

François Truffaut

DOSSIER 119



Les Quatre cents coups

Ministère de la Culture et de la Communication
Centre National de la Cinématographie
Délégation au développement et à l'action territoriale
Ministère de l'  ducation Nationale
Conseils généraux

COLLÈGE AU CINÉMA



Les Quatre cents coups

Par Joël Magny et Yvette Cazaux

Un tournant historique

Les Quatre cents coups, c'est "une date dans l'histoire du cinéma". Si le premier long métrage de François Truffaut n'avait pas obtenu un tel succès critique – quasi unanime – et public, l'histoire du cinéma français en aurait été changée. Le succès des **Cousins**, de Claude Chabrol, n'aurait été qu'un feu de paille. Les producteurs n'auraient pas fait soudain confiance à des jeunes réalisateurs inconnus : Godard, Rivette, Rohmer, Demy resteraient des noms en marge des histoires du cinéma... Mais **les Quatre cents coups** n'arrive pas par hasard.

L'échec de certaines réalisations de l'ancienne vague, irréprochables du point de vue du montage financier, des vedettes, de la qualité technique, comme **Guinguette**, de Jean Delannoy (1958), allié à celui des premiers Chabrol, permet d'imaginer le projet des **Quatre cents coups**. Un film sans vedette, au sujet difficile, avec pour héros un jeune adolescent pas nécessairement sympathique, sans un Jean Gabin pour dire la bonne marche à suivre (comme dans **Chiens perdus sans colliers**, du même Delannoy, que Truffaut exécrait). Le public est manifestement ouvert à de nouvelles expériences qui réconcilient le cinéma avec son temps.

Ne nous cachons pas que Truffaut a multiplié les stratégies de séduction pour arriver à ses fins. Le film, et la Nouvelle Vague, arrivent après une longue guerre journalistique contre la Tradition de Qualité française, le cinéma des scénaristes, des réalisateurs-illustrateurs.

Avec **les Quatre cents coups**, Truffaut joue son va-tout : il sera cinéaste ou rien. Le hasard ou l'histoire font qu'il en va de même pour le cinéma français. N'en déplaise aux nostalgiques de quelques nanars des années 30 ou 40, l'Histoire a tranché.

SYNOPSIS	2
GÉNÉRIQUE	2
LE RÉALISATEUR : FRANÇOIS TRUFFAUT	3
LES ACTEURS	6

APPROCHES DU FILM

GENÈSE ET FORTUNE DU FILM	8
LES PERSONNAGES	9
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	10
ANALYSE DE LA STRUCTURE	11
MISE EN SCÈNE	12
FICHE CINÉ-TECHNIQUE : LA PRÉHISTOIRE DU CINÉMA	12
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	14
SIGNIFICATIONS	17

AUTOUR DU FILM

LES ANNEES 50	19
LES ENFANTS FUGUEURS	20
L'ÉDUCATION SURVEILLÉE	21
LA NOUVELLE VAGUE	22
ACCUEIL CRITIQUE VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE FRÉQUENTATION	23
PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES	24

Générique

Antoine Doinel, 12 ans, est la bête noire du strict instituteur, surnommé Petite Feuille. Distract, il accumule les bêtises et écope d'un conjugaison à faire chez lui. Dans l'appartement étroit, il ne peut écrire sa punition : sa mère, très froide, l'envoie chercher de la farine, son beau-père jovial mais inconscient et faible, ne lui est guère utile.

Le lendemain, son copain René l'emmène faire l'école buissonnière, en particulier à la fête foraine. Il aperçoit sa mère embrassant un autre homme. Le jour suivant, il n'a guère le temps de recopier correctement le mot d'excuses que lui prête René et, devant l'insistance de Petite Feuille, Antoine lance pour justifier sa fugue que sa mère est morte ! Celle-ci, avertie par le "fayot" de service Morisset, est horrifiée par le mensonge de son fils et plus encore par le fait que c'est elle qu'Antoine a choisi de "supprimer"... Antoine décide alors de vivre sa vie et dort dans les sous-sols d'une imprimerie que lui a trouvée René.

La fugue passée, la mère tente d'amaïdouer Antoine : il aura mille francs s'il a une bonne note en français. Las ! Petite Feuille n'apprécie guère le plagiat de la fin de *la Recherche de l'absolu* de Balzac, qu'Antoine vient de lire et qu'il utilise de mémoire pour décrire la mort de son grand-père.

Nouvelle fugue, un temps chez René, dont la mère, alcoolique, est indifférente et le père, occupé par son "club", ferme les yeux sur les activités et les chapardages de son fils.

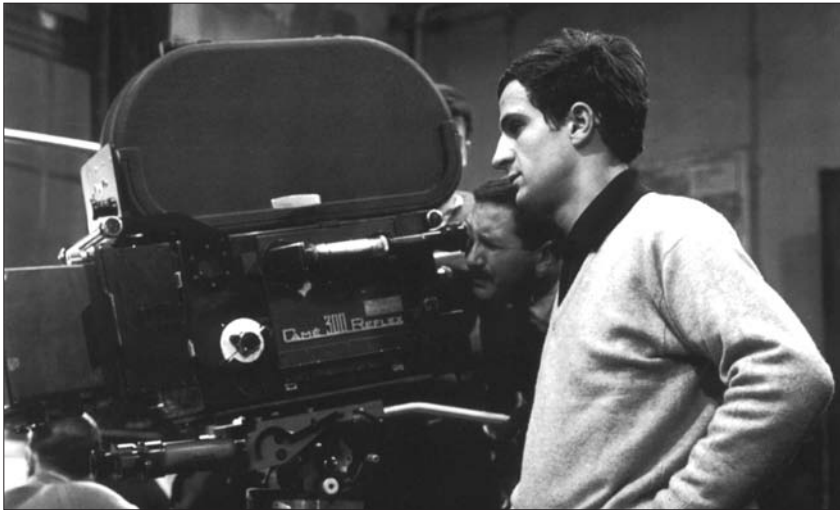
Pour survivre, Antoine vole une machine à écrire au bureau de son père mais, ne pouvant la vendre, il la rapporte et se fait prendre. Son beau-père le conduit au commissariat et la famille se décharge de lui. Au centre de détention, même René ne peut lui rendre visite. Il profite d'une partie de football pour s'enfuir, voir la mer qu'il n'a jamais vue, avant de se retourner vers la caméra, c'est-à-dire vers nous...

Titre original	Les Quatre cents coups
Production	Les Films du Carrosse, SEDIF.
Scénario et dialogues	Marcel Moussy, François Truffaut
Réalisation	François Truffaut
Premier assistant	Philippe de Broca
Photographie	Henri Decae
Décors	Bernard Evein
Montage	Marie-Josèphe Yoyotte
Musique	Jean Constantin

Interprétation	
<i>Antoine Doinel</i>	Jean-Pierre Léaud
<i>Ginette Doinel (la mère)</i>	Claire Maurier
<i>Julien Doinel (le père)</i>	Albert rémy
<i>Petite Feuille</i>	Guy Decomble
<i>M. Bigey</i>	Georges Flamant
<i>Mme Bigey</i>	Yvonne Claudie
<i>René Bigey</i>	Patrick Auffray
<i>Le directeur d'école</i>	Robert Beauvais
<i>Le professeur d'anglais</i>	Pierre Repp
<i>La femme au chien</i>	Jeanne Moreau
<i>Le dragueur</i>	Jean-Claude Brialy
<i>Un policier</i>	Charles Bitsch
<i>Un autre policier</i>	Jacques Demy
<i>Figurant dans le rotor</i>	François Truffaut

Film	Noir & Blanc
Format	CinémaScope (1/2,35)
Durée	1h33'
Distributeur	MK2
N° de visa	21 414
Date de sortie	3 juin 1959

François Truffaut



François Truffaut sur le tournage des *Quatre cents coups*. (DR)

Truffaut est né le 6 février 1932, à Paris, d'un père architecte-dessinateur et d'une mère secrétaire à *L'Illustration*. Sur le plan social, la légende qui fait de lui un enfant malheureux, voire maltraité, est absurde. Il apprendra plus tard, et ce sont des faits aujourd'hui connus, dont certains alimentent très partiellement *les Quatre cents coups*, que sa mère, Janine de Montferrand – il utilisera parfois le pseudonyme de François de Montferrand –, appartenant à une aristocratie désargentée mais très soucieuse des apparences, avait "fauté" et fut envoyée, durant sa grossesse dans une institution religieuse pour filles-mères. Après avoir placé l'enfant un temps en nourrice, Janine épouse Roland Truffaut, qui donne son nom à l'enfant. À l'époque de *Baisers volés*, François fit des recherches et découvrit que son père était dentiste dans l'Est et d'origine juive.

Enfant, François Truffaut admire sa mère, mais elle ne le supporte pas, l'oblige souvent à se faire oublier, à lire en silence (comme le héros de *L'Homme qui aimait les femmes*)... Il se réfugie d'abord dans la lecture, puis, avec son camarade d'école Robert Lachenay, dont la situation familiale est moins difficile mais tout aussi dénuée d'affection, sèche fréquemment l'école pour le cinéma. Bientôt, il voit plusieurs fois les mêmes films, constitue des fiches, encyclopédies et dictionnaires du cinéma n'existant pas à l'époque.

Dès l'âge de 14 ans et demi, il quitte volontairement l'école et exerce des "petits métiers" : garçon de course, employé de bureau, soudeur à l'acétylène... Il fréquente les ciné-clubs qui existent à profusion après la Libération et fonde, en 1947, avec Robert Lachenay, le "Cercle Cinémane". Il rencontre alors André Bazin, responsable de la section cinématographique de "Travail et Culture", une organisation de culture populaire née dans la mouvance de la Libération, proche du Parti Communiste, qui deviendra, après l'évolution vers la Guerre froide, "Peuple et culture", de tendance chrétienne et sociale (comme la revue *Esprit*, à laquelle collabore Bazin). André Bazin, militant acharné de la cause cinématographique et tenu aujourd'hui pour un des grands théoriciens de la modernité cinématographique, jouera jusqu'à sa mort, un rôle de père et le fera travailler en sa compagnie puis, grâce à ses recommandations, lui permet d'écrire ses premiers articles dans *Le Bulletin du Ciné-Club du Quartier latin*, dont s'occupe, entre autres, Éric Rohmer, mais aussi dans des journaux comme *Elle*.

