



LES QUATRE CENTS COUPS

de François Truffaut

Fiche technique

France - 1959 - 1h35

Réalisateur :
François Truffaut

Scénario et dialogues :
**François Truffaut et
Marcel Moussy**

Images :
Henri Decae

Musique :
Jean Constantin

Interprètes :
Jean-Pierre Léaud
(Antoine Doinel)
Guy Decombe
(le prof)
Albert Rémy
(M. Doinel)
Patrick Auffray
(René)
Claire Maurier
(Mme Doinel)
Jacques Monod
Jeanne Moreau
Jean-Claude Brialy

Dossier n°104 Mai 1996



Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel)

Résumé

Antoine Doinel est un écolier parisien de treize ans, rêveur et turbulent. Son père adoptif est un brave homme que son épouse trompe ouvertement. Le garçon, en manque d'affection, sèche les cours en compagnie de son copain René. Un jour, pour justifier son absence, il prétexte que sa mère est morte. La supercherie découverte, c'est l'engrenage de l'illégalité. Provocations, fugues, menus larcins se succèdent. Avec l'accord des parents, le juge des mineurs décide de le placer dans un centre d'observation pour délinquants. La discipline est rude et Antoine ronge son frein. Un jour de sortie, il s'évade et court jusqu'à la mer.

Analyse de l'œuvre

Ce qui frappe en effet dans cette chronique d'un garçon de 13 ans, sevré d'affection familiale, que la pente fatale des fugues, des petites blagues, puis des vols dangereux et si naïfs encore, fera échouer en maison de redressement, c'est une sincérité profonde, mieux, une ferveur, qui entraînent presque sûrement l'originalité. Celle-ci se manifeste par un refus très net des conventions et des clichés, qui font de l'enfant cinématographique une petite bête pourrie de tics d'acteur et de mots d'auteur (cf. Aurenche et Bost dans **Jeux interdits**) qui loge en un «monde merveilleux» coupé du réel, héritier de cette fausse poésie «Grand Meaulnes» par laquelle les adultes substituent un univers fabriqué à une réalité qu'ils ignorent. Truffaut, lui, s'est penché avec beaucoup de tendresse - et avec l'émotion du souvenir - sur ce no man's land si méconnu, entre la prime jeunesse et l'adolescence, sur cet âge où l'on a encore de charmants réflexes de gosse et

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

SOMMAIRE

Fiche technique	p 1
Résumé	p 1
Analyse de l'œuvre	p 1
Propos du réalisateur	p 3
Les 400 coups du père François	
Marcel Moussy	p 4
Des enfants. Pourquoi ? Comment ?	
La scène de la psychologue	
Une méthode de travail	p 5
La mère d'Antoine	
Le père d'Antoine	
Antoine	p 6
René	
L'interrogatoire par la psychologue	p 7
Vibration	
François Truffaut	
Filmographie	p 8

un langage d'homme plus sérieux que les hommes, sur ce cas pas tellement rare d'un enfant qui n'est pas un martyr, mais qu'une incompréhension plus féroce peut-être que des coups réduit à la solitude ; et c'est ce que traduit et ramasse, avec une intensité rarement atteinte, après de nombreuses touches éparpillées, la scène bouleversante de la confession.

Mais poser ainsi, à propos d'un cas particulier, certains problèmes d'ordre moral ou social (carence des parents, dureté du centre de rééducation) n'a pas entraîné Truffaut à la tentation du réquisitoire, avec effets mélodramatiques et thèse bavarde, où l'on sacrifie à grand fracas quelques anges aux figures sales, pour que leurs petits cousins ne voient plus jamais cela. Il a préféré (aidé par des dialogues extrêmement directs de Marcel Moussy) laisser vivre devant lui Antoine Doinel, écolier un peu charpateur, un peu menteur, «comme tout le monde», qui passe insensiblement des excuses fausses, des farces anodines, des vols pour rire (le réveil), des fugues d'un jour, à un coup, plus sérieux, et à l'internement. Ainsi se trouve tout naturellement créé le rythme du film, d'un «tempo» assez allègre, semé de gags et d'embryons de sketches, à une seconde partie où alternent scènes de violence sèche et séquences d'une émouvante fluidité poétique (le voyage en fourgon cellulaire, parmi le néon des enseignes et des manèges et surtout le merveilleux mouvement final à la Murnau qui offre à l'enfant évadé les grandes vacances marines dont il a tant rêvé : conclusion plastique qui élude adroitement une fin mélodramatique).

La poésie n'est que la plus séduisante des qualités multiples qui, de la sincérité première, rejaillissent en gerbe : la justesse du geste (Antoine buvant son lait) ; l'art de conduire une scène et de signifier beaucoup à partir de peu (la récitation à l'école, la cuisson des œufs) ; le sens de l'ambiguïté (plaisir terrifié du guignol et du rotor), des détails vrais et baroques (le débarbouillage dans la fontaine, la cage où l'on protège les petites filles des méchants garnements) ; le refus d'insister, par des effets extérieurs, sur des scènes dont la dureté apparaît avec plus de relief à la sèche narration (le commissariat, l'arrivée au centre) ; le plaisir enfin de faire du cinéma, de rendre hommage, par des sortes de rappels visuels, aux cinéastes admirés (le professeur qui perd ses élèves, les gendarmes qui semblent marquer le pas), moins par citation expresse qu'en vertu d'une instinctive germination des souvenirs. Tout cela est servi par une technique très variée,

d'autant plus éblouissante qu'elle ne se remarque pas, ce qui est la vraie élégance ; qu'un travelling latéral nous force à fuir avec Antoine, qu'un lent panoramique découvre toute la beauté du monde, qu'un expressif emploi du téléobjectif dépayse pour nous la vision de Paris, c'est toujours la maîtrise d'un style entièrement adéquat à son objet. Cette absence d'artifice est encore accrue par l'interprétation de Jean-Pierre Léaud, suprême atout d'un film après lequel on a l'impression d'avoir découvert enfin, sur un écran, l'enfance sans maquillage.

