est moins en faisant forcément disparaître celle-ci qu'en la contaminant, par des voies innombrables dont celle utilisée dans *Les 400 Coups* est une forme « chimiquement pure », par la prise en compte de la durée comme continuité. Cette prise en compte radicalise en la prenant au pied de la lettre la belle formule d'André Bazin qui voulait que le cinéma prenne en considération « la robe sans couture du réel ». Mais ce choix de mise en scène fait encore autre chose, qui



compte beaucoup pour Truffaut (au contraire de Bergman par exemple) : elle atteste la présence du cinéma, elle le montre lui-même en action, elle est une déclaration d'amour à son existence. Ce qui est à ce moment parfaitement cohérent avec la situation dans le film : c'est bien le cinéma qui a sauvé le jeune Truffaut de son destin, si Antoine s'évade en courant, Truffaut s'est évadé en filmant, plus exactement en écrivant sur les films puis en en faisant. Rendre sensible la présence du dispositif cinématographique à ce moment c'est, implicitement, raconter sa propre histoire d'échappée vers l'avenir en même temps que celle du personnage.

### L'adolescence, une idée neuve en Occident

Mais revenons à *Monika*. Le film de Bergman, qui date de 1953, est le premier film important de l'histoire du cinéma consacré à un phénomène en train de devenir essentiel dans les sociétés occidentales, et qu'on appelle l'adolescence – l'adolescence comme étape individuelle et commune, sans la dimension spectaculaire des bandes qu'avait abordée au même moment *L'Équipée sauvage*, avant *La Fureur de vivre* et *Graine de violence*, en 1955 et dans le contexte américain. Dans l'histoire du cinéma mondial, il y a une véritable filiation entre *Monika* et *Les 400 Coups*, qui prélude à la déferlante des films sur l'adolescence qui va envahir les écrans occidentaux. L'adolescence, Antoine Doinel n'y est pas tout à fait. Il a 12 ans, et dans une situation qui renvoie très précisément à une situation vécue par François Truffaut, situation traumatique qu'il rappellera à ses parents quand ceux-ci lui reprocheront amèrement le portrait qu'il dresse de sa famille. À l'époque, il fallait un examen pour entrer en 6<sup>e</sup> ; dans une lettre à son père, Truffaut raconte comment, ayant accidentellement raté la première session de cet examen, il était certain de réussir le rattrapage, mais que son père et sa mère n'étaient jamais venus le chercher comme ils devaient le faire pour assister à l'épreuve, ayant préféré un week-end à la campagne. Le garçon s'est donc retrouvé,

trop âgé et n'ayant pas besoin de redoubler, dans cette école communale où il a « *commencé à faire les 400 coups*<sup>2</sup> ».

Antoine a donc 12 ans, il est exactement sur la limite entre enfance et adolescence – ce qu'on ne nommera que bien plus tard la préadolescence, à mesure que la catégorisation en tranches d'âge gagnera en précision pour des raisons qui ont à voir avec l'évolution de la société, l'emprise des statistiques et les besoins du marketing au moins autant qu'avec une observation plus fine des comportements. Ce moment de bascule dans la vie d'un jeune garçon, cette mutation inexplicable que le prof d'anglais croit pouvoir expliquer comme « *une question de glandes* », ce trouble et cette dynamique d'une frontière en train d'être franchie sous nos yeux participent de la dynamique du film, porté par le mélange instable de pulsions adolescentes et d'énergie enfantine.

Dans ce contexte, on l'a dit, la sexualité est évidemment une dimension essentielle, elle est présente de multiples manières, depuis les sous-entendus repérés de manière potache par les élèves dans le poème que l'instituteur leur dicte, jusqu'au récit impressionnant de tact et de sincérité lorsqu'Antoine raconte son désir inassouvi et ses expériences sans suite avec des prostituées lors de la séance chez la psychologue.

### **Antoine de face. Vérité et mensonges**

Cette séquence a très souvent été remarquée pour ses qualités de mise en scène, avec notamment le parti pris de ne jamais montrer celle à qui Antoine s'adresse. Ce parti pris permet une totale attention à tout ce qui se joue dans les réponses du garçon, les positions du corps, les mouvements des mains. Et ici la puissance documentaire du cinéma, documentaire au sens où la caméra et le micro enregistrent bien le réel en train d'advenir, au plus grand bénéfice de la fiction, est à son sommet, grâce également au choix de François Truffaut de ne pas écrire à l'avance cette scène mais de capter sur le vif la manière dont réagirait le jeune acteur aux questions que le réalisateur lui posait lui-même.

Il ne s'agit pas pour autant d'improvisation, ou pas seulement, il s'agit d'une véritable épreuve de vérité – vérité des sentiments, des désirs, du langage corporel. La vérité est un enjeu central du film, un film où tout le monde ment la plupart du

temps. Antoine bien sûr, qui baratine à la moindre occasion ses parents et ses maîtres, jusqu'à l'énorme mensonge sur la mort de sa mère. Mais aussi la mère, qui dissimule ses aventures extraconjugales, et a caché à son fils sa véritable histoire et en particulier son origine. Et le père, qui se ment à lui-même autant qu'il dissimule aux autres pour maintenir tant qu'il le peut les apparences d'une famille unie et heureuse. Les mensonges et manœuvres sordides de la mère à propos de l'argent comme les trafics de mots d'excuse fabriqués participent de cet univers du faux généralisé, assez misérable. Sans oublier, en contrepoint, le copain René et ses parents, constamment dans des jeux d'apparences et de manipulation.

Ce monde où le faux-semblant est la règle est un monde où Antoine est malheureux, en état d'infériorité, et dont il ne comprend pas les règles – la scène où il se sent injustement puni pour avoir non pas copié Balzac mais repris de mémoire un texte très aimé, ce qui est tout de même un plagiat mais pas à ses yeux, est à cet égard magnifique d'ambiguïté. La dissimulation maternelle et peut-être plus encore les petits arrangements pour se simplifier la vie du père définissent la médiocrité de l'horizon moral qui est littéralement formulé à l'écran lorsqu'on y lit « FIN DE LA RECHERCHE DE L'ABSOLU » (les majuscules comptent).

Le triomphe d'un relatif médiocre est le pendant de cette autre pratique banalisée qu'est le vol, pratiqué systématiquement par Antoine, René, sa mère, un élève de la classe. Hormis les rares enjeux de « survie » (la bouteille de lait), il s'agit plutôt d'une transgression routinière, dont on a l'impression qu'elle ne mène à rien, et qui culmine avec l'histoire absurde de la machine à écrire – absurde de la voler, plus absurde encore de la rapporter. Dans *Les 400 Coups*, le vol n'est pas un gadget narratif, et la tentation de la délinquance a bien existé chez le jeune Truffaut, qui a fait de la prison à la fin des années 1940, et dont un des interlocuteurs les plus proches à l'époque était Jean Genet, qui venait de publier *Journal d'un voleur*.

Cet environnement de tricherie généralisée, dont sa propre naissance est bien sûr le point originel, fait d'Antoine un enfant qui parle peu – et le plus souvent pour mentir. Jusqu'à cette fameuse séance chez la psychologue, donc, où il se libère par la parole, où il se livre avec sincérité, finesse, humour. Le



choix de mise en scène restant en permanence sur Antoine déploie cette sensation d'avoir enfin affaire au « vrai » Antoine, à sa sensibilité, et ce mélange singulier et instable d'enfance et de maturité tel qu'il définit sa personnalité.

