

# L'Argent de poche

---

François Truffaut, France, 1976,  
couleur



## Sommaire

---

Générique .....	2
Résumé .....	2
Autour du film .....	3/5

### Le point de vue d'Alain Bergala :

<i>Un film construit sur l'intervalle</i> .....	6/14
Déroulant .....	15/20
Analyse d'une séquence .....	21/27
Une image-ricochet .....	28
Promenades pédagogiques .....	29/36
Petite bibliographie .....	36

Ce Cahier de notes sur... *L'Argent de poche*  
a été réalisé par Alain Bergala.

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

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

## Générique

---

**L'Argent de poche,**  
**François Truffaut,**  
**France, 1976, couleur,**  
**Durée : 104 minutes.**

**Réalisation :** François Truffaut. **Scénario :** François Truffaut et Suzanne Schiffmann. **Production :** Les Films du Carrosse, les Productions artistes associés.  
**Musique :** Maurice Jaubert. **Image :** Pierre-William Glenn.  
**Son :** Michel Laurent. **Décors :** Jean-Pierre Kohut-Svelko.  
**Montage :** Yann Dedet. **Distribution :** AFMD pour les Films du Carrosse. **Tournage :** Thiers en juillet-août 1975.

### Interprétation

**Les enfants :** les enfants de Thiers et plus particulièrement :  
Geory Desmouceaux (Patrick Desmouceaux), Philippe Goldman (Julien Leclou), Claudio et Frank De Luca (Mathieu et Franck De Luca), Richard Golfier (Richard Golfier), Laurent Devlaeminck (Laurent Riffle), Sébastien Marc (Oscar, le bébé siffleur), Pascale Truchon (Martine), Sylvie Grezel (Sylvie), Eva Truffaut (Patricia), Bruno Staab (Bruno) et le petit Gregory.

**Les parents :** Francis Devlaeminck (monsieur Riffle, le coiffeur), Tania Torrens (madame Riffle), Jean-Marie et Kathy Carayon (le père et la mère de Sylvie), Nicole Félix (Nicole, mère de Gregory), Virginie Thevenet (Lydie), René Barnerias (le père de Patrick), Christian Lentretien (le père de Richard), Laura Truffaut (Madeleine Doinel, mère d'Oscar).

**L'école :** Jean-François Stévenin (monsieur Richet, l'instituteur), Chantal Mercier (Mme Petit, l'institutrice), Marcel Berbert (le directeur), Vincent Touly (le concierge).

## Résumé

---

Martine écrit une carte postale à son cousin Raoul. Plus tard, dans la petite ville de Thiers, monsieur Richet, l'instituteur, demande à Raoul de venir lire au tableau la carte que ce dernier a amenée en classe. En une série d'épisodes dont chacun est à lui seul un petit scénario, le film témoigne de la vie des enfants. Patrick habite seul avec son père paralysé. Il est fasciné par la belle madame Riffle, la femme du coiffeur. Julien Leclou, le « nouveau », n'est pas comme les autres : dans la baraque qui l'héberge, les livres volent par la fenêtre, les insultes fusent... et Julien est capable de commettre des larcins. L'instituteur et sa femme viennent de déménager et attendent un bébé... L'institutrice s'interroge sur son métier... Le petit Gregory dont la maman, Nicole, cherche une âme sœur à travers les petites annonces, tombe par la fenêtre... Sylvie, la fille du commissaire, alerte tout l'immeuble avec le mégaphone de son père pour se faire livrer un panier de victuailles... Les petits frères De Luca traversent le film de part en part, toujours prêts à faire mille énergiques prouesses... et bêtises. De ces portraits, qui tissent un lien entre tous les personnages du film, émerge une grande tendresse pour la classe enfantine... Monsieur Richet dira des choses importantes sur l'enfance à ses élèves attentifs, après que Julien aura été confié à l'assistance. En épilogue, Martine et le timide Patrick, échoués dans la même colo, vont échanger leur premier baiser.

## Autour du film

---

*L'Argent de poche* est au croisement de deux types de films dans l'œuvre de Truffaut : les films linéaires sur l'enfance, centrés sur un personnage principal omniprésent (*Les quatre cents coups*, 1959 ; *L'Enfant sauvage*, 1969) et les films à structure scénarique plus dispersée mettant en scène une petite communauté (la cour de l'immeuble de *Domicile conjugal*, 1970 ; l'équipe de tournage de *La Nuit américaine*, 1973). Truffaut fait remarquer lui-même qu'au moment où il entreprend ce film, en 1976, il vient de réaliser deux films qui sont rigoureusement à l'opposé du point de vue de la structure narrative, *Adèle H* en 1975, « une histoire d'amour avec un seul personnage, une seule situation, sans rebondissements » et *La Nuit américaine* en 1973, où il a « appris à entremêler une douzaine de personnages, les entrecroiser, faire en sorte qu'on s'intéresse à chacun d'eux ».

Du côté des films sur l'enfance, *L'Argent de poche* retourne à l'évidence sur des traces anciennes des *Quatre cents coups*, très désignées ; elles se sont cristallisées sur le personnage de Julien Leclou, qui ressemble par certains aspects au jeune Antoine Doinel : le même sentiment d'être abandonné, mal aimé. Julien passera à son tour une nuit d'errance dans les rues, sans rentrer chez lui.

Plus étrangement, le film retourne, avec le personnage de Patrick Desmouceaux, sur les traces de *Baisers volés*, où Antoine Doinel n'était pourtant plus un enfant (il avait 24 ans dans le film). Toute la relation de Patrick avec la mère de son camarade Laurent, Mme Riffle, est comme un écho de celle d'Antoine Doinel avec la sublime femme du pathétiquement grotesque marchand de chaussures, Mme Tabard. Dans la même situation de trouble extrême qu'Antoine Doinel invité à déjeuner chez Mme Tabard, Patrick, après avoir dévoré son dîner, remercia Mme Riffle pour ce « frugal repas ».

Plus étrangement, le film retourne, avec le personnage de Patrick Desmouceaux, sur les traces de *Baisers volés*, où Antoine Doinel n'était pourtant plus un enfant (il avait 24 ans dans le film). Toute la relation de Patrick avec la mère de son camarade Laurent, Mme Riffle, est comme un écho de celle d'Antoine Doinel avec la sublime femme du pathétiquement grotesque marchand de chaussures, Mme Tabard. Dans la même situation de trouble extrême qu'Antoine Doinel invité à déjeuner chez Mme Tabard, Patrick, après avoir dévoré son dîner, remercia Mme Riffle pour ce « frugal repas ».



D'autres éléments passeront, dans le désordre, de *Baisers volés* à *L'Argent de poche*. La clé que Mme Tabard déposait dans le vase bleu lorsqu'elle allait rendre visite dans sa chambre à Antoine Doinel et celle que la petite Sylvie jette

symboliquement dans le bocal à poissons rouges après s'être enfermée chez elle. Une chanson de Charles Trenet : *Baisers volés* pour le film homonyme et *Les enfants s'ennuient le dimanche* pour *L'Argent de poche*. Si l'on est très attentif, on découvrira même, dans le hall de l'hôtel où Antoine Doinel est provisoirement gardien de nuit, la même affiche pour les Wagons-lits que celle qui fera rêver Patrick, huit ans plus tard, dans le salon de Mme Riffle.

En 1973, deux ans avant le tournage de *L'Argent de poche*, Fellini avait réalisé *Amarcord*, qui racontait en forme de puzzle l'histoire d'une communauté, celle d'une petite ville italienne. Même si le style de Truffaut est très éloigné de celui du cinéaste italien, on peut déceler quelques réminiscences d'*Amarcord* dans son film (la salle de cinéma comme lieu de rassemblement du groupe social ; les premiers émois sexuels ; etc).

Truffaut prétendait de *L'Argent de poche* qu'il n'était pas autobiographique mais qu'il mélangeait des souvenirs personnels à des histoires vraies qu'il s'était fait raconter (la petite fille qui crie « J'ai faim » dans la cour de l'immeuble) ou qu'il avait trouvées dans les journaux (la chute de Gregory dont il sort indemne). Parmi les souvenirs personnels, affirmait-il, « ce qui se passe à la colonie de vacances m'est réellement arrivé : mot par mot, image par image. Y compris la visite au stade avec la course de vélos derrière motos. »

Le film a été tourné à Thiers, dans le Puy-de-Dôme, pendant les vacances scolaires d'été, entre le 17 juillet et le 9 septembre 1975, dans une école où il ne restait plus en cette période

L'errance de Julien.



estivale que le gardien à qui Truffaut a d'ailleurs fait jouer son propre personnage.

L'agencement du scénario, dans ce film où beaucoup de séquences, relativement autonomes, pouvaient changer de place par rapport à la mosaïque d'ensemble, s'est fait selon Truffaut « en partie au scénario, en partie au tournage, beaucoup au montage » où l'ordre des scènes a été encore largement modifié. Pendant le tournage, Truffaut raconte qu'il retravaillait chaque dimanche – jour de repos pour l'équipe et les acteurs – avec son assistante et coscénariste Suzanne Schiffmann, à faire le bilan de ce qui avait déjà été tourné et à modifier en fonction de ce bilan les scènes à venir.

Pour choisir les enfants acteurs, Truffaut leur a fait réciter la tirade d'Harpagon devant la caméra, avant de leur poser des questions. Puis il a fait des essais dans la cour de l'école à Thiers avant de les choisir « en fonction de leur vivacité, de leur vocabulaire, de l'envie qu'ils avaient de jouer et même de leur disponibilité ». Mais le choix définitif pour les rôles principaux ne s'est fait qu'après les premiers jours de tournage, à savoir les scènes de classe : « Ça me donnait le temps de les étudier ; je ne voulais pas avoir de regrets, avoir à me dire : "celui-là, j'aurais dû lui donner un grand rôle..." Ça s'est bien passé. C'est aussi ça qui a amené l'importance des deux petits Italiens : il n'était pas du tout prévu que ces deux petits frères tiennent une

telle place dans le film [...] mais ils étaient tellement intéressants, et ils voulaient venir tous les jours, et je m'arrangeais toujours pour trouver quelque chose pour eux... »

François Truffaut a fait jouer ses deux filles dans ce film : Laura Truffaut joue le rôle de Madeleine Doinel (!), la mère d'Oscar, dans « le film dans le film », et Eva Truffaut le rôle de Patricia, la plus jeune et la plus timide des deux filles que les garçons invitent au cinéma. Dans le film, donc, Eva Truffaut regarde Laura Truffaut sur l'écran. François Truffaut fait lui-même une brève apparition hitchcockienne au tout début du film, dans le rôle du père de Martine, au moment précis où elle envoie la carte postale qui va la faire sortir de l'enfance.

Par quelque étrange loi de compensation, François Truffaut, qui s'est clairement refusé à suivre la « mode » des films politiques du début des années soixante-dix, émaille très étrangement ce film (pour et avec enfants) de références à la politique, plus qu'il ne l'a jamais fait dans aucun autre film. Dans la scène 23, qui n'engage dans le scénario que des enjeux légers (l'astuce de Julien pour entrer au cinéma sans payer, la confiance de Nicole à la femme de l'instituteur, le flirt de l'institutrice), Truffaut choisit des « actualités » traitant de la question politique la plus grave de sa génération : la guerre d'Algérie, et de nous faire entendre en contrepoint de sa fiction les voix très réelles de Boumedienne et de Giscard d'Estaing. Rappelons



Ci-contre :  
l'affichette des Wagons-lits  
et l'un des frères De Luca.  
Ci-dessous :  
l'instituteur, monsieur Richet.  
La cause ici est celle des enfants.



que Truffaut, apparemment le moins politisé (avec Rohmer) de la Nouvelle Vague, a été le seul cinéaste du groupe à signer en 1960 le Manifeste des 121 sur « le droit à l'insoumission ».

Le discours final, qui propose une contre-politique du peuple des enfants, a de quoi surprendre dans un film de Truffaut qui détestait les films à thèses ou à conclusions trop explicites. C'est que la cause ici est celle des enfants, qu'elle l'affecte personnellement et qu'elle a encore peu de défenseurs publics à l'époque.