Une déception sentimentale pousse Truffaut à devancer l'appel et à s'engager dans l'artillerie, le 27 décembre 1950. Comprenant que dans six mois, il partira pour l'Indochine, il demande aide à Bazin, Rohmer et le directeur de *Elle*, pour être affecté à Baden-Baden, à la *Revue*

FILMOGRAPHIE

- 1954 *Une Visite* (court métrage, muet)
- 1958 *Les Mistons* (court métrage)
- Histoire d'eau* (court métrage, co-réalisé avec Jean-Luc Godard)
- 1959 *Les Quatre cents coups*
- 1960 *Tirez sur le pianiste*
- 1962 *Jules et Jim*
- Antoine et Colette* (sketch du film *L'Amour à vingt ans*)
- 1964 *La Peau douce*
- 1966 *Fahrenheit 451*
- 1968 *La Mariée était en noir*
- Baisers volés*
- 1969 *La Sirène du Mississippi*
- 1970 *L'Enfant sauvage*
- Domicile conjugal*
- 1971 *Les Deux Anglaises et le continent*
- 1972 *Une Belle Fille comme moi*
- 1973 *La Nuit américaine*
- 1975 *L'Histoire d'Adèle H.*
- 1976 *L'Argent de poche*
- 1977 *L'Homme qui aimait les femmes*
- 1978 *La Chambre verte*
- 1979 *L'Amour en fuite*
- 1980 *Le Dernier Métro*
- 1981 *La Femme d'à côté*
- 1983 *Vivement dimanche !*



Charles Denner (Bertrand Morane) et Brigitte Fossey (Geneviève Bigey) dans *L'Homme qui aimait les femmes* (1977), un film où Truffaut exprime ses goûts les plus personnels, comme sa passion pour les livres.



Oskar Werner (Montag) et Julie Christie (Linda/Clarisse) dans **Fahrenheit 451** (1966), tourné en Grande-Bretagne, d'après Ray Bradbury.



Domicile conjugal (1970) est le quatrième film de la saga Doinel : Antoine (Jean-Pierre Léaud) a grandi. Mal marié, il se partage entre deux femmes.



Une Belle Fille comme moi (1972) est une comédie bien enlevée où un jeune sociologue (André Dussollier) enquête à ses risques et périls sur une jolie détenue (Bernadette Lafont).



La Mariée était en noir (1966), adapté d'un roman de William Irish, met en scène avant talent de grands acteurs comme Michel Bouquet (Coral) et Jeanne Moreau (Julie Kohler).

d'information des troupes d'Occupation en Allemagne... En vain. Rentré en permission à Paris, il déserte. Bazin le convainc de retourner à l'armée, où il se retrouve en prison militaire, puis en hôpital psychiatrique après une tentative de suicide. Il vit ensuite chez André et Janine Bazin, écrit ses premiers articles pour les *Cahiers du cinéma*, dont il devient un élément actif et indispensable.

Après deux ans d'hésitation, Bazin et les autres rédacteurs-en-chef, dont Jacques Doniol-Valcroze, plus modéré, y acceptent la publication d'un pamphlet qui bouscule la profession. "*Une certaine tendance du cinéma français*" (*Cahiers du cinéma*, n° 31) attaque avec virulence les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, ainsi que les plus appréciés des cinéastes français en activité (comme Claude Autant-Lara), leur opposant ceux qu'il considère comme des "auteurs", Renoir, Guitry, Gance, Ophüls, Becker, Bresson, Astruc... Ce texte fonde le mouvement critique qui va donner naissance à la Nouvelle Vague, d'autant que Jacques Laurent (qui écrit la série des *Caroline chérie* sous le nom de Cécil Saint-Laurent), à la recherche de jeunes talents pour son hebdomadaire *Arts*, donne carte blanche au virulent jeune critique avec des titres largement à la "Une", offrant aux idées des "Jeunes Turcs" des *Cahiers*, comme on les appelle alors, une tribune plus large que celle de leur mensuel.

On imagine mal aujourd'hui ce combat et cette virulence. Les jugements sont parfois

expéditifs : "**Titanic** est un film qui plaira aux femmes et aux enfants d'abord" ; "**John Ford**, c'est Saint-Ex qui n'aurait pas dépassé la maternelle" ; "**Grossièreté, hargne, méchanceté, mesquinerie, muflerie, menue bassesse, délire, exagération** sont les mots clés pour comprendre Autant-Lara", etc. Dans le même temps, Truffaut sait définir une ligne de conduite inflexible : "*Je crois que souvent les critères esthétiques sont liés à des critères moraux ; il y a des films réussis et des films ratés, mais il y a aussi des films nobles et des films abjects. Il y a une morale artistique qui n'a aucun rapport avec la morale courante, mais qui existe*".

En 1954, Truffaut réalise son premier court métrage inachevé, **Une Visite** (avec Jacques Rivette à la caméra et Alain Resnais au montage). Deux ans plus tard, il devient une sorte de "secrétaire" pour Roberto Rossellini avec qui il voyage pour des films qui ne seront jamais tournés.

En 1958, son second court métrage, **les Mistons**, adapté d'une nouvelle de Maurice Pons est volontairement "virtuose". Exclu du Festival de Cannes pour avoir laissé planer le doute sur la liberté de décision du Jury, l'insupportable critique doit faire ses preuves. Certains lui reproche son "arrivisme" quand il épouse la fille d'un important producteur-distributeur, Ignace Morgenstern, et fonde avec son ami Marcel Bébert, une société de production, Les Films du Carrosse (en hommage au film de Jean Renoir : **le Carrosse d'or**), qui



Une méditation sur la mort, telle peut apparaître *la Chambre verte* (1978), un beau film où François Truffaut interprète lui-même le rôle principal aux côtés de Nathalie Baye.

lui garantira toujours une indépendance dans les montages financiers durant toute sa carrière.

Le film obtient un succès public et critique considérable (voir "Genèse du film"). D'inconnu, Truffaut devient célèbre et, désormais, bon an mal an, il peut poursuivre sa carrière de réalisateur, tout en continuant à écrire, pour son plaisir (la passion des livres) ou par une passion et une dette particulière envers le cinéaste qui l'a le plus marqué : *Hitchcock/Truffaut*, selon le titre de l'édition aujourd'hui complétée et définitive (Gallimard), à partir de 50 heures d'entretiens avec le cinéaste.

Sa passion pour la littérature l'amène à tourner à peu près autant d'adaptations de romans, de nouvelles ou de récits historiques que de scénarios originaux. L'écriture fait partie de sa vie comme de son cinéma. Les personnages des *Mistons* passent par l'écriture comme Antoine Doinel... *Jules et Jim* est l'exemple type, comme le sera *les Deux Anglaises et le continent*, tous deux adaptés de romans d'Henri Pierre Roché, de l'adaptation qui respecte à la lettre la texture et la musique verbale des textes, dans la continuité du *Journal d'un curé de campagne* – de Bresson d'après Bernanos – que le jeune Truffaut opposait aux trahisons d'Aurenche, Bost et Autant-Lara. Mais il serait facile d'opposer platement les adaptations littéraires dont se nourrit l'œuvre de Truffaut à une veine personnelle et plutôt autobiographique, comme la saga Doinel, mais

aussi *la Peau douce*, *l'Homme qui aimait les femmes*, voire *la Femme d'à côté*. Des films adaptés de romans ou de nouvelles diverses comptent parmi ses œuvres les plus personnelles et intimes : *l'Histoire d'Adèle H.*, malgré le paravent apporté par Adèle et Victor Hugo. Il n'est jamais aussi personnel, voire autobiographique, que lorsqu'il adapte les travaux du Professeur Itard dans *l'Enfant sauvage* ou des textes de Henry James dans *la Chambre verte*, dans lesquels il joue d'ailleurs lui-même. Truffaut disparaît, trop tôt, victime d'une tumeur cérébrale, en 1984, après le très césarisé *Dernier métro*, qui lui fit dire que l'on n'est pas nécessairement récompensé pour ce que l'on voudrait, et l'assez académique mais plaisant *Vivement dimanche !*



Jacqueline Bisset et David Markham dans *la Nuit américaine* (Oscar du meilleur film étranger).



Geneviève Fontanel (Hélène) dans *l'Homme qui aimait les femmes* (1977) : "Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe en tous sens, lui donnant son harmonie et son équilibre".



L'Amour en fuite (1978) est l'ultime épisode de la saga Doinel. Antoine y retrouve son premier amour, Colette (Marie-France Pisier), et de nombreux souvenirs qui ont marqué la vie de ce personnage, véritable double du réalisateur.

Autour des Doinel



Jean-Pierre Léaud, 14 ans, est un acteur d'instinct, une extraordinaire révélation dans son premier film.



Guy Decomble fait partie de ces acteurs de second rôle "typés" qui ont longtemps fait les beaux jours du cinéma français.



Partagée entre théâtre et cinéma, Claire Maurier est une authentique comédienne sachant faire exister des personnages.



Albert Rémy a fait du music-hall, du cirque et joué dans plus de cent films. C'est avec Renoir et Truffaut qu'il a tenu ses meilleurs rôles.

Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel)

C'est un critique des *Cahiers du cinéma*, Jean Domarchi, qui l'a conseillé à Truffaut. Léaud, né en 1944, est fils d'un scénariste et de l'actrice Jacqueline Pierreux. Truffaut retrouve en lui une même souffrance par rapport à sa famille, mais avec une révolte plus agressive que la sienne.

Son proviseur le définit ainsi : "Désinvolture, arrogance, défi permanent, indiscipline sous toutes ses formes... Il tourne de plus en plus au caractériel grave."

Truffaut le décrira en ces termes : "Contrairement aux gros culottés, les acteurs maigres ne dissimulent pas leur peur ni un léger tremblement dans la voix, ce ne sont pas des dompteurs, mais des indomptables. [...] Jean-Pierre Léaud est un acteur anti-documentaire, même quand il dit bonjour, nous basculons dans la fiction, pour ne pas dire la science-fiction."

C'est un des rares acteurs à avoir pu interpréter à l'écran le même personnage d'Antoine Doinel – mixte de la personnalité du réalisateur et de l'acteur – à des âges différents correspondant au sien, en suivant l'évolution physique, mentale, sociale (*Antoine et Colette*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal*, *l'Amour en fuite*). Outre *la Nuit américaine*, Truffaut lui donne un très beau rôle dans *les Deux Anglaises et le continent*.

Léaud joue évidemment dans de nombreux films des "complices" de la Nouvelle Vague (Cocteau, Eustache, Garrel, Godard, Rivette, Moullet...), comme de Pasolini, Bertolucci, Glauber Rocha... En 1973, il est un personnage représentatif d'une génération intellectuelle de l'après-68 dans *la Maman et la putain*, de Jean Eustache.

Depuis quelques années, il est utilisé par certains réalisateurs de générations plus récentes comme référence à la Nouvelle Vague mais a su faire vieillir son personnage (*Pour rire !* de Lucas Belvaux, 1998) en restant fidèle à la définition de Truffaut : anti-documentaire.

Guy Decomble (Petite Feuille)

Né en 1910, disparu en 1964, il débute dans *l'Affaire est dans le sac* (Prévert, 1932), puis joue dans deux films de Jean Renoir, *le Crime de Monsieur Lange* (1936) et *la Bête humaine* (1938). On le remarque en 1949 dans le rôle d'un forain de *Jour de fête*, de Jacques Tati, et du cruel propriétaire d'un haras dans *Premières armes*, de René Wheeler, co-scénariste de *Jour de fête*. Inspecteur de police dans *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1955), il est un libraire aigri qui offre *les Illusions perdues* de Balzac au provincial Gérard Blain dans *les Cousins*, de Chabrol (1959).