Michel Flacon
Cinéma 59 n°37 Juin 1959

Propos du réalisateur

Les 400 coups du père François

Il s'agissait d'abord d'un projet de court-métrage de 20 minutes intitulé **La fugue d'Antoine**. J'avais l'intention de tourner une série de sketches consacrés à l'enfance, et devais faire celui-ci avant **Les Mistons**, lorsque j'ai rencontré Gérard Blain, qui était alors sans travail, et m'a demandé de faire **Les Mistons** immédiatement. Il se trouve que, de tous mes projets, **Les Mistons** était le seul qui ne soit pas vraiment de moi : c'était l'adaptation d'une nouvelle de Maurice Pons, *Les virginales*, qui comportait un commentaire d'un ton assez littéraire. Lorsque **Les Mistons** ont été terminés, d'abord je n'ai pas trouvé d'argent pour tourner mes autres courts-métrages, et de plus je trouvais qu'ils étaient trop différents de mes autres projets, tous plus ou moins autobiographiques ou tirés de faits divers, et que je ne voulais pas mélanger avec **Les Mistons**. L'idée de **La fugue d'Antoine** qui, au départ, était l'histoire d'un gosse qui, ayant menti à l'école pour expliquer son absence un jour qu'il a fait l'école buissonnière, n'ose plus rentrer chez lui et passe une nuit dehors dans Paris, s'est transformée peu à peu en une espèce de chronique de la treizième année (la plus intéressante pour moi), en laissant tomber tout un aspect auquel je tenais beaucoup : l'aspect Paris de l'occupation, combines du marché noir, etc. La reconstitution cinématographique de cette époque m'était interdite pour des raisons financières, mais aussi esthétiques, car on tombe facilement dans le ridicule en évoquant la mode de cette période.

Sur le plan production, **Les 400 coups** sont

très proches de l'aventure chabrolesque du **Beau Serge**, et ont coûté à peu près le même prix : environ 35 millions. Les salaires des 5 ou 6 principaux salariés ont été en participation différée. Rien n'a été tourné en studio, tout en décor naturel avec une équipe réduite non pas au véritable minimum - hélas ! - mais au minimum syndical. La grande différence avec **Le beau Serge**, qui utilisait le son direct, c'est que **Les 400 coups** sont presque entièrement post-synchronisés. J'ai tourné en son direct la scène de la psychologue et quand je vois le relief qu'elle prend, j'en viens à regretter de n'avoir pu tout prendre ainsi. Mais c'était impossible. Les lieux de tournage s'y prêtaient mal. L'appartement était très petit, on ne savait jamais où caser la perche, et surtout Paris est beaucoup trop bruyant. L'école, par exemple, a pratiquement été tournée en son direct mais c'est la partie la moins audible du film, tellement il y a de bruits parasites. De ce point de vue, Chabrol, pour **Le beau Serge**, a vraiment été servi par le silence profond de Sardent.

Un faux luxe

On s'étonne que dans une petite production comme celle des **400 coups** j'ai utilisé le «scope» (en l'occurrence le procédé dyaliscope). Mais le «scope» c'est un faux luxe. On croit que c'est cher parce qu'il s'attache aux films en couleurs, en costumes, à figuration grandiose, mais en fait, ça ne coûte que la location des objectifs, un million environ pour un film. Par contre, le «scope» permet de réaliser d'importantes économies en tournant des plans plus longs mais moins nombreux. Dans le tout petit décor d'appartement dont je disposais, je pouvais, rien qu'en faisant pivoter l'appareil, suivre tous les déplacements de tous les personnages.

Par ailleurs, le «scope» stylise. Avec **Les 400 coups**, où l'essentiel du décor est triste, gris, crasseux, j'avais peur de faire un film laid, désagréable à regarder. Le «scope» permet de rendre compte de la réalité avec un élément de stylisation qui m'était indispensable. Par exemple, quand le gosse va vider les ordures, en «scope» c'est moins sale que dans un cadrage normal, mais ça n'est pas moins réaliste. Enfin, on peut même prétendre que le «scope» aide à résoudre des problèmes de scénario. Par exemple, la fin de mon film pour être vraiment réaliste, c'est-à-dire objective, ne pouvait être ni optimiste, ni pessimiste. C'est

le «scope» qui m'a donné l'idée de substituer à une solution dramatique qui s'avérait impossible, une solution plastique que l'écran large m'a aidé à imposer.

Marcel Moussy

J'ai choisi Moussy comme collaborateur pour le scénario et les dialogues sur le vu des émissions de T.V. qu'il a consacrées à la crise du logement. Il a le don du dialogue juste, notamment pour les conflits familiaux. Si j'avais été seul, j'aurais eu tendance à typer les parents d'une manière très caricaturale, à en faire une satire violente mais non-objective, et Moussy m'a aidé à rendre ces gens plus humains, plus près de la norme. Il n'avait jamais travaillé pour le cinéma et était assez tenté de le faire, nous nous sommes très bien entendus. J'avais vu tout de suite qu'il était impossible d'écrire les dialogues pour les enfants : on leur donnait la situation et c'étaient eux-mêmes qui formulaient les phrases. Par contre, tous les dialogues pour les parents, le prof, etc., ont été écrits par Moussy et ont été conservés intégralement : ils sont, je crois, très bons. Moussy a été professeur dans le temps, et il s'en est visiblement souvenu pour les scènes de l'école.