### Off

Le son *off* trouve ici son emploi le plus passionnant et le plus profond, mais il est une ressource employée avec virtuosité dès le début du film, et avec des usages très variés, voix de l'autorité comme descendue des limbes quand le directeur de l'école commente les frasques des cancre de son établissement, projection imaginaire d'Antoine vers la pénibilité de la punition à accomplir lorsqu'il « entend » les *que je dégradasse les murs de la classe* énoncés d'une voix sépulcrale par P'tite feuille, notation ironique sur le patriotisme officiel avec *La Marseillaise* à la radio, dimension cauchemardesque de la dispute nocturne entre les parents ou fantasmagorique avec les sons de l'imprimerie voisine de celle où Antoine tente de passer une nuit. Le son de la séance chez la psy est lui-même très travaillé, puisqu'on entend en outre les sons de la vie du centre de redressement, qui inscrivent le dialogue dans un contexte.

### Le corps de maman

Avec une intelligence impressionnante, un tel choix de réalisation manifeste aussi une autre dimension qui caractérise le film, le rapport phobique au corps féminin, et en particulier au corps féminin comme capable de donner la vie. Loin d'être anodine,

la petite séquence où Antoine a surpris dans la rue une conversation entre deux commères commentant avec des détails peu ragoutant des grossesses difficiles et leurs conséquences chirurgicales, est le signal le plus explicite de cette dimension.

Elle se relie bien sûr à la sexualité de la mère, cette sexualité qui a causé sa propre naissance non désirée, cette sexualité qui se manifeste par les aventures extraconjugales qui, pour Antoine, signifient à la fois la fausseté du monde dans lequel il vit et l'indisponibilité de sa maman à son égard. Une telle répulsion se double d'une attirance symétrique, d'une fascination trouble, dont témoigne l'admirable séquence muette où Antoine, seul à la maison, s'installe à la table de maquillage de sa mère, examinant les accessoires, essayant sa brosse et reniflant le parfum, tandis que son visage apparaît diffracté par plusieurs miroirs qui soulignent la complexité de sa personnalité. À elle seule, l'approche du film du point de vue de rapports complexes à la sexualité chez un adolescent est d'une richesse singulière, dans un film en apparence bien simple.

On en trouve un écho peut-être encore plus troublant lorsque la mère donne le bain à son fils, relation infantilisante mais où le trouble sexuel est aussi bien sensible – ce dualisme pervers s'aggravant avec les confidences de la mère, puis sa proposition d'un marché peu glorieux, véritable spirale dans laquelle le garçon est entraîné par l'inconséquence de la mère, d'autant plus qu'il est plausible qu'à ce moment elle essaie de bien faire.

Et la mise en scène de la scène chez la psychologue est à nouveau une manifestation de cette relation d'attirance répulsion pour le corps féminin. Juste avant la séance, un camarade a donné des conseils à Antoine, lui recommandant de ne pas regarder les jambes de la psy, de ne pas se baisser si elle laisse tomber une gomme. La réalisation va au-delà, elle élimine complètement le corps de la femme qui interroge. Ce faisant, Antoine s'adresse moins à elle que directement au spectateur, à moi qui le regarde dans le film.

Le véritable regard caméra des *400 Coups* est là, avant l'image finale, la véritable adresse au spectateur sur un mode qui associe subtilement la connivence (on est aux côtés d'Antoine depuis le début du film, et inévitablement en empathie avec lui), l'incertitude (il n'est pas sûr de lui et ne s'en cache plus



derrière des attitudes provocantes ou des soumissions de circonstance) et le défi (qui es-tu pour me juger ?).

#### FT + JPL = AD

Celui qui pose cette question, celui qui porte depuis le début toute la charge de vitalité, de tristesse, d'incertitude, de désir, de colère qui électrise le film, est un être bizarre. C'est François Truffaut, évidemment, auteur complet d'un film consacré à sa propre enfance. Mais c'est aussi, inséparablement, Jean-Pierre Léaud. On peut voir, en bonus de plusieurs  ditions DVD du film, les essais du jeune Jean-Pierre lors du casting, scène extraordinaire et qui préfigure celle chez la psy.

Dès qu'il l'auditionne, Truffaut a parfaitement conscience d'avoir rencontré avec ce garçon de 14 ans mieux qu'un interprète, une personnalité à la fois différente de ce qu'il fut et qui y fait écho, y compris par ses aspects rebelles, notamment contre l'institution scolaire. Truffaut a souvent dit avoir été certain d'avoir trouvé son interprète dès la première rencontre, bien qu'il ait vu des centaines de candidats. Et il revendique aussi avoir bénéficié de ce qu'apportait le garçon de sa propre personnalité : « Il y avait des décalages avec le scénario : il était plus agressif, moins soumis comme personnage. Le mien était plutôt humble et faisant vraiment ses coups en douce. Lui était plus arrogant, plus effronté même ! Je voyais donc le personnage se décaler légèrement mais il y a apportait une telle vie que ça me plaisait et je l'acceptais<sup>3</sup>. »

Ce double fictionnel que le cinéaste s'est inventé aura donc les traits et la voix de Léaud, non seulement dans *Les 400 Coups*

mais dans les quatre autres films qui composeront, jusqu'en 1978, la saga Antoine Doinel. Léaud interpr tera également deux autres films de Truffaut, *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) et *La Nuit américaine* (1973). Hors tournage, ils resteront extrêmement proches – c'est parce qu'il lui reproche de s'être mal comporté avec « Jean-Pierre » que Truffaut se querellera violemment avec Jean-Luc Godard à la fin de 1973, Godard ayant été l'autre grand cinéaste ayant fréquemment fait appel à Léaud dans les années 60, au point de faire de l'acteur le visage et le corps par excellence de la Nouvelle Vague, même si sa carrière comporte aussi bien d'autres titres.

#### Pères et fils

Il s'est joué un étrange processus familial autour des *400 Coups*, film construit par et autour d'un personnage déterminé par une famille dysfonctionnelle. Truffaut avait trouvé son « véritable » père, non pas biologique<sup>4</sup> mais spirituel, affectif, intellectuel, et même légal, en la personne d'André Bazin qui l'a officiellement adopté. Par un incroyable coup du destin, « *l'homme que j'ai le plus aimé* », comme le désigne Truffaut<sup>5</sup>, meurt le jour même où le jeune homme commence à tourner son premier film. Mais au moment où il perd son « père », Truffaut se trouve à la fois un double et un « fils » en la personne de Jean-Pierre Léaud, qui déclarera un jour : « Truffaut était comme mon père, et Godard mon oncle. » En outre, François l'enfant rebelle est aussi devenu lui-même mari, de Madeleine Morgenstern, et il sera papa d'une petite Laura au moment même où il termine le film.  crivant à un autre père, celui qui l'a élevé et lui a donné son nom, Roland Truffaut, qui lui a amèrement reproché le portrait qu'il fait de sa femme et de lui dans le film, le cinéaste justifie sa manière de raconter son histoire, et conclut en disant : « j'ai le sentiment.. d'être devenu un homme capable d'élever un enfant<sup>6</sup>. »

<sup>1</sup> Cité dans de Baecque Antoine et Toubiana Serge, *François Truffaut*, Gallimard, page 209.

<sup>2</sup> Sur le rapport du film à la biographie réelle de Truffaut et les réactions de la famille, cf. de Baecque Antoine et Toubiana Serge, *op. cit.*, pages 204-211.

<sup>3</sup> Gillain Anne, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.

<sup>4</sup> Celui-ci, le cinéaste finira par le chercher, et l'identifier, bien plus tard, durant l'été 1968 grâce aux services de la véritable agence de détective où travaille Antoine Doinel dans *Baisers volés*. Il ne le rencontrera jamais.

<sup>5</sup> Dans la préface de Dudley Adrew, *André Bazin*, Cahiers du cinéma, 1983.