Après la guerre d'Algérie, l'Affaire Langlois et Cannes 68, l'enfance malheureuse ou maltraitée est la seule cause qui ait poussé Truffaut à surmonter son extrême réticence pour les prises de position politiques publiques. En 1979, trois ans après ce film, il fera une déclaration à l'Unesco à l'occasion de « L'année de l'enfance », déclaration inattendue par son ton très concrètement politique :

« Si l'on songe aux enfants, les années soixante-dix seront à marquer d'un pierre noire et l'Histoire ne pardonnera pas, j'espère, l'humour sinistre qui aura décrété 1979 "L'année de l'enfance" alors qu'on compte par milliers les enfants morts de faim ou de mauvais traitements, en Afrique, en Asie et ailleurs. Pendant que les journalistes français s'interrogent gravement pour savoir ce que notre président de la République a bien pu faire de quatre ou cinq plaquettes de diamants, les vraies ques-

tions ne sont pas posées : 1. Quand le gouvernement français a-t-il appris qu'une centaine d'enfants avaient été massacrés à Bangui ? 2. Qu'aurait-il fait (ou que n'aurait-il pas fait) si Amnesty International n'avait pas révélé l'affaire ? 3. La France a-t-elle chassé Bokassa parce qu'il a tué ces enfants ou seulement parce qu'il s'est fait prendre ?

J'imagine bien qu'on attend de moi un texte plus léger, plus spécifiquement orienté vers le cinéma et l'enfance mais je ne suis pas disposé à oublier que tout se tient : n'y avait-il pas d'enfants parmi les 250 spectateurs de cette salle de cinéma d'Iran dont on avait condamné les portes avant d'y mettre le feu, au cours des premières manifestations, en 1978 ? Je ne rappelle évidemment pas cela pour défendre le régime du Shah. Cinq années consécutives, je déclinai, comme tant d'autres certainement, l'honneur d'assister au festival du "Cinéma et l'enfance" qui se déroulait à Téhéran, mais dire non tout le temps aux propositions douteuses, cela ne suffit pas à s'épargner les hontes : celle de ne pas protester plus vigoureusement chaque fois, celle de ne pouvoir rien empêcher, celle de se reconnaître de la même espèce que les bourreaux et pourtant impuissant. Je n'ignore pas davantage que la France détient le lamentable record européen quant au nombre d'enfants martyrisés, la loi réprimant la "non-assistance à personne en danger" n'étant jamais utilisée. »

A. B.



## Un film construit sur l'intervalle

---

par Alain Bergala



Une figure hante ce film, celle de l'intervalle. On a reproché à Truffaut d'avoir fait avec *L'Argent de poche* une œuvre unanime. Si tel était le cas, tout devrait converger vers le même point, comme dans le générique de tête où des ribambelles d'enfants dévalent les différentes rues de Thiers en direction de la même école, ou encore dans le générique de fin où tous les enfants, massés dans le plan, regardent vers la caméra. Mais cette apparence d'unanimité, qui ouvre et clôt le film, est trompeuse. La figure qui structure le film n'est pas du tout celle des rayons d'un cercle convergeant vers un même centre. C'est celle de l'intervalle sur lequel sont fondées la plupart des scènes.

La vie, telle qu'elle est présentée dans ce film, est faite essentiellement d'intervalles plus ou moins douloureux, plus ou moins difficiles à résorber, à réduire. Même si parfois la soudaine réduction d'un intervalle entre deux figures produit provisoirement un moment de grand bonheur.

### Le jeu de la bobine

L'intervalle premier, qui structure beaucoup de scènes de ce film, est celui qui sépare l'enfant de sa mère ou de son père. On sait, depuis Freud, l'importance décisive de cette maîtrise symbolique de l'intervalle entre le jeune enfant et sa mère. Dans les *Essais de psychanalyse*, Freud raconte comment l'observation du « premier » jeu d'un enfant d'un an et demi (en fait son petit-fils) lui a permis d'étayer sa théorie du symbolique.

« L'enfant n'était nullement précoce dans son développement intellectuel, à l'âge d'un an et demi, il ne pouvait dire que quelques mots compréhensibles, il utilisait en outre un certain nombre de sons offrant un sens intelligible pour l'entourage. Il était pourtant en bons termes avec ses parents et leur unique servante et l'on louait son "gentil" caractère. Il ne dérangeait pas ses parents la nuit, il obéissait consciencieusement à l'interdiction de toucher toutes sortes d'objets et d'entrer dans certaines pièces, et surtout il ne pleurait jamais quand sa mère l'abandonnait pendant des heures, bien qu'il

fût tendrement attaché à cette mère qui ne l'avait pas seulement nourri elle-même, mais encore élevé et gardé sans aucune aide extérieure. Cependant ce bon petit garçon avait l'habitude, qui pouvait être gênante, de jeter loin de lui dans un coin de la pièce, sous le lit, etc., tous les petits objets dont il pouvait se saisir, si bien qu'il n'était souvent pas facile de ramasser son attirail de jeu. En même temps, il émettait avec une expression d'intérêt et de satisfaction un « O-o-o-o », fort et prolongé, qui, de l'avis commun de la mère et de l'observateur, n'était pas une interjection, mais signifiait "parti"<sup>1</sup>. Je remarquai finalement que c'était là un jeu et que l'enfant n'utilisait tous ses jouets que pour jouer avec eux à "parti". Un jour, je fis une observation qui confirma ma façon de voir. L'enfant avait une bobine en bois avec une ficelle attachée autour. Il ne lui venait jamais, par exemple, l'idée de la traîner par terre derrière lui pour jouer à la voiture ; mais il jetait avec une grande adresse la bobine, que retenait la ficelle, par-dessus le rebord de son petit lit à rideaux où elle disparaissait, tandis qu'il prononçait son « O-o-o-o » riche de sens ; il retirait ensuite la bobine hors du lit en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux "Voilà"<sup>2</sup>. Tel était donc le jeu complet : disparition et retour ; on n'en voyait en général que le premier acte qui était inlassablement répété pour lui seul comme jeu, bien qu'il ne fût pas douteux que le plus grand plaisir s'attachât au deuxième acte<sup>3</sup>.

L'interprétation du jeu ne présentait plus alors de difficulté. Le jeu était en rapport avec les importants résultats d'ordre culturel obtenus par l'enfant, avec le renoncement pulsionnel qu'il avait accompli (renoncement à la satisfaction de la pulsion) pour permettre le départ de sa mère sans manifester d'opposition. Il se dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même "disparition-retour". »

Ce « jeu », qui a à voir avec la distance à la mère, ses disparitions et ses retours, la maîtrise de l'anxiété de la séparation d'avec elle, est un jeu sur l'intervalle. Celui de l'enfant et de la

mère, celui de l'enfant et de la bobine par l'intermédiaire du fil par lequel il peut creuser et réduire à volonté cet intervalle. Le cinéma, qui est l'art de disposer des figures dans un espace, est souvent un art de traiter l'intervalle entre deux figures.

Dans *L'Argent de poche*, Truffaut, qui traite très directement de l'enfance, a construit la plupart de ces scènes sur cette structure d'un intervalle qui sera ou non réduit, résorbé, selon que l'on est dans une scène heureuse, drôle, légère, ou dans une scène qui nous parle plutôt du malheur des intervalles impossibles à annuler et des détresses irréductibles.

### Enfants-adultes : des places inversées

Les deux figures principales du film, celles de Patrick et de Julien, sont dans une situation symétrique : Patrick n'a plus qu'un parent, son père, fixé chez lui par la paralysie, et c'est lui, l'enfant, qui court le monde autour de ce point fixe. Il est le seul à parcourir l'intervalle entre la maison et le monde, à faire les courses, à avoir des liens sociaux. Julien, quant à lui, n'a que sa mère (même si l'on découvrira *in extremis* la présence d'une grand-mère) et celle-ci ne sort jamais de chez elle, retranchée dans sa bicoque et son alcoolisme. Il est le seul à parcourir l'intervalle entre la maison et le monde, à ramener les bouteilles de vin, etc. Ces deux garçons occupent donc une place normalement assignée à l'adulte, celle du responsable des relations avec le monde. Et leurs parents sont d'une certaine façon à leur charge, immobilisés dans leurs maisons, dans une posture de dépendance infantile. Truffaut a été hanté par cette structure jouant entre un pôle fixe (un personnage qui ne peut pas sortir) et un pôle mobile qui joue le rôle de la bobine attachée à un fil dans le jeu du petit-fils de Freud.

On reconnaît là la structure de *Fenêtre sur cour*, d'Alfred Hitchcock, où James Stewart, la jambe dans le plâtre, est immobilisé devant sa fenêtre, condamné à voyager dans l'intervalle entre son appartement et la façade d'en face par le regard (à l'aide d'instruments d'optique : jumelles, téléobjectifs), l'ouïe (le téléphone qui le met en situation de proximité phonique avec l'assassin) ou par le truchement des autres personnages qui vont aller agir à sa place dans le monde : sa fiancée et son infirmière. Truffaut, grand admirateur d'Hitchcock comme l'on sait, structurera deux films autour de cette situation : *Le Dernier*

1. En allemand : *fort*.

2. En allemand : *da*.

3. Cette interprétation fut pleinement confirmée par une observation ultérieure. Un jour où sa mère avait été absente pendant de longues heures, elle fut saluée à son retour par le message « Bébé O-o-o-o », qui parut d'abord inintelligible. Mais on ne tarda pas à s'apercevoir que l'enfant avait trouvé pendant sa longue solitude un moyen de se faire disparaître lui-même. Il avait découvert son image dans un miroir qui n'atteignait pas tout à fait le sol et s'était ensuite accroupi de sorte que son image dans le miroir était « partie ».





*Métra*, où le metteur en scène juif, enfermé clandestinement dans la cave de son propre théâtre pour échapper à la déportation, dirige la mise en scène par procuration, sa femme réduisant l'intervalle entre lui et le monde (le monde du théâtre et le monde réel) et *Vivement dimanche*, son dernier film, où Fanny Ardant court le monde à la place de Jean-Louis Trintignant, coincé dans l'arrière-boutique de son agence jusqu'à ce que son innocence puisse être établie.

Ce qui se joue entre Patrick et Julien est à la fois de l'ordre de la symétrie et de l'intervalle. Même si elles ont beaucoup de traits communs, les deux figures sont condamnées à ne jamais véritablement se rencontrer durablement. Leurs rapports tout au long du film sont soumis à la loi d'un intervalle non résolu. Cet intervalle est d'abord celui du regard : au début du film, Patrick est dans la posture d'observer à distance les agissements de Julien, sans que celui-ci ait conscience d'être observé (scènes 5, 9). Puis ils vont être condamnés par le scénario à se

croiser : l'intervalle qui les sépare est réduit un bref instant, celui d'un croisement souvent hasardeux, mais se recrée aussitôt fatalement. Scène 13 : la voix de la mauvaise mère sépare cette première et dernière tentative de proximité volontaire entre les deux personnages. Scène 18 : Julien, en s'éloignant après avoir volé le bouchon de la Mercedes, creuse un double écart (spatial et moral) avec Patrick, qui lui ressemble mais qui est du côté de la loi. Scène 29 : Julien décourage la tentative amicale de Patrick et s'éloigne de lui. Scène 41 : Patrick croise à nouveau Julien mais cette fois c'est lui qui poursuit un but personnel qui l'éloigne impérativement de l'autre garçon : apporter sa déclaration d'amour en forme de bouquet de roses à Mme Riffle. Finalement, l'histoire des relations entre Julien et Patrick est celle d'un intervalle impossible à réduire entre deux figures qui semblaient au départ faites pour se reconnaître et lier amitié. Ce ratage de la rencontre, qui se manifeste toujours spatialement dans le film par une sorte de fatalité de l'intervalle



maintenu, contredit formellement le reproche de trop grande « gentillesse » qui a été fait à ce film lors de sa sortie.

Julien, qui est de loin le personnage du film le plus isolé, le plus solitaire, parce qu'il ne peut dire à personne la raison de sa différence, va étrangement avoir pour mission, en portant la lettre de la scène 33, de réduire l'intervalle entre un homme (dans la rue) et une femme (dans son appartement) qui est l'objet de son désir, et que le social, visiblement, sépare. Cette scène, qui n'en est pas vraiment une dramaturgiquement – il ne s'y passe pratiquement rien de scénarisé – ne fonctionne qu'à ce paradoxe : celui qui est condamné à vivre avec le plus de souffrances et de malheur l'intervalle aux autres, à tous les autres, se trouve être le bon agent pour aider deux anonymes, moins malheureux que lui, à réduire l'intervalle qui les sépare.

