

L'ARGENT DE POCHE

de François Truffaut

Fiche technique et artistique
Synopsis
François Truffaut

Entretien avec François Truffaut
Préparation et déroulement du tournage
Autour du film

1979, année de l'enfance assassinée

FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE-SYNOOPSIS

L'ARGENT DE POCHE

François Truffaut

France, 1976

103 minutes, couleurs

Réalisation : François Truffaut

Scénario : François Truffaut et Suzanne Schiffmann

Production : Les films du Carosse, les Productions artistes associés

Musique : Maurice Jaubert

Images : Pierre-William Glenn

Son : Michel Laurent

Décor : Jean-Pierre Kohut-Svelko

Montage : Yann Dedet

Distribution : AFMD pour les Films du Carrosse

Tournage : Thiers en juillet-août 1975

Interprétations :

Les enfants de Thiers et plus particulièrement :

Georges Desmouceaux : *Patrick Desmouceaux*

Philippe Goldman : *Julien Leclou*

Richard Golfier : *Richard Golfier*

Laurent Devlaeminck : *Laurent Riffle*

Pascale Truchon : *Martine*

Sébastien Marc : *Oscar, le bébé siffleur*

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 : *la mère de Grégory*

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 : *madame Petit, l'institutrice*

Marcel Berbert : *le directeur*

Thiers dans le Puy-de-Dôme. Mademoiselle Petit, l'institutrice, ne parvient pas à faire réciter Bruno correctement, mais dès qu'elle sort de la classe, celui-ci se découvre des talents de tragédien...

Martine écrit une carte postale à son cousin Raoul. Plus tard, l'instituteur, monsieur Richet, demande à Raoul de venir au tableau lire la carte qu'il a apporté en classe...

En une série d'épisodes dont chacun est à lui seul un petit scénario, François Truffaut dresse un portrait kaléidoscopique de l'enfance, qui joue sur l'improvisation et l'anecdote plutôt que sur une stricte scénarisation, en nous montrant simplement la vie quotidienne d'une douzaine d'enfants de la première têtée au premier baiser de l'adolescence.

FRANCOIS TRUFFAUT

Cinéaste français (Paris, 1932- Neuilly-sur-Seine, 1984)

Le cinéma ayant été le compagnon véritable d'une enfance solitaire, François Truffaut, guidé par André Bazin, est devenu critique de cinéma. D'abord aux *Cahiers du Cinéma*, puis à *Arts*, son enthousiasme un peu provocateur, sa jubilation à polémiquer contre un cinéma français en léthargie, sa manière d'écrire à la fois claire et passionnée, tout cela a fait de lui un des critiques les plus tonifiants et les plus justes des années 50.

Succédant à un moyen métrage original, **Les Mistons**, (1958), son premier long métrage fait l'effet d'une bombe. Truffaut avait conspué le cinéma en place, voici qu'il a l'audace de venir briguer les lauriers cannois avec **Les quatre cent coups** (1959). Ce reproche d'« ôte-toi de là que je m'y mette », Truffaut le traîna comme un boulet, d'autant qu'après la relative nouveauté des *Quatre cents coups* et le ton résolument novateur de **Tirez sur le pianiste** (1960) le cinéaste se glisse dans le moule d'un cinéma traditionnel qu'il avait mis au pilori. Mais tout cela est peut-être le fait d'un malentendu, dans la mesure où Truffaut-critique défendait un cinéma résolument classique, celui de Renoir, de Guitry, de Hitchcock ou de Hawks ; ce qu'il fustigeait, ce n'était pas la tradition mais la médiocrité. De plus, *Les quatre cents coups* se voulait un film proche à la fois du néoréalisme et d'un certain cinéma français des années 30, gourmand de silhouettes pittoresques, de dialogues colorés et de digressions dramaturgiques. Un cinéma que Renoir a porté à son apogée. Certes, *Tirez sur le pianiste* tenait un tout autre discours, peu conforme à quelque modèle que ce soit. Un extrême auquel le prudent Truffaut n'aura plus recours. Désormais, il optera (à l'exception de *l'Enfant sauvage*) pour des situations, une écriture et des acteurs auxquels le public est habitué. Dans ce cadre préexistant, il se contentera d'un subtil, mais radical décalage, qui sera sa véritable marque de fabrique. Rien de surprenant dans cette attitude : ce cadre solide lui permet de porter toute son attention aux acteurs et à leurs personnages. Et pour Truffaut cela semble de plus en plus essentiel.

C'est surtout **La peau douce** (1964) qui, venant peu après les apparentes audaces de **Jules et Jim** (1962), se retrouve la victime de cette nouvelle voie. Film secret et d'une réelle sensibilité sous ses dehors de drame bourgeois, il offre à Françoise Dorléac l'occasion d'une création lumineuse et mélancolique. C'est là le véritable point de départ de la saga d'Antoine Doinel – Jean-Pierre Léaud –, fausse autobiographie, faux psychodrame, fausse chronique réaliste, mais, dans ses meilleurs moments, vrai portrait d'un certain malaise (**Baisers volés**, 1968 ; quelques instants de **Domicile conjugal**, 1970).

