

Cloé BINEAU

Transmission intellectuelle

L'adolescent lettré et son professeur. Deux exemples du répertoire cinématographique français.

Master professionnel de l'UFR de littérature française et comparée

Mention « Littérature, philologie, linguistique »

Mémoire de Master 1 MEA, Métiers de l'Édition et de l'Audiovisuel : lettres et multimédias

Université Paris Sorbonne – Paris IV.

Madame France Renucci, directrice de recherches.

Année universitaire 2016-2017.



Transmission intellectuelle

L'adolescent lettré et son professeur. Deux exemples du répertoire cinématographique français.

Cloé BINEAU

Transmission intellectuelle

L'adolescent lettré et son professeur. Deux exemples du répertoire cinématographique français.

Master professionnel de l'UFR de littérature française et comparée

Mention « Littérature, philologie, linguistique »

Mémoire de Master 1 MEA, Métiers de l'Édition et de l'Audiovisuel : lettres et multimédias

Université Paris Sorbonne – Paris IV.

Madame France Renucci, directrice de recherches.

Année universitaire 2016-2017.



SOMMAIRE

Introduction	13
Première approche des œuvres.....	21
Chapitre I – La littérature, personnage central ?	27
I. A) Description des « moments livre ».....	31
I. B) Littérature et autres supports culturels.....	51
Chapitre II – La littérature dans son rapport aux personnages	65
II. A) Créateur, consommateur, commentateur.....	67
II. B) Didactique de la littérature dans le rapport maître à élève.....	87
Conclusion	109
Résumé.....	115
Table des matières.....	117
Bibliographie.....	121

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier M. Fabien Gris pour m'avoir orientée vers mon actuelle directrice de recherches sans laquelle ce mémoire n'aurait vraisemblablement pas eu lieu et j'adresse ainsi des remerciements particulièrement chaleureux à M^{me} France Renucci qui m'a aiguillée avec sagacité et sans détour durant les nombreuses étapes de mon projet, permettant de le mener à bien.

Je salue également mes camarades de promotion et tous ceux m'ayant encouragée dans ma démarche, parmi eux : Maud Stenger, Anthony Volle et Aurélien Élisabeth ; les membres de l'atelier théâtral de la Sorbonne ainsi que ceux de l'équipe éducative, notamment M^{me} Stéphanie Géhanne-Gavoty, pour le partage de leur passion et de leurs connaissances.

Merci enfin à tous ces auteurs d'être une constante source d'inspiration.

On accuse quelquefois les gens d'esprit de vouloir briller¹.

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Jean Goulemot, Paris, Livre de Poche, 2007, p. 278.

INTRODUCTION

UN MASTER, UN MÉMOIRE

Entreprendre un mémoire n'est pas un acte anodin, il s'agit du premier travail de recherche dans le parcours d'un étudiant. Nous avons souhaité nous investir dans un sujet en lien avec l'actualité en mettant un *corpus* au service de nos hypothèses : la représentation des intellectuels dans les médias. Or, un mémoire implique le choix d'un *corpus* qui permet de concrétiser un sujet. Je suis attirée par le professorat, curieuse de l'idée de transmission, de la formation au sens large de l'individu. Lectrice précoce, j'ai découvert très tôt le livre et la littérature². Mes principaux loisirs se résument en la lecture, j'affectionne les auteurs du XIX^e siècle, et l'écriture au point que je souhaite devenir écrivain. Enfin, ayant découvert les métiers de l'édition, je suis résolue à faire carrière dans les métiers de l'édition scolaire qui réunit mes centres d'intérêt. Il n'est cependant pas exclu que je réalise auparavant une thèse.

² Le livre est un « assemblage de plusieurs feuilles » (Maurice Lachâtre, *Nouveau Dictionnaire universel*, Paris, Docks de la librairie, (1870)), un support, tandis que la littérature est définie comme un « ensemble de productions intellectuelles qui se lisent » mais aussi « qui s'écoutent » (*Trésor de la langue française informatisé* via www.cnrtl.fr/definition/littérature consulté le 14/10/2016) s'intéressant d'abord au contenu. L'idée qu'une œuvre de fiction puisse ne pas être littéraire est l'objet de la thèse de Bertrand Ferrier, « *Mais tout n'est pas littérature !* » *Le concept de littérarité appliqué aux romans contemporains pour la jeunesse (1995-2005)*, Paris IV, (2006).