### Une double exclusion

C'est un film où l'intervalle entre le regard (d'envie, de désir) et son objet joue un rôle insistant. On sait que le regard, s'il donne l'illusion de donner accès à l'objet regardé, n'est qu'une satisfaction illusoire, la condition du regard étant de se fonder sur un intervalle maintenu entre le sujet et ce qu'il désire à distance. C'est ainsi, très précisément, que Roland Barthes définissait l'image dans son rapport au désir : « L'image, c'est ce dont je suis exclu. » Patrick vit son amour pour Mme Riffle (« il ne sait pas, dit Truffaut, si c'est la mère, la fiancée, la maîtresse, un peu tout cela à la fois sans doute ») sur ce mode du regard et de l'exclusion : une des plus belles scènes d'*invidia* du film est la

scène 26 où lui, qui n'a pas de mère, regarde comme dans un rêve Mme Riffle embrasser son fils qui va partir à l'école. Dans ce regard passe le sentiment poignant d'une double exclusion : de ce qu'il n'a pas eu (une mère pour l'embrasser) et de ce qu'il ne saurait avoir car il est trop jeune : l'amour de cette femme non plus comme mère mais en tant que femme. Cette scène est d'une certaine façon la reprise de la scène 11 où Patrick se figeait en voyant Mme Riffle se pencher sur son fils devant l'école et s'éloigner dans la rue en pente. Le malheur qui veut qu'un autre, qui ne connaît pas son bonheur, refuse cela même dont on aurait le plus besoin, est esquissé dans cette scène avec le refus du fils de Mme Riffle, Laurent, que sa mère l'accompagne plus avant et à laquelle il demande de s'éloigner, sans doute par honte d'être materné devant ses camarades.

L'image comme « cela même dont je suis exclu » est concrètement présente dans le film sous la forme de l'affichette publicitaire pour les Wagons-lits qui est accrochée au mur chez les Riffle (voir p. 5). Patrick rêve éveillé sur cette image où le sourire de la femme invite visiblement l'homme à réduire le minime intervalle qui reste encore entre eux. Patrick préfère visiblement se réfugier dans la représentation imaginaire d'une réalité





« s'accordant à ses désirs », et lorsque dans la scène du cinéma (scène 36) il va être en situation, dans la réalité, d'embrasser l'une ou l'autre des deux filles, il va s'abstenir de passer à l'acte, de réduire le mince intervalle qui le sépare encore des femmes et de l'entrée dans l'âge adulte.

### Le désir et le hasard

Il faudra attendre la dernière scène du film, celle de la colonie de vacances, pour que Patrick trouve enfin la force de réduire cet intervalle dans la réalité en embrassant une fille pour la première fois. Mais ce sera au terme d'un jeu très byzantin (Truffaut aurait dit « lubitschien ») avec l'intervalle. Leur rencontre a d'abord lieu trois fois sur le mode du regard à distance, de l'intervalle indispensable à la naissance de l'amour : dans le train d'abord, puis sur les gradins du stade où se déroule la course de vélos derrière motos (où les deux engins sont collés roue à roue l'un à l'autre, tout intervalle étant fatal au coureur lâché par son motard qui perd aussitôt sa vitesse), et enfin lors de l'inévitable marche à pied « qui use les souliers ». Au réfectoire, il va falloir que s'échafaude tout un dispositif, dont la communauté des enfants se mêle, mais où jouent aussi le désir et le hasard, pour que la répétition de l'intervalle qui est entre eux les fasse se rejoindre, comme par une négation de la négation. Récapitulons : en sortant pour aller faire pipi, Martine creuse un intervalle encore plus grand entre elle et lui, qui étaient jusque-là coprésents dans le même réfectoire, mais à des tables séparées et sous les regards des autres colons qui ren-



daient toute intimité impossible. Pour faire une blague à Patrick, une copine lui dit que Martine est sortie pour l'embrasser. Poussé par un désir plus fort que la peur d'affronter les moqueries du groupe, Patrick sort à son tour pour augmenter l'intervalle entre lui et le groupe et réduire celui qui le sépare de Martine. Là, Truffaut se souvient de *La Croisière du Navigator* où Buster Keaton et la jeune femme, pourtant seuls à bord du grand bateau vide, ne cessaient de frôler la rencontre, la ratant de quelques mètres ou de quelques secondes chaque fois qu'elle était sur le point d'avoir lieu. Martine et Patrick, qui se cherchent l'un l'autre, voient de la même façon leurs trajectoires condamnées à se rater de peu, comme réglées par un dieu malicieux, sous les yeux du spectateur qui les voit ensemble dans l'image mais se ratant *in extremis*. Martine revient au réfectoire, ratifiant l'échec de la rencontre, sanctionnant l'irréductibilité de l'intervalle qui les sépare. Un garçon la renvoie à nouveau comme une bille de billard dans l'espace extérieur au réfectoire où



Patrick continue d'errer. Leurs trajectoires vont cette fois se croiser, au milieu de l'escalier qui les avait précisément séparés, et devant une telle obstination de toutes les forces en présence (leur désir de se rencontrer, la communauté des autres enfants, les hasards de leur circulation) pour réduire cet intervalle dans lequel ils auraient pu s'installer pour un amour à distance imaginaire (bien dans le style de Patrick jusque-là), ils finissent par se donner leur premier baiser.

### Le jeu de la ficelle

Deux séquences, plutôt optimistes, ont directement à voir avec la jubilation du petit-fils de Freud lorsqu'il rapproche de lui, en tirant sur le fil, la fameuse bobine.

Les séquences 20-21 pourraient presque faire figure d'« adaptation » en gag du récit de Freud : la petite Sylvie éloigne ses parents du foyer familial, en s'obstinant à leur tenir tête à propos du vieux sac dégoûtant. Une fois qu'ils sont partis au restaurant, elle s'enferme minutieusement à l'intérieur, jette symboliquement la clé au fond de l'eau (du bocal à poissons rouges) et émet dans la cour intérieure le signal de détresse le plus primitif et infantile : « J'ai faim ! » Et là, comme par miracle, tous ses besoins vont être comblés grâce à la mobilisation indignée des voisins : manger, être regardée avec compassion. Très bizarrement, cette satisfaction à la fois concrète et symbolique des besoins passe par un jeu de ficelles très complexes : un système digne d'une expédition ultra périlleuse d'alpiniste va permettre, en mobilisant toutes les énergies de la

cour, de faire arriver gracieusement jusqu'à elle le panier plein de nourriture. L'intervalle creusé volontairement avec les parents réels va se trouver plus que comblé symboliquement par les voisins au terme de la séquence. Même si la demande affichée (« J'ai faim ! ») cachait en fait un autre besoin, plus narcissique : que tout le monde la regarde, que ses parents regrettent de lui avoir tenu tête.

La séquence 14, morceau de bravoure du film, est construite comme une très belle variation, quasi musicale, autour de l'intervalle. Elle était scénariquement préparée par la scène 8 où la mère de Gregory demandait à un autre enfant, Richard Gouffier, voisin de palier de l'instituteur, de ramener son fils chez



elle. Au cours de ce premier éloignement à la mère (dans le film), Gregory découvrait l'appartement de M. et Mme Richet. La séquence 14 commence par un constat : l'ascenseur, qui permet de réduire l'intervalle entre le rez-de-chaussée et l'étage élevé

où habitent Gregory et sa mère, est en panne. Cette anomalie permet à Gregory de faire un détour par l'appartement des Richet qu'il connaît déjà grâce à l'astuce de scénario de la scène 8. Truffaut en profite pour faire se rencontrer Nicole, la mère de Gregory, et Mme Richet, et amorcer ainsi son scénario à épisodes du rendez-vous de Nicole, mère célibataire abandonnée, avec l'homme de la petite annonce.

Arrivée chez elle, Nicole se rend compte qu'elle a perdu son porte-monnaie. Elle laisse Gregory seul dans l'appartement et redescend par les escaliers à la recherche de l'objet perdu (comme le père de Gregory, qui a disparu en allant acheter des allumettes, ainsi qu'elle vient de le raconter à Mme Richet). Elle creuse donc un intervalle, de plus en plus grand au fur et à mesure qu'elle descend les étages, entre elle et son fils. Gregory, pendant ce temps, se trouve aux prises avec un autre problème d'intervalle à résoudre, celui entre lui et le chat. Lorsque l'enfant a enfin réussi à coincer le chat sur le rebord de la fenêtre, il joue comme le petit-fils de Freud à rejeter au loin (deux étages plus bas) cette bobine vivante. Comme il n'arrive pas à voir où le chat est tombé (en fait sur le rebord de la fenêtre d'un étage inférieur) il va basculer dans le vide sous le regard plus fasciné que véritablement horrifié des voisins attroupés en silence, immobiles, au bas de l'immeuble, comme s'ils assistaient aux acrobaties d'un somnambule qu'il serait dangereux de réveiller en criant. En deux secondes, Gregory a réduit l'intervalle entre lui et sa mère qui est enfin arrivée au niveau du sol, au pied de l'immeuble. La radicalité de la solution trouvée par son fils pour la rejoindre ne l'empêche pas de tomber dans les pommes.

Encore plus doué que son prédécesseur, le fameux petit-fils de Freud, Gregory s'est attribué à lui-même le rôle de la bobine. Et il trouve génialement à symboliser aussitôt doublement sa démarche : par un très limpide : « Gregory il a fait boum » et par un jeu dans lequel il s'absorbe aussitôt, qui est une superbe trouvaille de Truffaut : il joue au *fort* et *da* freudien avec un bout de grillage qui traînait dans la rue : il le repousse du pied, creusant d'un mètre l'intervalle entre l'objet et lui, puis se rapproche de lui, le rejoint et l'éloigne à nouveau d'un coup de pied. Il symbolise ainsi, par un raccourci saisissant, ce qui vient de se jouer entre lui et sa mère.

### De l'intervalle comme figure récurrente

On relèvera sans peine dans le film d'autres séquences articulées sur cette figure de l'intervalle. La scène 4 où l'institutrice découvre une fois dans la cour que cet intervalle entre elle et un élève récalcitrant en récitation lui a permis de jouer admirablement la tirade d'Harpagon pour le public de ses camarades. La fin de la scène 12 où le garçon, juché sur les épaules d'un autre, regarde avec des jumelles une femme nue en train de se laver. La scène 19 où c'est la caméra elle-même qui creuse un intervalle spatial pour mieux le résorber à la fin. La scène 22 où Julien, qui n'a pas d'argent de poche pour se payer le cinéma, doit ruser avec l'intervalle entre l'entrée et la sortie de secours du cinéma pour entrer sans payer. La scène 23 construite sur un intervalle entre le son et l'image. La scène 28 construite sur l'intervalle entre la salle de classe et le couloir. La scène 30 où Julien joue dangereusement de l'intervalle entre lui et les voitures. La scène 34 que



Truffaut construit sur l'intervalle spatial entre l'appartement de Patrick et la cabine de projection du cinéma, et celui entre le son du film et l'image de la vie. Les scènes 35 et 36 où la « drague » est d'abord une question de réduction d'intervalle



entre garçons et filles (Bruno, qui est précoce, organise de main de maître les changements de place et maîtrise admirablement les intervalles aussi bien psychologiques que spatiaux entre lui et les deux filles). La scène 38 où M. Richet, assistant à l'accouchement de sa femme, est incapable de prendre le recul nécessaire pour faire les photos annoncées. La scène 42 où le même M. Richet explique pompeusement à sa femme l'importance de la bonne distance au sein de la mère dans l'allaitement des bébés, dont dépendra plus tard leurs rapports aux autres femmes. L'errance nocturne de Julien, dans les scènes 42-43-44-45, est la conséquence d'un intervalle devenu irrémédiable entre lui et sa mauvaise mère qui l'a chassé de chez eux. Dans la scène 47 enfin, l'intervalle creusé par l'énonciation entre le lieu de l'enjeu de la scène (l'infirmière) et ce que l'on voit par un détour très désigné de la narration (les courses dans la cour).