Par ailleurs, Moussy m'a beaucoup aidé à donner une construction au scénario. J'avais des pages et des pages de notes, mais tout cela était tellement proche de moi que je n'arrivais pas à lui donner une structure. Moussy est formidable dans ces cas là. Il n'a pas son pareil pour s'emparer d'un petit élément du scénario, le faire revenir, rebondir. Il a réussi à donner une ossature dramatique au film sans du tout le caquer sur une pièce de théâtre.

Des enfants. Pourquoi ? Comment ?

Après **Les Mistons**, je me suis dit «Je referai des films avec des enfants, mais jamais 5, c'est vraiment trop». Or, dans **Les 400 coups**, j'en ai finalement dirigé plus d'une centaine. En tournant, je me suis dit souvent que je ne recommencerais jamais plus avec des enfants, mais de nouveau j'ai des idées de films avec pas mal d'enfants à la fois.

Tourner avec des enfants, c'est une grande tentation avant, une assez grande panique pendant (parce que c'est une matière épouvantable qui nous file sans cesse entre les doigts) et une immense satisfaction après. Même quand j'ai le sentiment que tout va à la dérive,

il y a toujours quelque chose de sauvé, et en tout cas, c'est toujours l'enfant qui est ce qu'il y a de meilleur sur l'écran.

Je crois aussi que j'ai plus de plaisir à diriger un enfant qu'un adulte parce que je suis un metteur en scène débutant et que les adultes ont déjà joué : j'ai tendance à être intimidé par leur «ancienneté» et lorsqu'ils ne veulent pas faire ce que je leur dis, il m'arrive de renoncer à lutter, ou de me laisser entraîner dans leurs trucs à eux, et je ne suis jamais sûr d'avoir raison. Tandis qu'avec les enfants, je suis sûr d'avoir raison. La vérité d'un enfant est une chose que je crois sentir absolument. Par exemple, tout au long du film j'ai lutté contre Jean-Pierre Léaud. Il était formidable, mais sa hantise c'était qu'il allait être antipathique, et il voulait toujours sourire. Pendant trois mois je l'ai empêché de sourire... et je suis sûr que j'ai eu raison.

Ceci dit, j'ai eu une chance formidable de tomber sur ce gosse-là. J'en avais repéré d'autres qui auraient pu aller, qui me ressemblaient d'ailleurs plus quand j'étais enfant, moins agressifs, plus timides et plus renfermés. Mais aucun n'aurait été aussi bien que Jean-Pierre Léaud, qui possède une gamme très variée, et que ce soit dans l'audace ou la timidité, dans la révolte ou l'humilité, peut aller très loin en restant toujours juste.

J'ai pu trouver tous ces enfants grâce à France Roche qui a passé une annonce dans France-Soir, qui a d'ailleurs rendu au-delà de toute espérance, puisque nous avons reçu plus de 200 lettres. J'ai éliminé systématiquement toutes celles qui venaient de province, car je ne voulais pas obliger un gosse à se déplacer spécialement à Paris, et nous avons convoqué la centaine qui restait pour des bouts d'essai en 16 mm. Dès ce moment, Jean-Pierre se détachait largement au-dessus du lot. Il avait d'ailleurs déjà joué un petit rôle dans **La tour prends garde**, deux ans auparavant, et fait un peu de synchronisation. C'est un enfant difficile qui poursuit ses études dans une pension où l'on accueille les élèves renvoyés d'un peu partout. Le tournage du film lui a fait le plus grand bien car il est malheureux avec les enfants de son âge et il est très à l'aise avec les adultes. Le tournage lui a fait du bien, mais lui aussi a fait du bien au film, ainsi que les autres enfants. Les enfants ont une pureté fantastique. S'il y a une chose un peu ridicule dans le film, ils le sentent tout de suite, ils le rendent évident, et il faut rectifier le tir en conséquence. J'avais souffert un peu de cela dans **Les Mistons**, parce qu'en tournant avec ces 5 enfants qui étaient si spontanés, je m'étais vite

rendu compte du côté artificiel du postulat du film : des enfants qui passent leur temps à surveiller un couple d'amoureux. Dans la vie, ces 5 enfants riaient, ne pensaient qu'à jouer. La fille leur plaisait, mais ils n'éprouvaient aucune jalousie à l'égard de Blain et on sentait à quel point ils valaient mieux que l'histoire racontée. C'est à ce moment que j'ai décidé que s'il m'arrivait d'utiliser à nouveau des enfants, je ne ferais que des choses qui les touchent vraiment. Dans les scènes de classe, je crois que j'y suis arrivé, car ils étaient assez impressionnés de se sentir devinés, surpris. Une complicité très féconde s'établissait : de voir qu'ils collaboraient vraiment au film, que même le bruit de la plume dans l'encrier, ça comptait, ça les stimulait terriblement. Jean-Pierre Léaud m'a aussi beaucoup apporté, et j'ai enlevé beaucoup de scènes qui étaient trop faibles par rapport à sa personnalité.