C'est là aussi la veine la plus périlleuse de Truffaut. Car, s'il est capable de bifurquer vers un pathétique cynisme à la Guitry (**L'homme qui aimait les femmes**, 1977), ou vers un fantastique obsessionnel à la Hitchcock (**La femme d'à côté**, 1981), il sombre parfois dans la facilité tout en conservant un certain charme, qui est son image de marque (**L'argent de poche**, 1976). Sous un autre angle, **Jules et Jim**, film faussement émouvant, en réalité froide analyse d'un amour et d'une amitié, crée chez Truffaut une veine « littéraire » qui va s'épancher à travers des adaptations (**Les**

deux Anglaises et le continent, 1971) ou des films en costumes (**L'histoire d'Adèle H.**, 1975). Le sujet de ces films est la passion. Mais Truffaut adopte face à ce sujet une distance qui désarçonne souvent le spectateur. Là aussi, il ne sait pas toujours se maintenir en équilibre sur la corde raide. *Les deux Anglaises* sont un film effectivement froid, et *Adèle H.*, presque exsangue. Mais, à côté, Truffaut a réussi admirablement **L'enfant sauvage** (1970), grâce à la finesse d'une photographie superbe. De même, **La chambre verte** (1978) parle, en termes très troublants, d'un véritable processus de vampirisation où les livres ont un rôle pétrifiant, à l'opposé de ce qu'entendait **Fahrenheit 451**(1966).

Enfin, *Tirez sur le pianiste* révèle chez Truffaut des tendances bouffonnes qu'il allait parfois épancher chez Doinel, puis dans l'harmonie quasi magique qui fait de **La nuit américaine** (1973, Oscar du meilleur film étranger) et du **Dernier métro** (1980, César du meilleur film) des œuvres fragiles, qu'un rien pourrait briser, et qui, pourtant, tiennent le parcours ; *Tirez sur le pianiste* accuse aussi chez Truffaut un intérêt indiscutable pour les intrigues policières, véhicule tout trouvé à l'entêtement obsessionnel de ses personnages. **La mariée était en noir** (1968) utilise une intrigue d'Irish comme tremplin, pour mieux apprivoiser une poésie à la Cocteau et, comme Cocteau, il apparaît protagoniste dans l'un de ses films (*L'enfant sauvage*) et dans **Rencontres du troisième type** (S. Spielberg, 1977). L'œuvre de Truffaut (bon connaisseur, familier du cinéma hollywoodien – son dialogue avec Hitchcock reste un livre de base) a séduit la critique américaine, peut-être grâce à cette « French Touch » douce-amère, qui a marqué la Nouvelle Vague et ses épigones (Doillon, Tachella, Téchiné) et à une psychologie sentimentale, aussi, qui doivent paraître assez exotique outre-Atlantique pour correspondre à l'idée qu'on s'y fait en France.

Filmographie :

Une visite (CM, 1954) ; **Les mistons** (MM, 1958) ; **Histoire d'eau** (CM, CO J-L. Godard, id.) ; **Les quatre cents coups** (1959) ; **Tirez sur le pianiste** (1960) ; **Jules et Jim** (1962) ; **L'amour a vingt ans** (un sketch, id.) ; **La peau douce** (1964) ; **Fahrenheit 451** (1966) ; **La mariée était en noir** (1968) ; **Baisers volés** (id.) ; **La sirène du Mississippi** (1969) ; **L'enfant sauvage** (1970) ; **Domicile conjugal** (id.) ; **Les deux anglaises et le continent** (1971) ; **Une belle fille comme moi** (1972) ; **La nuit américaine** (1973) ; **L'histoire d'Adèle H.** (1975) ; **L'argent de poche** (1976) ; **L'homme qui aimait les femmes** (1977) ; **La chambre verte** (1978) ; **L'amour en fuite** (1979) ; **Le dernier métro** (1980) ; **La femme d'à côté** (1981) ; **Vivement dimanche !** (1983).

Christian Viviani

Dictionnaire du cinéma

Sous la dir. de Jean Loup Passek

Ed. Larousse, 1987

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS TRUFFAUT

Tourner avec les enfants, c'est aussi spécial que de tourner avec un hélicoptère. L'hélicoptère soulève du sable. Il faut mouiller le sol. On croit y perdre un temps fou. Et dès que la caméra est dans l'hélicoptère, on gagne un temps immense. On filme trente kilomètres en dix minutes. On est dans un autre univers. Celui des pigeons voyageurs. Avec les enfants, c'est pareil. De temps en temps, ils refusent de tourner. Il faut leur laisser le temps de jouer au ballon. Et, tout à coup, ils vous donnent dix fois plus que ce que vous attendiez.

***L'argent de poche* est aussi différent que possible d'Adèle H. Autant votre précédent film était sombre, tendu, romantique, autant celui-ci est aéré, débridé, contemporain.**

Au départ, je croyais que *L'argent de poche* serait un film de repos, afin de contraster avec le côté oppressant du tournage d'Adèle H. Adèle H. était un pari : est-il possible de raconter une histoire d'amour avec un seul personnage, une seule situation, sans rebondissements ? Ici, j'ai au contraire un film unanimiste, beaucoup de personnages, une succession de scènes imprévisibles. Je saute constamment d'un événement à un autre.

C'était, je crois, un très vieux projet...