Cette construction de son film autour de l'intervalle s'est sans doute imposée à Truffaut par son sujet même : l'en-

fance et sa difficulté (plus ou moins drôle ou douloureuse, Truffaut veut parler des deux types de situations) à trouver sa juste place dans le monde, la bonne distance aux autres. Rien ne dit qu'il ait été absolument conscient de l'omniprésence structurale de cette figure de l'intervalle dans son film. Elle lui permet, comme schéma abstrait très fort, d'échapper à l'aimable naturalisme et à l'unanimité que l'on a pu reprocher à l'époque à *L'Argent de poche*. Le naturalisme consiste à filmer les choses pour elles-mêmes, une par une, dans leur naturalité, plutôt que la relation de ces choses **entre** elles, ou ce qui se joue entre elles, dans l'intervalle qui les sépare. L'unanimité consiste à créer des figures faussement diversifiées pour finir par affirmer entre elles une ressemblance « de nature ». Rien de tel dans *L'Argent de poche* où l'apparence aimable, légère, n'est que le fait de l'élégance de François Truffaut à ne pas mettre en avant la profonde fêlure biographique sur laquelle il bâtit cette œuvre, fêlure que l'on peut deviner dans cette omniprésence d'un intervalle fondamentalement irréductible dans l'univers de ces enfants, mais qu'il éloigne de tout pathos affiché par un habillage scénarique relativement lisse et apparemment souriant. Truffaut, avec ce film, a refusé avant tout de « se servir de l'enfance » pour le pathos du film, même si le sujet l'affectait en profondeur et personnellement. Il est loin d'en avoir fait, pour autant, un film réconcilié. ■

## Déroutant

**1. Prologue.** Martine, que son père conduit pour la première fois en colonie de vacances, envoie une lettre à son cousin Raoul depuis le village qui est au centre de la France : Bruère-Allichamps.

**2. (1.00) Générique** en surimpression sur des enfants qui dévalent en courant les rues de Thiers, leur cartable à la main.

**3. (3.40)** En classe, l'instituteur, M. Richet, demande à un élève, Raoul, de lui apporter la carte postale qui le distrait. C'est la carte de Martine. L'instituteur, bon enfant, en profite pour faire une leçon sur ce village du centre de la France. Sa femme Lydie interrompt le cours : elle a besoin des clés pour les déménageurs. Il l'embrasse sous les yeux des élèves derrière la porte en verre dépoli.

**4. (6.15)** Récréation. Les élèves remontent en classe. Cours de récitation dans la classe de l'institutrice, Mlle Petit. Un élève, Patrick Desmouceaux, n'a pas appris la tirade de *L'Avare* : elle lui donne cinq minutes pour l'apprendre. Plusieurs élèves récitent de façon monotone « Au voleur ! À l'assassin ! ». Un nouveau, aux vêtements très usagés, attend dans la cour. Le concierge le prend en charge.

En classe, c'est le tour de Patrick qui ne s'en sort pas trop mal. Un autre élève, Bruno, annonce la récitation, sans y mettre la moindre intonation. L'institutrice s'énerve, mais est interrompue par l'arrivée du « nouveau », Julien Leclou, accompagné par M. Richet. Les deux enseignants vont chez le directeur pour savoir dans quelle classe le nouveau doit aller. Dès qu'ils sont sortis, Bruno joue avec conviction et talent la tirade d'Harpagon pour les autres élèves. L'institutrice l'entend depuis la cour. Le directeur leur apprend que le nouveau est un « cas social » envoyé par la mairie.

**5. (12.30)** Julien arrive devant une bicoque en planches, dans un terrain vague. Il va chercher une échelle pour entrer par la fenêtre. Derrière le portail, Patrick l'observe à distance.

**6. (13.30)** Patrick arrive chez lui, les bras chargés de commissions. Son père, paralysé, l'attendait et lui dit qu'il a lu toute la journée.

**7. (14.00)** Franck De Luca et Sylvie se présentent l'un à l'autre devant une palissade.

**8. (14.10)** Devant l'épicerie, une mère demande à un petit voisin, Richard Golfier, de ramener son fils Gregory – un très jeune enfant – chez elle. Richard et Gregory passent devant le déménagement de l'instituteur qui s'installe dans leur immeuble. M. Richet et sa femme invitent les deux enfants à visiter leur appartement.

**9. (15.25)** Julien sort de sa bicoque son cartable à la main. Il s'avise qu'il a oublié un livre. Il appelle. Quelqu'un lui jette le livre par la fenêtre. Patrick a observé la scène derrière le portail.

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4



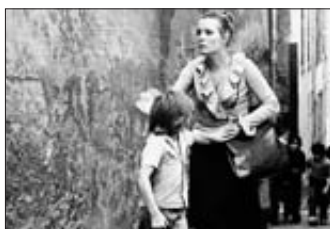
Séquence 8



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13

**10.** (16.30) Dans la rue, Julien engage la conversation avec un jeune ouvrier qui lui raconte l'épisode de la veille de *Colombo* à la télévision. Patrick continue sa route, croise une Asiatique et sa fille, puis il sort les morceaux d'une assiette cassée qu'il avait dissimulés dans son cartable et les jette dans une bouche du caniveau.

**11.** (17.40) Devant l'école, les enfants discutent de l'argent de poche que leur donnent leurs parents. Julien écoute à distance, il a des « bleus » au visage. La sonnerie retentit. En arrivant devant l'école, un garçon, Laurent Riffle, refuse que sa mère l'accompagne plus loin. Patrick se fige en voyant Mme Riffle, la salue et la regarde s'éloigner. Dans l'escalier de l'école, divergence d'interprétation entre deux élèves sur le dernier épisode de *Colombo* : Julien leur en donne l'explication avec naturel.

Dans la cour, deux garçons regardent avec des jumelles une femme nue qui se lave derrière sa fenêtre. Le concierge les interrompt. Julien reste seul dans la cour.

**12.** (19.50) L'institutrice, en cours d'histoire, interroge sur les dates. Patrick Desmouceaux, qui redoute d'être interrogé, regarde s'égrener, à l'horloge de la cour, les dernières minutes fatidiques avant 16 h 30. L'institutrice secoue Leclou qui dort sur son bureau, puis interroge Patrick qui est délivré *in extremis* par la sonnerie.

**13.** (21.40) Julien, assis devant chez lui, apprend sa leçon. Patrick arrive et le fait réciter. Une voix de femme désagréable invective Julien qui rentre. Patrick s'en va.

**14.** (22.30) L'ascenseur de l'immeuble est en panne. Gregory et sa mère Nicole doivent monter chez eux à pied. Arrivé sur le palier de l'instituteur, Gregory entre dans l'appartement. Mme Richet invite la mère et l'enfant à faire une pause. Pendant que Gregory fait des bêtises avec les commissions qu'il a sorties du sac, sa mère raconte à Mme Richet qu'elle vit seule mais qu'elle va rencontrer un homme par petites annonces, dimanche. Gregory et sa mère entrent dans leur appartement. Elle découvre qu'elle a perdu son porte-monnaie. Elle laisse Gregory à l'intérieur et va chercher dans les escaliers. Gregory commence à jouer avec le petit chat. Sa mère continue sa recherche. Ayant mis le chat sur le rebord de la fenêtre, Gregory le pousse ensuite dans le vide. Le chat tombe sur une fenêtre de l'étage de dessous. Gregory monte à son tour sur le rebord de la fenêtre. En bas, des passants s'attroupent en silence. Gregory enjambe le rebord, tient un moment en équilibre instable et tombe. Une voisine se précipite : il n'a rien. Sa mère le voit, comprend ce qui s'est passé et tombe dans les pommes. Gregory joue à pousser devant lui un grillage du pied.



Séquence 14



Séquence 14





Séquence 14



Séquence 17



Séquence 19

**15.** (29.30) L'instituteur et sa femme, chez eux, commentent l'événement et parlent de la fragilité et de la grande résistance des enfants. Elle dit : « Ils se cognent contre la vie mais ils ont la grâce. »

**16.** (30.25) Dimanche. Chanson de Charles Trenet (*Les enfants s'ennuient le dimanche*) sur les façades de la cour intérieure. Les deux frères De Luca en pyjamas se préparent leur petit déjeuner et mangent en écoutant la chanson de Trenet à la radio.

**17.** (32.30) En face, Sylvie donne à manger à ses poissons rouges. Son père s'embrouille entre Plick et Plock et lui annonce qu'ils vont manger au restaurant.

**18.** (33.10) Julien déambule seul dans les rues et croise Patrick qui lave la voiture de collection d'un voisin pour se faire de l'argent de poche. Pendant qu'il converse avec Patrick qui ne se rend compte de rien, Julien vole en douce le bouchon de réservoir Mercedes sur le capot.

**19.** (33.55) Croisements du dimanche : passent l'instituteur et sa femme. Ils croisent Richard et son père assis au café, la mère de Gregory qui se rend à son rendez-vous, puis deux jeunes quêteuses qui nous ramènent à la mère de Gregory en conversation avec l'homme de la petite annonce qui lui propose d'aller à la campagne.

**20.** (35.15) Sylvie brosse son sac à main éléphant avec l'eau des poissons rouges. Sa mère puis son père essaient de la dissuader d'aller au restaurant avec ce vieux sac dégoûtant. Elle reste intraitable et refuse toute négociation (un sac à main de sa mère en remplacement). Son père menace de la laisser seule à la maison. Elle s'obstine et il met sa menace à exécution.

**21.** (37.40) La petite fille s'enferme soigneusement dans l'appartement puis jette la clé dans le bocal de ses poissons. Avec le porte-voix de son père (un commissaire), elle alerte toute la cour : « J'ai faim, j'ai faim ! » Les voisins s'indignent. Les frères De Luca lui font passer un panier de victuailles avec un système compliqué de cordes coulissantes style alpiniste. Elle en sort le poulet rôti, elle est ravie : « Tout le monde m'a regardée. »

**22.** (40.45) Devant l'entrée du cinéma, Julien, le visage marqué, demande à un garçon (Fougerie) de l'aider à entrer sans payer, en utilisant la sortie de secours. Le stratagème marche. L'instituteur arrive avec sa femme qui demande en aparté à l'ouvreuse (Nicole, la mère de Gregory) comment s'est passée la rencontre avec l'homme de la petite annonce. Le rideau s'ouvre. Des enfants ont repéré que leur institutrice est assise avec un « type ».

**23.** (44.50) Dans la salle de cinéma, le public. Les Actualités en son *off* sur l'après-guerre d'Algérie : une visite de Giscard d'Estaing en Algérie où il est reçu par Boumediène. Le « type » caresse le genou de l'institutrice consentante.

**24.** (46.50) Chanson de Trenet sur les toits. La mère de Gregory et la femme de l'instituteur regardent les enfants dans leur classe de maternelle. Une femme, qui est venue chercher un enfant « pour rendre service », déclare au gendarme ébahi qu'elle a positivement horreur des enfants.



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 24



Séquence 26



Séquence 31



Séquence 31



Séquence 34



Séquence 35



Séquence 36

**25.** (47. 05) Julien sort de sa bicoque. Patrick ouvre la fenêtre pour son père et lui prépare du café avant de partir à l'école.

**26.** (48.00) Patrick passe chercher Laurent au salon de coiffure des Riffle. Elle lui demande des nouvelles de son père. Il est fasciné par l'affiche des Wagons-lits et « rêve éveillé » à Mme Riffle. Il est tiré de sa rêverie par l'arrivée de deux employées. Il regarde avec *invidia* Mme Riffle embrasser son fils.

**27.** (49.55) Des garçons regardent la culotte d'une jeune mère penchée sur son landau. L'institutrice confie à l'instituteur sa perplexité devant les enfants qui se tripotent en classe. Il la rassure et ils parlent de la mixité qui va arriver l'année prochaine.

Franck De Luca raconte en riant à d'autres enfants l'histoire des « citrons et de la banane » de Tolitoto.

**28.** (52.25) Cours de grammaire dans la classe de Mlle Petit. Julien Leclou n'a pas de livre et déclare que ça lui est égal. Elle l'envoie en punition dans le couloir où il fait les poches de ses camarades.