La scène de la psychologue

Primitivement cette scène était conçue d'une manière classique avec les tests normaux, tâches d'encre, etc., que l'on présente dans ces cas-là. Nous avons seulement fait bien attention à ne pas reprendre les tests utilisés dans **Chiens perdus sans collier**. Je sentais qu'il fallait faire autrement, mais je ne trouvais pas. Sur ce, impossible de trouver l'actrice qui interprète le rôle de la psychologue. Je voulais un visage inconnu et j'avais des idées précises sur ce personnage. En décrivant aux gens cette femme à la fois charnelle et intellectuelle que je cherchais, je me suis aperçu qu'inconsciemment je faisais le portrait d'Annette Wademant. Malheureusement elle n'était pas à Paris, et nous avons décidé de tourner uniquement les plans avec l'enfant, en nous réservant de tourner les contre-champs plus tard. Nous n'avions aucun texte d'écrit, rien répété avant le tournage. J'avais seulement un peu discuté avec Jean-Pierre et lui avait vaguement indiqué quel serait le sens de mes questions. Je lui ai laissé toute liberté pour répondre, car je voulais son vocabulaire, ses hésitations, sa spontanéité totale. Il y avait bien entendu une certaine coïncidence entre ce que je savais de ses problèmes de la vie quotidienne et mes questions. Je lui avais seulement demandé de réfléchir au scénario et de ne jamais rien dire qui contredise l'histoire du film (une fois cependant, il a introduit dans ses réponses une grand-mère dont il n'avait jamais été question jusque-là). Pour le tournage, j'avais fait sortir absolument tout le monde et il ne restait sur le

plateau que Jean-Pierre, l'opérateur Decae et moi. Quand nous avons vu les rushes, c'est Decae lui-même qui m'a dit : «Ce serait de la folie de tourner les contre-champs. Il faut laisser cela comme cela». C'est ce que nous avons fait, sauf que nous en avons tourné 20 minutes et que nous n'en avons conservé que 3 dans le film.

Une méthode de travail

Après avoir terminé la première version de son scénario, alors intitulé **La fugue d'Antoine**, François Truffaut demanda à Marcel Moussy de l'aider à donner une construction dramatique plus élaborée à l'intrigue, puis d'écrire les dialogues. C'est à ce moment qu'il rédigea ces quatre fiches sur les quatre personnages principaux, afin de permettre à Marcel Moussy de mieux les connaître et les comprendre. L'apport personnel des deux jeunes interprètes Jean-Pierre Léaud et Patrick Auffay, et l'improvisation de certaines scènes au tournage, modifièrent quelque peu les données primitivement établies.

Nous publions ensuite le texte intégral de l'un des moments les plus étonnants du film, l'interrogatoire par la psychologue.

La mère d'Antoine

Guère plus de trente-deux ans. Elle a eu son fils trop jeune et sans doute s'est-elle mariée peu après. Voilà l'excuse à son comportement : elle aurait, peut-être, plus tard, souhaité avoir un enfant mais Antoine n'a pas été «voulu» ; il a représenté pratiquement un accident dans sa vie : on peut penser que sans sa venue au monde, elle se serait mieux mariée, plus tard...

Extrêmement nerveuse et intolérante, elle terrifie Antoine auquel elle ne passe rien ; s'il ne fait rien, ne dit rien et reste dans son coin à lire tout va bien, elle affecte seulement de l'ignorer ; ce qu'elle ne lui pardonne pas, c'est de se manifester parfois en tant qu'enfant : rires intempestifs, poser une question, faire du bruit, tousser, etc...

Au cours des repas, elle parle de lui avec le père comme s'il n'était pas là : «Nous sommes invités chez les X... Que ferons-nous du gosse ?» Antoine existe si peu pour sa mère qu'elle traversera facilement le petit appartement en petite culotte et soutien-gorge en sa présence ;

c'est dans cet appareil qu'elle lui donne l'argent pour les commissions.

Rappelons que c'est une belle femme, sensuelle, qui aime lire des romans noirs et qui ne s'occupe presque pas de son ménage. Elle reproche à son mari d'être un peu fruste, de se faire les ongles à table et de rire de tout. Elle lui reproche surtout de ne pas gagner assez d'argent. Elle est, de manière générale, très méprisante pour l'univers entier, «Tous des crétiens».

Elle travaille à mi-temps comme secrétaire dans un bureau.

Ses rares moments de détente vont au profit de son mari, le soir après dîner quand le lit approche et que ses nerfs se détendent. On s'aperçoit alors que ce couple est trop jeune pour s'encombrer d'un enfant de douze ans.

Elle n'est pas intelligente, seulement un peu plus «instruite» que la moyenne des femmes ; elle «tranche» sur tous les sujets, péremptoire jusqu'à l'inconscience.

Elle manque formidablement de simplicité ; c'est une bovary de plus sur la terre ; son mari l'appelle parfois «la sauvage», ce qui la flatte.

Sa nervosité la conduit souvent à interrompre son interlocuteur : «oui, je vois, je vois.» Alors qu'elle ne voit rien du tout.

Elle est anarchisante, une terroriste en chambre, hors de la société (révolte naturelle de la part d'une fille-mère élevée bourgeoisement et qui a découvert, trop brusquement, l'injustice du monde) ; on sent qu'il aurait fallu peu de choses dans sa vie (rencontre d'un maquereau ou d'un escroc) pour qu'elle devienne une putain ou une aventurière un peu voleuse.

Elle a horreur des enfants et surtout des nouveaux-nés ; sa cousine attend un troisième enfant : «Moi, je trouve ça répugnant, c'est du lapinisme.»

Elle ne dira jamais : Antoine, mais seulement mon petit, le gosse, le petit et les mauvais jours : mon pauvre ami !

Il semble que depuis l'enfance, elle n'ait jamais retrouvé le naturel ; même seule avec son mari ou avec Antoine, il faut qu'elle joue un personnage en sorte que l'actrice chargée de ce rôle paraîtra en faire trop dans la coquetterie comme dans l'énervement. C'est une conne sophistiquée.