LE CHOIX D'UN SUJET

Nos thèmes de prédilection sont la littérature et le cinéma. La place de l'homme cultivé dans la vie quotidienne et sa représentation dans l'art nous intéresse. Pour Jean-Paul Sartre, un intellectuel est engagé et se définit comme : « quelqu'un qui est fidèle à un ensemble politique et social mais qui ne cesse de le contester³ ». Or, nous tenons à l'érudition en général. Aussi, l'*intello*, « personnage sans image, (qui) a néanmoins un physique de l'emploi repérable : lunettes et blouse blanche du savant, maladresse et timidité du professeur⁴ » nous intrigue.

Il s'agit de concilier nos passions. Nous avons constaté les affinités qui unissent ces deux arts : ainsi nous avons réalisé en classe de Première dans le cadre d'un travail de groupe un exposé sur l'adaptation du roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses*⁵ au cinéma, dans sa version en costumes de 1988⁶, ainsi que sa transposition à l'époque contemporaine dans *Les Liaisons dangereuses 1960*⁷. Nous voulons déplacer la question de l'adaptation vers celle de la place de la littérature dans la diégèse d'un film pour notre mémoire.

Notre période de prédilection en matière de septième art s'inscrit autour de la Nouvelle Vague et de son versant anglais⁸, le *Swinging London*. Nous apprécions

³ *Le Nouvel Observateur*, 26 juin 1968, repris dans *Situation VII*, J.-P. Sartre, Paris, coll. Blanche, Gallimard, (1965).

⁴ Philippe de Lara, article : « intellectuel », *Dictionnaires des personnages du cinéma*, dir. Gilles Horvilleur, Bordas, (1988), p. 219.

⁵ Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Amsterdam, Durand-Neveu, (1782).

⁶ Stephen Frears, *Dangerous Liaisons*, (*Les Liaisons dangereuses*), États-Unis et Royaume-Unis, (1988).

⁷ Roger Vadim, *Les Liaisons dangereuses 1960*, France, (1958).

⁸ Le cinéma l'Entrepôt a ainsi diffusé un cycle de sept films du *Swinging London* baptisé « La Nouvelle Vague anglaise des années 60 » : *Women in love* de Ken Russel, (1969) ; *Morgan* de Karel Reisz, (1966) ; *The Servant* de Joseph Losey, (1965) ; *A Hard day's night* de Richard Lester (1964) ; *Kes* de Ken Loach (1969) ; *Darling* de John Schlesinger, (1965).

également le réalisme poétique ou encore les premiers temps du cinéma. Les films contemporains traitant de l'intelligence ainsi *Limitless*⁹ sont de ceux qui nous captivent.

Enfin, le *casting* de ces films a participé à notre sélection. Impressionnée par le jeu de Jean-Pierre Léaud, nous avons complété notre connaissance de la Nouvelle Vague en visionnant l'œuvre de Jacques Rivette, *Out 1*¹⁰ dans sa version¹¹ *Noli me tangere* durant 12h 53 minutes. Nous admirons le travail Fabrice Luchini, qui s'illustre autant au cinéma¹² qu'au théâtre où il reprend des textes littéraires¹³. Ces deux acteurs tiennent chacun le rôle principal de l'un des film du *corpus*.

CORPUS, ORIS, N

Le *corpus* comporte deux films. Nous avons découvert *Les Quatre Cents coups*¹⁴ au cinéma, dans le cadre d'une rétrospective de films jeunesse qui comprenait entre autre *L'Argent de poche*¹⁵ du même François Truffaut et *Dans la maison*¹⁶ lors de sa sortie en salle¹⁷.

Notre *corpus* se compose des films :

⁹ Neil Burger, *Limitless*, États-Unis, (2011).

¹⁰ Jacques Rivette, *Out 1 : Noli me tangere*, France, (1971).

¹¹ Il existe une autre version du film de Jacques Rivette, *Out 1 : Spectre*, France, (1971), d'une durée de 4h 20 minutes.

¹² Il est recensé sur IMDb comme ayant joué dans 77 films, www.imdb.com/name/nm0524528/, consulté le 14/10/2016.

¹³ Fabrice Luchini est à l'affiche du spectacle *Poésie ?* du 17 octobre 2016 au 23 janvier 2017, au Théâtre Montparnasse à Paris, dans lequel il lit Rimbaud, Baudelaire, Molière, Flaubert et Labiche.