Claire Maurier (Ginette Doinel)

Surtout actrice de théâtre, née en 1939, elle a pourtant tourné dans une cinquantaine de films, souvent plutôt commerciaux, à partir de 1953. On l'a remarquée surtout dans des seconds rôles de *la Fille du Pirate* (Nelly Kaplan, 1969), *Un Mauvais Fil* (Claude Sautet, 1980) et dans *le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Paul Jeunet, 2001), où elle est Suzanne, qui tient le bistrot.

Albert Rémy (Julien Doinel)

Né en 1915, décédé en 1976, c'est un merveilleux second rôle du cinéma français. Venu des Beaux-Arts, humoriste, il débute avec Louis Daquin (*Madame et le mort*, 1942). On le voit dans *Goupi Mains rouges* (Becker, 1942), *Adieu Léonard* (Prévert, 1943), *le Ciel est à vous* (Grémillon, 1943), etc. Jean Renoir l'utilise dans *French Cancan* (1954) et *Éléna et les hommes* (1955). Il jouera à nouveau avec Truffaut dans *Tirez sur le pianiste*. Il a réalisé des courts métrages humoristiques comme *Ali en est baba*.

APPROCHES DU FILM



Affiche originale de Boris Grins on  

Un conte de fées moderne...



L'audition de plusieurs centaines d'enfants fut nécessaire : avec son cahier dont il va épuiser toutes les pages, Abbou (Richard Kanayan) prend figure métaphorique du destin d'Antoine.



Truffaut a su utiliser l'exiguïté de l'appartement pour créer une promiscuité équivoque. Sur le mur, les trophées de courses automobiles, la passion du père.



L'inoubliable scène finale qui enthousiasma les spectateurs cannois, le 4 mai 1959.

Fin 1957, après le tournage de son premier court métrage (*les Mistons*), François Truffaut se considère prêt pour passer au long métrage et souhaite arrêter son activité critique. D'abord tenté, il laisse tomber deux propositions : un film sur l'enfance avec le scénariste tant décrié par lui, Jean Aurenche, puis un poste de premier assistant metteur en scène. Ensuite, c'est le report du tournage de *Temps chaud*, d   à une blessure de Bernadette Lafont : une commande que Pierre Braunberger voyait comme un super "*Et Dieu cr  a en noir et blanc la femme*", qui aurait d   commencer le 15 juin 1958. Sans perdre un instant, Truffaut passe à un nouveau projet qui aboutira aux *Quatre cents coups*.

Un matériau autobiographique

Son beau-père, le producteur et distributeur Ignace Morgenstern lui donne sa chance, après avoir vu quelques pages d'un projet pour un épisode de film à sketches intitulé *la Fugue d'Antoine*. Le budget d'une quarantaine de millions anciens (nettement inférieur au coût moyen des films de l'époque, environ 150 millions) est bouclé dès le 22 juin. Truffaut se consacre à l'écriture du scénario, en puisant partiellement dans sa propre adolescence (du passage par l'  cole de la rue Milton, en 1943, au centre d'observation des mineurs de Villejuif, en 1948) et dans celle de son ami Robert Lachenay, moins timide que lui. Il condense, transpose dans les années cinquante, transfère la passion du père (de l'alpinisme à l'automobile) pour brouiller les pistes et en faire une fiction, mais le récit n'en demeure pas moins très autobiographique. Il se documente sur les adolescents, l'enfance malheureuse et délinquante, travaille avec le directeur de l'éducation surveillée, deux juges pour enfants, consulte Fernand Deligny qui mène des expériences avec des enfants autistes. Conscient de ses limites, il fait appel au romancier et scénariste Marcel Moussy, auteur d'une série TV très populaire réalisée par Marcel Bluwal, *Si c'était vous*, pour l'aider à définir ses personnages et construire son récit, et, pour la photo, à un des meilleurs chefs opérateurs du moment, Henri Decae. Celui-ci recevra le plus gros salaire de l'équipe (1,5 million d'anciens francs, un million chacun pour Truffaut et Moussy et trois pour l'ensemble des acteurs). Si la

culture cinéphilique de Truffaut lui est d'un grand secours pour le choix des acteurs adultes, il doit recourir à une annonce dans *France-Soir* pour trouver les enfants, et en auditionner plusieurs centaines.

Le tournage et l'incroyable succès

Le 10 novembre 1958, l'angoisse du premier jour de tournage est d'autant plus forte qu'André Bazin, père spirituel et adoptif de Truffaut, est à l'agonie (il mourra dans la nuit). Tout se déroulera en décors naturels (   Paris et en Normandie) jusqu'au 5 janvier 1959. La première semaine a été la plus dure, en grande partie du fait de l'exiguïté du trois pièces où se déroule le tournage et du stress du jeune réalisateur se sentant jaugé par l'équipe.

Après les réactions enthousiastes de la presse à la projection du 2 avril, le film est, à la surprise générale, sélectionné pour représenter la France au Festival de Cannes, aux côtés d'*Orfeu Negro*, de Marcel Camus, et de *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. "*Un metteur en scène de 28 ans : François Truffaut. Une vedette de 14 ans : Jean-Pierre Léaud. Un triomphe à Cannes : Les 400 Coups*", titre *France-Soir*, au-dessus d'une photo de la sortie de la projection officielle du 4 mai ! Le jury lui décerne le Prix de la mise en scène et en quelques jours les ventes atteignent deux fois le budget du film !

Un triangle œdipien à deux côtés

Antoine Doinel

Comme tous les héros de Truffaut, Antoine Doinel est écartelé entre un élan vers un bonheur idéal et une réalité dure et cruelle. Le premier aspect de cet élan est d'ordre affectif primaire. Son attachement naturel à sa mère se heurte à une indifférence glacée, voire une hostilité. On apprendra qu'il n'était pas un enfant "désiré". L'école redouble la dureté de cet univers familial. Puni injustement, puisque ce n'est pas lui qui a fait circuler la photo, sa situation ne cesse de s'y aggraver, jusqu'à l'injustice de la composition française.

Doinel n'existe que dans sa relation avec sa mère. Relation ambiguë, traditionnellement œdipienne, mais où manque un vrai père qui dicte la Loi et à qui s'opposer, et où la mère oscille entre la tentation offerte, en ôtant ses bas sans pudeur devant l'adolescent dès sa première apparition, et le spectacle d'une sexualité assumée (le baiser à l'amant, comme ce qu'elle laisse entendre de son passé de jeune fille). Antoine se trouve pris entre l'attente du moindre geste affectif de sa mère, le désir (et la curiosité) du corps féminin (récit de la visite à la prostituée absente), et son rejet. Il dessine des moustaches sur la photo de la pin-up, est au bord du vomissement en entendant les conversations sur de sanglants accouchements. Et, bien sûr, il tue symboliquement sa mère (à l'inverse du mythe d'Œdipe). Sans réelle opposition, sa révolte est plus sournoise que frontale.

Ginette Doinel

Truffaut a volontairement chargé le personnage de la mère. Il avait même interdit à Claire Maurier d'appeler ou désigner Antoine par son prénom. D'elle, on sait seulement qu'elle est secrétaire et a un ou plusieurs amants, dont sans doute son patron. Elle a eu Antoine "fille-mère" et voulait avorter. Pourquoi a-t-elle épousé ce falot de Julien Doinel ? Parce qu'il aurait reconnu l'enfant ? On peut le supposer.

Elle a une fonction structurante par rapport Antoine. C'est uniquement en fonction d'elle qu'il agit, pour le meilleur (les intentions) ou le pire (les résultats). Dans le triangle œdipien, elle assume à la fois la place de la mère et du père, rejetant le désir de l'enfant, même transformé en affection, jouant pourtant de la séduction,

sexuelle inconsciente (les bas, les jambes), affective calculée (tentant de se faire la complice d'Antoine avec leur secret que le père doit ignorer). C'est elle enfin qui transmettra la réponse négative du père à son fils : *"Il se désintéresse totalement de ton sort, désormais"*.

Julien Doinel

Il est typique des personnages masculins chez Truffaut, faible et contradictoire. Il accepte, en râlant un peu, certes, les "touches" de son épouse, se réfugie dans les rallyes automobiles, comme Antoine dans les cinémas. Il évolue entre l'infantilisme qui le rapproche de son fils (le phare pour la "teuf-teuf", l'obsession du guide Michelin) et des accès de colère "virile" et paternelle.

Petite Feuille, l'instituteur.

Malgré un moment d'émotion lorsque Antoine annonce que sa mère est morte, c'est l'opposant absolu, le père castrateur à la puissance dix. Il se contente d'être le représentant de la répression institutionnelle subie par Doinel. Remarquons qu'il est aux aguets, telle une bête traquée, dès qu'il tourne le dos à la classe. Par les rapports de violence qu'il instaure en classe, il annonce la situation qui prévaut aujourd'hui dans certains établissements.

René Bigey, le copain.

C'est à la fois le double et l'antithèse d'Antoine. Lui aussi souffre sans doute de parents désaccordés et indifférents : père préoccupé de son club, mère alcoolique. Mais dans un milieu plus aisé, la solitude est plus supportable, et René joue le calme et la prudence. Il suggère à Antoine sa conduite sans y participer.



Antoine se retrouve avec la pin-up entre les mains, ce qui lui vaudra sa première punition.



Dans une rue de Paris, la mère est surprise dans les bras de son amant (interprété par Jean Douchet) sous les yeux d'Antoine et de son inséparable copain, René Bigey (Patrick Auffray).



Dernière et terrible image qu'Antoine verra de sa mère, dans la maison de redressement.

Un temps qui s'oppose à la durée

1

Travelling dans les rues de Paris à hauteur du premier étage, se terminant sur la Tour Eiffel apparue jusque-là dans les interstices des immeubles. Carton : *"Ce film est dédié à la mémoire d'André Bazin"*.

2 0h02'28

Antoine qui écope de deux punitions en classe discute de chapardage avec son ami René à la sortie, et rêve de se venger du maître (Petite Feuille) quand il sera grand.



3 0h10'36

Seul dans l'appartement, Antoine dérobe de l'argent. Il arrête de faire sa punition à l'arrivée de sa mère qui l'envoie faire des courses, et remonte avec son père. Après le dîner, il assiste à une dispute entre ses parents et descend la poubelle. Le lendemain sa mère le réveille en retard.

4 0h19'02

Antoine ne se fait pas prier pour faire l'école buissonnière avec René. Après la fête foraine, il échange un regard stupéfait avec sa mère surprise dans les bras d'un inconnu. Les deux fugueurs ne voient pas Mauricet le "fayot" les épier. René prête à Antoine un vieux mot d'absence pour modèle.

5 0h24'35

Le soir, Antoine tente en vain de se faire un "mot d'absence", avant l'arrivée de son père qui lui annonce que sa mère est retenue par son travail. Tout en faisant la cuisine, il lui recommande d'aimer sa mère. De son lit, Antoine entend une dispute après le retour de la mère.