<sup>6</sup> Cité dans *François Truffaut*, *op. cit.*



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4

## Déroutant

### 1. Générique [00.00 - 02.39]

Série de plans en travellings avant en voiture dans les rues de Paris, caméra légèrement vers le haut (ciel, haut des bâtiments, toits). On aperçoit très fréquemment la tour Eiffel qui fait repère, des hangars, une ville populaire, puis le palais de Chaillot, ciel gris, soleil voilé, enfin au pied de la tour. Déroutant avec remerciements, notamment J. -C. Brialy et « Mademoiselle Jeanne Moreau ». Carton : Ce film est dédié à la mémoire d'André Bazin. Fondu au noir.

### 2. La classe, la punition [02.40 - 09.44]

Les élèves font circuler une photo de femme peu vêtue. Antoine Doinel (AD) entreprend d'écrire ou de dessiner quelque chose dessus, le maître le surprend. Il est aussitôt nommé : « Doinel, apportez-moi ce que vous avez là. » Il est mis au piquet. Le maître, surnommé P'tite Feuille, ramasse les copies, les enfants sortent en récréation sauf Antoine laissé seul dans la salle. Scènes dans la cour de récréation. Voix off : l'instituteur parle d'un dialogue avec un parent d'élève au directeur. On voit Antoine écrire sur le mur de la classe tandis que sa voix off énonce « ici souffrit le pauvre Antoine Doinel... » Les élèves sont indisciplinés, le maître d'une ironie agressive envers eux. Antoine écope d'une longue punition à copier à la maison. P'tite Feuille dicte une récitation, « Le Lièvre » (poème de Jean Richepin) ; dans une série de brefs apartés comiques un élève détruit entièrement son cahier. Les élèves repèrent des sous-entendus sexuels dans le poème. La classe est constamment prête à s'agiter à la moindre occasion. Menace du maître : « Je vous préviens je vais être injuste ! » Menaces assorties d'allusions aux relents nationalistes et réactionnaires.

### 3. Sortie de l'école [09.45 - 10.44]

Statue allégorique républicaine, Liberté Égalité Fraternité au fronton. Panoramique vers le bas. AD et son copain René (R) parlent de piquer du fric à ses parents, s'en prennent à un autre élève, Moricet le fayot. Les deux amis dans la rue s'arrêtent sur une place, sur un banc. AD veut se venger de P'tite Feuille. Fondu enchaîné.

### 4. Antoine chez lui, retour de l'école [10.45 - 13.47]

AD seul dans le petit appartement familial. Il remet du charbon dans le poêle, s'essuie au rideau, récupère de l'argent caché, entre dans la chambre des parents. Début musique, il s'assoit à la table de maquillage de sa mère, se coiffe devant la glace – trois miroirs différents renvoient plusieurs images tronquées de lui. Il joue avec le parfum et la pince à recourber les cils. Il met la table pour trois. Petit appartement modeste, fanions de rallye auto au mur, coupes sportives sur le buffet. Sur la table, il commence à écrire sur une feuille de son cahier la punition. Off : « Que je dégradasse les murs de la classe ». Il entend sa mère rentrer, range ses affaires en vitesse. La mère,

manteau de (fausse ?) fourrure. Jeune, blonde aux cheveux courts, jolie et coquette. Elle est aussitôt brusque avec lui, le dispute pour rien. Elle l'envoie acheter de la farine. Se fait des mines dans la glace.

#### 5. Rue de Paris, devant chez AD [13.48 - 14.22]

AD court avec ses courses. Sur le trottoir, deux « commères » discutent d'accouchements difficiles, avec des détails physiques. AD écoute, il est perturbé, éccœuré. Fondu enchaîné.

#### 6. Dans l'escalier avec papa [14.23 - 14.43]

AD remonte l'escalier de son immeuble, un bâtiment pauvre, en mauvais état, accompagné d'un homme en casquette et parka, dont on comprend que c'est son père. Celui-ci s'adresse à lui de manière amicale, plutôt en copain, lui dit qu'il faut ménager sa mère, fait des blagues avec la farine.

#### 7. La famille Doinel à l'appartement [14.44 - 17.41]

La mère est agressive, le père blagueur essaie de détendre l'atmosphère. Des histoires d'argent. Le dîner est avalé par une ellipse. La mère veut se débarrasser d'AD pour les vacances. AD et son père déroulent une banderole pour le rallye auto du dimanche. Maman annonce qu'elle ne viendra pas, allusion vexée du père aux infidélités de la mère, début de dispute. Maman envoie AD descendre la poubelle. On voit l'exiguïté de l'appartement (AD dort dans l'entrée sur un lit pliant).

#### 8. Antoine descend la poubelle [17.42 - 18.16]

AD descend la poubelle, lumière expressionniste dans l'escalier, *off* la radio annonce la fin des émissions, *Marseillaise* pompeuse. Bruit de chat qui miaule, la minuterie s'éteint, un instant de noir participe de ce moment où l'hyperréalisme confine au fantastique. AD remonte. Fondu au noir.

#### 9. Le matin au réveil [18.17 - 19.08]

Maman réveille AD avec brusquerie. AD devant la glace du cabinet de toilette. *Off*, la voix du maître, menaçante : « *Que je dégradaisse le mur de la classe.* » Encore des histoires d'argent entre les parents. AD prend cette fois parti pour sa mère, qui a détourné des sous. Il part à l'école avec un morceau de pain et des sucres en guise de petit déjeuner.

#### 10. L'école buissonnière (la rue, le cinéma, le Rotor, maman embrasse un type dans la rue) [19.09 - 24.42]

AD sort en courant de son immeuble. R le détourne du chemin de l'école. Les deux marchent dans les rues. Un côté documentaire sur les rues parisiennes, rendu allègre



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 13

par la marche des garçons et un air de flûte enjoué. Ils cachent leur cartable derrière une porte cochère, Moricet l'élève fayot les voit. Ils vont au cinéma voir un film « parlant français » (*Terreur à Shanghai* de Richard Jaeckel), traversent la rue en défilant les autos, jouent au flipper dans un café où résonne un saxophone rock. AD prend place dans le Rotor. René le regarde d'en haut. Le mouvement s'accélère. Point de vue d'AD brouillé par la vitesse, lui en contrechamp, transporté de bonheur – ne touche pas terre, littéralement, les bras en croix. Le bruit du mécanisme bat le rythme. AD la tête en bas. Un autre monde, une extase. Des cris. Ça se ralentit, ça retombe, les gens retombent, étourdis. AD repart mine de rien. Place Clichy, devant le Wepler, il surprend sa mère en train d'embrasser un homme en pleine rue. AD et R récupèrent leur cartable. Moricet les espionne. R prête un faux mot d'excuse à AD.

### 11. Antoine et papa seuls à l'appartement [24.43 - 29.21]

AD fabrique un faux mot d'excuse. Papa rentre, annonce que maman ne rentre pas le soir, les deux savent la vérité. La cuisine entre hommes, les bons conseils de papa : que des mensonges, sur l'école, sur la mère, sur la vie qui sera meilleure. On sent une tristesse rentrée sous la jovialité de façade. AD fait semblant de dormir. Maman rentre tard. *Off*, dispute des parents. Noir.

### 12. « C'est ma mère, m'sieur. Elle est morte ! » [29.22 - 34.03]

AD cherche des excuses pour son absence à l'école. Moricet révèle aux parents d'AD son absence à l'école. Dans la cour, AD dit à P'tite Feuille qu'il a manqué la classe la veille parce que sa mère est morte. En classe, gags potaches. Les parents arrivent. Le père gifle brutalement AD devant la classe. *Off*, le directeur dit : « *La mesure est dépassée.* » La caméra accompagne AD qui retourne lentement s'asseoir. *Off*, le père menace. Travelling avant sur le visage d'AD, regard tourné vers un ailleurs (qui annonce le plan final). Fondu enchaîné.