Lorsqu'elle vient voir Antoine au Centre, elle porte un chapeau. Antoine sidéré ne regarde que le chapeau et, du coup, n'entend rien de ce qu'elle lui dit.

Le père d'Antoine

S'il était artiste, ce serait un chansonnier de troisième zone ; il ne voit que ce qui ne le gêne pas ; il a horreur des «histoires» ; son leitmotiv est «surtout pas de drames». Tout est prétexte à blaguer. Le matin, il lui arrive de maugréer parce qu'il n'a pas de chemise propre, que son veston n'a pas été détaché mais, comme sa femme s'y entend mieux que lui pour élever la voix, il préfère généralement adopter le mode ironique : «Zut, il y a des bouts de chaussette dans ma paire de trous !»

Il exerce une profession libérale mais dépend tout de même d'un patron ; on devine qu'il a sacrifié sa réussite sociale à son dada : le sport ; il assiste très souvent à des réunions de comités, etc... Sous l'apparence d'un bohème, il s'est intégré dans un univers sportif extrêmement hiérarchisé et tout en se moquant des gens qui s'occupent de la politique, il brigue, sans bien s'en rendre compte, des postes honorifiques du genre «vice-président du secteur parisien», «rédacteur en chef du bulletin trimestriel des amis de l'eau», etc.

Il sait très bien «raconter» drôlement, en exagérant toujours pour être plus efficace ; il appelle son patron le «singe», il adore les calembours. Il fait souvent rire Antoine à table, ce qui exaspère sa femme «Hum, hum, le temps est à l'orage, bobonne n'est pas dans son assiette» ; un peu lâchement, il laisse sa femme «engueuler le gosse».

Il fait parfois allusion aux «sorties» de sa femme le soir avec une mystérieuse amie. «Je voudrais bien la voir, moi, cette Yvonne !». On comprend qu'il n'est pas jaloux, préférant sa tranquillité.

Il parle à Antoine de la nécessité d'être honnête mais à table, une heure plus tard, il envisage de «ratiboiser» un peu de fric à son patron, en truquant les notes de frais d'hôtel, etc...

Les femmes l'intéressent peu ; il trompe la sienne douze fois moins souvent qu'elle ne le trompe, lui. Il dira «une belle pépé avec des sacrés lolos»... mais il préfère parler des femmes que les pratiquer.

Par rapport à sa femme, qui est snob, il est simple, direct, gentil, compréhensif, un peu lâche. Il s'insurge volontiers contre l'illogisme féminin et sa femme l'énerve parfois par sa stupidité.

Il a tendance à être un peu trop facilement content de lui, de son humour : il ne sait pas qu'une répartie astucieuse perd tout à la répétition - il dira volontiers : «Je lui ai répondu mon cher, les morues volent bas cette année... «Comme l'imbécile des *Vignes du Seigneur*, il

ponctue souvent «Je ne suis pas mécontent de cette formule !»

Au contraire de sa femme, il est assez bien intégré à la société ; il a du bon sens, de la logique, du sens civique et un certain talent simplificateur.

Il est l'élément équilibré du foyer, l'élément modérateur, il ramène constamment à leurs justes proportions les conflits opposant Antoine à sa mère.

Par contre, dans les grandes occasions, le guide Michelin, la première fugue, la machine à écrire, il peut se montrer très sévère (comme si faisant d'une pierre deux coups, il se vengeait en même temps des humiliations - lointaines dans le temps et dans le cœur - que lui ont fait subir sa femme, son patron, la vie en général).

Alors que sa femme a eu son premier bac - la naissance d'Antoine l'ayant empêchée de passer le second - le père d'Antoine n'a eu que son brevet supérieur et certains diplômes professionnels. Si l'on ajoute à cela qu'il est né en province de parents paysans tandis que sa femme est parisienne, fille de fonctionnaire, on mesure le heurt psychologique du ménage.

Il se proclame volontiers «individualiste» du genre «moi, je n'emmerde personne, je ne demande aux autres que de me foutre la paix». En fait, c'est un égoïste soucieux de sa seule tranquillité, un semi-ambitieux, semi-pantoufflard.

Sa volonté de briller par des calembours disparaît quand il est seul avec quelqu'un ; il devient plus naturel, capable de tendresse. Un soir, il dînera seul avec Antoine et apparaîtra vraiment comme un brave type.

Au contraire de sa femme, il ne lit jamais, son refuge étant le sport.

Il faudrait montrer qu'il est déçu par l'indifférence d'Antoine vis-à-vis du sport : «Il préfère passer des heures au cinéma». Lorsqu'il est en colère, il retrouve tous les lieux communs : «Si j'avais dit cela à ton âge, mon père m'aurait assommé. Tant que tu seras nourri et logé par moi, tu feras ce qu'on te dira».

Indiquer son dépit d'être frustré de l'admiration et de la confiance d'Antoine au profit de tiers : le meilleur copain, Balzac (portrait icône !).

Sa noblesse : avoir presque complètement oublié qu'Antoine n'est pas son fils.

Antoine

Treize ans, parisien. Il a hérité de sa mère un sens critique trop développé ; il a tendance à se moquer des copains plus frustes, des

concierges, ... trop méprisant.

Chez lui, il ne «l'ouvre pas» ou presque, terrorisé par sa mère qu'il admire confusément et dont il est assez fier. Il se rattrape dehors et devient vite saoulant ; comme il a un avis sur tout et un esprit de contradiction insensé, ses copains de classe le redoutent un peu et ne l'aiment guère ; il est humble chez ses parents, insolent et persifleur dehors.