Oui, c'est la réalisation d'une vieille idée. A l'époque des *400 coups*, alors que je tournais cinq jours dans une classe, je me disais que j'aurais bien aimé y rester toute la durée d'un film, sans être prisonnier du scénario linéaire. Plus tard, j'étais – pour trois jours – à l'Institut des sourds-muets pour *L'enfant sauvage*, l'envie m'est revenue de faire un film sur une multitude d'enfants. C'était cela, *L'argent de poche* : m'installer avec l'équipe, dans une ville de province, pendant deux mois pleins, jouer sur l'unité de lieu et de temps, avec une école entière à ma disposition et toute la ville en arrière-plan. Je n'aurais sûrement pas pu faire *L'argent de poche* s'il n'y avait eu auparavant *La nuit américaine*, dans la mesure où ce film m'a appris à entremêler une douzaine de personnages, les entrecroiser, faire en sorte qu'on s'intéresse à chacun d'eux. Il me semble que *L'argent de poche* est une sorte de combinaison de *La nuit américaine* et de *Baisers volés*.

Cette mosaïque unanimiste est-elle faite entièrement au scénario, ou en partie au montage ?

En partie au scénario, en partie au tournage, beaucoup au montage. Dans ce genre de tournage, on ne peut pas se reposer le dimanche. Le dimanche, avec Suzanne Schiffmann mon assistante, on reprend tout, on discute ce qu'on va faire dans la semaine suivante. Je ne voulais pas que la femme du coiffeur soit vue seulement dans son intérieur du salon de coiffure ; donc je l'ai fait accompagner son fils devant l'école ; elle veut entrer, son fils l'empêche d'entrer. Ce sont de ces choses qu'on corrige tous les dimanches.

Et le montage est aussi important parce que, effectivement, au montage on change quelquefois l'ordre des scènes. C'est très agréable de changer l'ordre des scènes. Ainsi, j'avais cette très grave scène qui pouvait aller presque n'importe où, qui est un peu cruelle – enfin, je la trouve cruelle, ce n'est pas la cruauté des enfants, c'est la

cruauté de la vie - , où le petit Julien, parce qu'il ne connaît pas sa leçon, est envoyé dans le couloir, et on voit qu'il fouille dans les poches de ses copains, il vole. Or cette scène pouvait aller n'importe où, mais ce qui est grave, c'est qu'elle pouvait changer de sens suivant l'endroit où on la mettait. Finalement, je l'ai mise à un endroit que j'ai cru anodin, pour m'apercevoir ensuite que ce n'était pas anodin ; c'est que, dans la scène qui vient tout de suite après, on le voit sortir d'un bistrot avec des bouteilles, il croise Patrick, il l'envoie promener, lui dit : « Fous-moi la paix. » Au montage, je n'ai pas pensé que les gens pourraient voir un lien dans tout ça, et maintenant quelques-uns me disent : « Il a volé de l'argent aux copains pour acheter des bouteilles pour sa mère » ; et ça, ce n'était pas mon intention. C'est très difficile de contrôler les sens au cinéma ; on se donne beaucoup de mal, et malgré ça, il y a toujours des interprétations qu'on n'attendait pas.

Vous vous êtes installé dans une véritable école ?

Oui, à Thiers, dans le Puy-de-Dôme. On nous a laissé l'établissement, les maîtres étaient partis, il ne restait que le gardien de l'école, que j'ai conservé et qui joue – avec beaucoup de naturel – son propre personnage.

Vous avez dit que ce film était fait de choses vraies, d'épisodes réels, que vous aviez recueillis depuis longtemps, peut-être de souvenirs personnels également. Pourriez-vous donner des exemples ?

Ce qui se passe à la colonie de vacances m'est réellement arrivé : mot par mot, image par image. Y compris cette chose assez démodée aujourd'hui qu'est la visite au stade avec la course de vélos derrière motos qui est un élément très anachronique : je me suis donné beaucoup de mal pour trouver une équipe de sportifs qui fasse ça. Ce sont des souvenirs personnels. Mais le film n'est pas autobiographique, parce que je ne suis pas précisément un des personnages : c'est tantôt Patrick, tantôt Julien, éventuellement l'instituteur, mais pas un personnage précis.

Dans ces éléments disparates, il y a quand même deux personnages qui ressortent : Patrick et Julien. Ne craignez-vous pas que ça fasse basculer la chronique unanimiste que vous avez voulu faire à l'origine ? Ne craignez-vous pas qu'ils prennent trop de place ?

Je n'ai pas maîtrisé complètement cette importance parce que je me suis intéressé de plus en plus au cours du film à Julien, à la fois probablement au garçon qui jouait et puis au personnage ; et évidemment , il y a des choses qui n'étaient pas prévues au scénario et qui sont venues : j'ai eu envie tout d'un coup de faire cette histoire de fête foraine à l'aube quand il ramène des objets que les fêtards ont fait tomber, à partir des attractions qui les emmènent en l'air, donc ça s'est ajouté. Et puis, moi je n'aime pas faire des documentaires, j'aime la fiction, j'aime intriguer, construire des histoires, j'aime étonner, j'aime donner plaisir, et toutes ces notions-là pour moi sont toujours valables et me tiennent à cœur. Donc, je sais qu'on peut faire patienter le public pendant un bon moment, pendant une demi-heure de film sans enclencher vraiment une histoire. Mais après, ça ne me choque pas que peu à peu deux personnages se détachent, auxquels on s'intéresse plus qu'aux autres : c'est effectivement Patrick et Julien ; disons que, si les autres ont eu deux ou trois scènes, dont une qui est importante, eux peu à peu deviennent complètement importants, ils deviennent deux fils à suivre ; ils ne s'opposent pas à la manière de Jean-qui-pleurt et

Jean-qui-rit, mais il y a quand même deux caractères. Surtout physiquement, ils se complétaient tellement bien... Non, je crois que ça va.