¹⁴ François Truffaut, *Les Quatre Cents coups*, France, (1959) cf. Annexe I : fiche technique du film *Les Quatre Cents coups*.

¹⁵ François Truffaut, *L'Argent de poche*, France, (1976).

¹⁶ François Ozon, *Dans la maison*, France, (2012) cf. Annexe II : fiche technique du film *Dans la maison*.

¹⁷ Le film est sorti en France le 10 octobre 2012.

- *Les Quatre Cents coups* de François Truffaut (1959)

- *Dans la maison* de François Ozon (2012)

Nous aurons en annexe des documents visuels relatifs aux œuvres (affiches, jaquettes de DVD,...) ainsi que leurs chiffres d'entrée. Viendront ensuite les textes d'auteurs littéraires en intégralité ou en extrait apparaissant dans les films sous forme de simple allusion, de plagiat ou encore de citation. Seront également présentées les transcriptions des travaux d'écriture réalisés par les personnages fictifs de nos films.

Les Quatre Cents coups, premier long-métrage de François Truffaut¹⁸, est aussi le premier volet du cycle mettant en scène le personnage d'Antoine Doinel. Montré le 4 mai 1959 à l'occasion du Festival de Cannes avant d'arriver sur les écrans parisiens le 3 juin de cette même année, il sera suivi d'*Antoine et Colette*¹⁹ (1962), *Baisers volés*²⁰ (1968), *Domicile conjugal*²¹ (1970) et de *L'Amour en fuite*²² qui vient clore la saga en 1979. Nonobstant cela, c'est comme une œuvre indépendante²³ que nous l'aborderons. Le film *Les Quatre Cents coups* forme avec *Le Beau Serge*²⁴ et *À Bout de souffle*²⁵ l'un des trois piliers de la Nouvelle Vague²⁶.

Dans la maison est une œuvre réalisée par François Ozon²⁷. Le film, sorti en salle en 2012, est l'adaptation d'une pièce du dramaturge espagnol contemporain

¹⁸ Cf. Annexe III : biographie de François Truffaut.

¹⁹ François Truffaut, *Antoine et Colette*, France, (1962). Ce court-métrage est un segment du film à sketches de François Truffaut, Shintarō Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini et Andrzej Wajda, *L'Amour à 20 ans*, France, Italie, Japon, (1962).

²⁰ François Truffaut, *Baisers Volés*, France, (1968).

²¹ François Truffaut, *Domicile conjugal*, France, (1970).

²² François Truffaut, *L'Amour en fuite*, France, (1979).

²³ Nous retrouvons ainsi *Les Quatre Cents coups*, à l'exclusion des autres volets de la saga, dans la liste dressée en 2005 par le BFI (British Film Institute) des « 50 films à voir avant d'avoir 14 ans » dans laquelle il occupe le top 10 de manière non classée.

²⁴ Claude Chabrol, *Le Beau Serge*, France, (1958).

²⁵ Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, France, (1960).

²⁶ Ces trois films sont mis en parallèle dans le *Compte rendu de la conférence du mercredi 22 janvier 2003* d'Alain Carbuccia.

²⁷ Cf. Annexe IV : biographie de François Ozon.

Juan Mayorga : *Le Garçon du dernier rang*²⁸, toutefois ce n'est pas ce rapport à la littérature qui nous intéresse. En effet, la notion d'intertextualité permet de regarder n'importe quel texte pour y retrouver « autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes²⁹. », le rapport à un ou plusieurs « textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante³⁰ » n'est donc pas spécifique à l'adaptation. Nous considérerons par conséquent le film comme une œuvre à part entière³¹.

Ces films traitent d'un thème commun : celui de l'adolescent³² ayant un rapport privilégié aux lettres. L'on peut constater dans chacun des films la coexistence de deux personnages : un adolescent et un adulte présents sous la forme d'un élève et de son maître, au sens premier de maître d'école mais aussi dans le sens plus large de maître à penser. L'étude de ce *corpus* nous permettra donc de tenter d'apporter une réponse au questionnement suivant :

En quoi la littérature se révèle-t-elle un élément clef du rapport maître à élève des protagonistes ?