6 0h29'15

Le lendemain tandis qu'Antoine court vers l'école, Mauricet vient dénoncer sa fugue à ses parents. Pris de court, il déclare à Petite Feuille que son absence est due à la mort de sa mère. Elle ne tarde pas à arriver avec son père qui lui balance une paire de gifles.

7 0h34'00

Résigné à "vivre sa vie", Antoine va dormir dans l'imprimerie indiquée par René ; tandis que ses parents lisent sa lettre d'adieu. Réveillé par des employés, il se sauve, termine sa nuit dans les rues, vole une bouteille de lait et se débarbouille dans une fontaine.

8 0h39'41

Après avoir affirmé à Petite Feuille que tout s'était bien passé chez lui, Antoine doit quitter le cours d'anglais pour le bureau du directeur. Sa mère le ramène chez lui, le dorlote, tente de rétablir le dialogue et lui promet 1 000 francs s'il est dans les 5 premiers en composition française.

9 0h44'02

Alors que le professeur de gymnastique court dans les rues en tête de ses élèves, ces derniers lui faussent peu à peu compagnie.

10 0h45'31

Antoine dévore Balzac et après avoir fait sa rédaction en classe, allume chez lui une bougie devant sa photo qui prend feu. Pour calmer la colère du père, la mère entraîne la famille au cinéma d'où le trio revient ravi.

11 0h46'07

Après avoir détruit les lunettes de Mauricet, Antoine injustement accusé d'avoir recopié Balzac, est renvoyé et s'enfuit. René qui le défend est à son tour expulsé.

12 0h53'10

René cache Antoine qui ne veut pas rentrer chez lui, dans le vaste appartement de ses parents à qui il vole de l'argent avant de sortir.

13 0h57'40

René dîne avec son père et nourrit en cachette Antoine, puis ils vont au cinéma et retournent dans l'appartement où ils jouent et fument jusqu'au retour du père.



14 1h00'51

D'une fenêtre, les deux enfants envoient avec une sarbacane des boulettes de papier sur les passants.

15 1h01'22

Au cours d'une séance de guignol, René et Antoine décident de voler une machine à écrire pour la déposer au Mont de Piété.

16 1h03'18

Les deux amis volent la machine dans les bureaux du père d'Antoine et tentent en vain d'en tirer de l'argent, avant de se résigner à la rapporter. Malgré son chapeau d'homme, Antoine se fait prendre par le gardien qui avertit son père qui le conduit au commissariat.

17 1h09'30

Au commissariat, le père confie Antoine à l'Éducation surveillée. Après avoir signé sa déposition, Antoine est enfermé dans une cage grillagée puis embarqué dans un fourgon.

18 1h16'34

Antoine en prison, jusqu'à ce que le juge, qui a appris de sa mère que M. Doinel n'est pas son père biologique, décide de le placer en centre d'observation.



19 1h20'57

Débuts d'Antoine au centre où il se fait gifler pour avoir commencé son pain avant le début du repas, et où un fugueur est ramené.



20. 1h25'08

Après y avoir été préparé par un codétenu, Antoine répond aux questions d'une psychologue.

21 1h28'00

Privé de la visite de René par le gardien, Antoine reçoit celle de sa mère venue lui annoncer que son père et elle-même se désintéressent désormais de lui.



22 1h30'20

Profitant d'une partie de football, Antoine s'enfuit. Poursuivi, il court à travers la campagne jusqu'à la mer et se retourne vers la caméra. [Durée totale : 1h33']

Comme une peau de chagrin

Lors de la première séquence du film, post-générique, lors de la dictée, un élève s'efforce d'écrire proprement sur son cahier, mais, de rature en tache, il arrache une à une les pages avant de renoncer, vu la mineur qu'atteint en fin de compte ledit cahier. Intermède amusant entre les malheurs d'Antoine Doinel ? Comment ne pas y voir le prélude des aventures du pauvre Doinel ? D'une part, cet élève renvoie à la situation de Doinel : il veut faire de son mieux et n'enclenche que des catastrophes. Cet épisode reproduit la structure dramatique du film : chaque épisode aggrave la situation de Doinel qui cherche pourtant à l'améliorer, jusqu'à ce qu'il ait gaspillé toutes ses chances.

Une dizaine de journées

Le film se déroule sur une dizaine de journées. *La première* (séq. 2 et 3) pose la situation d'Antoine Doinel à l'école et dans sa famille. *La seconde* (séq. 4 et 5) enclenche un double mécanisme. D'une part, l'école buissonnière va entraîner le mensonge, d'autre part, Antoine découvre que sa mère a un amant, qu'elle est une femme et que son (beau)-père supporte la situation, même en rechignant. *Le troisième jour*, conséquence de ce qui précède, Antoine "tue" symboliquement sa mère (séq. 6). S'ensuit la première fugue (séq. 7), prolongeant, en plus grave, l'école buissonnière. Commence en même temps une errance qui caractérisera toute la saga Doinel : une marche sans but précis, guidée par les circonstances.

La logique affective

Ce vagabondage débouche sur une errance, voire une béance, du récit, dont la chronologie se fait moins précise après que Mme Doinel est venue chercher son fils à l'école et a conclu un pacte avec lui.



Rien ne permet de situer dans la durée la séquence de gymnastique (séq. 9, qui suppose un jour de classe) et la lecture de Balzac (séq. 10). Le film s'enchaîne désormais en fait sur la logique affective de

Doinel plus que sur celle des faits. Antoine a donné un signe de détresse : il obtient ce qu'il attendait, l'attention de sa mère. Comment la satisfaire ? Alors qu'elle se contentait, sous le regard agacé du directeur de l'école, d'une "bonne conduite" – "qu'il soit dernier en tout me serait égal" –, elle demande une bonne note en composition française, ajoutant que l'on apprend à l'école des tas de choses inutiles, "mais le français, hein ? Le français, on a toujours des lettres à écrire..." Elle lance ainsi Antoine vers les séquences suivantes, et fatales.



Se situe alors la seule séquence d'harmonie familiale (ponctuée par l'attitude égrillarde de Julien, fort bien acceptée par Ginette). Ils vont au cinéma (fin séq. 10) voir *Paris nous appartient* et en semblent ravis. En fait, la mère a exaucé inconsciemment le désir profond d'Antoine de se réaliser par l'écriture, cette fois autorisée : ni sur une photo de pin-up, ni sur le mur de la classe. Le titre du film de Rivette (qui ne passera jamais au Gaumont Palace, une des dernières salles immenses de Paris, et qui est alors en tournage) n'est pas un simple clin d'œil (auquel s'ajoute la petite phrase de Julien, évoquant le thème central des films de Rivette : "Si c'est un complot..."), mais une référence au Balzac des *Illusions perdues* et la célèbre phrase de Rastignac : "À nous deux, Paris." Cette séquence introduit au basculement d'Antoine dans la délinquance.



Antoine se cache d'abord chez René, où l'idée de vol, présente dans la séquence 3, revient au premier plan : René vole argent et nourriture à ses parents, Antoine vole un réveil aux W.C. publics (séq. 12-13), ils jouent à la sarbacane avec des pages du *Guide Michelin* volé à Julien (séq. 14).

L'engrenage

Suit un nouvel intermède peu situable. Il a également une résonance affective et une fonction symbolique. René et Antoine accompagnent une fillette inconnue au guignol du Jardin du Luxembourg (séq. 15). S'inscrit ici le désir des deux garçons d'accéder au statut d'adulte, de "parent". Truffaut insiste sur les réactions des enfants, tandis que les deux "grands" complotent (encore le complot !) le vol de la machine à écrire.

Malgré les avertissements des petits au spectacle du *Petit Chaperon rouge*, René et surtout Antoine mettent à exécution leur projet (séq. 16).



Nouveau tour d'écrou dans la fiction, qui se solde par un double échec : impossible de "fourguer" la machine et Antoine se fait prendre en la ramenant, puis conduire au commissariat (séq. 16).

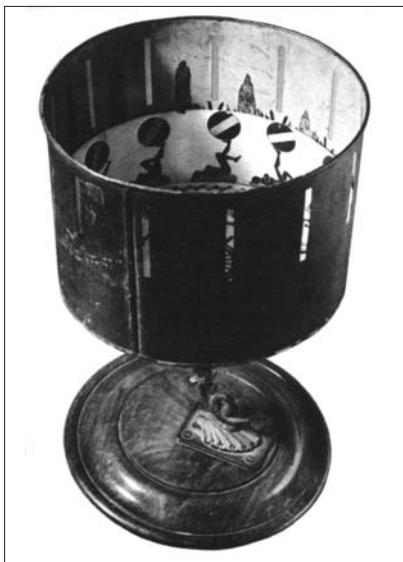
Les séquences 17 à 20 décrivent les conséquences de cette situation, comme un engrenage fatal. La séquence 21 conclut cette chute au fond de l'abîme : Doinel est coupé de René, de son père, rejeté par sa mère... Il ne reste que la longue fuite en avant, vers quoi ?... (séq. 22).

CINÉ-TECHNIQUE

La préhistoire du cinéma

Les toutes premières tentatives de réaliser des images en mouvement remontent à l'année 1832 avec le "Phénakistiscope" du Belge Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883) et le "Stroboscope" de l'Autrichien Simon von Stampfer : il s'agissait d'un simple disque tournant autour d'un axe, et dans lequel ils avaient aménagé des fentes. Sur le disque étaient peintes les phases d'un objet en mouvement. Et en observant dans un miroir le disque en rotation, on voyait le mouvement de l'objet en continu.

Selon le même principe, deux ans plus tard, l'Anglais William George Horner (1786-1837) met au point le "Tambour magique" ou "Zootrope" (appelé initialement "Dedaleum") : les fentes sont découpées dans un tambour rotatif et les images, dessinées et amovibles, sont placées à l'intérieur du tambour. Le tambour tournait sur son axe vertical, et en regardant à travers les fentes, on obtenait l'illusion du mouvement. C'est cet appareil qu'évoque le rotor de la fête foraine utilisé par François Truffaut dans *les quatre cents coups* (cf. page 14).



En 1877, le Français Emile Reynaud (1844-1918) améliore le Zootrope avec son "Praxinoscope" qui utilise un tambour à miroirs qui permet de supprimer les intervalles sombres entre chaque image, et qui autorise l'utilisation par réflexion d'un décor de fond fixe.

De nombreux inventeurs vont ensuite apporter des éléments techniques du futur cinématographe : l'Anglais William Friese-Greene, l'Américain Edison (qui met au point la pellicule à 4 perforations que nous connaissons aujourd'hui, et le "Kinetoscope", en 1893). Mais il revient aux Frères Lumière, l'invention du "spectacle cinématographique", en 1895. (J. P.)

Un réalisme subjectif



Le premier plan du film est un long travelling sur des immeubles de Paris filmés en contre-plongée : un regard qui aspire à une certaine élévation, à s'arracher à la pesanteur de la vie quotidienne.