Je crois que cette construction est meilleure, parce que si j'avais fait le contraire – commencer sur deux personnages, les abandonner ensuite pour une multitude de caractères -, là, on aurait tout perdu. Donc, j'ai préféré l'inverse.

Vous avez voulu montrer tous les stades de l'enfance, depuis le berceau jusqu'à l'adolescence.

C'est vrai, on entrevoit la naissance, sur le visage du père (l'instituteur) à la clinique, puis l'allaitement, la petite enfance avec la scène du chat et du petit Gregory, et ensuite toutes les graduations jusqu'à douze ans environ. C'est la période antérieure à l'adolescence traitée dans *Les 400 coups* (et aussi d'une certaine manière dans *L'enfant sauvage*, puisqu'en un an Victor ramassait toute une éducation). Le petit Grégory, bien sûr, à deux ans et demi, ne sait pas qu'il tourne un film, pourquoi on le force à gravir un escalier alors qu'il adore les ascenseurs, toute cette scène a été très dure à tourner, il fallait beaucoup de patience. Mais j'avais besoin d'obtenir ces images, comme j'avais besoin de montrer une crèche, ou le réfectoire mixte de la colonie de vacances, tout l'éventail, enfin. J'avais été très frappé, au moment des *400 coups*, en filmant en cachette, au téléobjectif, les gosses assis à Guignol, par le fait qu'une masse de visages d'enfants devient lisse, sans âge, et évoque à s'y méprendre une foule chinoise. Il me fallait montrer cela, et j'ai tourné le plan final pour obtenir un effet de ce genre.

Le point commun entre tous les enfants montrés dans le film, c'est le désir d'autonomie, avec, en filigrane, le besoin de tendresse dont ils ne sont pas conscients. Julien, par exemple, chez lui c'est l'enfer, sa vie est dehors, il doit se débrouiller et ce qu'on ne lui donne pas il le prend. Patrick, qui vit seul avec son père infirme, se

trouve dans une situation où il doit assumer des responsabilités au-dessus de son âge. Pas de mère, un père immobilisé dans une chaise roulante, tout cela le mûrit précocement et en même temps, sur le plan des sentiments, il est dans une confusion totale. Une femme pour lui, il ne sait pas si c'est la mère, la fiancée, la maîtresse ; un peu tout cela à la fois, sans doute. Tous les enfants doivent s'adapter.

La chute du petit garçon par la fenêtre, sans qu'il se fasse le moindre mal, est assez incroyable.

Cela arrive quatre à cinq fois par an, je découpe les articles de journaux qui relatent ce genre de choses. C'est l'illustration de cette phrase merveilleuse de Bernanos dans *Le journal d'un curé de campagne* : « J'ai compris que la jeunesse est bénie, qu'elle est un risque à courir mais que ce risque même est béni. » Je fais dire la même chose, avec d'autres mots, à la femme de l'instituteur : « Les enfants se cognent contre tout, ils se cognent contre la vie mais ils ont la grâce et ils ont aussi la peau dure. »

Et cette histoire un peu délirante d'enfant siffleur, aux actualités ?

Ah ! On est dans le thème du film : toujours ce besoin d'autonomie des enfants. On cite souvent l'apologue de cet empereur qui interdisait aux nourrices de parler ou de chanter aux enfants : ils mouraient tous par douzaine. C'est un bon exemple dont se servent les pédagogues pour expliquer que le « chant de la mère nourricière » est vital pour le bébé. J'ai donc imaginé l'histoire d'un enfant né d'un père américain et d'une

mère française, qui ne peut communiquer avec ses parents dans leur langue respective et trouve l'échappatoire de siffler au lieu de parler. Ce qui me plaît évidemment, c'est qu'il réussit sa vie en sifflant : il devient un siffleur professionnel. J'ai toujours aimé cette transformation de points faibles en points forts. C'est exprimé également dans le discours final de l'instituteur : « Par une espèce de balance bizarre, ceux qui ont une bonne enfance difficile sont mieux armés pour l'existence que ceux qui ont été très aimés, très protégés. »

N'y a-t-il pas une volonté délibérée de cocasserie dans les dialogues : « Merci de ce frugal repas », « Plick et Plock », etc ?

Je crois que lorsqu'on tourne un film réaliste comme *L'argent de poche*, il est bon de mettre l'accent chaque fois qu'on le peut sur les grains de folie que contient la réalité. Cela peut être verbal, cela peut être visuel, comme cette affiche de chemin de fer qui fascine Patrick... Et puis n'oubliez pas que les enfants ont leur logique à eux, qui nous échappe.

Il y a des choses que j'adore dans le film comme la scène finale, il y en a d'autres qui m'ont amusé, et même beaucoup amusé – comme par exemple quand la fille du commissaire de police ameute l'immeuble -, mais qui m'ont semblé un peu faciles.

C'est une histoire vraie. Oui, elle est facile. J'ai interrogé des gens sur ce qui était arrivé à des petites filles entre six et huit ans, et j'ai retenu cette histoire-là. Je ne l'aurais pas mise s'il n'y avait pas eu l'histoire d'un enfant effectivement maltraité, parce que c'est une petite fille qui, pendant quelques heures, passe pour une enfant martyre ou délaissée alors qu'elle ne l'est pas. A l'époque, j'avais été choqué par le sketch de Fernand Raynaud *Bourreau d'enfant* parce que je trouvais que ça faisait rire les gens, que ça les dépassonnait d'une chose sur laquelle ils devraient toujours être passionnés... Et puis, l'histoire m'a séduit, quand on me l'a racontée, par ses possibilités cinématographiques. J'ai vu tout de suite cette cour, les gens aux fenêtres.