DISCOURS DE LA MÉTHODE

En tant qu'amateur de littérature comparée, nous avons décidé de travailler sur deux œuvres afin de faire ressortir qu'un même thème puisse être traité de plusieurs manières. La méthode employée est intuitive, permettant le dégagement d'un sens inhérent au *corpus* sans comparaison avec une théorie pré-établie. Est ainsi voulu un apport de

²⁸ Le titre original de la pièce est *El chico de la última fila*, (2000). Elle sera publiée en français sous le titre *Le Garçon du dernier rang*, traduction de Jorge Lavelli, Dominique Poulange, Besançon, Éditions *Les Solitaires Intempestifs*, coll. « Mousson d'été », (2009).

²⁹ Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble, analyse du Jehan de Saintré*, Paris, Seuil, (1968).

³⁰ Roland Barthes, art. « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis SA, (1968-1975).

³¹ « l'œuvre adaptée peut devenir une œuvre à part entière. », André Gardies, *Littérature et cinéma, écrire l'image*, Université de Saint-Étienne, (1999), p. 110.

³² Antoine Doinel a 12 ans et Claude Garcia 16 ans. Les acteurs les interprétant sont respectivement âgés de 14 et 23 ans. Ainsi, l'acteur est plus âgé que le personnage.

sources minimal afin d'appuyer nos dires sans s'écarter de l'activité d'analyse des œuvres composant le *corpus*. Durant les visionnages, nous avons dressé une liste de remarques linéaires ainsi qu'un séquenceur³³ détaillant les séquences où la littérature est présente.

Les ouvrages nous ayant fourni une aide substantielle sont ceux sur le vocabulaire cinématographique et technique ainsi le *Dictionnaire général du cinéma*³⁴ d'André Roy, auquel s'ajoute *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*³⁵ de Daniel Banda dont nous fûmes l'élève au lycée et José Moure, ceux portant sur l'analyse littéraire, je cite *Figures de style*³⁶. Nous avons étudié l'ouvrage de Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*³⁷. Enfin, les outils pédagogiques mis en ligne par le ministère de l'éducation nationale³⁸ nous ont servi d'appui³⁹.

PLAN RÉDIGÉ

Au cours de notre **I**, nous questionnerons la place de la littérature dans les films du *corpus*. En **I, A**, nous étudierons les « moments livre », c'est-à-dire les apparitions de l'objet livre à l'image (**I, A, 1**), les éléments évoquant le livre de manière indirecte (**I, A, 2**) ainsi que les textes littéraires évoqués ou entendus (**I, A, 3**) dans *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison* puis en procédant à une analyse comparée. En **I, B**, nous comparerons la place accordée à la littérature dans les films du *corpus* avec celle des autres secteurs culturels tels que les autres supports de l'écrit (**I, B, 1**), le cinéma (**I, B, 2**) et

³³ Annexe V et Vbis : séquenceur du film *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison*.

³⁴ André Roy, *Dictionnaire général du cinéma*, Canada, Fides, (2007).

³⁵ Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Champs arts, (2008).

³⁶ Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, Librio, (2011).

³⁷ Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, PUPS, (2016).

³⁸ www.education.gouv.fr ; www.eduscol.education.fr.

³⁹ Pour la bibliographie complète, se reporter en fin de volume.

les arts plastiques (**I, B, 3**) dans *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison* puis en procédant à une analyse comparée.

Au cours de notre **II**, nous étudierons le rapport des protagonistes à la littérature dans les œuvres du *corpus*. En **II, A**, nous commenterons le statut du personnage face à la littérature suivant qu'il se trouve dans une position de créateur (**II, A, 1**), de lecteur (**II, A, 2**) ou de commentateur (**II, A, 3**) dans *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison* avant d'entreprendre une analyse comparée. Enfin, en **II, B**, nous analyserons le rôle que joue la littérature dans la relation maître à élève des protagonistes. Nous étudierons la figure de l'élève et celle du professeur (**II, B, 1**), nous verrons en quoi la littérature se fait leur lien principal (**II, B, 2**) et de quelle manière elle participe à un rapport de force se jouant entre eux (**II, B, 3**) dans *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison* avant d'entreprendre une analyse comparée.