En 1962, Truffaut déclarait : *"Je sais que je ne pourrais jamais refaire un film aussi efficace. Tout y était épuré, chaque geste était le seul possible : Antoine met le couvert, remplit le poêle, vide la poubelle – chaque détail correspond exactement à la réalité et c'est ce que je voulais obtenir. Je le vois comme un document et il est monté dans cet esprit."* Pourtant, dès le générique, où la caméra parcourt les rues de Paris de façon effectivement documentaire, un autre ton est donné. Dans ces travellings qui s'enchaînent d'une rue à l'autre, partant de façades peu attirantes pour déboucher sur les beaux quartiers, la caméra demeure au niveau de la rue et tente de percevoir à chaque plan un morceau de la tour, avec un effet général de contre-plongée qui culmine au pied de la tour elle-même : ce regard aspire à une certaine beauté, une certaine élévation, à s'arracher à la pesanteur de la vie quotidienne et d'un décor au départ sordide. Une fois arrivé sous la tour, il ne lui reste plus qu'à s'en éloigner, la vie l'emportant sur le rêve. Ce générique reproduit l'ensemble de la démarche d'Antoine et trouve son équivalent dans la séquence finale où, après la longue course vers la mer et une fois celle-ci atteinte, il ne peut que s'en éloigner et fixer le spectateur, questionner ce monde hors du film qu'on a coutume d'appeler *réalité*.

Espaces clos

Les quatre cents coups repose sur une opposition simple entre deux types d'espaces, les uns étroits et clos, les autres ouverts vers une certaine liberté, où l'imagination peut s'épanouir. Le premier est la salle de classe, quatre murs englobant les

tensions diverses. Progressivement, l'espace vital de Doinel va se rétrécir, jusqu'à l'exclure. Une fois découverte la photo de la pin-up, il est envoyé au piquet. Lorsqu'il prend son élan à travers la classe pour la récréation, il est ramené dans l'espace clos de la classe. C'est dans l'espace plus restreint encore, derrière le tableau, qu'il se livre à l'écriture vengeresse, franchissant un cran dans sa descente aux enfers. À l'école, succède l'espace, étouffant et plus étriqué encore, du petit appartement familial de la rue des Martyrs.

Espaces ouverts

Les espaces ouverts sont essentiellement les rues de Paris, du quartier Clichy à Montmartre. Avec René, Antoine court, prend son envol, comme ces pigeons que leur course bruyante fait s'envoler. Cette alternance joue tout au long du film pour s'achever dans l'enfermement du commissariat (la "cage") ou du centre d'observation où l'espace est faussement élargi : voir l'évadé que l'on ramène ou la cage où l'on enferme – pour les protéger – les fillettes du personnel. Cette tension entre désir centrifuge vers un espace ouvert et pesanteur du concret quotidien est clairement explicitée dans la séquence du Rotor (voir pp. 14-16).

Le choix du format Scope pour un film non *spectaculaire* répond aux mêmes nécessités. Pour Truffaut, ce film en noir et blanc, situé dans des décors *"tristes et crasseux"*, nécessitait une *stylisation* pour éviter un climat désagréable. Il permet également de rendre compte *"d'une réalité plus large"*. Le Scope élargit les



Dans le dernier plan, l'écran large du CinémaScope évoque l'immensité de la mer, et rend plus présent le cinéma même qui fige le visage d'Antoine Doinel.

espaces ouverts et renforce l'exiguïté des autres. Il permet aussi de rendre plus visible l'opposition entre ces catégories : dans le plan final, c'est le cadre, le cinéma lui-même qui enferme et fige le visage de Doinel-Léaud, sur fond d'immensité, la mer.

Avec Doinel

Malgré l'aspect documentaire, *les Quatre cents coups* adopte délibérément un côté subjectif. Antoine Doinel est présent dans la plupart des scènes. Tout est ressenti et vu du point de vue de Doinel. Non par ses yeux, comme dans les essais de caméra subjective classiques (*la Dame du lac*, de Robert Montgomery, 1947) ou plus modernes (*la Femme défendue*, de Philippe Harel, 1997), mais avec *lui*. La première séquence de classe est filmée avec force raccords dans l'axe à 180°. Ce jeu constant de points de vue opposés, avec des retournements brusques de Petite Feuille, instaure un jeu de regards qui oppose les différentes subjectivités. Si le format Scope permet des prises plus longues en conservant le même cadre lors des déplacements des personnages, Truffaut ne se prive pas d'un découpage classique à base de champs-contrechamps, qui alterne les points de vue pour recentrer l'attention sur celui de Doinel. Une scène très brève (fin de la séquence 6) le montre clairement. Petite Feuille, assis à son bureau, aperçoit le directeur. Contrechamp : il se dirige de dos vers la porte derrière laquelle apparaît le directeur. Mais le plan panote à partir de la droite, englobant déjà le regard étonné d'Antoine. Contrechamp sur Antoine en légère plongée, qui nous fait ressentir son

inquiétude. Contrechamp sur le directeur qui l'appelle. Plan d'Antoine, étonné et inquiet (voir ci-contre). Contrechamp : apparition du père et de la mère qui regarde vers son fils. Gifle, plan final sur Antoine seul. L'absence de dialogues audibles entre les personnages nous place dans la situation d'Antoine : interpréter les signes d'une agitation de plus en plus inquiétante.

Face à Doinel

Cette subjectivité, Truffaut l'obtient aussi par l'objectivité pure, dans la séquence, de la psychologue. Elle mêle l'improvisation à la fiction. Le fait de couper au montage les questions de la psychologue nous met face à Doinel et Doinel seul. Tout le film monte vers cette séquence, où se mêlent deux autres paramètres – qui donnent également forme et force à la séquence finale –, le mouvement et l'immobilité. Paradoxe, c'est dans ces images fixes où Antoine est enfermé dans la prison du cadre qu'il se révèle sinon le plus vivant, spontané, drôle et émouvant. Dans ces instants, s'abolit la frontière entre documentaire et fiction, objectivité et subjectivité, cinéaste et personnage, film et spectateur : nous sommes devenus un temps Antoine Doinel. D'où la nécessité de cette fin où se fige son image dans un regard interrogateur qui nous est adressé. Pas d'illusion : il nous faut nous détacher de cette fusion idéale que réalise magiquement le cinéma, redevenir nous-même face à Doinel.

L'ESSENTIEL



À l'école comme à la maison, ce sont les espaces clos et confinés qui briment les élans d'Antoine vers une réalité où le rêve aurait droit de cité.



Antoine et son copain René découvrent durant leurs fugues des espaces de liberté. Ces moments de bonheur leur font oublier les frustrations du quotidien, scolaire ou familial.



Ce n'est pas tant ce qu'Antoine "voit" qui intéresse Truffaut, mais son regard même qu'il nous incite à partager. Toute une série de champs-contrechamps complexes aboutit à cette inquiétude que nous faisons nôtre.



Antoine est longuement interrogé par la psychologue que nous ne verrons pas : nous sommes contraints d'assumer le contre-champ et d'assumer la subjectivité d'Antoine sans pouvoir nous retrancher derrière la fiction.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Séquence 4 : Antoine fait l'école buissonnière et se rend avec René à la fête foraine, dans une attraction de l'époque, "le Rotor".

La force centrifuge du cinéma



Plan 1 - Antoine entre dans le rotor en même temps que trois autres personnes, parmi lesquelles une jeune femme brune, un moustachu et François Truffaut lui-même. L'association entre le réalisateur et son personnage est mise en place pour la première fois, symboliquement, même si certains spectateurs l'ignorent. Un homme referme la porte. Voici de nouveau Antoine dans un espace clos et limité.



Plan 2 - De l'intérieur du rotor, en contre-plongée, les spectateurs, parmi lesquels (quatrième à partir de la gauche) René, Truffaut insiste ainsi sur le remplacement du couple Antoine-René (au cinéma, au billard électrique) par celui du réalisateur et de son personnage. Le spectacle est ainsi présent, plus encore le cinéma par la forme circulaire du rotor qui évoque le praxinoscope d'Émile Reynaud.



Plan 3a - Antoine, l'air épanoui, jette un œil complice sans doute vers René, tandis que le sol du rotor monte, masquant la porte. Ce dernier se met à tourner, confirmant l'idée du praxinoscope : "Une cage de glaces", selon l'expression de Reynaud. Le spectateur voit se refléter dans les miroirs centraux des images collées aux faces internes d'un cylindre. Ici, le cinéma fait office de miroir.



Plan 3b - Le rotor tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. Les quatre personnages, aussi ravis qu'Antoine, disparaissent vers la droite du cadre. Ils commencent à ressentir les effets de la force centrifuge et l'expérimentent en écartant les bras. Commence le plaisir, le rêve profond d'Antoine et de la plupart des personnages de Truffaut : échapper à la pesanteur.



Plan 4 - Les spectateurs comme en 2, cadre légèrement plus serré. Cette fois, le plan est en mouvement de plus en plus rapide, enchaînant avec la vitesse de celui du 3, en sens inverse : les personnages sortent par la gauche du cadre. À l'intérieur, Antoine était vu de face, du point de vue des autres (dont Truffaut). Ici, c'est son regard que nous épousons, ce qui nous fait entrer dans sa subjectivité.



Plan 5 - Reprise du cadre 3. La vitesse augmente encore, les personnages sont collés à la paroi du rotor. Phase de plaisir intense, d'autant que désormais l'apesanteur est suffisante pour que les pieds ne touchent plus le plancher du rotor. Le corps d'Antoine ne fait qu'un avec la paroi, comme s'il s'y inscrivait : à défaut de dominer encore l'écriture, Antoine s'imprime sur la paroi comme sur un film.



Plan 6 - Reprise du cadre 4. Les silhouettes des spectateurs défilent de plus en plus vite, à peine identifiables. Comme à la fin du 5, chaque photogramme est flou vu la rapidité du mouvement. Non seulement Antoine perd pied, mais il perd tout repère visuel. On entend les cris des quatre *“rotorisés”*, mêlant, comme dans le suspense hitchcockien, frayeur et plaisir.



Plan 7a - Antoine est toujours filmé de face, mais la caméra s'est rapprochée pour le cadrer à la taille. Nous nous rapprochons ainsi du héros. Nous sommes ainsi poussés à partager ses émotions, d'autant que nous lisons encore sur son visage un plaisir intense. La caméra descend lentement le long du corps de Doinel.



Plan 7b - En cadrant un instant les jambes et les pieds de son personnage, Truffaut nous fait constater de façon plus sensible encore qu'auparavant la sensation d'apesanteur. En se rapprochant ainsi d'Antoine, il l'isole pour un bon moment des trois autres. Lui-même est désormais seul dans son expérience de plaisir et nous sommes invités à ne nous intéresser qu'à lui.



Plan 9 - Après la reprise du cadre 6 (plan 8, non représenté), la caméra reprend Antoine, seul, dans la continuation du mouvement du plan 7, mais dans un cadre légèrement plus large, saisissant le corps en entier. Doinel expérimente avec plaisir les possibilités de l'apesanteur, d'abord à l'horizontale, puis la tête en bas. Il renverse, de façon imaginaire, sa situation physique, comme tout au long du film où il tentera d'échapper à sa situation sociale (école) et familiale.