### 13. La fugue [34.04 - 39.43]

Il fait nuit. AD et R marchent dans la rue. AD ne veut plus rentrer chez lui, veut « vivre sa vie », il emploie un langage d'aventurier de roman. R emmène AD dans une imprimerie désaffectée. Bruits *off* d'une autre imprimerie. Les parents reçoivent la « lettre de rupture » d'AD. La mère réagit de manière égoïste. Chassé de sa cachette, AD erre la nuit dans les rues de Paris. Il croise Jeanne Moreau qui a perdu son chien et Jean-Claude Brialy en dragueur hargneux. Les vitrines de Noël. AD vole une bouteille de lait qu'il boit avidement. Lumières nocturnes sur pavés mouillés, ombres sur affiches (souvenir de Fritz Lang ?). Séquence très chorégraphiée. Boire le lait - dimension enfantine. Au matin, AD se débarbouille vaguement avec l'eau gelée de la fontaine de l'église de la Trinité. Il s'éloigne et se fond dans la grande ville.

**14. Maman cherche à se rapprocher d'Antoine** [39.44 - 44.05]

Retour à l'école. Une blague pour Chabrol. Cours d'anglais, gag « *Fa-ther* ». La mère éplorée devant le directeur. « Une question de glandes » dit le ridicule prof d'anglais. À la maison, maman lave et essuie son fils, l'embrasse, le fait coucher dans son lit. Elle raconte sa jeunesse, cherche la complicité. Il dit qu'il veut quitter l'école. Elle lui propose de l'argent s'il travaille bien. AD est réticent, mal à l'aise. Fondu au noir.



Séquence 14



Séquence 14

**15. Intermède comique en hommage à Jean Vigo** [44.06 - 45.33]

Sortie de l'école de toute la classe derrière le prof de gym, les élèves quittent le groupe les uns après les autres, citation de *Zéro de conduite*, musique allègre, un graffiti à la gloire de Giraudoux. Un plan filmé du haut d'un immeuble rend plus graphique et drôle la fuite des élèves les uns après les autres. Fondu au noir.



Séquence 15

**16. Balzac, incendie, Gaumont Palace** [45.34 - 50.45]

AD sur le canapé lit Balzac (*La Recherche de l'absolu*) en fumant une cigarette, on entend le texte, lu *off* par Truffaut. On lit « Fin de *La Recherche de l'absolu* » (double sens). AD accroche un portrait de Balzac, comme une image pieuse dans un autel bricolé. À l'école, P'tite Feuille donne comme sujet de rédaction : décrire un événement grave qui vous a concerné – AD, *off* : « *Eurêka ; j'ai trouvé* », comme dans Balzac. Il écrit, inspiré par sa lecture. Chez lui, il allume une bougie à Balzac, déclenche un début d'incendie. Dispute et comique mêlés. Le père menace du prytanée. C'est la mère qui est (trop) gentille. Elle veut aller au Gaumont Palace voir *Paris nous appartient* (titre du film que Jacques Rivette ne finira que deux ans plus tard – grâce à l'aide que Truffaut lui apportera suite au succès des *400 Coups*). Sortie du cinéma sous la pluie, musique guillerette. Retour joyeux de la famille en voiture (le cinéma adoucit les mœurs). Fondu au noir.



Séquence 16



Séquence 17

**17. Injustice et escapade (Paris, cinéma, maison de René)** [50.46- 1.00.49]

En classe. Vengeance collective de la classe contre Moricet. AD est accusé de plagiat par P'tite Feuille, qui croit qu'il a copié alors qu'il a écrit de mémoire le texte de Balzac dans sa rédaction. AD le vit comme une injustice. Expulsé de la classe, il se sauve de l'école. Un élève fait les poches des manteaux dans le couloir. R se fait virer aussi. AD et R sont dans la rue, soleil et froid. AD dit qu'il ne connaît pas la mer. R l'invite à vivre chez lui. Panoramique ascendant sur la maison « originale » de R. AD s'installe dans la pièce avec le cheval, filmé de très haut (atelier d'artiste, un autre monde). R pique de l'argent à ses parents. Des chats partout. La mère de R, personnage excentrique. Escapade guillerette dans Paris, nouvelle musique endiablée, dévaler les escaliers du Sacré Cœur, se moquer d'un curé, course joyeuse. R dîne avec son père, homme austère (mais joueur) en guerre contre sa mère, R ravitaille AD caché. AD et



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20

R vont au cinéma. En sortant, R vole la photo de Harriet Andersson dans *Monika*. Ils volent les pourboires d'une dame-pipi dans un café, font des farces. De retour dans la chambre de R, en pyjama, ils jouent au trictrac, boivent du vin, fument le cigare. Le père les surprend, fait semblant de ne pas voir AD caché derrière le lit. Noir.

### 18. Deuxième jour de fugue. Guignol. Projets d'avenir. [1.00.50 - 1.03.32]

La rue vue du toit. Tirs de sarbacanes et projets d'avenir. AD et R accompagnent une petite fille au Luxembourg. Marionnettes : Guignol et le Petit Chaperon rouge. La foule des visages de tout petits enfants passionnés par le spectacle, toutes les émotions – un documentaire. Dans le fond de la salle, AD et R continuent d'élaborer un plan (illégal) pour s'enrichir et partir vivre au bord de la mer. Toujours les visages d'enfants. Victoire de Guignol. Noir. Sur les Champs-Élysées, AD et R entrent dans la Galerie des Champs-Élysées.

### 19. Le vol de la machine et son échec [1.03.33 - 1.08.54]

AD seul monte un escalier moderne. Il entre dans des bureaux vides, pénètre derrière une paroi vitrée, vole une machine à écrire. Gros plan sur son visage au moment de l'acte. Il descend les escaliers en courant. AD avec la machine et R sortent de la galerie, dans la rue, envol de pigeons très visuel, descente dans le métro (accélération du rythme des plans). Retour place Clichy, et retour de la musique, version douce à la guitare du thème. Ils confient la machine à un type qui doit la mettre au Mont-de-Piété. Le type essaie de les arnaquer, ils ne se laissent pas faire. Ils se retrouvent avec la machine sur les bras, se disputent. AD met un chapeau pour rapporter la machine au bureau. Comique. Il est attrapé par le concierge, très agressif (rupture de ton).

### 20. Au commissariat [1.08.55 - 1.16.22]

R attend AD, il voit le père qui sort AD de l'immeuble en le tenant par le col. Il est furieux. « *Regarde ton copain, vous êtes pas près de vous revoir.* » Au commissariat. Le commissaire. Les adultes ont un problème d'autorité. Déposition de AD. En cellule (cage). Les flics jouent aux petits chevaux. L'arrivée des prostituées, l'agent isole AD dans une petite cage. La musique recommence. Panoramiques pour observer les lieux de détention. Tout le monde monte dans le panier à salade. Traversée nocturne de Paris. Thème musical version symphonique. Une promenade onirique. AD pleure derrière les barreaux du fourgon. Fondu enchaîné.

### 21. Entre les mains de la justice (le dépôt, le juge pour enfants) [1.16.23 - 1.20.53]

Palais de justice, au dépôt. En cellule, les yeux dans le vague. Au matin, café infect, cigarette roulée dans un bout de journal, posture de petit gangster de cinéma. Empreintes, identité judiciaire. La mère, aguicheuse et plaintive, est chez le juge, qui cri-

tique les parents. Elle dit que le père n'est pas le vrai père. Le juge décide un placement temporaire, « ce déconditionnement ne peut lui faire que du bien ». Fondu au noir.