PREMIÈRE APPROCHE DES ŒUVRES

1. CONTEXTE HISTORIQUE

La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liées à certaines formes du développement social. La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique et qu'ils ont encore pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles.⁴⁰

La connaissance du contexte historique ne suffit pas pour décrire une œuvre d'art. Toutefois, l'approche d'une œuvre passe par le rappel de son contexte. Les films de notre *corpus* couvrent plus d'un demi-siècle, de 1959 à 2012. Jean-Pierre Léaud, âgé de quatorze ans lorsqu'il interprète le rôle principal des *Quatre Cents coups* atteint sa soixante-huitième année lors de la sortie de *Dans la maison*. L'Histoire contemporaine est amorcée à la Révolution française⁴¹ de 1789. Le monde d'après 1945 correspond en outre à une discipline⁴² à lui seul. Les films de notre *corpus* appartiennent donc à la période allant du lendemain de la Seconde Guerre mondiale à nos jours. Ils naissent chacun au milieu d'événements particuliers.

Nouvelle Vague, enjeux nouveaux

L'année 1959 est celle de l'avènement du courant cinématographique de la Nouvelle Vague⁴³ dont François Truffaut est l'un des fers de lance.

⁴⁰ Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. fr. Husson et Badia, Paris, éd. Sociales, 1957, p. 175, (1859).

⁴¹ Ainsi, la thèse de doctorat en Histoire contemporaine d'Eric Barrault a pour titre : *Écrire l'histoire de la Révolution française pendant le premier XIX^e siècle : Charles de Lacretelle (1766-1855), un historien « modéré » dans la France post-révolutionnaire*, soutenue en 2008 à l'université Paris I.

⁴² Ainsi, le programme d'Histoire des classes de terminale porte sur les évolutions du monde depuis 1945.

⁴³ L'expression « Nouvelle Vague » est utilisée par Françoise Giroud dans un article de *L'Express* du 3 octobre 1957 pour qualifier les jeunes gens et reprise par Pierre Billard dans *Cinéma 58* de février 1958.

Pour le début de la "décennie" cinématographique, la plupart d'entre eux [les historiens] s'appuient sur l'avènement de la V^e République (4 octobre 1958) qui correspond peu ou prou à celui de la Nouvelle Vague (la fin du tournage du *Beau Serge* de Claude Chabrol en janvier 1958, le triomphe des *Quatre cents coups* de François Truffaut à Cannes, en mai 1959).⁴⁴

Le 20 novembre 1959, la Déclaration des droits de l'enfant est proclamée par l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies⁴⁵. Le thème de l'enfance est cher à Truffaut⁴⁶, et plus largement, celui de la jeunesse⁴⁷. Le réalisateur aborde ce sujet avec le court-métrage *Les Mistons*⁴⁸ avant de tourner *Les Quatre Cents coups*. La quête de liberté présente dans ce film⁴⁹ se retrouvera dans les événements de mai 1968⁵⁰.

*Génération Y*⁵¹

L'entrée dans le nouveau millénaire est marquée par la téléphonie mobile et l'explosion internet⁵², suivie de l'internet 2.0 qui permettent l'émergence des réseaux sociaux. Ces avancées technologiques servent de sujet principal aux films *Matrix*⁵³ ou encore *Phone Game*⁵⁴. L'industrie cinématographique française réalise dans ce contexte des films mettant en scène la nouvelle génération, qui ne peut se passer de son téléphone portable⁵⁵, notamment dans un cadre scolaire, c'est le cas de *L'Esquive*⁵⁶ et de *La Journée de*

⁴⁴ Rémi Lecompte, *La Représentation de la musique dans le cinéma de fiction : l'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960*, Université François-Rabelais de Tours, (2014).

⁴⁵ Jean Le Gal, *Les droits de l'enfant à l'école : Pour une éducation à la citoyenneté*, De Boeck Supérieur, 2008.

⁴⁶ « la véritable vedette d'un film sur les enfants, c'est l'enfance elle-même. [...] je ne me lasse pas de tourner avec des enfants. » François Truffaut, *L'Argent de poche*, cinéroman, Paris, Flammarion, p.12.

⁴⁷ « tout à la fois l'émanation et la figuration des sentiments de cette jeunesse en ébullition », Fabien Gris, op. cit. p. 551

⁴⁸ François Truffaut, *Les Mistons*, France, (1958).

⁴⁹ Yves-Marie Le Troquer, *Les Quatre Cents coups, un film de François Truffaut*, dossier pédagogique élaboré dans le cadre du dispositif Collège au Cinéma, octobre 2015, p.4.

⁵⁰ Pour John Lichfield, la liberté est l'un des trois termes indissociables de mai 1968. Art. « Egalité ! Liberté ! Sexualité ! : Paris, may 1968 », *The Independent*, samedi 23 février 2008.