**29.** (53.50) Julien, le visage marqué, sort de chez le marchand de vin avec six bouteilles et rabroue Patrick qui le croise.

**30.** (54.10) Julien joue avec le danger : il se fait frôler par les roues des voitures. Il entre avec les frères De Luca chez le libraire-papetier où ils essaient en vain de vendre des livres suspects. La femme du libraire (la dame asiatique) arrive avec sa petite fille. Les garçons convoitent une boîte de compas à 250 francs. Dehors, Julien, qui a volé les compas, voudrait bien les leur vendre, mais ils n'ont pas assez d'argent. Arrive Richard Golfier : il a de l'argent, mais c'est pour aller chez le coiffeur.

**31.** (56.50) M. Golfier, furieux, va chez M. Riffle demander des comptes sur les cheveux massacrés de son fils qui est bien obligé d'avouer. *Flash-back sur les deux frères De Luca lui coupant les cheveux.* Le coiffeur rattrape la coupe gratuitement « pour l'honneur de la coiffure ».

**32.** (59.00) Les Riffle invitent Patrick – qui joue le « répétiteur » avec Laurent – à rester pour le dîner. Il dévore, reprend de tous les plats. En partant, il dit à Mme Riffle : « Je vous remercie beaucoup pour ce frugal repas. »

**33.** (1.02) Dans la rue un homme demande à Julien, pour 5 francs, d'aller porter une lettre dans l'immeuble en face et de ne la remettre que si c'est une dame qui ouvre. Julien sonne et donne la lettre à la femme.



Séquence 36



Séquence 38



Séquence 41



Séquence 41



Séquence 41

**34.** (1.03) Patrick et son père regardent par la fenêtre le projectionniste du cinéma dans sa cabine, en face de chez eux.

**35.** (1.03.25) Patrick et un copain, Bruno, cherchent à inviter deux filles au cinéma. Patrick est intimidé, l'autre plus entreprenant aborde deux filles. Elles ont une ultime hésitation dans le hall du cinéma puis acceptent.

**36.** (1.05.45) Aux actualités, l'histoire d'Oscar, *le mime siffleur*. Bruno flirte avec sa voisine, Patrick regarde la sienne à la dérobée mais n'entreprend rien. Pendant un documentaire (en son off) sur les Caraïbes, Bruno organise un changement de place et flirte avec l'autre fille. Patrick n'ose toujours rien avec sa nouvelle voisine. Nouveau changement de places : cette fois, le copain s'occupe des deux filles à la fois.

**37.** (1.10.50) Au milieu de la nuit, M. Richet réveille les Golfier pour téléphoner à la maternité : sa femme est sur le point d'accoucher. Richard Golfier, réveillé par le bruit, assiste au départ sur le palier.

**38.** (1.11.30) M. Richet assiste à l'accouchement, incapable de prendre les photos prévues, bouche bée.

**39.** (1.11.30) Trafic de revolvers jouets par les frères De Luca. En attendant l'instituteur qui est en retard, les élèves, imitant Oscar, « sifflent » la table de 8. Les élèves commentent l'accouchement. M. Richet arrive et leur annonce que c'est un garçon, Thomas, 51 cm, 3 kg 350. Il décide de faire le cours sans sa blouse grise. Exercice improvisé d'expression orale : Richard Golfier devient tout à coup très loquace sur les marques de motos. Sur ces entrefaites, le directeur, accompagné d'un inconnu, interrompt la classe. Conciliabules. M. Richet demande aux élèves de rendre les revolvers. Chacun va déposer le sien sur le bureau du maître.

**40.** (1.15.45) Laurent Riffle et Patrick font leurs devoirs. Patrick rêve devant l'affiche des Wagons-lits et une photo de Mme Riffle.

**41.** (1.16.10) Chez la fleuriste, Patrick achète des roses rouges (« amour ardent »), croise Julien dans la rue, et va les offrir à Mme Riffle. Il se cache pour laisser partir Laurent, monte à l'étage et trouve la dame en déshabillé, cheveux défaits, en train de se faire les ongles. Elle lui dit : « Tu remercieras bien ton papa. »

**42.** (1.18) Mme Richet allaite son bébé. M. Richet, un livre de Bettelheim à la main, pontifie sur l'importance de ce geste dans la relation à la mère pour le devenir psychique de l'enfant. Plus tard, Mme Richet répond aux questions de Richard sur les bébés.

**43.** (1.19.35) Julien rentre chez lui sous une pluie battante. Sa mère le chasse durement. Il casse un carreau avec une pierre et repart sous la pluie.

**44.** (1.20.10) La nuit, Julien erre dans la fête foraine, au milieu des manèges. À travers la vitre d'un café louche, il observe Bruno qui essaie en vain de tricher sur son âge pour monter avec une fille.

**45.** (1.21) Au petit matin, Julien récupère son cartable sous un manège et ramasse les pièces et autres menus objets tombés des poches sous les « avions ».



Séquence 42



Séquence 42



Séquence 45



Séquence 47



Séquence 48



Séquence 51



Séquence 51



Séquence 51



Séquence 51



Séquence 51



Séquence 51

46. (1.22.40) Le concierge trouve Julien endormi devant le portail de l'école une heure avant la rentrée.

47. (1.23.05) Julien dort en classe. Le concierge vient chercher les élèves pour la visite médicale. Julien refuse d'y aller, puis de se déshabiller. Les infirmières le déshabillent de force pour la radio. Une infirmière court alerter le Directeur. Arrive le commissaire de police. La doctoresse explique que Julien est couvert de traces de coups et de brûlures. L'institutrice craque : elle ne s'est aperçue de rien.

48. (1.27.25) Les gendarmes sortent, de la bicoque de Julien, sa mère, menottes aux mains, et sa grand-mère, hirsute. La mère insulte les badauds et les journalistes avant d'être embarquée dans le fourgon de police.

49. (1.28.45) Dans la cour de récréation, où sont empilés les nouveaux bancs des classes, Mlle Petit, qui doit aller témoigner à la préfecture, fait part à M. Richet de sa culpabilité de n'avoir rien compris à ce qui se passait pour Julien.

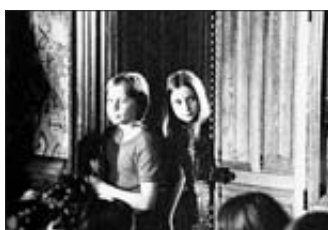
50. (1.30) Devant les deux classes rassemblées, M. Richet parle de Julien, des enfants maltraités, de l'injustice du monde, de l'inégalité de liberté entre les adultes et les enfants, de la surdité des politiques à leur égard car ils ne sont pas des électeurs. Il les incite « à s'endurcir, pas à se durcir », et leur affirme que « la vie est belle ».

51. (1.34.40) **Épilogue** : Colonie de vacances de Merindol.

Patrick et Martine se font des sourires à distance au milieu d'un groupe d'enfants en marche. Au dortoir, Martine écrit à son cousin Raoul qu'elle a rencontré un garçon. *Flash-back sur ce qui est raconté dans la lettre* : ils se sont remarqués dans le train, ils n'ont cessé de se regarder lors d'une course de vélos derrière motos. Au réfectoire, elle sort faire pipi. Une fille fait une blague à Patrick et lui dit que Martine est sortie pour l'embrasser, qu'elle l'attend. Il sort à son tour, la cherche, ils se ratent de peu dans l'escalier. Martine revient au réfectoire. Un garçon lui dit que Patrick est sorti pour l'embrasser. Elle ressort. Ils se retrouvent dans l'escalier et se donnent leur premier baiser. Leur retour au réfectoire est salué par un énorme chahut.

52. (1.39.55) **Générique de fin** « à l'ancienne » avec apparition dans un rond des acteurs du film sur fond de foule d'enfants regardant la caméra.

A.B.



Séquence 51



Séquence 52



De la séquence 14 – qui est une des plus longues du film – nous allons analyser en détails seulement la fin, à partir du moment où la mère de Gregory, qui s'est aperçue qu'elle a perdu son porte-monnaie, sort de son appartement en laissant son fils à l'intérieur.

On trouvera une analyse de la structure d'ensemble de cette séquence 14 dans le texte du Point de vue : « un film construit sur l'intervalle ».

Cette partie finale de la séquence est sans doute la plus découpée du film, avec 54 plans pour 3 minutes et demie de film. Truffaut a conscience qu'il s'agit là d'un « morceau de bravoure » où il va avoir largement recours à sa culture cinéphilique classique pour résoudre les problèmes de mise en scène que cette séquence « spectaculaire » lui pose. Son « modèle », dans un tel cas de figure (une action dramatique, du suspense) est clairement le cinéma d'Alfred Hitchcock et le découpage classique avec ses principaux paramètres et les effets de dramatisation qu'il autorise.

## Analyse de la séquence 14

Gregory a fait boum !

### Le montage parallèle

Le découpage de cette scène est fondé avant tout sur le montage parallèle. Elle se déroule à peu près en temps réel et continu, mais on passe très fréquemment d'un lieu à l'autre (l'intérieur de l'appartement, l'escalier, l'extérieur de l'immeuble), d'un personnage à un autre (Gregory, sa mère, le chat, les badauds) pour dramatiser la perception qu'en a le spectateur en créant une tension entre ces pôles multiples de la représentation.

En effet François Truffaut ne se contente pas de mettre en parallèle deux séries d'images, il orchestre musicalement plusieurs parallèles :

**1. Gregory/sa mère.** Au début de la scène, du plan 1 (la mère sort) au plan 5 (Gregory

attrape le chat), on suit ce qu'est en train de faire Gregory dans sa chambre pendant que sa mère est à la recherche de son porte-monnaie perdu, dans l'escalier.

**2. Gregory/le chat.** Du plan 9 (Gregory fait tomber le chat) au plan 23 (Gregory s'assoit les pieds dans le vide), Truffaut met la mère entre parenthèses de sa narration et construit sa scène sur un montage parallèle ultra-découpé entre l'enfant et le chat.

**3. Gregory/les passants/la mère de Gregory.** À partir du plan 24 et jusqu'à la fin de sa scène, Truffaut passe d'un montage parallèle à deux composantes à un montage parallèle à trois composantes. On suit en même temps les agissements de Gregory (qui enjambe le garde-fou, bascule dans le vide, tombe, se relève, part en courant et joue avec la ferraille), le comportement des passants (qui s'attroupent pour le regarder faire, se précipitent ensuite vers lui puis vers sa mère évanouie) et le parcours de sa mère (qui parle à Mme Richet, descend l'escalier, voit son fils, s'évanouit et revient à elle).



Plan 1



Plan 4



Plan 5



Plan 6



Plan 7



Plan 8



Plan 9



Plan 10



Plan 11



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Plan 19



Plan 23



Plan 24



Plan 25



Plan 26



Plan 29



Plan 30



Plan 31



Plan 32



Plan 33



Plan 37



Plan 38



Plan 40



Plan 41



Plan 43



Plan 43 bis



Plan 44



Plan 46



Plan 47



Plan 48



Plan 49



Plan 53



Plan 54



Plan 54

### Le point de vue

De la même façon, Truffaut articule sa scène sur une structure complexe de points de vue nettement différenciés, voire opposés :

- **Intérieur/extérieur.** Lorsque Gregory est sur le rebord de la fenêtre, le filmage combine deux points de vue sur lui : un point de vue depuis l'intérieur de la pièce vers l'extérieur, et le point de vue opposé depuis l'extérieur vers la fenêtre. À ce moment-là, en effet, Gregory est très exactement à la frontière (le rebord de la fenêtre), en balance entre la sécurité de l'intérieur et le danger de chute à l'extérieur. Truffaut passe plusieurs fois en raccord direct, dans le mouvement, d'un point de vue de l'intérieur à un point de vue de l'extérieur (plans 8 et 9, plans 27, 28 et 29, plans 35 et 36, plans 38, 39 et 40) comme pour rendre immédiatement sen-

sible par la place même du spectateur la double attraction (l'intérieur et le vide extérieur) entre laquelle Gregory est pris. L'oscillation du scénario est prise en charge par une oscillation de l'énonciation, par un jeu de balancier de la place optique du spectateur lui-même qui regarde la même chose depuis deux points de vue diamétralement opposés dans l'espace.