Précocement pédant, il suscite des compliments paradoxaux genre : «Quand il parle, on croirait un homme de trente ans», etc.

La peur de sa mère l'a rendu assez lâche avec elle, maladroitement flatteur et servile, ce qui ne fait que l'indisposer davantage contre lui. Si son père et sa mère se disputent, il se range du côté de sa mère qui ne lui en est absolument pas reconnaissante : «Toi, le petit, tais-toi, s'il te plaît». Mais lorsque le père met en boîte la mère, il ne peut s'empêcher de rire, ce qui provoque les drames.

De son père il a hérité le fou-rire facile, c'est tout.

Il est à l'aube de la révolte, déjà cynique, sans scrupules et glissant vers la sournoiserie.

Son comportement lorsqu'il est seul doit être significatif : un mélange de bonnes actions et de mauvaises ; il essuie la vaisselle et fait brûler un torchon ayant voulu le faire sécher trop vite ; ayant remonté du charbon, il essuie ses mains noires après le bas du rideau, etc.

Il cache de l'argent, volé sans doute, derrière les meubles, s'organise toujours minutieusement et s'installe dans la fraude ; il aime, seul, se servir des ustensiles de sa mère : l'appareil à friser les cils, les disques épilatoires, etc... Il singe devant la glace sa mère se maquillant, etc...

Antoine est aussi un romantique ; il sera bientôt violemment amoureux. En classe, il est dissipé, c'est un instable caractériel. Les professeurs sont divisés à son sujet.

C'est encore un angoissé permanent puisqu'il ne sort d'une situation compliquée que pour retomber dans une autre, inextricable. Il envie René qui, pratiquement, n'a pas de comptes à rendre à ses parents, lesquels du reste ne le maintiennent pas autant «en enfance».

Il a tout le temps des ennuis d'argent ; telles sommes qu'il a «piquées» dans un tiroir et qu'il doit remettre avant telle date, tandis que René «pique» sans avoir besoin de restituer.

Toujours en retard, toujours en train de courir, au contraire de René, Antoine est assez malchanceux ; son père lui promet mille balles s'il reste deux semaines sans attraper de «retenues» le jeudi à l'école. Pour une raison quelconque, il est collé. Antoine : «A cause de toi,

je perds mille balles.» René : «Comment ça ?» Antoine : «Mon père m'avait dit : si tu n'es pas collé pendant...» Le prof.: «Doinel, vous aviez déjà une heure de retenue ça ne vous suffit pas ? Allez derrière l'armoire jusqu'à la récréation».

René

Il complète bien Antoine dont il est très différent.

Il est moins agressif mais plus «libre» qu'Antoine dont il moque sans cesse l'asservissement. Il est plus débrouillard, plus décontracté, plus machiavélique.

C'est lui qui, par pure cruauté enfantine, a été demander aux parents d'Antoine si leur fils était malade : son premier dialogue avec Antoine :

René : «Toi, tu voles sûrement de l'argent à tes parents».

Antoine : «Moi, je, non...»

René : «Pas besoin de rougir, moi aussi j'en vole et je m'y prends sûrement mieux que toi !»

René est plus «adulte», moins complexé et beaucoup plus ironique, souvent cynique. René s'instruit tout seul et connaît énormément de choses dans beaucoup de domaines (géographie, histoire, science, médecine, politique, le «poids du cerveau des grands hommes»...).

René domine Antoine, prend les initiatives ; c'est grâce à lui, par ses moqueries parfois cruelles qu'Antoine prend conscience de l'étrangeté des rapports avec sa mère ; celle de René est baroque mais brave et aimante.

Antoine se rend compte que la sévérité de sa mère à lui est excessive, anormale, d'où naissance d'une révolte en lui.

René manie de plus grosses sommes ; il prend plus de risques qu'Antoine, car pour lui tout s'arrange toujours grâce un peu à l'espèce de folie de sa mère et à l'indifférence du père.

René adore les situations périlleuses, l'émotion du vol et tout ce qui, chez Antoine, provoque des crispations, des angoisses et même des maux d'estomac dont René plaisante souvent.

On évitera le rapport de forces habituellement calqué sur les couples - féminin masculin - (dans tous les films d'amitiés enfantines) en sorte que Antoine et René se dominant tour à tour sans qu'il intervienne quoi que ce soit d'équivoque.

René parle de sa cousine qui a deux ans de plus que lui. Pendant les vacances, ils couchaient dans le grenier. «Elle est venue se coucher dans mon lit ; j'ai rouspété et je l'ai vidée ; ah, ce que j'ai pu être con, ce que je regrette

aujourd'hui, j'y pense tout le temps...» C'est chez René que l'on retrouvera le fameux guide Michelin qui sert à fabriquer les fléchettes de sarbacanes.

René et Antoine ne sont jamais audacieux ni dégonflards en même temps d'où les disputes après le «gros coup» : le vol de la machine.

René vient voir Antoine au Centre, un dimanche, et lui amène un paquet de «Cinémonde». Comme il n'est pas de la famille, on l'empêche de voir Antoine ; ils se voient à travers la vitre. Il laisse le paquet de «Cinémonde» que le gardien jette ensuite puisque ce n'est pas de la nourriture.

Importance de la dernière poignée de mains entre les deux lorsque le père Doinel a mis la main sur Antoine : «Et puis, tu peux dire au revoir à ton petit copain, parce que vous n'êtes pas près de vous revoir.»

L'interrogatoire par la psychologue

La psychologue

Pourquoi as-tu rapporté la machine ?