⁵¹ Expression créée par Bruce Tulgan et Carolyn A. Martin, *Managing Generation Y : global citizens born in the late seventies and early eighties*, Amherst, HRD Press, (2001), étendue à toute la génération ayant grandi avec l'informatique.

⁵² « The Internet explosion », Caroline Lonn, Linda Virkkala, « The history of the Internet. A presentation », www.slideplayer.com/slide/7045002/, consulté le 21/10/2016.

⁵³ Les Wachowski, *Matrix*, États-Unis et Australie, 1999.

⁵⁴ Joel Schumacher, *Phone Booth (Phone Game)*, États-Unis, 2002.

⁵⁵ Art. « Accros à vos portables : vous êtes nomophobes », *L'Express* via lexpansion.lexpress.fr. Article non

*la jupe*⁵⁷ qui se déroulent en banlieue dans des établissements difficiles⁵⁸. François Ozon, dix ans après le succès de *Huit femmes*⁵⁹, lequel était déjà l'adaptation d'une pièce⁶⁰, réalise *Dans la maison*, avec Fabrice Luchini et Ernst Umhauer dans les rôles principaux.

2. FICHES TECHNIQUES

*Les Quatre Cents coups*⁶¹

a) Équipe technique

Réalisateur : François Truffaut
Scénaristes : François Truffaut, Marcel Moussy
Compositeur : Jean Constantin
Production : Les Films du Carrosse
Distributeur : MK2 Diffusion

b) Casting principal

Jean-Pierre Léaud : Antoine Doinel
Claire Maurier : M^{me} Doinel
Albert Rémy : M. Doinel

Guy Decomble : le professeur de français
Patrick Auffray : René Bigey

signé, 06 avril 2012.

⁵⁶ Abdellatif Kechiche, *L'Esquive*, France, 2014.

⁵⁷ Jean-Paul Lilienfeld, *La Journée de la jupe*, France et Belgique, 2009.

⁵⁸ Les films sont mis en parallèle dans l'article : « *La Journée de la jupe* : l'école en otage » de Jacques Mandelbaum, Le Monde via www.lemonde.fr, 24 mars 2009.

⁵⁹ François Ozon, *Huit femmes*, France, 2002.

⁶⁰ Robert Thomas, *Huit femmes*, publié dans *L'Avant-Scène Théâtre* n° 268, 01/07/1962.

⁶¹ Informations issues de la fiche Allociné, en ligne www.allocine.fr/film/fichefilm-62178/casting/, consulté le 28/01/2017. Cf. Annexe I – Fiche technique du film *Les Quatre Cents coups*.

*Dans la maison*⁶²

a) Équipe technique

Réalisateur : François Ozon

Scénariste : François Ozon, d'après l'œuvre de Juan Mayorga

Adaptation : François Ozon

Compositeur : Philippe Rombi

Production : Mandarin films, France 2 Cinéma, FOZ

Distributeur : Mars Films

b) Casting principal

Fabrice Luchini : Germain Germain

Ernst Umhauer : Claude Garcia

Kristin Scott Thomas : Jeanne Germain

Bastien Ughetto : Raphaël Artole

Emmanuelle Seigner : Esther Artole

3. RESUMES DES FILMS

Les Quatre Cents coups

Antoine a une adolescence turbulente. Il ment à ses parents indifférents à son sort, vole, fugue. Son seul réconfort, il fait les quatre cents coups avec son ami René. Un jour, la police s'en mêle⁶³.

⁶² Informations issues de la fiche Allociné, en ligne www.allocine.fr/film/fichefilm-193715/casting/, consulté le 28/01/2017. Cf. Annexe II – Fiche technique du film *Dans la maison*.

⁶³ Fiche en ligne, www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=62178.html, consulté le 29/12/2012.

Dans la maison

Un garçon de 16 ans s'immisce dans la maison d'un élève de sa classe, et en fait le récit dans ses rédactions à son professeur de français. Ce dernier, face à cet élève doué et différent, reprend goût à l'enseignement, mais cette intrusion va déclencher une série d'événements incontrôlables⁶⁴.

⁶⁴ Synopsis du site officiel de François Ozon, en ligne, www.francois-ozon.com/fr/filmo-dans-la-maison, consulté le 01/01/2017.

CHAPITRE I
LA LITTÉRATURE, PERSONNAGE CENTRAL ?