- **Haut/bas.** Lorsque Gregory est sur le rebord de la fenêtre, le filmage est toujours dynamique, oblique, déséquilibré : du haut vers le bas (les plans sur le chat arrêté dans sa chute à un étage intermédiaire, vus depuis le point de vue de Gregory, certains plans des passants vus depuis le haut

oblique bas-haut, créent une forte tension de l'énonciation. Il faudra attendre l'heureuse conclusion de la scène pour que tous les personnages se retrouvent au niveau du sol et que le point de vue redevienne un point de vue horizontal à hauteur d'hommes, plus homogène et plus inerte, moins tendu pour le spectateur.

À noter qu'au moment le plus dramatique de la scène, lorsque Gregory tombe dans le vide, la chute est filmée en deux plans violemment à contre axe : le plan 40 où l'on voit depuis le bas le mannequin qui tombe, et le plan 42 où la fin de la chute est filmée inversement à la verticale depuis un étage en hauteur de l'immeuble.



Plan 8



Plan 9



Plan 40

de l'immeuble) ou du bas vers le haut (tous les plans sur Gregory filmés depuis l'extérieur, du point de vue des passants). Ces changements d'axe très marqués, ces ruptures permanentes d'un axe oblique haut-bas à un axe

- **Loin/proche.** Pour chacun de ces axes (haut-bas et bas-haut), Truffaut articule en outre des échelles de plans très nettement différenciés : des plans relativement rapprochés qui permettent au spectateur d'identifier les personnages et de s'identifier à ces personnages, notamment au danger que court Gregory ; des plans





Plan 14



Plan 15



Plan 30



Plan 32

éloignés qui rendent compte de l'espace et du danger qu'il présente pour cet enfant, si petit par rapport à ce grand immeuble (plans 15, 30, 31, 36, 40, 42). La scène va osciller sans cesse entre ces deux échelles de plans, celle de l'identification aux personnages et celle de la perception de la place des figures dans l'espace.

Ces changements d'échelle marqués permettent aussi à Truffaut de « préparer » le spectateur à l'éloignement de la caméra lorsqu'il filmera la chute de Gregory. Dans le plan 40, cet éloignement est évidemment déterminé par le fait qu'il s'agit d'un mannequin et que le spectateur ne doit pas le voir de trop près car la substitution deviendrait alors trop visible.

À noter qu'au début de la scène, lorsque Gregory se penche pour voir son chat qui est tombé à un étage inférieur (plans 10 à 22), Truffaut reste toujours en plans rapprochés, bouchés, sans espace, pour que le spectateur partage le point de vue de Gregory, focalisé sur le chat, qui n'a pas conscience de l'espace réel ni du danger qu'il est en train de courir. Truffaut introduit à ce moment-là le premier badaud, qui va lui permettre de passer du point de vue subjectif bouché et inconscient de l'enfant à un point de vue plus objectif, prenant en compte le danger réel, lié à sa situation dans l'espace, que court Gregory.

Le plan 14 est un plan « à effet », où Truffaut se souvient du début de *Vertigo* : un personnage en posture précaire regarde

en bas et voit à la verticale l'espace vertigineux qui pourrait bien être celui de sa chute imminente. Le cinéaste ne peut pas attribuer cette vision subjective à l'enfant qui est, selon le principe même de cette scène, ignorant du danger qu'il court. Truffaut attribue donc ce point de vue subjectif et angoissant au petit chat lui-même. Le raccord est très net : le chat regarde en bas (plan 14) et il voit l'à-pic de la façade (plan 15), permettant au spectateur d'anticiper sur la gravité de la chute qui menace l'enfant. Le suspense étant par principe identification par anticipation.

### Une progression géométrique

Lorsque l'enfant est en équilibre instable sur le rebord de la fenêtre, Truffaut scande sa scène par une série de trois plans qui lui servent à faire monter la tension pour le spectateur. Plan 24 : un homme entre dans le champ, filmé en contre-plongée (pour l'inscrire dans un espace vertical et légèrement dramatisé), s'immobilise et regarde en l'air dans la direction supposée de Gregory. Plan 26 : deux femmes le rejoignent et il leur montre du doigt le hors-champ où se trouve Gregory. Plan 31 : un groupe parfaitement immobile de neuf personnes,

figées et fascinées par le danger que court Gregory. Ils sont filmés de haut dans un plan très géométrique. Entre ces plans, des plans de Gregory sur le point de basculer dans le vide. Un témoin, puis trois, puis neuf : tout se passe comme si cette progression géométrique des regards portés sur Gregory accumulait de la tension, multipliait le suspense par le nombre de spectateurs concernés.

Cette structure est la condensation de deux scènes dont on sait (il l'a écrit) qu'elles ont hanté Truffaut.

La première est la scène des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock où Mélanie attend l'heure de la récréation assise sur un banc, à côté de l'école, pour aller parler à l'institutrice. Les enfants chantent *off* dans leur



Plan 24



Plan 26



Plan 31

salle de classe et Mélanie fume tranquillement une cigarette. Hitchcock filme Mélanie depuis deux axes : un premier axe où elle se détache sur un fond stable et inerte (un mur de l'école), un deuxième axe où l'on voit derrière elle un portique de gymnastique auquel elle tourne le dos. À chaque plan où l'on revient à cet axe du portique, le nombre des corbeaux qui s'y sont posés augmente par à-coups : un, puis quatre, puis cinq, puis neuf et enfin, lorsque Mélanie se retourne, une véritable nuée de plusieurs centaines d'oiseaux. Le principe des deux scènes est le même : le spectateur est le témoin d'une accumulation (scandante et symbolisant visuellement l'imminence d'un danger) dont il ne voit que quelques étapes, et qui crée une

tension par paliers dont le personnage lui-même n'est pas conscient. C'est le principe même du suspense : le spectateur voit monter un danger dont le héros n'est pas conscient.

La seconde est une scène qui revient à plusieurs reprises dans *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. C'est une structure à la fois spatiale, visuelle et scénarique. Un individu isolé, qui occupe dans l'espace scénique une position en hauteur, est confronté à un groupe qui est disposé en contrebas, immobile, et dont tous les regards convergent vers lui. Ce sera plusieurs fois le cas dans le saloon de Vienna,

lorsqu'elle est à l'étage – où sont ses appartements – et qu'elle doit affronter la communauté qui lui cherche noise. Truffaut refilmera presque littéralement cette scène dans la séquence de *Fahrenheit 451* où la vieille dame affronte les brûleurs de livres en haut de l'escalier intérieur et s'immole par le feu plutôt que de renoncer à ses livres. Elle revient visiblement ici, comme une structure obsédante, même si c'est sous une autre forme puisque dans cette scène le groupe des badauds n'est pas hostile au « héros » de la scène qu'est Gregory, mais seulement témoin (fasciné et pétrifié) du danger qui le menace. Mais comme chez Hitchcock ou Buñuel, on peut se demander si dans le fond ces spectateurs (trop non-intervenants pour être

tout à fait honnêtes) ne représentent pas la part de sadisme qui veille dans chaque badaud, dans chaque spectateur, et s'ils n'espèrent pas secrètement, dans le fond, que l'enfant tombe.

### Le tournage : une méthode douce avec de légers trucages

Les effets – de sens, de suspense, d'émotion – que produit cette scène sont dûs pour l'essentiel au cinéma : à la mise en scène, au découpage, au montage. Je suppose que pour ceux qui ont assisté à son tournage, il ne s'est rien passé de spectaculaire ni de dangereux pour les acteurs, pas plus que pour le chat. Comme un meurtre ou un événement tragique chez Hitchcock, c'est le spectateur qui reconstruit, à partir du puzzle des plans partiels, une scène que Truffaut n'a pas véritablement reconstituée dans le réel pour la filmer, comme on le fait parfois au cinéma avec des cascadeurs et des systèmes compliqués de filets pour recevoir les acteurs en fin de chute. Cette scène n'existe que par le montage, comme le meurtre de *Psycho* ou l'accident de cheval de *Marnie* chez Hitchcock.

Prenons deux exemples précis de la « méthode douce » utilisée par Truffaut pour nous donner l'illusion d'assister à une scène spectaculaire.

Dans les deux cas – la chute du chat comme celle de Gregory – Truffaut a dû jouer sur le fait que dans un immeuble de ce type, la fenêtre du sixième étage et celle du premier étage ou du rez-de-chaussée sont exactement les mêmes. Il suffit de situer au début la scène au sixième étage par un plan où l'on voit la hauteur



Plan 43

et qui ne présente aucun risque pour les acteurs, puis de tourner les scènes plus dangereuses (Gregory en déséquilibre au bord du vide) au rez-de chaussée ou au premier étage, en évitant de montrer tout autre repère spatial, afin que le spectateur continue de croire que l'action se passe réellement au sixième étage.

- **La chute du chat.** Rien ne permet de situer dans la réalité spatiale du décor le rebord de fenêtre où le chat va se retrouver après sa chute. Il est évident que Truffaut a dû utiliser une fenêtre (genre fenêtre de cage d'escalier ou de salle de bain) de rez-de-chaussée ou du premier étage pour tourner la chute du chat en toute tranquillité et sans danger pour lui. Dans le film tel qu'il est monté, c'est une chute « dramatisée » en trois étapes : dans le plan 9, filmé depuis l'intérieur, Gregory fait tomber le chat ; dans le plan 11, le chat tombe sur un premier rebord de fenêtre mais il ne réussit pas à s'y maintenir et retombe plus bas dans le vide ; dans le plan 12, il atterrit sur un second rebord de fenêtre mais cette fois-ci il y reste, provi-

soirement sauvé. Si l'on regarde attentivement, en arrêtant l'image, on s'aperçoit, aux dessins du béton, que c'est du **même** rebord de fenêtre qu'il s'agit. En fait Truffaut a sans doute utilisé deux prises d'un même plan (effectuées sur le même rebord de fenêtre) pour nous donner à imaginer, au montage, une chute en deux temps et en deux étages. Cette idée lui est peut-être venue au montage en voyant une prise « ratée » où le chat n'a pas atterri comme attendu sur le rebord de la fenêtre.

- **La chute de Gregory.** Truffaut fait quand même le choix, dans les plans 40 et 42, de nous montrer en plans larges la chute dans le vide de Gregory. Il suffit d'un peu d'attention pour voir, même à vitesse normale (et encore plus distinctement au ralenti), que c'est un mannequin inerte, – fabriqué som-

mairement à la ressemblance du petit acteur qui joue Gregory – dont il a filmé la chute. D'ailleurs si l'on arrête les premières images du début du plan 40, on voit nettement l'assistant qui jette le mannequin par la fenêtre avant de reculer dans l'obscurité de la pièce. Le seul plan où Truffaut a simulé une brève partie de cette chute avec le petit acteur « en chair et en os » est le plan 43, où Gregory est censé « atterrir » après sa chute de plusieurs étages. En fait un assistant ou une assistante, caché derrière la haie, tient le jeune acteur suspendu à trente ou quarante centimètres du sol et le laisse tomber en douceur sur le gazon au début de la prise. Les deux photogrammes de ce plan 43 permettent de voir clairement, dans les premières images, les bras de la personne qui tient Gregory avant de le laisser retomber sur les fesses. **A.B.**



Plan 10



Plan 38



**UNE IMAGE-RICOCHET**

*Un enfant regarde une femme...*

*En 1973, la buraliste d'Amarcord de*

*Fellini et en 1975, Patrick et Madame*

*Riffle, la femme du coiffeur dans*

*L'Argent de poche de François*

*Truffaut.*

*(Photo d'Amarcord, Cat's collection).*

## Promenades pédagogiques

---

### Le jeu des enfants-acteurs et les arrêts sur l'image

François Truffaut était tout à fait conscient que l'on ne saurait « diriger » le jeu des enfants comme on peut le faire avec des acteurs adultes professionnels, en leur demandant par exemple de bien « marquer » tel ou tel geste, tel ou tel déplacement, telle ou telle expression : « Travailler avec des enfants est une épreuve épouvantable. C'est beaucoup plus dur qu'avec des adultes, mais beaucoup plus surprenant car quand une scène est réussie, elle n'est pas le scénario "en mieux", elle est six fois mieux que le scénario. Par contre, quand une chose est impossible, il faut l'abandonner. C'est une autre façon de travailler ; il faut de la patience [...] On a un enfant au bas d'un escalier et on dit : "Moteur !", on a une chance sur deux pour qu'il monte l'escalier, une chance sur deux pour qu'il s'en aille. On éprouve des émotions fortes ! »

Si Truffaut accepte au tournage cette part de liberté dans le jeu et les déplacements de l'enfant devant une caméra, elle fait parfois obstacle, au montage, à son souci permanent de la lisibilité du film, du sens de chaque scène. Ceci explique sans doute qu'il ait eu souvent recours, dans ce film, à la légère « tricherie » qui consiste à figer de temps en temps quelques images du film pour rendre plus visible une expression, en souligner le sens. Il ne s'agit pas ici de véritables « arrêts sur l'image » qui durent plus longtemps (plus d'une seconde) et sont désignés au spectateur comme un effet, un trucage. Un exemple fameux d'arrêt sur l'image est précisément celui du dernier plan des *Quatre Cents Coups* où l'image d'Antoine Doinel se fige devant la mer.