La scène finale de la colonie de vacances correspond à quoi ?

Eh bien, elle nous ramène au prologue, de façon assez logique. Je tenais à cette scène, car la façon de l'organiser ressemble au travail de Lubitsch... des portes qui s'ouvrent et se ferment... une foule d'enfants à laquelle succèdent des plans d'escaliers vides... un malentendu... une blague de gosses et puis ce baiser... Tout cela me séduisait visuellement. De plus, cette scène marque le passage de Patrick du côté de la vie adulte.

Les enfants, vous les avez choisis d'après leur physique, ou d'après leurs affinités avec le personnage ?

Non, même pas d'après leurs affinités, parce que le personnage est très ouvert... C'était d'après leur tenue devant la caméra. Je leur ai fait tous apprendre donc la tirade d'Harpagon dans *L'Avare* – ça me donnait un petit test – et puis je leur posais des questions ; nous avons fait des essais dans la cour d'école à Thiers, et c'était en fonction de leur vivacité, de leur vocabulaire, de l'envie qu'ils avaient de jouer – ça intervient aussi – et même de leur disponibilité. J'ai commencé exprès par les scènes de classes ; il y avait une classe avec trente-cinq élèves, une autre avec vingt-cinq,

plus petits ; 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... » Ca s'est bien passé. C'est ça aussi 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 ; ils n'avaient pas de personnage, il ne leur arrive pas grand-chose 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.

Vous avez admis que vous aimiez les enfants au point d'en devenir « idiot ». Est-ce que ça ne présente pas tout de même un certain risque, je veux dire le risque d'être trop « gentil »... Avez-vous eu à réagir contre ça ?

Le seul reproche que j'entende assez régulièrement depuis que le film est sorti maintenant – en fait quelqu'un a lancé ça et beaucoup le reprennent -, c'est qu'une chose est absente dans le film, la cruauté des enfants.

Je le pensais aussi. D'autant plus qu'elle est dans *Les Mistons*.

Oui, mais dans *Les Mistons*, ça m'avait choqué. Je m'étais rendu compte que c'était très artificiel : les enfants étaient très bons dans *Les Mistons*, quand je leur donnais à faire des choses qui étaient très liées à leur vie quotidienne. Mais quand ils devaient jouer la situation, c'est-à-dire persécuter le couple d'amoureux, ça les embêtait, et ils le faisaient mal. Et c'est là que j'ai dit : je ne ferai plus d'histoire artificielle avec des enfants maintenant ; je partirai sur des choses beaucoup plus souples où je pourrai faire entrer leurs relations, mais je ne tournerai plus une histoire où les enfants sont utilisés pour démontrer quelque chose. La cruauté des enfants, je sais qu'elle existe ; je n'ai pas eu à en souffrir parce que j'étais enfant unique. Je crois que les gens qui ont des frères ou des sœurs ont connu des rapports beaucoup plus agressifs. Donc les enfants, je ne les ai pas connus sous cet aspect-là ; et d'autre part, j'ai vu la cruauté des enfants utilisée trop souvent au cinéma ou en littérature, d'une façon artificielle, pour montrer l'absurdité de la guerre, ou la cruauté de la guerre, etc. On se sert de l'enfance et je ne voulais pas faire ça. Alors, peut-être que ça manque, mais je ne la regrette pas.

Oui, mais les enfants ne sont-ils pas trop privilégiés par le film ?

La gentillesse du film : beaucoup de personnes ont fait ce reproche ; je crois qu'elle était un peu nécessaire parce que les enfants rôdaient autour de la caméra, voulaient savoir comment ça fonctionnait ; ils étaient très intéressés par la mécanique. Ils rôdaient autour des appareils de son, parlaient avec l'ingénieur du son. Ils venaient, je les laissais voir les rushes au cinéma de la ville : je n'allais pas bloquer les portes pour les empêcher de regarder les rushes ! Alors, peu à peu, ils entraient tellement dans le film que je sentais que ça devenait un peu leur film, et que je le faisais pour eux. On ne tient pas aux enfants le même discours qu'à des adultes, on dit les choses graves sur un ton plus léger ou en dépassionnant, ou en rendant les choses moins graves. C'était ça, le problème : je voulais quand même parler de ces choses graves, mais je voulais que le film leur plaise, soit à eux, soit leur film. Voilà.

Ca a dû être très dur de faire jouer une si grande troupe d'enfants ?

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.

Travailler avec des enfants me fait mieux comprendre certains acteurs adultes. Je n'ai jamais été un fan de Marlon Brando, mais en voyant jouer les enfants je vois ce qui plaît chez Marlon Brando, ce côté très inattendu. Quand un acteur parle à Marlon Brando, on ne sait jamais s'il va répondre, s'il va même daigner écouter ce qu'on lui a dit, s'il va simplement ouvrir la bouche sans en sortir le moindre son ; on ne sait pas non plus s'il va regarder la personne qui lui a parlé ou s'il va regarder les nuages, s'il ne va pas tourner le dos à la caméra pour aller jouer au football. Eh bien, voilà les enfants. Ils jouent tous comme Marlon Brando. 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 !

Quelle a été la part de l'improvisation des enfants, ou même du hasard ?

