

L'enfant (chez) Truffaut

Introspection et résilience

Patricia Robin

Number 292, September–October 2014

François Truffaut – un cinéma nommé désir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72818ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robin, P. (2014). L'enfant (chez) Truffaut : introspection et résilience. *Séquences*, (292), 14–15.



L'enfant (chez) Truffaut

L'Enfant sauvage

Introspection et résilience

Les premières œuvres sont souvent celles qui représentent le plus les meurtrissures de la vie. Nombre de cinéastes se sont dévoilés en mettant en scène métaphoriquement les blessures qui les ont forgés. Sorte de phénomène de résilience, le fait de les partager leur permet d'évoluer et de poursuivre des carrières marquantes. Dans notre devoir de mémoire soulignant le départ, en 1984, d'un des pères de la Nouvelle Vague française, il importe d'évoquer les motivations profondes qui ont guidé François Truffaut dans deux de ses films impliquant enfance et abandon, des moteurs personnels de sa propre existence.

Patricia Robin

Avec **Les Quatre Cents Coups**, François Truffaut entre sur la scène internationale en dirigeant Jean-Pierre Léaud qui deviendra son alter ego dans la série des « Aventures d'Antoine Doinel » : **Antoine et Colette** (dans le film à sketches **L'Amour à vingt ans** – 1962), **Baisers volés** (1968), **Domicile conjugal** (1970) et **L'Amour en fuite** (1979)¹. Dédié    André Bazin, son père spirituel décédé le premier jour du tournage, ce premier long métrage met en scène un adolescent de quatorze ans, qui cherche à prendre sa place au sein de sa famille recomposée, sèche les cours pour se balader avec son copain ou aller au cinéma. Tel un titi parisien, Doinel erre dans les rues de la Ville lumière, surprend sa mère embrassant un amant, trahissant du même coup son beau-père et lui-même. Alors qu'on lui demande de disparaître à la maison comme à l'  cole, Doinel tente de s'inscrire dans sa propre histoire en racontant n'importe quoi aux adultes, en écrivant sur les murs de la classe lorsqu'il est en punition derrière le tableau noir, en volant une machine à écrire et en s'  vadant du centre pour jeunes contrevenants. On reconnaît là les grandes lignes de l'enfance de Truffaut : abandon maternel, amitié avec Robert Lachenay, désertion de l'armée et réconfort par le cinéma. Ce dernier deviendra un exutoire et Doinel, l'incarnation de cette enfance bafouée. Cette autobiographie romancée permet à Truffaut non seulement d'évacuer ses mauvais souvenirs, mais de tracer les premiers traits de caractère de son Antoine, ce gamin loquace, téméraire et ayant besoin d'espace. Il le suit avec une caméra nerveuse qui, comme lui, ne tient pas en place. Truffaut laisse toute la liberté à Antoine alors qu'il se confie à la

Comme il [Truffaut] l'annonçait à Cannes, en 1957 : « Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné... »

psychologue du centre de redressement avec une spontan  t   déconcertante ; après le vol de la trop lourde machine à écrire, l'adolescent Léaud, film   en improvisation, rappelle la légèreté du cinéma. Par son approche réaliste, dans des décors naturels et dans des appartements parisiens, Truffaut revendique une nouvelle manière de tourner hors des studios, un peu comme les peintres impressionnistes sortant leurs chevalets des ateliers et peignant en pleine campagne. Par ses choix du noir et blanc et du Dyaliscope (technique française s'apparentant au Cin  mascope), Truffaut offre un cadre naturaliste et vaste à son personnage lors de ses vagabondages et appuie l'effet d'enfermement dans les intérieurs par des gros plans ou des plans serrés. Second   par le scénariste Marcel Moussy, Truffaut concocte un scénario aux dialogues empreints de quotidienneté, dont la trame narrative octroie de longues séquences aux errances d'Antoine et de son copain René, sans donner aux ressorts dramatiques toute l'importance. En fait, c'est l'accumulation de mésaventures qui plongera Doinel au cœur du passage de l'adolescence à l'âge adulte. Critique sociale, **Les Quatre Cents Coups**   claire d'une nouvelle objectivité l'indifférence parentale et la sévérité des maîtres d'  cole. L'apprentissage s'avère difficile pour cet amateur de Balzac confronté aux méthodes peu orthodoxes des



Les Mistons



Les quatre cents coups

pédagogues de l'époque. En ruant dans les brancards, Doinel se détache des liens qui le retiennent à l'enfance pour affronter seul son propre avenir, symbolisé ici par une plage face à l'immensité de l'océan. Son regard direct à la caméra laisse supposer qu'à partir de ce moment, il devra prendre son destin en main, ce que Truffaut explorera tout au long de la « saga Antoine Doinel ». Son travail avec les enfants, débuté avec **Les Mistons**, son moyen métrage tourné en 1957, ne se termine pas avec **Les quatre cents coups**, **L'Enfant sauvage** et **L'Argent de poche** (1976) lui feront à nouveau mettre en scène des apprentis acteurs.