Ici, c'est de tout autre chose qu'il s'agit : Truffaut se contente de « geler » au passage pendant une fraction de seconde (quelques images seulement sur les 24 qui constituent une seconde du film, à la limite du seuil de perception du trucage par le spectateur) une image significative, souvent une mimique qui devait être trop fugitive pour être lisible à la vitesse normale du défilement.

On pourra s'amuser à repérer au passage ces très brèves images gelées, en faire la liste, et chercher à comprendre pourquoi le cinéaste les a choisies, pour souligner quel effet de sens.

---

### Les allers-retours du scénario entre la communauté et les individus, le général et le singulier

Truffaut raconte comment il avait depuis longtemps (depuis le tournage des scènes de classe des *Quatre Cents Coups*) l'envie de « faire un film sur une multitude d'enfants », « sans être prisonnier d'un scénario linéaire ». Toutes les notes qu'il prenait pour ce « film sur les enfants » ne prévoyaient pas encore d'« histoire » d'ensemble et encore moins de personnages principaux. Si les figures de Julien et de Patrick se sont peu à peu dégagées du peuple des enfants, c'est, dit Truffaut, « que j'aime intriguer, construire des histoires, étonner, donner du plaisir », et à cause des personnages eux-mêmes, surtout celui de Julien (et du garçon qui le jouait), auxquels il s'est de plus en plus intéressé au cours du film : « Peu à peu ils deviennent complètement importants, ils deviennent deux fils à suivre. »

Mais le scénario est travaillé par une autre logique, celle du paradigme, liée à l'envie de Truffaut de « lister » tous les stades de l'enfance, tous les types de famille, tous les lieux où les enfants vivent en collectivité. On retrouve en effet, même si c'est linéairement dans le désordre : la naissance, l'allaitement, la petite enfance (Gregory et les enfants de la crèche), et pratiquement toutes les étapes de l'enfance jusqu'aux premiers émois amoureux. Truffaut s'arrête à douze ans, au seuil de l'adolescence, déjà traitée dans *Les Quatre Cents Coups*. Il joue à sa façon au jeu des sept familles en construisant son scénario autour de la plupart des cas de figures possibles en la matière.

Le rythme d'ensemble du scénario tient musicalement le plus grand compte de l'alternance des scènes collectives, des scènes à petits groupes de deux ou trois personnages et des scènes plus individuelles ou solitaires. Il est pourtant remarquable que jamais, dans ce film, Truffaut ne s'intéressera à une « histoire » ou à un moment de la vie d'un adulte qui ne soit pas articulé aux enfants. Même le flirt de l'institutrice au cinéma



n'a droit de cité dans le scénario que parce qu'il est observé avec curiosité par les enfants. Même dans la scène 37 où Mme Richet va accoucher, l'agitation nocturne du couloir est épiée par le petit Richard Golfier. Les enfants regardent, les enfants sont affectés : c'est à ce titre, et à ce titre seulement que Truffaut s'autorise à filmer aussi la vie des adultes. Une seule exception, peut-être, celle de la rencontre par petites annonces de la mère de Gregory, encore qu'il s'agisse de la possible reconstruction d'une famille « complète » pour cet enfant dont le père est parti.

Dans un tel film, qui comporte un grand nombre de personnages, où l'on peut quitter telle figure pour la retrouver seulement trente minutes plus tard dans une autre scène, le spectateur risque de ne pas reconnaître au premier coup d'œil chaque personnage, surtout s'il s'agit d'un personnage épisodique, peu présent dans le film. Truffaut a toujours affiché un très grand souci de la clarté et de la lisibilité de ses films à ce niveau de l'identification des figures et des actions. Il a toujours

préférée, comme Hitchcock dont on sait combien il a compté pour son cinéma, la lisibilité au vraisemblable. Rien de surprenant dans le choix radical qu'il fait dans ce film à propos des costumes : « *L'Argent de poche* prend place pendant un trimestre de l'année scolaire et chaque enfant porte un t-shirt de la même couleur du début à la fin du film. Ça va contre toute vraisemblance, mais si j'avais changé la couleur des t-shirts des personnages, ça aurait été catastrophique. »

### Le sous-scénario de la rencontre par petites annonces

Ce scénario fonctionne le plus souvent par petits blocs scénariques relativement autonomes (avec un début, un milieu, une fin), auxquels on pourrait donner un titre : La chute de Gregory, Le scandale de Sylvie, La séance de cinéma, L'errance nocturne de Julien, etc. Depuis plusieurs années d'ailleurs, François Truffaut consignait des listes d'épisodes pour « un film sur les enfants » encore très flou où l'on trouvait déjà, avant même que *L'Argent de poche* ne se concrétise : colonie de vacances et premier baiser ; Deux filles et deux garçons au cinéma ; Mimile a fait boum ; Le bouquet à la mère du copain ; Le copain qui coupe les cheveux ; Harpagon à l'école.

Pour tresser un lien narratif entre ces séquences « closes », Truffaut découpe certains sous-scénarios en plusieurs segments répartis dans plusieurs scènes du film qui ont en général un autre sujet principal. C'est le cas du sous-scénario de la rencontre par petites annonces de Nicole, la mère de Gregory :

- scène 14 : la chute de Gregory . La mère de Gregory fait une pause chez Mme Richet et lui raconte qu'elle va rencontrer un inconnu dimanche. Classique effet d'annonce.

- scène 19 : dimanche. Mme Richet croise la mère de Gregory qui se rend à son rendez-vous, et quelques instants plus tard on la voit en conversation avec l'inconnu. Classique effet de relance de la curiosité du spectateur : comment s'est passée cette rencontre ?

- scène 22 : au cinéma, où l'on découvre que la mère de Gregory est ouvreuse, confidences entre elle et Mme Richet sur l'issue de la fameuse rencontre.



---

### Deux scènes qui se suivent...

Dans un tel scénario, le cinéaste dispose d'une grande liberté pour faire suivre une scène de telle ou telle autre lorsqu'il n'y a entre elles aucun lien de causalité direct, chaque fois que l'on change de personnages et de lieu. Pourtant, au cinéma, toute relation de succession immédiate entre deux scènes produit presque inévitablement une contamination du sens, constitue un lien entre les deux scènes, même si l'intention du cinéaste était seulement de les juxtaposer sans rechercher un quelconque effet de sens.

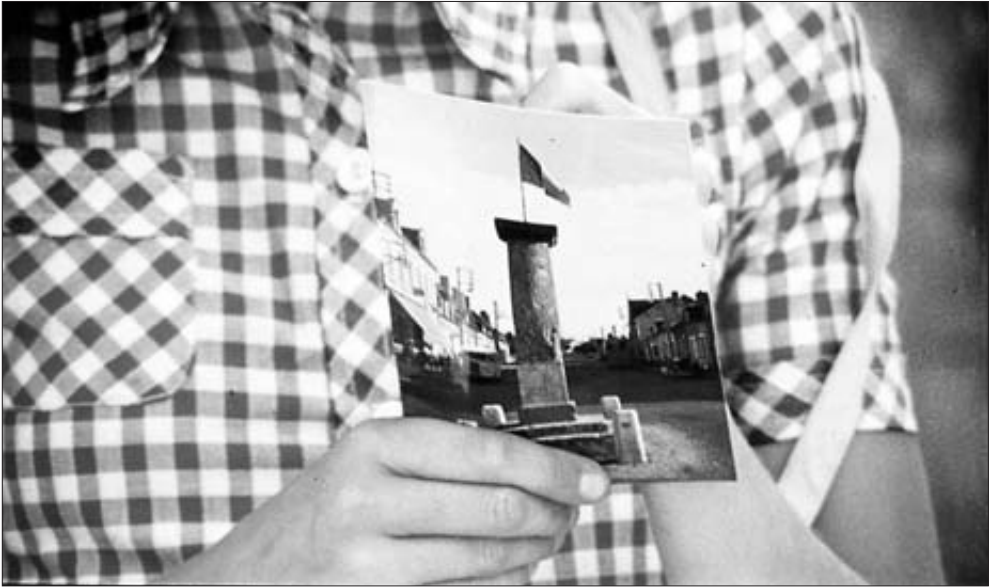
Truffaut raconte comment la scène de Julien faisant les poches de ses camarades dans le couloir de l'école (scène 28) pouvait complètement changer de sens selon l'endroit du film où il la montait. Il pensait l'avoir mise dans un endroit neutre,

sans interférences possibles avec la scène suivante (scène 29) où Julien sort du marchand de vin avec six bouteilles pour sa mère. Des spectateurs lui ont dit que, pour eux, il avait volé de l'argent aux copains pour acheter du vin à sa mère, chose à laquelle Truffaut n'avait pas du tout pensé au montage. (On pourra essayer, sous forme de jeu, de placer mentalement cette scène « flottante » à d'autres moments dans le film et d'imaginer les nouveaux effets de sens que ces places différentes auraient produits.)

D'autres enchaînements de scènes apparemment tout à fait indépendantes peuvent faire sens dans le film, tellement est irrépressible et inconscient le réflexe du spectateur, habitué par tous les autres films qu'il a vus, de relier causalement deux scènes qui se suivent.

Par exemple : l'enchaînement de la scène 36 (les premiers flirts d'enfance au cinéma) et de la scène 37 (Mme Richet éprouve les premières douleurs de l'accouchement en pleine nuit) fonctionne inévitablement pour le spectateur comme un raccourci entre deux étapes éloignées mais néanmoins liées de la vie amoureuse pour l'espèce humaine : des premiers émois sexuels aux douleurs de l'enfantement.

L'enchaînement arbitraire de la scène 26 (Patrick vit imaginairement une relation sublime avec Mme Riffle) et de la scène 27 (des garçons regardent la culotte d'une jeune mère) fait se succéder les deux pôles opposés (le sublime et le trivial) de l'amour.



---

**L'écriture encadre la vie : une lettre arrive toujours à son destinataire**

Pour Truffaut – ce sera clairement posé dans son film suivant, *L'homme qui aimait les femmes*, puis dans *L'Amour en fuite* –, le fétichisme de l'écriture va jusqu'à cette croyance que toute vie vaut d'être vécue si c'est pour aboutir à un livre, à de l'écrit. Le récit de *L'Argent de poche* est encadré par deux écrits de Martine : en ouverture, une carte postale à son cousin où elle lui annonce qu'elle va arriver en colonie de vacances ; en clôture, une lettre où elle lui raconte que c'est arrivé : elle est amoureuse d'un garçon qui est lui aussi amoureux d'elle.

Les mots ont peut-être joué un rôle magique dans cette rencontre amoureuse : sa carte est arrivée dans la classe de Patrick, à qui elle n'était pas destinée, et c'est ce même Patrick

– qu'elle ne connaît pas et qui est noyé dans un grand nombre de garçons – qui aura le coup de foudre pour elle au premier croisement de leurs regards à la colonie de vacances.

Pour Truffaut, la scène finale du baiser « marque le passage de Patrick du côté de la vie adulte ». Ce passage – que tous les enfants doivent franchir un jour – a la particularité d'avoir été « écrit », appelé et sanctionné par de l'écriture, celle de Martine. En cela, c'est aux yeux de Truffaut un couple élu, à la rencontre prédestinée par la circulation d'une lettre. Et si une lettre, selon la formule de Lacan, arrive toujours à son destinataire (réel), celle-ci est on ne peut plus lacanienne. Écrite en apparence au cousin, elle porte en réalité le désir de Martine de rencontrer son premier amour dans la fameuse colonie de vacances mixte. Elle arrivera bien, dans la classe de Thiers, à sa véritable destination, ce garçon qui va être justement son premier amour, Patrick, même si au niveau conscient il ne sait rien à ce moment-là de son émetteur ni de son contenu.