## 22. Au centre d'observation [1.20.54 - 1.25.04]

La cloche, avec en surimpression : Centre d'observation de mineurs délinquants COM. Une grande maison normande dans un parc. Des tout petits dans une cage. Les ados du COM se font des confidences sur leurs méfaits. L'un caresse une statue de femme. Les gendarmes ramènent un fugitif. Discipline militaire. AD est giflé au réfectoire en application d'un règlement opaque. Un camarade apprend à AD qu'il a un dossier, et comment se comporter chez la psychologue. Fondu enchaîné.

## 23. Chez la psychologue [1.25.05 - 1.28.00]

La psy est *off*, une succession de plans en fondus enchaînés d'AD assis devant le bureau, cadrage unique durant toute la séquence. Interrogé, il raconte des épisodes de sa vie. Il sait que sa mère voulait avorter, qu'il est un enfant non désiré. Il légitime de manière rationnelle le mensonge, puis raconte son expérience sans succès avec des prostituées. Une infinité d'émotions passent sur son visage, ses postures et ses mains expriment également ses sentiments. *Off*, on entend les exercices physiques que font les autres pensionnaires. Fondu enchaîné.

## 24. Les visites [1.28.01 - 1.30.15]

R vient lui rendre visite. Le gardien ne le laisse pas entrer. Derrière la vitre, la déception d'AD. La mère est là. R repart en vélo, thème musical sifflé. La mère est furieuse contre une lettre qu'AD a écrite au père et qui l'attaque, elle. Elle lui annonce que ses parents se désintéressent de lui, qu'il va être placé en centre d'apprentissage. Gros plans sur AD, fondu enchaîné.

## 25. L'évasion. Vers la mer. [1.30.16 - 1.35.16]

Les pensionnaires traversent le village en colonne par deux (rappel de la séquence avec le prof de gym dans Paris, mais cette fois personne ne quitte les rangs). Au cours d'un match de football, AD se sauve, un surveillant le poursuit. AD lui échappe. Commence une longue course en un unique travelling, AD passe sous un panneau qui indique Honfleur, il longe champs et ferme sans ralentir. Fondu enchaîné et retour du thème musical, piano et cordes, AD descend vers la plage, à l'embouchure de la Seine, il continue sa course, descend un escalier qui rejoint la plage. Il court toujours sur le sable, une étendue lisse, presque abstraite. La musique (thème avec les notes isolées à la guitare) se mêle au bruit des vagues. Il entre dans l'eau, s'arrête, se retourne vers la caméra. L'image d'AD se fige mais un recadrage se termine en gros plan sur son visage, son regard vers le spectateur.

Le mot FIN s'inscrit en blanc sur le visage d'AD. Fondu au noir.



Séquence 21



Séquence 22



Séquence 23



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 25



Séquence 25

## Analyse de séquence

---

### Antoine au commissariat

(descriptif de la séquence plan par plan).

#### A. Antoine emmené par son père

1. [01.08.54 - 01.08.58]. Dans le passage aux Champs-Élysées, René attend Antoine devant une vitrine de lingerie féminine.

2. [01.08.58- 01.09.17]. Le père tire Antoine par le col, furieux. Il dit à Antoine de dire au revoir à son copain, « *Vous êtes pas près de vous revoir* », et l'entraîne dans la rue.

3. [01.09.17 - 01.09.25]. Tenant toujours Antoine par le col, le père l'entraîne à travers la foule indifférente, devant les vitrines de Noël.

4. [01.09.25 - 01.09.40]. Tenant toujours Antoine par le col, le père l'entraîne au commissariat sans cesser de lui crier dessus. (Fondu enchaîné).

#### B. Chez le commissaire

5. [01.09.40 - 01.10.01]. Devant Antoine, le père décrit les rapports avec son fils au commissaire.

6. [01.10.01 - 01.10.06]. Le commissaire est compréhensif... pour le père.

7. [01.10.06 - 01.10.16]. Le père se plaint de l'indifférence d'Antoine. Il le coiffe du chapeau qu'il portait lorsqu'il a rapporté la machine.

8. [01.10.16 - 01.10.19]. Le commissaire écoute le père, appelle un inspecteur.

9. [01.10.19 - 01.10.21]. Entrée de l'inspecteur.

10. [01.10.21 - 01.10.26]. Le commissaire indique à l'inspecteur les chefs d'inculpation.

11. [01.10.26 - 01.10.31]. L'inspecteur emmène Antoine.

12. [01.10.31 - 01.10.34]. Le commissaire demande au père ce qu'il décide.

13. [01.10.34 - 01.10.45]. Le père demande que son fils soit surveillé et qu'on le fasse travailler, les deux hommes de profil.

14. [01.10.45 - 01.10.54]. Le commissaire propose le centre d'observation, « *C'est bien organisé maintenant.* »

15. [01.10.54 - 01.11.14]. Suite de l'avant-dernier plan, même angle, le commissaire informe que le père doit aller faire une déclaration devant le juge.

#### C. La déposition d'Antoine (et la fin de l'entrevue du père avec le commissaire)

16. [01.11.14 - 01.11.24]. Antoine répond à l'inspecteur, qui transforme les termes de sa déposition.

17. [01.11.14 - 01.11.30]. Le père quitte le commissariat, mal à l'aise.

18. [01.11.30 - 01.11.36]. Fin de la déposition d'Antoine tapée à la machine par l'inspecteur.

19. [01.11.36 - 01.11.51]. Antoine signe sa déposition, l'inspecteur le confie à un jeune agent qui l'emmène.

20. [01.11.51 - 01.12.01]. Le jeune agent confie Antoine à un autre plus âgé.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

#### D. Dans la salle de garde à vue

21. [01.12.01 - 01.12.19]. L'agent accompagne Antoine dans un couloir sombre, puis dans la salle où sont les cellules, il le fait entrer dans une cellule grillagée où se trouve un jeune homme.

22. [01.12.19 - 01.12.51]. Le prisonnier accueille Antoine gentiment, lui demande ce qu'il a fait. « *Je me suis tiré de chez moi. Et vous ? - Oh moi...* ». Lent mouvement arrière de caméra, très gracieux, qui montre la vie du commissariat. Un agent remet du charbon dans le poêle. (Fondu enchaîné).

23. [01.12.51 - 01.13.26]. Nouveau panoramique fluide, les agents jouent aux

petits chevaux, un autre lit le journal, la caméra cherche Antoine dans la cellule, finit par le trouver endormi par terre, s'approche de lui dont le visage se découpe entre les grilles. Il ouvre les yeux quand un agent annonce, *off* « *Tiens ! Voilà les chéries.* »

24. [01.13.26 - 01.13.47]. Un agent fait entrer trois prostituées dans la cage. Elles commentent la propreté des lieux sur un mode blagueur. La musique commence (le thème du film version guitare triste). Un agent fait sortir Antoine de la cellule pour l'installer dans une plus petite cage, pour une personne.

25. [01.13.47 - 01.14.05]. Regard subjectif

d'Antoine à travers la grille, il balaie du regard les autres prisonniers, le mur, les agents qui lui tournent le dos. La musique s'arrête.

26. [01.14.05 - 01.14.20]. Contrechamp en gros plan sur Antoine dans sa cage. La caméra recule. Il remonte le col de son pull over, cachant à moitié son visage, se rencogne pour essayer de dormir.

27. [01.14.20 - 01.14.44]. On entend arriver le fourgon cellulaire. Un flic annonce « *Votre carrosse est avancé* », lui et un collègue empoignent des mitraillettes avant d'accompagner dehors tous les détenus. Le jeune homme est menotté à un agent.