Plan 10 - Même angle et même largeur de cadre qu'en 6 et 8, mais l'image est inversée, le public ayant la tête en bas. Si nous pouvions jusque-là nous identifier un peu à ces spectateurs, cette fois, nous sommes pleinement dans le point de vue et le regard d'Antoine. Un regard qui peut encore moins se repérer et identifier les autres qu'en 6.



Plan 11a - Reprise du cadre 9 : Antoine est de plus en plus écrasé contre la paroi du rotor. Filmé un temps de dos, tentant de se redresser, il donne désormais un sentiment de lourdeur, d'écrasement. La force centrifuge qui annulait la pesanteur s'est transformée en une nouvelle pesanteur, qui risque d'être aussi pénible que la première.



Plan 11b - Après de nombreux efforts, Antoine est rejeté brutalement sur la paroi, dont il semble ne plus pouvoir décoller. La bouche ouverte, son visage n'exprime plus le plaisir, mais une certaine hébétude mêlée de souffrance.



Plan 12 - Reprise des cadres 6 et 8 : les spectateurs continuent à tourner, mais le plan a repris sa position normale (inverse de 10). Truffaut respecte la logique du point de vue d'Antoine, qui s'est redressé. Impossible de discerner si le visage de René est admiratif, s'il participe à la joie ou à la souffrance de son copain, ou s'il se moque de ses efforts inutiles, comme le suggèrent les sifflets que l'on entend.



Plan 13 - Reprise du cadre 11 : à deux reprises, Antoine tente de décoller de la paroi. À chaque fois, il est rejeté vers cette paroi et, lors de la seconde, sa tête la heurte violemment. Il se prend la tête entre les mains, avec un mélange de souffrance (nette) mêlée (très peu) de plaisir. Ce mélange de sensations correspond à la tonalité de son itinéraire : son élan vers la liberté et le plaisir qui butte contre le réel.



Plan 15 - Après la reprise du cadre 6/8 (plan 14), on retrouve les "rotorisés", dont Antoine, à l'intérieur du rotor, mais dans un cadre plus large que dans les plans 7, 9, 11 et 13, rejoignant approximativement celui du plan 3. Le rotor ralentit, Antoine est toujours en apesanteur, plaqué à la paroi. Puis il amorce sa descente vers le sol, repris par la pesanteur terrestre.



Plan 16 - La caméra se rapproche d'Antoine (comme en 7), nous faisant à nouveau ressentir ses sensations. Il glisse vers le bas, retrouvant progressivement les repères du monde réel et ordinaire. Son escapade hors du monde se solde par une descente vers les réalités peut-être plus dures qu'auparavant. Il se tient la tête en même temps qu'il se cache les yeux : comment regarder ce quotidien pesant ?



Plan 17 - Le retour au sol est difficile pour tous. L'équilibre est difficile à retrouver. Truffaut pose ici la question de l'expérience artificielle de la liberté, voire de la libération des attaches matérielles. Se perdre dans l'illusion de la machine (rotor, cinéma) risque bien de ne pas permettre de retrouver une situation stable – plus stable qu'avant – dans la vérité du quotidien. Comme Antoine au dernier plan du film...



Plan 18 - On revient au cadrage et à la stabilité du plan 2. L'image est nette, René identifiable (à droite). Cette stabilité contraste avec le plan précédent où chacun des clients du rotor titubait, comme ivre. Pour Truffaut, le cinéma n'est pas un rotor, malgré l'assimilation initiale : il faut revenir au réel et la séquence ne pouvait s'achever que par le dur contact avec le réel. Question de morale cinématographique.



Plan 19 - Conclusion. Le rotor est arrêté. Le plancher a repris sa position initiale. Il est significatif qu'Antoine soit obligé de frapper à la porte pour sortir. Quelle que soit la leçon de cette expérience d'une fuite artificielle – préparant ses fugues ultérieures –, il lui faut sortir de l'illusion, affronter la réalité quotidienne de son propre chef.

Le rôle de “l’écriture”



Antoine découvre Balzac et pressent ce que l’écriture peut lui apporter. Mais n’en saisissant pas bien le sens, il en fait une icône.

Lorsque *les Quatre cents coups* est sorti, on a voulu y voir un film sur l’enfance *malheureuse*, la délinquance, une autobiographie déguisée... Incontestablement, Truffaut a voulu montrer que cet âge n’est pas un merveilleux paradis perdu, mais un “*moment difficile à passer*”. Mais c’est moins sur le plan strictement psychologique qu’il l’aborde, que de façon symbolique, poursuivant une réflexion commencée dans *les Mistons*. Le générique, à base de travellings qui semblent glisser à la surface des façades parisiennes, s’achève sur une inscription à la typographie volontairement très littéraire : “*Ce film est dédié à la mémoire d’André Bazin.*” C’est ce même Bazin, critique et théoricien inspirateur de toute la Nouvelle Vague, tendance *Cahiers du cinéma*, qui a canalisé l’énergie et la révolte du jeune Truffaut¹, en le conduisant à s’exprimer par l’écriture.

Dès la première séquence d’école, alors que ses camarades ne font que regarder et passer au voisin la photo de la pin-up, Antoine lui dessine des moustaches. Il tente, maladroitement, d’y imprimer sa marque. Adolescent ne maîtrisant ni l’écriture ni la connaissance qui l’accompagne, il le fait à mauvais escient et se voit rappeler à l’ordre. Deux représentations s’opposent : l’image, qui relève de l’imaginaire, accessible à l’enfance, mais sans effet direct sur le réel², l’écriture, qui relève du symbolique, de la volonté d’imprimer sa marque sur ce réel. Le seul qui, dans l’espace de la classe (d’une culture donnée), ait la maîtrise de l’écriture (même désuète et inefficace), c’est le maître, Petite Feuille. C’est aussi le seul qui ait le droit d’écrire sur les murs (le tableau) : lorsque Doinel écrit sur le mur,

il est puni, ne sachant pas encore où il a le droit de s’exprimer.

Les Quatre cents coups décrit les démêlés d’Antoine avec l’écriture : lignes de punition non faites, mot d’excuse raté, composition française refusée comme “plagiat”, lettre à son (beau-)père déclenchant la rupture... Même les détails relèvent de ce conflit d’Antoine avec l’écriture. On voit Antoine et René jouer à la sarbacane avec les pages du Guide Michelin que cherche Julien Doinel. Le Michelin, c’est ce qui dit la Loi – comme Petite Feuille dans la classe – sur un espace géographique donné (les fameuses étoiles), à quoi les adolescents substituent la loi du jeu.

Si bien d’autres éléments, au sens propre et bachelardien du terme, entrent dans le parcours des *Quatre cents coups*, tels l’eau, le feu, le lait, l’écriture demeure l’axe central. Pour Truffaut, l’accession à l’écriture est essentielle, liée à l’accès à la culture, pour le développement de l’être humain. En témoigne *l’Enfant sauvage*, histoire d’un enfant élevé hors du langage, qui ne pourra jamais accéder à un état pleinement *humain*. La fameuse image fixe qui clôt *Les Quatre cents coups* est une tentative de réconciliation entre l’image et l’écriture, l’imaginaire et le symbolique. Visage de Léaud, fixé par le *mécanisme* du cinéma. Impossible au spectateur de ne pas prendre conscience un instant que ce qu’il voit ne relève pas d’un monde fictif auquel s’identifier imaginairement, mais d’une représentation cinématographique, d’une inscription sur la pellicule, d’une *écriture*.



Après une longue course dans la campagne suivie en travelling latéral, Antoine débouche sur le coteau du bord de mer, de trois quarts face.



La caméra quitte alors Antoine tout en continuant son mouvement, avec un lent panoramique sur le bras de mer : par ce trait d’écriture, notre propre imaginaire est ainsi sollicité pour nous amener à comprendre le cheminement intime et personnel d’Antoine.



À la fin du panoramique de 180°, nous retrouvons Antoine, appuyé contre un arbre, dans une sorte portique naturel ouvert sur la mer. Le voilà prêt à prendre le monde en charge, à se réconcilier avec lui. Mais seul le spectateur, dans la dernière image du film, pourra véritablement le libérer.

1) Voir “*Le Réalisateur*”, pp. 3-5.

2) Si nous utilisons ici des mots, voire des concepts qui relèvent de la théorie psychanalytique lacanienne, nous le faisons de façon strictement non scientifique, en toute liberté d’interprétation.

AUTOUR DU FILM



Antoine et René voient la photo d'Harriet Andersson, l'héroïne de *Monika*, un film de Ingmar Bergman de 1952. Le film avait fait scandale dans les années 50. Il balayait les valeurs morales traditionnelles et annonçait un vent nouveau qui allait provoquer, au cinéma, la "Nouvelle vague".

Les années 50



Après les dépenses pour le confort du foyer, viennent celles des automobiles qui commencent à envahir les villes.

Le tournage des *Quatre cent coups* (10 novembre 1958- 3 janvier 1959) coïncide avec la chute de la IV^e République et la naissance de la V^e dont le général de Gaulle devient président le 21 décembre. La réputation de faiblesse de la IV^e République engluée dans la guerre d'Algérie, ne doit pas faire oublier l'expansion et la transition vers la modernité. En 1958, l'économie a surmonté les pénuries de l'Après-guerre. De 1950 à 1958, le PNB et le revenu national croissent de 41 %, le pouvoir d'achat et le salaire horaire moyen de 40 %. En cette période de "Baby boom" (plus de 800 000 naissances par an), l'appétit de consommation s'éveille, aux dépens de l'épargne. La consommation touchant l'hygiène et la santé gonfle de 86 % entre 1950 et 1957. Salon des Arts ménagers et publicité aidant, l'équipement en réfrigérateur touche, en 1959, 20 % des ménages contre 7,5 % en 1954, celle des téléviseurs, 9,5 % contre 1 %. Après les dépenses pour le confort du foyer (en 1959, 20 % des ménages ont un réfrigérateur et 9,5 % un téléviseur contre 7,5 % et 1 %, en 1954), vient l'automobile. En 1954, 21 % des foyers en possèdent une (avec une prédilection pour les petites cylindrées : 4CV, la 2 CV, Dauphine, 203 Peugeot). Les Français vivent mieux, mais n'en conviennent pas. En 1956, alors que le revenu réel par tête a augmenté de 6 %, 92 % d'entre eux estiment que leur niveau de vie a diminué ou est resté stationnaire. Croissance et frustrations vont donc de pair.

Le logement reste le point noir. En 1954, en ville, près de 50 % des logements sont surpeuplés. Ils sont vétustes. Et, en 1959, on dénombre plus de 350 000 taudis,

41 % de logements sans poste d'eau, 73 % sans WC individuel et près de 90 % sans douche ou baignoire.