Alors que Truffaut attribue à Jean-Pierre Léaud le soin d'être au cœur de l'intrigue des **Quatre cents coups**, il se met lui-même en scène, pour la première fois², dans un film d'époque en interprétant le Docteur Itard qui entreprend l'éducation d'un enfant abandonné en 1798 au cœur de la forêt de l'Aveyron. Avec **L'Enfant sauvage**, adaptation des mémoires du docteur Itard publiées en 1906, Truffaut renoue avec le noir et blanc, et structure de façon plus classique et plus austère le récit de l'apprentissage de Victor (le jeune Gitan, Jean-Pierre Cargol). Il confie la direction de la photographie à Nestor Almendros qui traite l'image avec une étonnante luminosité. Les décors sont minimalistes et la plupart des séquences se déroulent dans la demeure d'Itard à qui une madame Guérin très maternelle prête main-forte. La narration hors-champ ponctue la démarche expérimentale du médecin anthropologue qui, comme Jean Piaget³, un siècle et demi plus tard, consigne tout par écrit. Les fondus à l'ouverture et à la fermeture encadrent les tableaux elliptiques de la progression de l'enfant et nous propulsent à une ère cinématographique du muet. Truffaut a dédié ce film à Jean-Pierre Léaud en avouant que d'incarner cet humaniste aux prises avec cet enfant, à qui il fallait tout apprendre, lui avait rappelé qu'il avait effectué la même démarche avec l'acteur néophyte dans **Les quatre cents coups**.

Entre ces deux personnages d'adolescents, une série de différences s'imposent d'elles-mêmes: alors qu'Antoine Doinel régresse dans son instruction, Victor, lui, progresse de façon phénoménale malgré son handicap. Doinel est plutôt verbomoteur; Victor est réduit au silence par un geste fatal. Doinel, abandonné par ses parents à la fin, court vers sa liberté et c'est un Victor libre qui s'astreint aux aléas de l'apprentissage. Doinel est un môme urbain qui évolue avec une aisance proverbiale dans un Paris qu'il quitte en pleurant dans le fourgon carcéral; il finit par disparaître dans la nature. Victor est un animal de la forêt que l'instinct de survie

hantera encore les jours de pluie et les soirs de pleine lune, mais qui finit par s'insérer dans la microsociété de son foyer d'accueil. Ces deux parcours sont inversement parallèles et dénotent chez Truffaut un intérêt marqué pour les blessures de l'enfance et l'importance des soins à prodiguer en vue d'une résilience. Son observation développée dans **Les quatre cents coups** avec une caméra dynamique se poursuit de façon plus appuyée dans **L'Enfant sauvage** où l'appareil est plus statique sur son axe. Il est amusant de souligner que, dans les deux films, on retrouve une scène où les deux enfants s'appliquent à mettre le couvert: Antoine le fait par habitude, Victor par processus de socialisation. Dans les deux cas, les enfants sont nourris, mais l'affection est dispensée de manière différente. La coercition est progressive pour Antoine et ponctuelle pour Victor, à titre expérimental.

Alors que tout oppose ces deux destinées, il n'en demeure pas moins que Truffaut exerce une diligente minutie à suivre leur régression ou leur progression. Dans les deux récits, on peut affirmer que c'est surtout la tendresse pour ces deux jeunes protagonistes qui rend les deux œuvres fascinantes. On pourrait extrapoler en disant que **Les quatre cents coups** a servi à énoncer les dommages liés à son enfance tandis que **L'Enfant sauvage**, par son approche scientifique, a agi à titre de rétablissement. En fait, c'est la sympathie pour les enfants en général qui stimule le réalisateur. Les plans des gamins assistant au spectacle de Guignol dans **Les quatre cents coups** sont des moments de grâce qui, sans faire avancer le propos, signalent la fin de l'enfance d'Antoine et la fascination du réalisateur pour ces frimousses innocentes. Truffaut renouera avec celles-ci avec **L'Argent de poche** (1976) où il suivra plusieurs petites histoires d'enfants à la veille des grandes vacances. Mais c'est surtout l'influence de son errance buissonnière dans les salles de cinéma qui lui aura permis de garder un regard émerveillé sur ce métier qu'il a exercé avec beaucoup de talent.

¹ Truffaut offrit à Jean-Pierre Léaud deux autres rôles que celui de Doinel, soit celui de Claude dans **Les Deux Anglaises et le Continent** (1971) et d'Alphonse dans **La Nuit américaine** (1973).

² Il se mettra à nouveau en scène dans **La Nuit américaine** (1973), **L'Histoire d'Adèle H.** (1975) et **La Chambre verte** (1978).

³ Jean William Fritz Piaget (1896-1980) était un psychologue, biologiste, logicien et épistémologue suisse, connu pour ses travaux en psychologie du développement et en épistémologie à travers ce qu'il a appelé l'épistémologie génétique. L'éclairage qu'il apporte sur l'«intelligence», comprise comme une forme spécifique de l'adaptation du vivant à son milieu, sur les stades d'évolution de celle-ci chez l'enfant et sa théorie de l'apprentissage exerceront une influence notable sur la pédagogie et les méthodes éducatives (source: Wikipédia).