10



11



12



13



14



15



16



17



18

### E. La traversée de Paris la nuit en panier à salade

28. [01.14.44 - 01.15.03]. Tous les détenus sortent un par un sur le trottoir et montent dans le panier à salade, la porte se referme sur eux, le véhicule démarre, et la musique (thème version à cordes) en même temps.

29. [01.15.03 - 01.15.08]. Vue de l'intérieur du fourgon à travers les barreaux (point de vue subjectif d'Antoine), une rue de Paris la nuit, mouillée, avec mouvement de travelling arrière dû au déplacement du véhicule (la musique continue).

30. [01.15.08 - 01.15.26]. Contrechamp depuis une voiture qui suit le fourgon, visage d'Antoine à travers les barreaux, il a l'air très jeune. Derrière lui, une des prostituées allume une cigarette.

31. [01.15.26 - 01.15.37]. Filmée de l'intérieur du fourgon avec Antoine en amorce, une autre vue nocturne de Paris, avec un manège de fête foraine très éclairé, et une voiture qui suit le panier à salade et dans laquelle on distingue un chien.

32. [01.15.37 - 01.15.41]. Panoramique rapide, sombre et flou, du panier à salade roulant dans la nuit.

33. [01.15.41 - 01.16.01]. Vu de la voiture suiveuse, Antoine à travers les grilles de la porte arrière du panier à salade. On distingue le visage de deux des prostituées.

34. [01.16.01 - 01.16.06]. À nouveau depuis l'intérieur avec Antoine qui se tient aux barreaux. On distingue les enseignes éclairées de Pigalle, un damier lumineux, un grand néon « les nus les plus

osés du monde », une enseigne « Narcisse ».

35. [01.16.06 - 01.16.25]. Antoine vu de la voiture suiveuse en plus gros plan, le visage barré par les grilles. Un rayon lumineux révèle les larmes qui inondent son visage. (Fondu enchaîné).

### Analyse

Si on considère que cet ensemble constitue bien une séquence (dans certaines éditions DVD, elle est séparée en deux), c'est, avec une durée de 7'30, une des plus longues du film. On pourrait la nommer : la traversée du miroir. Au cours de cette séquence, Antoine, pratiquement muet, est propulsé de son univers habituel à un autre monde, totalement inconnu de lui, et où il n'a aucune prise sur ce qui lui arrive.

La séquence se compose de cinq par-



19



20



21



22



23



24



25



26



27

ties, notées ci-dessus de A à E. Elle est passionnante par la multiplicité des modes d'expression cinématographiques employés, et la diversité des tonalités qu'elle mobilise, du comique au tragique et du documentaire à l'onirisme. Très découpée (37 plans, certains d'à peine quelques secondes), elle offre un bon survol des capacités de narration de François Truffaut, avec toute la gamme des moyens de cinéma.

**La partie A** est marquée par le contraste entre la colère extrême du père, où on devine aussi sa déception et sa fureur d'être acculé à sévir alors qu'il a toujours essayé d'arrondir les angles, et l'état hébété d'Antoine, abasourdi par la catastrophe qui lui est tombée dessus, ou peut-être secrètement soulagé de la rupture sans doute sans retour que la situation entraîne. Ce contraste est souligné par l'opposition entre la tension qui

anime le père tenant son fils au collet et l'indifférence de la foule qui les entoure, aussi bien que par les contrastes lumineux, que ce soit la vitrine de lingerie inondée de lumière opposée au passage obscur d'où arrivent et où s'enfoncent le père et Antoine, ou la nuit de Paris où scintillent les vitrines de Noël – dont d'étranges grands anges très féminins. Ce contraste lumineux, caractéristique de l'art du chef opérateur Henri Decae, trouvera une rime visuelle dans la partie E de la séquence. Cette première partie s'achève avec l'image symbolique très violente du père amenant son fils au commissariat, littéralement le faisant jeter en prison, situation qu'a effectivement vécue le jeune Truffaut – et, étrangement, le cinéaste qu'il admirait le plus, Alfred Hitchcock, qui lui aussi avait été traîné au commissariat par son père.

**La partie B**, dans le bureau du commissaire, est portée par un thème unique, la connivence des adultes, et leur incompréhension devant le comportement des « enfants ». Ces deux figures de l'autorité, figures inégales – le commissaire se sent supérieur au père, qui lui-même confesse être dépassé par les événements – sont filmées selon deux axes principaux. L'un cadre ensemble, de profil, le père et le commissaire, avec Antoine dans le fond, objet d'une conversation qui le traite, justement, comme un objet ou un animal bizarre. Il y aura pourtant des regards du garçon vers son père, avec une sorte d'apitoiement navré. Le père, lui, qui n'est plus en colère, aura ce geste qui cherche maladroitement à le rapprocher d'Antoine, en lui remettant le chapeau. L'autre cadre filme de face le commissaire qui occupe alors tout l'écran de la puissance de son autorité policière et de son supposé savoir-faire



28



29



30



31



32



33

avec les jeunes délinquants. Le bref dialogue entre le commissaire et l'inspecteur indique que la machine policière et judiciaire est en marche, ce que confirme l'étrange geste de l'inspecteur prenant Antoine derrière la tête pour l'emmener, emprise sans brutalité mais sans échappatoire.

**La partie C** rompt avec l'unité de durée et de lieu. Elle montre en montage parallèle l'interrogatoire d'Antoine par l'inspecteur et la fin de la conversation entre le père et le commissaire, où a été décidée la proposition de placement d'Antoine en Centre d'observation, le COM, placement qui sera ensuite officialisé par le juge pour enfants. Ce dialogue est filmé en reprenant les axes de la partie précédente. Il y a une opposition subtile entre la manière dont, alternativement, le père et le commissaire occupent le même cadre et partagent la situation, et celle dont l'inspecteur et Antoine occupent eux aussi le même cadre, mais ne partagent pas du tout la situation : le policier écrit selon le schéma décidé à l'avance, Antoine est lointain, indifférent. Le père est déstabilisé par une demande de procédure du policier, qui

lui rappelle son statut pas entièrement assuré d'autorité paternelle – même si en droit il en a toutes les prérogatives. Bien que bref, le plan où on voit le père descendre l'escalier en remettant son écharpe est important, il traduit un malaise, une solitude et une tristesse qui font partie des multiples moyens par lesquels Truffaut aura cherché à ne pas présenter les figures parentales sous un jour totalement négatif. Toute cette partie est unifiée par le bruit de la machine à écrire de l'inspecteur, *off* lorsqu'on est avec le père et le commissaire.

**La partie D** commence avec les deux agents qui successivement emmènent Antoine vers la salle de garde à vue, à travers un dédale de couloirs sombres. On entre dans un autre monde, où le garçon, trimballé comme un objet, n'a aucune prise. L'effet de labyrinthe est accentué par le travelling arrière qui semble passer à travers le guichet vitré de la porte qui relie la salle de garde à vue au reste du commissariat : tour de force technique, tour de passe-passe optique qui, même quasiment invisible, acte une « traversée du miroir », un changement de monde.