La situation scolaire

L'enseignement primaire, obligatoire jusqu'à 14 ans, n'a guère changé. Vu l'afflux de générations "pleines", on entasse les élèves dans les classes existantes ou dans des "préfabriqués" montés en urgence. Les classes de fin d'études, censées préparer les enfants à la vie active ou à l'apprentissage, accueillent en 1959, 900 000 élèves. Les enfants des milieux aisés fréquentent les lycées (de la 6^e jusqu'au baccalauréat). La mixité n'y est pas autorisée. La pédagogie et les programmes, anciens et ambitieux, évoluent peu. Les redoublements sont fréquents, à peine la moitié des enfants arrivant à suivre. La nouveauté vient de la massification de l'enseignement secondaire qui double environ ses effectifs entre 1948 et 1959. Mais le nombre de bacheliers passe à peine le cap des 40 000 en 1956. L'examen d'entrée en 6^e est supprimé en 1957. Centres d'apprentissage et écoles techniques servent de "déversoir" pour les enfants des milieux populaires.

Même si les mentalités commencent à évoluer, le mariage reste la règle. Les filles-mères sont des réprouvées. L'application de la loi de 1920 interdisant toute publicité sur les moyens contraceptifs ou abortifs reste très stricte. La campagne de *l'Express* dirigée en 1956 par Françoise Giroud contre cette loi reste sans effet, alors que J. Derogy (*Des enfants malgré nous*, éd. de Minuit, 1956) annonce le chiffre de 20 000 décès par an à la suite d'avortements clandestins.



C'est la période du "baby boom", les classes sont surchargées. La mixité n'y est pas encore admise, et l'examen d'entrée en 6^e constitue encore un véritable barrage pour les enfants des classes défavorisées.



Malgré une certaine évolution en matière de mœurs, une fille-mère reste une réprouvée. Comme la mère d'Antoine l'avoue au juge, le mariage, désiré ou non, s'avérerait l'unique solution.

Mineurs fugueurs : 40 000 par an



Lors d'une fugue, le moment le plus délicat est le travail de médiation entre le fugueur et son représentant légal.



"Sécher l'école" : c'est souvent ainsi que commence la fugue.



On constate aujourd'hui que les fugues sont de plus en plus longues. Le fugueur vit dans la rue, dans des "squats" ou chez des amis...



La fugue répond souvent à des situations familiales mal supportées : Antoine vient d'apprendre la liaison de sa mère...

Chaque année en France, près de 40 000 parents signalent au commissariat la fugue de leur enfant. Ces fugues sont de courte durée, et la plupart du temps le fugueur rentre de lui-même. Dans 90 % des cas, la fugue ne dépasse pas 48 heures, et reste localisée dans le quartier. Le plus souvent, le jeune part comme d'habitude à l'école et ne rentre pas. Plus rarement, il prépare ses affaires pour un "voyage scolaire" et disparaît pour un périple de plusieurs semaines qui, pour les provinciaux, se termine souvent à Paris. Lorsque la police retrouve le fugueur ou qu'épuisé il pousse lui-même la porte d'un commissariat ou d'un centre tel que Paris Ados Services, commence un délicat travail de médiation avec le représentant légal. La plupart du temps, le mineur est remis à sa famille. S'il ne peut être remis le jour même, il est placé pour 24 heures dans un service d'hébergement afin de lui éviter une nuit au commissariat. Lorsque la Brigade de Protection des Mineurs craint que la fugue ne cache un problème plus grave, le procureur de la République est saisi. Depuis deux, trois ans, les fugues de mineurs sont de plus en plus longues et de plus en plus fréquentes. Ils vivent dans la rue, dans des "squats" ou chez des amis, avec réapparitions ponctuelles chez les parents le temps de vider le frigo. Ils ne demandent pas d'aide, et leurs parents, souvent en situation de grande précarité, ne les recherchent pas. Si, à l'occasion d'un contrôle d'identité, ils sont repérés, la rencontre avec les parents se solde souvent par un rejet et un abandon.

Profils de fugueurs

La fugue non pathologique répond à des mobiles rationnels. La décision naît d'une

poussée d'angoisse accumulée par des conditions affectives jugées insupportables, et l'espoir de trouver ailleurs ce qui a été refusé. Cet acte, souvent disproportionné par rapport à ses causes (la dispute avec les parents, mauvaise note, quiproquo...) permet de prendre de la distance vis-à-vis des tensions internes. La fugue peut aussi servir à vérifier que les adultes tiennent au fugueur.

Si ce dernier n'est pas systématiquement un délinquant, la nécessité de survivre hors du milieu familial est un facteur de délinquance. Le président du tribunal pour enfants de Bobigny, Jean-Pierre Rosenczweig, note qu'il voit dans son bureau de plus en plus d'enfants "orphelins de père". Sans revenir sur les libertés individuelles, il juge nécessaire de rappeler *"que les parents doivent respecter en tant qu'adultes, les engagements vis-à-vis de leurs enfants.... Personne ne doit être amputé d'une partie de son histoire, et je vois trop souvent dans mon bureau des enfants qui ne connaissent même pas le nom de leur père ! J'ai bien conscience que l'intérêt des enfants cache toujours des intérêts d'adultes, les enfants ont le droit de connaître le nom de leur géniteur. Et un droit, ça ne se discute pas... Notre société ne sait pas protéger ses enfants : c'est pourquoi elle se retrouve un jour agressée par eux... Il ne faut pas oublier que les deux tiers des affaires que je traite concernent la protection des jeunes en danger : mauvais traitements, violences, incestes..."*

(Sources : *Justice pour les enfants*, J.P. Rosenczweig, Robert Laffont 1999 ; *Les nouveaux ados*, in *Le Nouvel Observateur*, hors-série, n° 41, Paris Ados Services : Tél. 01 42 40 20 42.)

De l'enfermement à l'éducation surveillée



Bouleversante image d'Antoine Doinel à qui l'on vient de refuser la visite de René, son seul ami.

Ce n'est qu'à partir de 1789, que l'on tenta de séparer les mineurs délinquants des adultes, en les enfermant dans des établissements spécialisés, comme la Petite Roquette à Paris (1836), ou dans des "colonies agricoles", "bagnes pour enfants" (jusqu'en 1936), et maisons de correction, chargés de rééduquer par le travail.

Éduquer plutôt qu'enfermer

Ce n'est qu'en 1945 que la spécificité du mineur est affirmée sur le plan judiciaire. L'ordonnance du 2 février 1945, considérant que l'enfant ne peut avoir pleinement conscience de la gravité de son acte, pose comme principe que la mesure éducative prime sur la sanction. Cette réforme aboutit à la création de tribunaux pour enfants et de juges spécialisés (juges pour enfants) compétents pour les contraventions et délits, et de tribunaux d'Assises spécialisés pour les crimes. Les Juges pour enfants travaillent en collaboration avec la PJJ (Protection Judiciaire de la Jeunesse) créée au ministère de la Justice, et une direction du même ministère, l'Éducation surveillée, assure l'exécution des décisions de l'autorité judiciaire et la gestion des institutions spécialisées.

L'éducation surveillée

De 1945 à 1958, Centres d'observation et Institutions publiques d'éducation surveillée, avoisinent seulement la douzaine. À l'époque des *Quatre cents coups*, l'internat à gros effectif reste dominant, avec son directeur tout puissant régnant souvent en "propriétaire" sur les enfants et sur un personnel peu formé. Discipline militaire, paternalisme, autoritarisme, sport,

préparation aux CAP, caractérisent ces centres (Saint Maurice, Saint-Hilaire, Aniane...). L'émergence d'un courant anti-autoritaire dénonce ce système à partir de 1968. Des établissements d'un autre type apparaissent, mais la majorité des établissements de 1945 ne sera fermée qu'entre 1975 et 1980.

La mise sous protection judiciaire et le placement éducatif

Actuellement, des Foyers (centres d'accueil de jour, centres d'action éducative) axés sur l'action éducative en milieu ouvert, sont animés par des équipes d'éducateurs, professeurs d'enseignement technique, psychologues et psychiatres, chargés d'aider les jeunes délinquants et leurs familles. Un débat relatif à la modification de l'ordonnance de 1945 est en train de se développer et, depuis quelques mois, ont été créés des CER (centres éducatifs renforcés) et des CPI (centres de placement immédiat), qui répondent plus à la demande de contention qu'à celle d'éducation.

Extraits du règlement des centres d'observation et des institutions publiques d'éducation surveillée du 25 octobre 1945

Article 9. Le directeur dirige et administre l'établissement : les fonctionnaires et agents lui sont subordonnés et lui doivent obéissance [...]. Il dirige le service de psychologie. Il fixe l'emploi du temps des mineurs

Article 10. Le sous-directeur veille à l'exécution des ordres du directeur [...]. Il assure avec le concours de deux éducateurs la discipline intérieure de l'établissement [...]. Il contrôle l'enseignement scolaire [...]. Il établit et contrôle le service des veilleurs de nuit, fixe l'horaire et l'itinéraire des rondes de sécurité.



L'enfermement d'un enfant est l'aveu d'échec d'un système d'éducation. L'art de Truffaut a su rendre ces quelques images paradoxalement vivantes et totalement émouvantes.



Ce n'est qu'en 1945, que le système judiciaire français a reconnu la spécificité du mineur, en créant des Tribunaux pour enfants et des Assises pour mineurs.

La Nouvelle Vague : un déferlement de jeunesse



En 1945, des cinéastes comme René Clément (*la Bataille du rail*) considéraient que l'on ne pouvait refaire du cinéma comme dans les années 30.



Après *les Quatre cents coups* (1959) de François Truffaut, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, avec Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg, en 1960, marque l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes.



Le groupe "Rive gauche" de la Nouvelle Vague s'avère plus marqué par la littérature et la politique. *Hiroshima mon amour* (1958) de Alain Resnais, d'après un scénario original de Marguerite Duras, en est l'une des premières et plus brillantes manifestations.

À la Libération, nombreux étaient les cinéastes français qui souhaitaient une transformation profonde du cinéma. Pour René Clément, qui réalise en 1945 *la Bataille du rail*, documentaire-fiction sur la résistance des cheminots, "après Buchenwald on ne peut plus faire des films mièvres [...] Les montages d'actualité sont ceux qui nous émeuvent le plus. Combien de films actuels [...] ne sentent pas le studio, l'éclairage ou le maquillage ?" Malgré quelques films tendant à ce réalisme, le réflexe corporatiste et protectionniste reprend la profession cinématographique. L'accès des nouveaux venus est soigneusement pesé au compte-gouttes par les anciens. Et la période de l'Occupation ayant été florissante, autant en reprendre les recettes : films de prestige, sujets sans relation avec l'état de la société ou des mœurs, adaptations littéraires qui donnent la maîtrise aux scénaristes et dialoguistes (cf. "le réalisateur").

Mais, au contact du cinéma américain, interdit d'écrans français durant près de six ans, des jeunes cinéphiles songent à un autre cinéma, en phase avec le monde moderne, qui soit autre chose que de la littérature illustrée par des réalisateurs songeant seulement à la qualité technique et littéraire des films – d'où l'appellation de "Qualité française". Ils sont soutenus par le développement de la Cinémathèque française, où Henri Langlois leur permet de redécouvrir les chefs-d'œuvre du muet, comme par l'effervescence culturelle autour du cinéma, avec les ciné-clubs issus des mouvements d'Éducation populaire. De nombreuses revues se créent, dont deux jouent un rôle historique : *Positif* fondée en 1952 à Lyon par Bernard Chardère, et les *Cahiers du cinéma*, nés en 1951, inspirés par le critique et théoricien André Bazin.