Oh, elle est importante, parce qu'à l'intérieur des scènes, je leur donnais très peu de dialogues : je leur disais en général les idées, et eux faisaient le reste avec leurs propres mots. Il n'y a pas eu d'improvisation dans les faits parce que les histoires étaient là. Mais par exemple, dans la scène où l'instituteur arrive en disant : « J'ai eu un enfant », ils ont posé exactement les questions qu'ils voulaient. Là on a fonctionné à la Jean Rouch, la caméra d'abord sur les enfants pour qu'ils posent les questions qu'ils avaient envie de poser, le scripte note à peu près tout ce qui a été dit, puis caméra sur l'instituteur, les enfants posent à nouveau des questions « off », et c'est à peu près les mêmes, et l'instituteur répond. Ça fonctionne très bien aussi parce que Jean-François Stévenin a un très bon contact avec les enfants.

Ne trouvez-vous pas qu'à l'exception de Stévenin, l'image que vous présentez des adultes dans le film est peu flatteuse ?

Je savais à l'avance que j'allais m'attendrir sur les enfants – je ne refuse pas le mot attendrissement-, alors je ne voulais pas les opposer à des adultes parce qu'à ce moment-là ç'aurait été injuste. Donc je voulais qu'aucun personnage ne soit négatif ; les adultes sont montrés plutôt faibles, quelques fois un peu démissionnaires ou handicapés par quelque chose, comme cet infirme, le père de Patrick, mais ils ne sont pas montrés négativement, méchamment. Absolument pas. L'instituteur, c'est un peu l'autre face de la médaille par rapport aux *400 coups*, il a le contact facile, veut être proche des enfants. C'est un très beau personnage ; il est très bien interprété, je crois...

Vous pensez que ce film peut s'adresser aussi aux enfants à l'occasion ?

Pour ça, la preuve en a été faite. La seule projection publique que j'ai vue, c'était à Thiers parce que j'avais promis d'y retourner, et évidemment, c'était un plaisir énorme de voir le film avec eux, tous les enfants qui avaient collaboré. Les enfants sont les spectateurs privilégiés de ce film. Il faut les interroger, eux. Cela a été fait à la télé, à Lyon, et partout ils ont été intéressés en général, ils ont posé de bonnes

questions, évidemment beaucoup de questions techniques. C'était déjà le cas de *L'enfant sauvage* qui a eu un grand public enfantin. Là surtout on avait une histoire fascinante pour les enfants : en un an l'enfant sauvage subissait ce que les enfants connaissent en sept-huit ans, c'est-à-dire apprendre à marcher, à se tenir debout, à supporter les chaussures, à manger correctement, apprendre à lire et à écrire, à reconnaître les objets... C'était ramassé. Et tout d'un coup, ça leur faisait un choc de voir ça. Beaucoup de gens m'ont téléphoné ; quelqu'un m'a dit : « Mon fils n'a pas marché à quatre pattes depuis trois jours ! »

1979

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. Ca va contre toute vraisemblance, mais si j'avais changé la couleur des t-shirts des personnages, ça aurait été catastrophique.

1980

L'argent de poche est un film qui a eu beaucoup de succès mais que les intellectuels, en général, n'aiment pas. Je suppose qu'ils le trouvent trop jovial, presque condescendant. C'est à peu près le même malentendu qu'avec *Une belle fille comme moi*. Ils disent : « Mais comment Truffaut ose-t-il nous faire un film comme ça ? » Je ne suis pas très soucieux d'éclaircir le malentendu mais, si je l'éclaircissais, je dirais que c'est parce que j'ai avancé très vite en âge, et pour moi *L'argent de poche*, c'est déjà un film de grand-père. C'est une vision des enfants de très loin. Cette vision est fraternelle dans *Les 400 coups* parce qu'il y a un écart très réduit entre Jean-Pierre Léaud et moi. L'écart grandit déjà dans *L'enfant sauvage*, un film de père, et plus encore dans *L'Argent de poche*. Je le sentais d'ailleurs. Il y avait une scène qui a été tournée mais qui n'était pas bonne, inspirée de *L'art d'être grand-père* de Victor Hugo. C'était après la journée où la petite fille a dit : « J'ai faim » par la fenêtre. Son grand-père, un vieillard qu'on a vaguement aperçu dans la salle de cinéma, qui n'est pratiquement plus dans le montage final, venait chez les parents qui lui disaient : « La petite est punie, elle est dans sa chambre. » Et à ce moment j'avais visualisé le poème de Victor Hugo, « Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir ». C'était filmé avec les parents, le grand-père et la petite, de façon très stylisée, mais ce n'était pas assez bien joué.

C'est une vision de l'enfance qui n'est pas dans le ton de l'époque. Ce n'est pas comme cela qu'on regarde les enfants à l'heure actuelle. Il vous arrive assez souvent de vous mettre à contre-courant de la façon dominante de regarder quelque chose.

Oui, parce que je tourne souvent des films « d'époque » qui ne s'avouent pas comme tels. Finalement, je n'arrive à travailler qu'avec des souvenirs de vingt-cinq ou trente ans. Si on me raconte quelque chose qui s'est passé l'année dernière, je ne le crois pas tout à fait parce que c'est trop récent. C'est comme si je ne pouvais croire que ce qui est ancien.