Antoine se retrouve enfermé avec un jeune homme qui l'accueille avec bienveillance, tout en laissant planer le doute sur les raisons de sa propre incarcération. L'ensemble de cette scène est d'une étrange douceur, Truffaut refuse de montrer de manière hostile ceux qui se retrouvent au poste, et il ne charge pas non plus les policiers, paisibles et débonnaires. Cette douceur se traduit surtout par les lents mouvements de caméra, très fluides, avec notamment les plans les plus longs de toute la séquence, suite de notations pittoresques, parfois humoristiques (les flics qui jouent aux petits chevaux, les répliques des prostituées), parfois plus sombres. On sent que ces notations viennent d'expérience vécue par Truffaut dans les commissariats au cours de ses années de frasques. L'apparition de la musique sur la bande son déplace le réalisme, et même le naturalisme, vers un sentiment rêveur, fantastique, que conforte l'enfermement d'Antoine seul dans une cage qui, pour être réaliste (la cellule de dégrisement destinée aux ivrognes), a aussi un côté conte de fées inquiétant. Cette cage anticipe celle où on verra, de manière cette fois ouvertement non réaliste, de tout petits enfants

enfermés dans le COM, qui font plutôt songer à des enfants prisonniers d'une sorcière ou d'un ogre dans un conte.

La douceur ambiante, et l'empathie avec Antoine renforcée par le recours à la caméra subjective, visent à rendre sensible la violence qu'il y a à infliger ce traitement à un enfant de 12 ans, y compris sans brutalité particulière. C'est l'image même de gosses derrière des barreaux que Truffaut veut rendre inacceptable. Et c'est le sens du gros plan sur le visage d'Antoine derrière le grillage, où il finit par dissimuler le bas de son visage comme pour s'abstraire de cette situation. L'arrivée du fourgon cellulaire rompt le côté « hors du temps » de cette partie, avec la présence des mitraillettes dans les mains des policiers (en 1958, en pleine guerre d'Algérie, les policiers se déplaçaient souvent avec de telles armes) et les menottes qui se ferment sur le poignet du jeune homme prisonnier.

**La partie E**, qui accompagne le voyage d'Antoine à travers Paris, jusqu'au Palais de justice où il sera mis au dépôt en attendant que le juge statue sur son sort, est un pur exercice de mise en scène. À proprement parler, il ne se passe rien pendant cette partie, aucun événement n'advient, aucune information n'est donnée. Cette circulation dans la ville sombre mais trouée des néons du quartier de Pigalle, où le chef opérateur Henri Decae déploie les talents qu'il avait notamment déjà mis à profit dans les



34



35

scènes d'extérieur de *Bob le Flambeur* de Melville, d'ailleurs situé dans le même quartier, est une sorte de rêve éveillé, entre enchantement et cauchemar. Le mouvement du véhicule et la multiplication des angles et des points de vue, les effets de scintillements, de reflets au milieu d'une obscurité dominante et inquiétante emportent Antoine, et le spectateur, encore plus loin de l'univers qui a été celui du film. Le commissariat semble avoir été une sorte de sas entre le monde familier et un univers inconnu, et manifestement pas fait pour les enfants. Comparé aux nombreuses autres séquences qui ont montré auparavant les tribulations d'Antoine dans ces mêmes

rues de Paris, les cadrages serrés et la présence toujours très perceptible des barreaux insistent sur sa nouvelle situation de prisonnier, sans anéantir le côté magique des visions de Paris traversé ainsi. Au point que la dernière image, où on le découvre en larmes, sonne comme un rappel à l'ordre établissant la dureté de l'expérience qu'est en train de vivre le garçon, et sa difficulté, au moins à ce moment, à y faire face.

*Le Petit Fugitif*  
(États-Unis, 1953)  
de Morris Engel, Ruth  
Orkin, Ray Ashley.



## UNE IMAGE-RICOCHET

Au moment de la naissance de la Nouvelle Vague, Truffaut a déclaré à plusieurs reprises qu'elle n'aurait jamais eu lieu si « *le jeune Américain Morris Engel ne (leur) avait pas montré la voie avec son beau film Le Petit Fugitif* », disant que sans ce film *Les 400 coups* et *À bout de souffle* n'auraient pas été ce qu'ils sont. Même si l'enfant héros du film américain est beaucoup plus jeune qu'Antoine Doinel, la situation autour d'un jeune fugueur a quelques points communs avec celle des *400 Coups*, mais ce sont surtout les méthodes de travail des trois auteurs du film qui en font un précurseur du cinéma de la Nouvelle Vague, et en particulier du premier film de Truffaut. Morris Engel et sa femme Ruth Orkin étaient surtout des photographes, Ray Ashley est un écrivain qui signera ensuite des livres pour enfants. Ils ont utilisé une méthode de tournage très légère, proche du documentaire ou du photojournalisme, qui laissait une grande place aux événements non prévus, en particulier quand le petit Joey (Richie Andrusco) se retrouve seul au milieu de la foule sur la plage et dans le parc d'attraction de Coney Island. Dès la sortie du film, sa modernité avait été saluée par les *Cahiers du cinéma*, qui lui avaient consacré leur couverture (N°31, janvier 1954) et un long article d'André Bazin. Alain Bergala a qualifié *Le Petit Fugitif* de « *chaînon manquant entre le néo-réalisme et la Nouvelle Vague* ».

## Promenades pédagogiques

---

### Les films dont les héros sont des enfants

Ils sont évidemment très nombreux. Pourtant, ce n'est pas simple de demander à des enfants de jouer les rôles principaux d'un film, ne serait-ce que parce que cela signifie que les jeunes acteurs se consacreront durant une durée de plusieurs semaines à la caméra. Cela pose des problèmes d'organisation du temps, en particulier par rapport à l'école, et aussi de responsabilité juridique, sans oublier la question de l'argent – ce sont généralement les parents qui touchent la rémunération. À Hollywood s'est développé très tôt le phénomène de l'enfant-vedette, des enfants parfois très jeunes préparés par leurs parents pour jouer dans des films, plus tard aussi à la télévision et dans les publicités, pour des raisons d'appât du gain ou d'ambition. Les plus célèbres ont été Judy Garland et Mickey Rooney. Mais le premier enfant célèbre au cinéma est Jackie Coogan, l'interprète du *Kid* de Charlie Chaplin (1921). Malgré les qualités du film, c'est aussi un exemple des utilisations discutables qu'on peut faire du côté attendrissant des enfants, qu'il est facile d'exagérer avec une caméra. D'une manière générale, les enfants sont surtout intéressants au cinéma quand ils sont aussi proches que possible d'un naturel... qui demande souvent beaucoup de travail.

Il existe deux grands modèles de films avec des enfants. Le premier, qui est une transposition des contes à la manière de Perrault, Grimm ou Andersen, montre des enfants confrontés à des situations exceptionnelles. Ils mènent des enquêtes, affrontent des ennemis puissants et mystérieux, vivent des aventures extraordinaires. *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang (1955), *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955) et *L'Esprit de la ruche* de Victor Erice (1973) sont sans doute les

plus belles réussites de cinéma dans ce registre, qui trouve de nombreuses illustrations dans les films hollywoodiens, par exemple beaucoup de ceux réalisés ou produits par Steven Spielberg – qui admirait beaucoup François Truffaut et lui a confié un rôle dans *Rencontres du 3<sup>e</sup> type*. *Émile et les détectives* de Gerhardt Lampecht (1931), puis la version française *Nous les gosses* de Louis Daquin (1941) d'après le même livre d'Erich Kästner, en a donné, au cinéma, une sorte de modèle initial.