Pourquoi "Nouvelle Vague" ?

C'est le titre que Françoise Giroud donne à son livre, issu d'une enquête de *L'Express*, sur la jeunesse de 18 à 30 ans, qui dirigera bientôt la France et préoccupe de plus en plus les sociologues. Le terme est appliqué ensuite aux cinéastes français qui réalisent leur premier film en 1958-59, plus d'une centaine.

Qu'est-ce que la Nouvelle Vague ?

La Nouvelle Vague éclate en 1959, avec le triomphe à Cannes des *Quatre cents coups*, celui, moins "grand public" de *Hiroshima mon amour*, suivant la surprise du *Beau Serge* et le succès des *Cousins* de Claude Chabrol. D'autres suivent. On y trouve trois groupes. Le premier, issu des *Cahiers du cinéma*, a pour manifeste *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1960) et se compose d'anciens critiques tels qu'Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze. Le groupe "Rive gauche" est plus marqué par la littérature moderne (nouveau roman) et plus politisé (Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Henri Colpi...). Le reste est composé par exemple de Jacques Demy, entre les deux tendances, le franc-tireur Jean-Pierre Mocky, ou un ancien assistant du vieil Henri Decoin comme Michel Deville...

Ce qu'ils apportent ?

Des sujets nouveaux, plus proches de la réalité du spectateur, une liberté dans le ton et la manière de filmer, des personnages jeunes, donc de nouveaux acteurs (Belmondo, Brial, Bernadette Lafont...). S'ils intéressent les producteurs, c'est qu'ils proposent au départ un budget de trois à dix fois inférieur à la moyenne de l'époque, aidés par l'évolution de la technique : caméras légères, pellicule ultrasensible, décor naturel... Non par vœu de pauvreté, mais par souci de préserver leur liberté créatrice et une certaine morale économique : un film ne doit coûter que ce qu'il est potentiellement capable de rapporter.

Extraits de presse



Les quatre cents coups... d'épée dans l'eau

"Et disons tout de suite que si vraiment *les Quatre cents coups* a été l'événement majeur des journées de Cannes – comme s'efforcent de le faire admettre certains milieux spécialisés – c'est que le critique de cinéma François Truffaut avait bien raison de stigmatiser l'indigence artistique et intellectuelle de ce Festival. Cette fois-ci la montagne a accouché d'une souris et le spectateur moyen ne va pas manquer de s'en apercevoir, à qui l'on a rebattu les oreilles de ce film fracassant qui ne casse rien... non d'ailleurs que le film de François Truffaut soit absolument indigne d'intérêt. D'une bonne portée morale, il sera vu en famille avec profit et servira d'argument contre l'école buissonnière et le manque d'imagination de l'écopier devant sa copie ; mais l'histoire personnelle que conte Truffaut a les maladresses d'un chapitre de morale et la fadeur d'un morceau réalisé sans imagination. On notera avec regret l'absence complète d'originalité dans le ton, l'insistance réitérée à accuser certaines scènes, insistance qu'on ne sait à quoi attribuer au juste. Est-ce pour souligner des notations essentielles à l'intention des spectateurs longs à comprendre ? Est-ce plutôt pour faire du remplissage ? L'indignité des parents, l'imbécillité des maîtres d'école, l'horreur des traitements de police (avec gros plans de barreaux sur visage d'enfant), l'inhumanité du centre de redressement... Ce plaidoyer est bien lourd et son développement est si conventionnel qu'il travaille mal à nous persuader de l'habileté de son metteur en scène."

Claude Casa, *Juvénal*, 19 juin 1959.

Une découverte vient d'être faite

"Les grands moments des *Quatre cents coups* sont muets comme les grandes douleurs : c'est l'inoubliable trajet nocturne dans le fourgon cellulaire... ; c'est la non moins inoubliable séquence finale... En dépit de cette sobriété, presque de cette sécheresse, notre gorge se noue, peu de fins de film ont été aussi émouvantes. Pourquoi ? Le secret de ces derniers plans est indicible. On en comprend le mécanisme sans le percevoir. Il y a d'abord la longueur : Antoine court interminablement suivi en travelling en un seul plan ; c'est naturellement qu'il s'essouffle, se fatigue, commence à ralentir sa foulée. C'est aussi qu'il court vers la mer, symbole pour lui de l'inconnu et de l'avenir ; sur son visage vers nous finalement retourné, on peut lire en une seconde qu'une étape est franchie, qu'un voyage au bout de la nuit se termine, que quelles que soient la suite et les angoisses de la suite, une découverte vient d'être faite et qui porte en germe la générosité et la beauté morale."

Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma*, n° 96, juin 1959.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Les Quatre cents coups*

Marcel Moussy, François Truffaut *Les Quatre cents coups*
Ed. Gallimard Jeunesse, Folio Junior n° 1 002, 1999.

Anne Gillain *Les Quatre cents coups de François Truffaut*
Ed. Nathan, coll. "Synopsis", 1991.

De François Truffaut

Hitchcock/Truffaut Ed. Gallimard, 1993.

Les Films de ma vie

Ed. Flammarion, Coll. Champs-Contrechamps, Paris, 1987

Les Aventures d'Antoine Doinel Ed. Cahiers du cinéma, coll. "Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma", Paris, 2001.

Le Plaisir des yeux Ed. Cahiers du cinéma, coll.

"Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma", Paris, 2001.

Correspondance 1945-1984 Ed. Hatier, Paris, 1988 ;

Ed. LGF, Le Livre de poche, Paris, 1993.

Sur François Truffaut

Dominique Rabourdin (dir.) *Truffaut par Truffaut*
Ed. du Chêne, Paris, 1985.

Jean Collet *François Truffaut*

Ed. Lherminier, Paris, 1977 et 1985.

Anne Gillain *Le cinéma selon François Truffaut*

Ed. Flammarion, Paris, 1988.

Carole le Berre *François Truffaut*

Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.

Antoine de Baecque, Serge Toubiana *François Truffaut*

Ed. Gallimard, Paris, 1996 et Folio n° 3 529, 2001.

Annette Insdorf *François Truffaut, les films de sa vie*

Ed. Gallimard-Découvertes (n° 292), Paris 1996.

L'enfance au cinéma

Jacques Chevallier *Kids : 50 films autour de l'enfance*
(3 vol.) Ed. du C.N.D.P., 1986, 1988, 1990.

François Vallet *L'Image de l'enfant au cinéma*

Ed. du Cerf, Paris, 1991.

La Nouvelle Vague

Antoine de Baecque, Serge Toubiana, dir.

La Nouvelle Vague Ed. Cahiers du cinéma, coll.

"Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma", Paris, 1999
(recueil d'articles et entretiens publiés par la revue).

Michel Marie *La Nouvelle Vague, une école artistique*

Éd. Nathan, coll. 128, Paris, 1997.

Jean Douchet *Nouvelle Vague*

Ed. Hazan-Cinémathèque Française, Paris, 1998.

Antoine de Baecque *La Nouvelle Vague*

Éd. Flammarion, coll. Générations, Paris, 1998.

VIDÉOGRAPHIE

François Truffaut

Les Quatre cents coups

Film et analyse par Jean Douchet

DVD édité par le CNDP (2001)

Les Aventures d'Antoine Doinel Il comporte quatre DVD
(zone 2) : *Les Quatre cents coups* et *les Mistons*.

Commentaires de Robert Lachenay (transposé dans le film dans le personnage de René Bigey), essais de Jean-Pierre Léaud, Patrick Aulray (René), Richard Kanayan, propos de François Truffaut.

Baisers volés et *Antoine et Colette* Commentaires de Claude

Jade et Claude de Givray, propos de François Truffaut.

Domicile conjugal Commentaires de Claude Jade, propos

de François Truffaut.

L'Amour en fuite Commentaires de Marie-France Pisier,

propos de François Truffaut.

Éditeur : MK2 - Présentation : Serge Toubiana. Octobre

2001. (Droits réservés au "cadre familial")

La Nouvelle vague par elle-même Doc. de Robert Valey

(58', couleurs, 1964) Distribution : Images de la culture

(CNC)

Naissance de la Nouvelle Vague ou l'Évidence retrouvée

Doc. de Claude Jean-Philippe (25', couleurs, 1979)

Distribution : Images de la culture (CNC)

FRÉQUENTATION

Nombre d'entrées France, au 08/2001 :

3 642 980 spectateurs

Les Quatre cents coups en questions



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films
sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site,
conçu avec le soutien du CNC, est un outil
au service des actions pédagogiques, et de la
diffusion d'une culture cinématographique
destinée à un large public.

Edité pour le compte du
Centre National de la Cinématographie
par les Films de l'Estran,
ce dossier a été rédigé par Joël Magny,
critique et écrivain de cinéma, professeur,
et Yvette Cazaux, professeur.

Les textes sont la propriété du CNC.

Les photogrammes des *Quatre cents coups*
sont la propriété de la production.

Remerciements    :

Marin Karmitz
Valérie Saas
MK2

Bénédicte Frot
KIPA

Service études et statistiques (CNC)

Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat
et Joël Magny

Réalisation des photogrammes :

Films de l'Estran

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

SA Lescure Th  ol. Tél. : 01 55 62 05 04

Direction de la publication :

Jacques Petat
Films de l'Estran
41/43, rue de Cronstadt
75015 – Paris
f.estran@wanadoo.fr

Achevé d'imprimer : 3   trimestre 2001

1. Relevez les lieux où se déroule le film et caractérisez-les.
2. Décrivez le père et la mère d'Antoine.
3. Décrivez le père et la mère de René.
4. Quelles sont les deux passions d'Antoine ? Comment le cinéaste nous le fait-il comprendre ?
5. Qu'est-ce qu'un travelling ?
6. Comparez le travelling des rues du début et celui des rues pendant le transport d'Antoine vers la prison. Quelle est la principale différence ? Que nous apprend-elle ?
7. Dans quelle séquence y a-t-il un troisième travelling ? Que nous permet-il de voir et de comprendre ?
8. Que regarde Antoine à la fin du film ? Que ressentez-vous ? Quels conseils pouvez-vous lui donner ?
9. Qu'a pu écrire Antoine à son père ?
10. Imaginez la lettre que pourrait écrire Antoine au centre d'observation, à sa mère, et à René.
11. Quelle séquence avez-vous préférée ? Pourquoi ?
12. Comparez l'  cole d'Antoine et la vôtre.
13. Comparez votre logement et celui d'Antoine.
14. Décrivez la façon dont la police, la justice et l'éducation surveillée traitent Antoine en 1959, et la façon dont cela se passe aujourd'hui.
15.    quel moment Antoine et ses parents ont-ils l'air heureux ensemble ?
16. Pourquoi d'après-vous, Antoine dit-il que c'est sa mère qui est morte et non pas son père ?
17. Relevez ce qui montre que le film ne se passe pas à notre époque.