---

**Julien et Patrick : un lien mystérieux**

Le lien entre Julien et Patrick est à peine scénarisé : le film ne raconte pas du tout l'histoire d'une amitié entre les deux garçons, style « Jules et Jim » à l'école primaire. Julien et Patrick n'arrêtent pas de se croiser, comme sous l'effet d'une attraction mystérieuse. Chacun est comme le témoin des agissements de



l'autre. Mais il n'y aura pas entre eux de véritable « histoire ».

On pourra faire le relevé des séquences où Julien et Patrick sont présents en même temps, même fugitivement, et isoler le scénario de leur relation des autres scénarios croisés du film. On verra clairement que leur relation est à peine scénarisée, qu'elle est d'un autre ordre que strictement narratif.

Chacun reconnaît sans doute intuitivement en l'autre quelqu'un qui lui ressemble : tous les deux n'ont qu'un parent (Julien vit sans père, Patrick sans mère), tous les deux ont une « croix » à porter (l'alcoolisme de sa mère pour Julien, la paralysie de son père pour Patrick), tous les deux ont des difficultés à maintenir en classe une attention soutenue : Julien avec agressivité, Patrick par résistance passive (dans la scène 4, il



n'a pas appris sa récitation ; dans la scène 12, il n'a visiblement pas appris sa leçon d'histoire lorsqu'il attend avec anxiété la délivrance de la sonnerie). Dans la scène 25, Truffaut manifeste très clairement (par un pur effet de montage parallèle) ce parallélisme des deux personnages : Julien sort de sa bicoque, Patrick s'occupe de son père avant de sortir.

Dans l'imaginaire truffaldien, ils ont pris chacun « une partie », si j'ose dire, d'Antoine Doinel : Patrick la rêverie amoureuse sur une femme adulte, bien intégrée dans le social ; Julien la révolte, la débrouillardise. Truffaut ne fait pas mystère qu'il y a de lui dans les deux personnages. D'une certaine façon, on pourrait dire qu'ils sont comme le dédoublement figuratif d'une seule figure originelle : l'enfant souffrant, l'enfant qui n'est pas tout à fait dans une situation normale d'enfance protégée. Tout se passe en fait comme s'ils « sentaient » cette origine commune, et qu'elle se manifeste par une attraction réciproque qui

n'a pas besoin d'être actualisée dans la fiction par un scénario de la rencontre et de l'amitié. Cette attraction restera dans le non-dit, dans les croisements, dans les regards muets.

Un troisième personnage, Bruno, prendra en charge une autre « partie » d'Antoine Doinel, la sexualité précoce. Dans l'étrange scène 44, où Bruno essaie de monter avec une fille dans un bar louche – actualisant dans ce film la scène d'échec (de monter avec une fille dans un hôtel de passe) qu'Antoine Doinel racontait à la psychologue dans *Les Quatre Cents Coups* – Julien le regarde depuis la rue, à travers la vitre, comme s'il assistait à une expérience vécue par un double de lui-même.

---

### Entre 1958 (*Les Quatre Cents Coups*) et 1976 (*L'Argent de poche*) l'école a changé.

Truffaut intègre à son scénario un constat sur un changement de l'école en ce milieu des années soixante-dix : le dialogue sur la mixité qui va arriver l'année suivante, le mobilier de la classe qui change à la fin du film, les discussions entre enseignants. Mais le plus frappant est la différence entre l'école de 1958 des *Quatre Cents Coups* et celle de *L'Argent de poche* en 1976. On pourra en faire la comparaison en relevant tout ce qui a changé (attitude de l'instituteur, pédagogie, vêtements, mobilier, etc.) d'un film à l'autre. Contrairement à ceux de 1958, plus proches de l'enfance de Truffaut, et plus inspirés par Jean Vigo (*Zéro de conduite*), les agents de l'institution « école » de 1976 sont globalement bienveillants dans *L'Argent de poche* (les instituteurs, le concierge), font preuve d'une grande conscience professionnelle, aiment leur travail. La vraie mal est ailleurs.

Au passage, la comparaison entre *Les Quatre Cents Coups* et *L'Argent de poche* permettra d'établir les ressemblances et les différences entre Antoine Doinel et Julien Leclou.

---

### Le temps réel/le temps cinématographique

La séquence 12 permet de comprendre de façon concrète, mesurable, la double temporalité au cinéma, la différence entre le temps filmique (le temps que la séquence met à se dérouler



titutrice et les élèves, il nous donne l'impression d'être continu et entier, sans ellipses ni coupures. Pourtant, si l'on chronomètre réellement la scène telle qu'elle se déroule dans le film, elle dure seulement une minute entre ces deux plans qui séparent 16 h 26 de 16 h 30. Au bout de 10 secondes, l'aiguille passe de 16 h 26 à 16 h 27. 22 secondes plus tard, elle passe de 16 h 27 à 16 h 29. 28 secondes plus tard, elle passe de 16 h 29 à 16 h 30. Le temps réel (que le spectateur vit comme un temps continu) a été compressé à 1/4 dans le temps filmique : quatre minutes en une minute.

Cette compression crée un temps très tendu, qui correspond ici parfaitement à la tension dans laquelle Patrick vit ces quatre minutes qui le séparent de la délivrance.

On pourra analyser du même point de vue la scène 32 où le temps d'un repas (au moins 30 minutes) est condensé en une minute. On y voit néanmoins défiler dans l'ordre tous les plats successifs : pot-au-feu, salade, fromage, fruits, dessert. Mais contrairement à ce qui se passe pour la séquence 12, il est évident ici pour chaque spectateur que Truffaut pratique l'ellipse même s'il respecte les différentes étapes de la séquence « repas » et l'essentiel des dialogues qui concernent la nourriture.

pendant la projection) et le temps réel (le temps que la scène prendrait en temps réel).

Partons du point zéro où Patrick regarde pour la première fois l'horloge qui est dans la cour et qui indique très précisément 16 h 26. À la fin de la séquence, l'aiguille va passer de 16 h 29 à 16 h 30, déclenchant la sonnerie qui va sauver Patrick de l'interrogation de la maîtresse. Il s'est donc écoulé 4 minutes entre ces deux points dans la réalité supposée de la scène. Si l'on écoute le dialogue qui court pendant ce laps de temps entre l'ins-

### Les détours lubitschiens

À trois reprises dans le film (scènes 19, 47 et 51), Truffaut rend hommage à la façon de raconter de celui dont il disait qu'il était un prince (dans l'art de filmer) : Ernst Lubitsch. Cet art, selon Truffaut, consistait à « ne jamais traiter le sujet directement. Si nous restons derrière les portes des chambres quand tout se passe à l'intérieur, si nous restons à l'office quand tout



se passe dans le salon et dans le salon quand ça se passe dans l'escalier, et dans la cabine de téléphone quand ça se passe à la cave, c'est que Lubitsch, modestement, s'est cassé la tête pendant les six semaines d'écriture pour finalement permettre aux spectateurs de construire le scénario eux-mêmes, avec lui, en même temps que le film se déroule sur l'écran ».

Est exemplaire, de ce point de vue, sur un mode pourtant grave, la scène de la visite médicale à l'école (scène 47). C'est sans doute la pudeur, ici, qui pousse Truffaut à construire sa scène sur un détour narratif très compliqué grâce auquel on n'assistera pas à ce qui constitue le noyau narratif dur de la scène : les infirmières découvrent que Julien porte de graves marques de coups et de brûlures sur le corps. Pendant que « tout se passe » dans l'infirmière, nous allons rester à l'extérieur, suivre le parcours affolé de l'infirmière dans la cour, qui nous amène à l'institutrice qui part sur une fausse piste (la réserve) pendant que l'institutrice, à la fenêtre, dirige l'infirmière vers l'endroit où se trouve vraiment le directeur qui traverse à son tour la cour pour rejoindre enfin la doctoresse. Ce parcours affolé, hésitant, très saccadé, fait d'allers-retours, est pour Truffaut la seule façon non-obscène de rendre compte indirectement de la gravité de la situation pour Julien.

On pourra analyser, du même point de vue des rapports entre ce qui est raconté et la façon indirecte de le raconter, les scènes 19 et 51.

---

### Le discours final

Il y a peu de doute que le discours final de l'institutrice ait été inspiré à Truffaut par le « final » mémorable de deux grands films de cinéastes qu'il admirait : *Le Dictateur* de Charlie Chaplin et *Vivre libre* de Jean Renoir.

L'enjeu de ces deux « discours », celui du faux Hitler de Chaplin et celui de l'institutrice de Renoir (au tribunal, devant la communauté villageoise, puis quand il lit à ses élèves dans une salle de classe la Déclaration des droits de l'homme), est d'une importance historique bien plus grave que celui de l'institutrice de Truffaut, puisqu'il s'agit dans les deux cas de revendiquer la liberté et la résistance à l'oppression nazie. La comparaison entre ces trois fins de film est éclairante quant à l'engagement de Truffaut et à l'expression de ses convictions les plus intimes au sujet de l'enfance dans *L'Argent de poche*.

A.B.

## Petite bibliographie

---

### Ouvrages de François Truffaut

— *Les Films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975.

*Recueil des principaux textes sur le cinéma écrits par le critique François Truffaut, aux Cahiers du cinéma et à Arts, avant qu'il ne devienne cinéaste.*

— *Le Plaisir des yeux*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1987.

*Parallèlement à son activité de cinéaste, Truffaut n'a jamais cessé d'écrire sur le cinéma.*

*Ce livre, qui est une sorte de suite aux Films de ma vie, rassemble l'essentiel de ces textes.*

— *L'Argent de poche*. Cinéroman, Flammarion, Paris, 1977.

« *Novellisation* » du scénario de tournage.

— *Correspondance*, Hatier-Cinq Continents, Paris, 1988.

*Une partie de la correspondance très abondante, passionnante et passionnée de cet homme qui aimait beaucoup écrire des lettres.*

Existe aussi en édition de poche :

— Anne Gillain, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, Paris, 1988.

*Anne Gillain a recueilli et rassemblé film par film de larges extraits des 300 entretiens donnés par François Truffaut tout au long de sa carrière.*

*Le résultat est une très belle leçon de cinéma par le cinéaste lui-même et un livre très précieux pour comprendre les films de Truffaut « de l'intérieur ».*

### Ouvrages biographiques sur François Truffaut

— *Le Roman de François Truffaut*, Cahiers du cinéma, Paris, 1985.

*Recueil de nombreux témoignages de première main sur l'homme et le cinéaste.*

— Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, collection « Biographies », Paris, 1996.

*Première grande biographie de François Truffaut, très documentée et détaillée, éditée par la NRF mais made in Cahiers du cinéma.*

### Ouvrages d'analyse sur l'œuvre de François Truffaut

— Jean Collet, *François Truffaut*, Lherminier, Paris, 1985.

— Anne Gillain, *François Truffaut, le secret perdu*, Hatier, Paris, 1991.

— Annette Insdorf, *François Truffaut, le cinéma est-il magique ?*, Ramsay, Paris, 1989.

— Annette Insdorf, *François Truffaut*, Gallimard, collection Découvertes, Paris, 1996.

— Carole Le Berre, *François Truffaut*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1993.

### À signaler également

*De nombreux découpages de films de François Truffaut ont été édités par la revue L'Avant-Scène Cinéma.*

#### Cahier de notes sur...

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

**Rédaction en chef :** Catherine Schapira.

**Mise en page :** Ghislaine Garcin.

**Photogrammes :** Sylvie Pliskin.

**Impression :** Raymond Vervinck.

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

Ce *Cahier de notes sur... L'Argent de poche*, de François Truffaut, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Mme Morgenstern et Monique Holveck, les Films du Carosse, AMLF, Laure Gaudenzi, Michel Marie, la Cinémathèque universitaire.

© *Les enfants de cinéma*.

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

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*  
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.