Un ensemble d'autres films s'attache davantage à décrire, même de manière romancée, l'existence réelle des enfants dans une situation donnée. Parmi les grands films de l'histoire du cinéma, on citera : *Le Chemin de la vie* de Nikolai Ekk (1931), *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933), *Aniki Bobo* de Manoel de Oliveira (1942), *Gosses de Tokyo* (1932) et *Bonjour* (1959) de Yasujiro Ozu (deux films qui racontent pratiquement la même histoire à vingt-sept années d'écart), *Sciuscia* (1946) et *Le Voleur de bicyclette* (1949) de Vittorio De Sica, *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (1948), *Pather Panchali* de Satyajit Ray (1955), *L'Enfance d'Ivan* d'Andrei Tarkovski (1962), *L'Enfant sauvage* de Maurice Pialat (1969), *Alice dans les villes* de Wim Wenders (1974), *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman (1982), *Un été chez grand-père* de Hou Hsiao-hsien (1984), *Rabi* de Gaston Kaboré (1992). François Truffaut lui-même, qui avait réalisé comme entraînement à la mise en scène le court métrage *Les Mistons*, a réalisé deux autres films avec les enfants, qui sont toujours restés importants à ses yeux : *L'Enfant sauvage* (1969) et *L'Argent de poche* (1976).

Mais le plus grand cinéaste ayant dédié une part majeure de son œuvre à des films avec des enfants est Abbas Kiarostami.



De haut en bas :

*Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968),  
*Domicile conjugal* (1970), *L'Amour en fuite*, (1979).

Pour des raisons qui tiennent à ses débuts de réalisateur dans un organisme de films pour enfants et à la censure qui rend, en Iran, difficile d'évoquer en détail les relations entre adultes ; en partie aussi sous l'inspiration du néo-réalisme italien, Kiarostami a tourné quinze courts métrages et huit longs dont les enfants sont les personnages principaux, et parfois uniques. Le plus connu est *Où est la maison de mon ami ?* (1987).

Avec de très petits enfants, de 4 à 6 ans, Jacques Doillon a poussé à l'extrême dans *Ponette* (1996) les difficultés mais aussi les beautés multiples qu'un cinéaste peut rencontrer en filmant des enfants.

Bien entendu, cette séparation entre film-contes et film réaliste n'est jamais absolue, l'enfance permet au contraire d'y établir de multiples passerelles.

#### Les films « à suite » et la traversée des années

Le *sequel* est aujourd'hui un procédé très courant, surtout pour les films à succès hollywoodiens. Il reprend une tradition ancienne, celle du *serial*, transposition à l'écran du feuilleton littéraire. Mais des « suites » au sens d'Antoine Doinel réapparaissant au centre de quatre autres films (*Antoine et Colette*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal*, *L'Amour en fuite*) avec le même personnage principal interprété par le même acteur, c'est beaucoup plus rare. Claude Lelouch avec *Un homme et une femme : 20 ans déjà* ou Coline Serreau avec *18 ans après* (suite de *Trois hommes et un couffin*) ont tenté sans succès de ressusciter un grand succès passé en lui donnant une suite. Dans un ordre non chronologique, on peut considérer que la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola accompagne ses personnages à travers une durée longue. De manière singulière, la série des huit *Harry Potter* aura documenté le vieillissement de ses acteurs principaux sur dix ans, et accompagné leur passage de l'enfance à une adolescence bien avancée : ils ont environ dix ans dans le premier film et vingt ans dans le dernier. Cette traversée des années a été la raison d'être du film de Richard Linklater, *Boyhood* (2014), qui accompagne son personnage (Mason) et son interprète (Ellar Coltrane) de l'âge de six ans à celui de dix-huit ans. Dans ces films de fiction, comme dans la tétralogie Doinel, la dimension « naturel-

lement documentaire » du cinéma joue de manière puissante, la caméra enregistre le passage du temps manifesté par le corps des interprètes. Le documentaire lui-même a bien sûr aussi accompagné sur des durées longues des personnages (le cas le plus extrême étant *Seven up !* de Michael Apted, qui suit les mêmes quatorze personnes depuis 1964, à raison d'un épisode tous les sept ans) ou des situations (exemplairement les trilogies *House*, *La Maison*, *Une maison à Jerusalem* et *Wadi*, *Wadi 2* et *Wadi Grand Canyon* d'Amos Gitai, qui couvrent respectivement dix-sept et vingt ans).

### La musique

Un motif musical, décliné différemment, court tout au long du film. Il est signé d'un auteur compositeur interprète que Truffaut appréciait beaucoup, Jean Constantin, qui a écrit des chansons pour de nombreuses vedettes de l'époque, en particulier *Mon manège à moi* pour Édith Piaf. Constantin se produisait également sur scène, dans les cabarets et les music-halls, avec un numéro musical et comique assez sophistiqué, proche de ce que faisait à la même époque Bobby Lapointe, que Truffaut invitera dans son deuxième film, *Tirez sur le pianiste*.

Plus que pour la musique, François Truffaut avait une passion pour la chanson, avec comme principale figure repère Charles Trenet, dont *Que reste-t-il de nos amours ?* fournira la musique du générique des *Baisers volés*, titre emprunté aux paroles de cette même chanson. Et c'est d'ailleurs une chanson que Constantin proposera à Truffaut pour *Les 400 Coups*, une chanson alors restée dans ses tiroirs, et intitulée *Comment voulez-vous ?* Elle sera, plus tard, interprétée par Juliette Gréco, mais on ne l'entend pas dans le film, où seule la musique est utilisée.

Cette « petite valse » est orchestrée, dans plusieurs tonalités selon l'esprit des scènes qu'elle accompagne, par un jeune compositeur qui a déjà commencé à écrire pour le cinéma : nul autre que Michel Legrand, avant *Lola*, le premier titre de sa longue collaboration avec Jacques Demy, *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda (où il est aussi acteur, dans son propre rôle).

François Truffaut ne retravaillera jamais avec Jean Constantin ; dès le film suivant, il fait appel à Georges Delerue, un des

plus grands musiciens du cinéma français, qui sera le principal compositeur de ses films (dix titres, jusqu'au dernier, *Vivement dimanche !* en 1983). Jean Constantin ne lui en tiendra pas rigueur ; en 1970, il reprendra le thème musical des *400 Coups* mais sur un tempo beaucoup plus rythmé, pour un hommage aux films de François Truffaut, *Truffaut cha cha*.

On peut aussi remarquer que le film, bien que consacré à des adolescents, ne fait pratiquement aucune place aux musiques « de jeunes » de l'époque, le rock, le twist, le yéyé, à la brève exception des quelques notes de saxophone syncopé entendues quand Antoine et René jouent au flipper dans un café, juste avant la scène du Rotor. La musique participe ainsi d'une atmosphère qui est davantage celle des années 50 encore héritières de l'après-guerre que des mutations qui vont exploser très prochainement avec l'entrée dans les 60's.

## Notes sur l'auteur

Jean-Michel Frodon est journaliste, critique de cinéma, écrivain, enseignant. Il a écrit dans *Le Point*, *Le Monde* et été directeur de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il publie aujourd'hui sur le site d'information *slate.fr*. Il est professeur associé à Sciences Po et Professorial Fellow au département de Film Studies and Creative Industries à l'Université de St. Andrews, Écosse. Il a publié plus de vingt ouvrages sur le cinéma, dont *La Projection nationale*, *Conversation avec Woody Allen*, *Le Cinéma chinois*, *Le Cinéma et la Shoah*, *Robert Bresson*, *La Critique de cinéma*, *Le Cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, *Assayas par Assayas*, *Il était une fois le cinéma*, *L'Art du cinéma*, *Que fait le cinéma ?*

## Les enfants de cinéma

---



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui

premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

### Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – [info@enfants-de-cinema.com](mailto:info@enfants-de-cinema.com)

Site internet : [www.enfants-de-cinema.com](http://www.enfants-de-cinema.com)

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

#### Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

**Rédaction en chef :** Eugène Andrászky.

**Mise en page :** Thomas Jungblut.

**Impression :** Raymond Vervinck.

**Directeur de la publication :** Eugène Andrászky.

**Secrétaire de rédaction :** Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Les 400 Coups* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*. Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

© *Les enfants de cinéma*, août 2015.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*

36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.