Entretien avec Claude Marie Trémois

Le cinéma selon François Truffaut

textes réunis par Anne Gillain, Cinémas Flammarion, 1988

PRÉPARATION ET DÉROULEMENT DU TOURNAGE

Avant même la sortie d'*Adèle H.*, François Truffaut prépare un nouveau film, meilleur pour oublier les tensions et les passions de Guernesay. Après avoir raconté l'obstination amoureuse et la folie d'une jeune femme, il entreprend un film avec des enfants. Pendant les vacances scolaires, il a prévu de tourner *L'argent de poche* en juillet 1975, quatre mois à peine après être rentré du Sénégal. Pour établir le scénario il a d'abord consigné quelques petites histoires, dont certaines remontent au temps du travail sur *Les Mistons* ou sur *Les 400 coups*, comme celle de la petite fille abandonnée chez elle par ses parents et qui crie « J'ai faim » par la fenêtre, une histoire vraie racontée à Truffaut par Madeleine. D'autres sont autobiographiques, comme celle du premier baiser en colonie de vacances, vécue par l'adolescent en août 1945. D'autres enfin sont tirés de faits divers, ou simplement inventés.

A la fin de l'année 1972, le projet n'existe qu'à l'état de synopsis, une dizaine de pages écrites en collaboration avec Suzanne Schiffman. A ce moment-là, Truffaut envisage un « film à sketches illustrant différents aspects de l'enfance », avec comme point commun à toutes ces histoires « la grande faculté de résistance et de survie des enfants ». Avec ironie, il envisage même de titrer son film *La peau dure ...* Au début de l'été 1974, Truffaut décide de reprendre ce projet en le retravaillant avec Suzanne Schiffman. Son intention n'est pas d'écrire un vrai scénario, car il préfère être libre d'improviser avec les enfants qui joueront dans son film, d'écrire les dialogues au fur et à mesure, sur des situations déjà construites, en faisant passer quelques-unes de ses idées sur l'enfance. C'est Truffaut lui-même qu'il faut entendre, avec ses mots, ses idées et ses intonations, dans le long monologue où Jean-François Stévenin, l'instituteur dans *L'argent de poche*, s'adresse à ses jeunes élèves : « Je voulais vous dire que c'est parce que je garde un mauvais souvenir de ma jeunesse et que je n'aime pas la façon dont on s'occupe des enfants, que j'ai choisi le métier que je fais : être instituteur. La vie n'est pas facile, elle est dure, et il est important que vous appreniez à vous endurcir pour pouvoir l'affronter. Attention, je ne dis pas à vous durcir, mais à vous endurcir. Par une sorte de balance bizarre, ceux qui ont eu une jeunesse difficile sont souvent mieux armés pour affronter la vie adulte que ceux qui ont été protégés, ou très aimés. C'est une sorte de lois de compensation. Vous aurez plus tard des enfants et j'espère que vous les aimerez et qu'ils vous aimeront. A vrai dire, ils vous aimeront si vous les aimez. Sinon ils reporteront leur amour ou leur affection, leur tendresse, sur d'autres gens ou sur d'autres choses. Parce que la vie est ainsi faite qu'on ne peut pas se passer d'aimer et d'être aimé. »

En avril 1975, après quelques repérages dans le centre de la France, Truffaut décide de tourner son film à Thiers, dans le Puy-Dôme. Fin mai commencent les essais et les auditions des enfants, chaque samedi, dans les bureaux des *Films du Carrosse*. Trois cents enfants défilent alors rue Robert-Etienne, parmi lesquels quinze interpréteront les principaux rôles de *L'argent de poche*. Certains enfants d'amis feront partie des élus, tel Georges Desmouceaux, le fils de Lucette et Claude de Givray, ou Philippe Goldmann, celui du philosophe Lucien Goldmann. Les filles de Truffaut font aussi leurs vrais débuts à l'écran, Laura dans le rôle d'une jeune mariée prénommée Madeleine Doinel, mère d'un bébé, Oscar, qui refuse de parler et ne s'exprime qu'en

sifflant, Eva dans celui d'une adolescente prénommée Patricia, que ses petits copains emmènent au cinéma dans l'espoir de l'embrasser.

En juin, Truffaut s'installe à Thiers et engage des écoliers de la ville pour les rôles de figuration. L'épouse de l'instituteur (Jean-François Stévenin) est jouée par Virginie Thévenet. Marcel Berbert, Roland Thénot, Monique Dury (la costumière) ou encore Thi Loan N'Guyen (la maquilleuse) apparaîtront également dans le film, tout comme le maire de Thiers, René Barnérias, qui joue un petit rôle. Le tournage de *L'argent de poche* débute le 17 juillet 1975 et va durer deux mois. Truffaut retrouve Pierre-William Glenn, le chef opérateur de *La nuit américaine*, pour ce film qu'il veut tourner sur un rythme rapide. Parce que c'est le plein été et que les enfants sont au centre du film, il règne une ambiance de vacances. Truffaut écrit ses dialogues à la sauvette, recueillant, de-ci de-là, les expressions qu'il entend dans la bouche de ses « acteurs ».

Plutôt gai, mais épuisant physiquement, à cause de l'attention permanente portée aux enfants, le tournage de *L'argent de poche*, que Truffaut a enchaîné sur celui d'*Adèle H.* le laisse de nouveau dans un état de grande fatigue. Son médecin lui prescrit un mois de repos complet, qu'il décide de passer à Cannes puis à Los Angeles, au Beverly Hills Hotel. A son retour fin octobre 1975, un rude travail de montage l'attend, car il s'agit de ramener le bout-à-bout de *L'argent de poche* de plus de trois heures à une durée acceptable, autour d'une heure quarante.