Antoine Doinel

Ben... parce que... comme je ne pouvais pas la revendre... comme je pouvais rien en faire... moi, j'ai eu peur... je ne sais pas, je l'ai rapportée... je ne sais pas pourquoi, comme ça...

La psychologue

Dis-moi, il paraît que tu as volé 10.000 francs à ta grand-mère ?

Antoine

Elle m'avait invité, c'était le jour de son anniversaire... et puis, alors, comme elle est vieille, elle mange pas beaucoup... et puis elle garde tout son argent... elle en aurait pas eu besoin ; elle allait bientôt mourir. Alors, comme je connaissais sa planque, j'ai été lui faucher... des ronds, quoi ! Je savais bien qu'elle ne s'en apercevrait pas. La preuve c'est qu'elle s'en est pas aperçue ; elle m'avait offert un beau bouquin ce jour-là.

Alors ma mère, elle avait l'habitude de fouiller dans mes poches, et le soir j'avais mis mon pantalon sur mon lit, elle est sans doute venue et puis elle a fauché les ronds, parce que le lendemain je les ai plus trouvés. Et puis elle m'en a parlé, alors j'ai été bien forcé d'avouer que je les avais pris à ma grand-mère.

Alors à ce moment-là elle m'a confisqué le beau livre que ma grand-mère m'avait donné !

Un jour, je l'ai demandé parce que je voulais le lire et je me suis aperçu qu'elle l'avait revendu.

La psychologue

Tes parents disent que tu mens tout le temps.

Antoine

Ben, j'mens, j'mens de temps en temps quoi... des fois je leur dirais des choses qui seraient la vérité ils me croiraient pas, alors je préfère dire des mensonges.

La psychologue

Pourquoi n'aimes-tu pas ta mère ?

Antoine

Parce que d'abord j'ai été en nourrice... et puis quand ils ont plus eu d'argent, ils m'ont mis chez ma grand-mère... ma grand-mère elle a vieilli et tout ça... elle pouvait plus me garder... alors je suis venu chez mes parents. à ce moment-là, j'avais déjà huit ans... tout... je me suis aperçu que ma mère, elle m'aimait pas tellement ; elle me disputait toujours et puis, pour rien... des petites affaires insignifiantes... alors aussi j'en... quand... quand il y avait des scènes à la maison, je... j'ai entendu que... que ma mère elle m'avait eu quand elle était... quand elle était... elle m'avait eu fille-mère quoi... et puis avec ma grand-mère aussi elle s'est disputée une fois... et là, j'ai su que... elle avait voulu me faire avorter et puis si je suis né, c'était grâce à ma grand-mère.

La psychologue

Qu'est-ce que tu penses de ton père ?

Antoine

Ah, mon père, il est bien gentil comme ça... mais il est un peu lâche parce que... il sait bien que ma mère elle le trompe, seulement pour ne pas avoir de scènes.. rien... il préfère rien dire... rester comme ça...

La psychologue

As-tu déjà couché avec une fille ?

Antoine

Non jamais, mais enfin, je connais des copains qui ont... qui sont allés.. alors ils m'avaient dit si tu as vachement envie, t'as qu'à aller rue Saint-Denis. Alors moi j'y suis allé... et puis j'ai demandé à des filles et je me suis fait vachement engueuler, alors j'ai eu la trouille... et je suis parti et puis je suis venu encore plusieurs fois et puis comme j'attendais dans la rue, il y a un type qui m'a remarqué qui a dit : «Qu'est-ce que tu fous là ?» c'était un Nord-Africain, et ben alors je lui ai expliqué, alors il m'a dit, il connaissait sans doute les filles, parce qu'il m'a dit : «Moi je connais une jeune... quoi, qui va... une jeune quoi... avec les... les jeunes

gens... et tout ça...», alors, il m'a emmené à l'hôtel où elle était... et puis justement ce jour-là elle n'y était pas, alors on a attendu... une heure... deux heures... comme elle ne venait pas... mois je me suis tiré !

François Truffaut

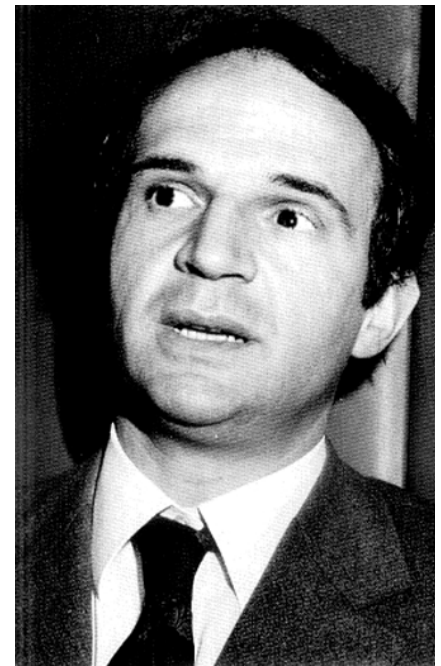
Cinéma 60 n°42 Janvier 1960

Vibration

Dans son livre "Les films de ma vie", Truffaut explique qu'il a toujours demandé aux films des autres d'exprimer soit la joie, soit l'angoisse de faire du cinéma, et qu'il se désintéresse de tout ce qui est entre les deux - c'est-à-dire de tout ce qui ne «vibre» pas. Son œuvre elle-même n'est qu'une longue vibration, modulée avec autant d'intelligence que de sensibilité, par un homme qui a su - comme dirait Cocteau - se diriger en droite ligne vers lui-même.

Les films-clés du cinéma

François Truffaut



Comme son coéquipier Jean-Luc Godard, François Truffaut (1932-1984) est d'abord un écorché vif, imprégné jusqu'à la moelle de

cinéma (Renoir, Vigo, Hitchcock...) et qui fut révélé, de façon spectaculaire, par un long métrage non conformiste : ces **Quatre cents coups** au titre sonnante comme un manifeste de jeune Turc résolu à rompre les lances. Comme Godard, il a commencé par la critique, mais en concevant cet exercice d'une manière plus sérieuse, selon les principes inculqués par son père spirituel André Bazin (auquel est dédié ce premier film) ; comme Godard encore, il a trouvé un interprète rêvé en la personne de Jean-Pierre Léaud, son faire-valoir et son double. Mais les ressemblances s'arrêtent là : **Les quatre cents coups**, comme les films qui vont suivre, est nettement plus respectueux des normes classiques du récit cinématographique ; il conte une histoire simple, celle d'un enfant mal dans sa peau, comme Truffaut le fut sans doute, mais dont sont exorcisés du même coup les aspirations et les blocages affectifs ; l'esprit de révolte cède le pas au besoin de tendresse, la volonté d'édifier une œuvre - et de réussir une vie - exclut toute rage suicidaire. Les routes de Godard et Truffaut, d'ailleurs, divergeront très vite. La carrière du second sera celle d'un créateur responsable, qui saura s'intégrer au «système» sans rien abdiquer de sa sincérité. Truffaut est bien dans la lignée des grands cinéastes du cœur.

Les films-clés du cinéma

Ses débuts dans la vie sont ceux d'un futur réalisateur maudit : enfance malheureuse, service militaire interrompu par la désertion, etc. Rien alors ne laisse prévoir que Truffaut deviendra le représentant officiel de la France dans les grands festivals. André Bazin lui ouvre *Les cahiers du cinéma* : Truffaut s'y fait remarquer par la virulence de ses critiques ; il exécute la plupart des grands réalisateurs du moment (Delannoy, Cayatte, Autant-Lara...) et exalte les cinéastes américains de série B. Le cinéma qu'il aime n'est pas celui qu'il fera : il appréciait le sens de l'action des petits maîtres américains, leur virtuosité technique et la désinvolture de leurs scénarios ; les films de Truffaut seront classiques, pour ne pas dire académiques, et son bref passage dans le thriller ou la science-fiction catastrophique. Ni Siegel, ni Heisler, ni Sella n'auraient manqué les adaptations des deux-chefs d'œuvre d'Irish, **La mariée et La sirène du Mississippi**, ni le superbe **Fahrenheit 451** de Ray Bradbury. D'emblée, dès son court métrage **Les Mistons** (l'éveil de la sexualité dans un groupe de garçons durant les vacances d'été), il montre où il va se situer : dans une tradition française fondée sur l'obser-

vation de la vie quotidienne et sur l'étude de caractères. Oublié Hitchcock auquel il consacra un grand livre. **Les quatre cents coups** ouvrent le cycle Doinel qui va fonder la réputation de Truffaut : **L'amour à vingt ans**, **Baisers volés**, **Domicile conjugal**... On y apprend comment beurrer des biscottes sans les casser ou se faire payer ses leçons de violon sans vexer le client. Fraîcheur et gentillesse que l'on retrouve aussi dans **Jules et Jim**. L'autobiographie est évidente, même si Jean-Pierre Léaud admirable de naturel, a fini par absorber Antoine Doinel au détriment de Truffaut. Celui-ci en revanche n'a pas la tête tragique. **Tirez sur le pianiste** tourne vite à la pochade, malgré le patronage de Goodis : l'un des gangsters affirme qu'il dit vrai et le jure sur la tête de sa mère sinon "qu'elle succombe à l'instant!". Plan suivant : on voit une vieille dame qui s'écroule, morte. Imagine-t-on une scène pareille chez Hawks ? Malgré le souvenir tragique des années d'Occupation, on pense sans arrêt à Sacha Guitry dans **Le dernier métro**. Une tentative aussi originale que **La chambre verte**, évocation d'un culte maniaque des morts, surprend tellement de la part de Truffaut que le film est un échec commercial. Oui à «l'homme qui aimait les femmes», thème très français donc digne de Truffaut, non à «l'homme qui aimait les morts» un sujet pris à Henry James, trop macabre pour le cinéaste des **Quatre cents coups**. Reste que Truffaut est le seul auteur de la Nouvelle Vague à avoir poursuivi une œuvre personnelle sans avoir perdu, sauf le cas exceptionnel de **La chambre verte**, le contact avec le public. S'il n'est pas devenu Hitchcock, il a été notre nouveau Renoir. Sa mort prit la dimension d'un deuil national.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Une visite (court métrage)	1955
Les mistons (court métrage)	1958
Histoire d'eau (court métrage)	

Les 400 coups	
Tirez sur le pianiste	1959
Jules et Jim	1961
L'amour à vingt ans (un épisode)	
La peau douce	1963
Fahrenheit 451	1966
La mariée était en noir	1967
Baisers volés	1968
La sirène du Mississippi	
L'enfant sauvage	1969
Domicile conjugal	1970
Les deux Anglaises et le continent	1971
Une belle fille comme moi	1972
La nuit américaine	
L'histoire d'Adèle H.	1975
L'argent de poche	
L'homme qui aimait les femmes	1976
La chambre verte	1977
L'amour en fuite	1978
Le dernier métro	1980
La femme d'à côté	1981
Vivement dimanche !	1982

Documents disponibles au France

Dossier Collège au Cinéma n°32
Synopsis Les 400 coups, étude et critique par Anne Gillain, éd. Nathan
François Truffaut, par Carole Le Berre, collection Auteurs, éd. Cahiers du Cinéma
 ...