Six mois après l'échec de *L'histoire d'Adèle H.* Truffaut renoue cependant avec le succès. La sortie de *L'argent de poche*, le 17 mars 1976 dans dix salles parisiennes, est un triomphe. Une fois encore, le public plébiscite un « petit » film de Truffaut après avoir boudé une œuvre plus ambitieuse. *L'argent de poche* réalise 470000 entrées en six mois d'exploitation, égalant le succès des *Quatre cent coups*. Même phénomène à l'étranger, que ce soit aux Etats-Unis (près d'un million et demi de dollars de recettes pour *Small Change*), en Allemagne, en Scandinavie ou au Japon. En Amérique, avec *Adèle H.* et *Small Change*, Truffaut obtient deux succès consécutifs la même année, faisant désormais partie du club des « *One million dollar's Directors* », avec des films qui n'en coûtent que la moitié.

Une semaine après la sortie parisienne, Truffaut est fier de montrer *L'argent de poche* aux habitants de Thiers. Accompagné de Roland Thénot et de Suzanne Schiffman, il est reçu par le maire, René Barnérias, le député Michel Debatisse, le sous-préfet et les 272 enfants invités. Truffaut fait un tabac, et dans le mois qui suit, 7744 personnes voient le film, ce qui représente un succès indéniable dans une ville qui ne compte après tout que 17000 âmes.

Antoine de Baecque, Serge Toubiana

François Truffaut,

Gallimard NRF, coll. Biographies, 1996

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 cent 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, 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, remerciera 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 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 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 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 Schiffman, à faire le bilan de ce qui avait 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 : « Ca 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... » Ca 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 la fait 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 Boumediène et de Giscard d'Estaing. Rappelons 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 affecte personnellement et qu'elle a encore peu de défenseurs publics à l'époque.

Après la guerre d'Algérie, l'affaire Langlois et Cannes 1968, l'enfance malheureuse ou maltraitée est la seule cause qui ait poussé Truffaut à surmonter son extrême réticence pour les prises de position politiques. 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'une 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 traitement, 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 questions 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 d'avantage 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. »

Alain Bergala

Cahier de note sur... L'argent de poche

Ed. Ecole et cinéma, les enfants du deuxième siècle

1979, ANNÉE DE L'ENFANCE ASSASSINÉE

« Si l'on songe aux enfants, les années soixante-dix seront à marquer d'une 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 traitement, 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 questions 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 d'avantage 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.

Le Cinéma et l'Enfance ? J'y viens. Cela m'a toujours irrité de voir les intellectuels attendre d'un film mettant en scène des enfants, qu'il exprime d'abord « la cruauté de l'enfance ». La cruauté infantile est un thème littéraire en or mais elle n'existe pas. Lorsqu'elle existe, c'est comme reflet caricatural de la cruauté des adultes. Un enfant normalement aimé, élevé et environné n'éprouve aucun désir de martyriser un autre enfant ou un animal. Il n'y a pas d'enfants nazis, fanatiques, terroristes, fascistes, il n'y a que des enfants « de » nazis, « de » fanatiques, « de » terroristes, « de » fascistes et parce qu'ils sont des enfants, oui j'affirme cela, parce qu'ils sont des enfants, ils sont innocents. Tant pis si je fais sourire certains d'entre vous. Comme les Noirs dans le cinéma d'Hollywood, les enfants sont sous-représentés dans les films en comparaison de l'importance qu'ils ont dans notre vie quotidienne. Enfant ayant grandi à Paris dans le quartier de Pigalle pendant la guerre, j'ai eu à souffrir de la cruauté des adultes, jamais de celle d'autres enfants et l'amour que je leur porte m'amène souvent à les montrer dans mes films, même quand le sujet ne les concerne pas directement.

Le cinéma et l'Enfance ! Je suppose que ce « Bulletin » rassemblera les rubriques qui se présentent automatiquement à l'esprit : « Films « pour » enfants, films « avec » enfants destinés aux adultes, films « avec » enfants destinés à tous publics ». J'avoue que les films appartenant à cette dernière rubrique ont ma préférence, car les divisions entre telle ou telle catégorie de spectateurs sont aussi arbitraires que les lois

de l'occupation allemande qui classaient les enfants en J.1, J.2 ou J.3... N'oublions pas que Victor Hugo, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas, Jules Verne, Hector Malot écrivaient « pour » les adultes et « pour » les enfants.

Pour terminer, je ferai remarquer que la responsabilité du cinéaste est plus grande lorsqu'il filme des enfants, car le public ne peut s'empêcher de surimpressionner un sens symbolique à tout ce que fait un enfant. Lorsque nous regardons un enfant particulier faire quelque chose sur l'écran, nous sommes aussitôt projetés en arrière vers notre propre enfance et, ce que fait cet enfant, il nous semble que l'enfance entière soit en train de le faire. C'est pourquoi je suis heurté lorsqu'un cinéaste croit pouvoir mêler un enfant à un meurtre, par exemple, ou à une intrigue policière. Un film avec des enfants peut se contenter de montrer des événements simples car le drame enfantin naît de la quotidienneté. Il faut surtout ne pas utiliser l'enfant comme un acteur à qui l'on donne un texte mais comme un collaborateur auquel on demande d'apporter la vie, la plausibilité, la fantaisie.

Enfin, contrairement à ce que je lis parfois, ici ou là, il ne s'agit pas de tourner avec des enfants pour mieux les comprendre, il s'agit de filmer des enfants parce qu'on les aime.

François Truffaut, Déclaration à l'occasion de l'année de l'enfance
Contribution à l'Unesco au nom de la Fédération internationale des ciné-clubs, Noël
1979