Introduction à la partie

L'exception livre

Les films *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison* font apparaître l'écrit à l'écran. Afin d'étudier l'image de l'objet livre dans les œuvres du *corpus*, il convient de revenir au préalable sur la définition même du livre.

En France, le livre est le seul bien de consommation régi par une loi de prix unique⁶⁵. Caractérisé par ses attributs techniques⁶⁶, le livre bénéficie en outre d'une définition fiscale de référence :

Un livre est ensemble imprimé, illustré ou non, publié sous un titre ayant pour objet la reproduction d'une œuvre de l'esprit d'un ou plusieurs auteurs en vue de l'enseignement, de la diffusion de la pensée et de la culture.

[...]

Cet ensemble conserve la nature de livre lorsque la surface cumulée des espaces consacrés à la publicité et des blancs intégrés au texte en vue de l'utilisation par le lecteur est au plus égal au tiers de la surface totale de l'ensemble, abstraction faite de la reliure ou de tout autre procédé équivalent

⁶⁷

Cette définition pose deux conditions pour qu'un produit désigné soit considéré comme un livre. La première est utilitaire⁶⁸, le livre étant défini par sa vocation à pérenniser et à faire circuler une « œuvre de l'esprit ». Une condition de forme intervient également, limitant l'usage des blancs et de la publicité. À cette définition s'ajoute une liste d'ouvrages correspondant aux critères donnés ou s'en écartant. Ainsi toute production écrite quoique

⁶⁵ Il s'agit de la Loi Lang (81-766) du 10 août 1981.

⁶⁶ Cf. note 1 p. 13.

⁶⁷ Art. « Qu'est-ce qu'un livre ? », citant la Direction générale des impôts, *Instruction du 30 décembre 1971* (3C-14-71), disponible en ligne www.culture.gouv.fr/culture/dll/prix-livre/prix-1.htm, consulté le 01/02/2017.

⁶⁸ Alexandre Piboyeux, « La définition juridique du livre », art. en ligne www.ecla.aquitaine.fr/Ressources2/Informations-juridiques/Ecrit-et-livre/Fiches-libraires/La-vente-des-livres/La-definition-juridique-du-livre, consulté le 01/02/2017.

imprimée ou reliée n'est pas nécessairement livre, lequel peut également revêtir un format dématérialisé.

La cohabitation à l'image de ces deux sortes de supports textuels, livre et non-livre, aiguille notre analyse des films du *corpus*. Nous nous demanderons également si l'évocation du livre est liée à celle de la littérature.

CHAPITRE I
LA LITTÉRATURE, PERSONNAGE CENTRAL ?

A

DESCRIPTION DES « MOMENTS LIVRE »

1.

Le livre montré⁶⁹

Les œuvres cinématographiques *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison* offrent à plusieurs reprises des images de l'objet livre à l'écran. Dans une volonté synthétique, nous les regroupons ici par thèmes et ne relevons que les plans les plus signifiants. Pour la liste exhaustive des « moments livres » et de leurs plans, on se reportera aux annexes VIII et IX.

a) *Les Quatre Cents coups*

Le film de François Ozon comporte treize « moments livre » - apparitions d'un ou plusieurs livres à l'écran - pouvant être constituées d'un ou plusieurs plans.

Cinq de ces occurrences s'opèrent dans un cadre scolaire, les huit autres dans la sphère privée. Le contexte scolaire est marqué par les limites géographiques d'une salle de classe. Il s'agit de scènes en intérieur. En séquence 2, une dizaine de livres sont posés sur le bureau du maître, sans qu'il soit possible d'en distinguer la nature. Les livres, fermés, forment trois piles de trois à cinq ouvrages, dont deux à la gauche du maître, de part et d'autre du bureau. Il n'y a aucun contact avec le professeur. Celui-ci est visuellement encadré par les livres. Ce « moment livre » d'une durée de vingt-deux secondes est le premier du film. Nous pouvons effectuer un rapprochement avec la séquence 29 dans laquelle un livre est ouvert à la gauche du maître, à côté de deux livres fermés posés à plat. Le professeur essuie ses lunettes, manipule son crayon mais ne porte pas ses yeux sur l'ouvrage,

⁶⁹ Voir Annexe VIII – Liste des « moments livre » dans *Les Quatre Cents coups* et Annexe IX – Liste des « moments livre » dans *Dans la maison*.

tandis qu'un élève récite « Le lièvre » de manière lacunaire. Il peut s'agir du livre duquel le texte est extrait à savoir le recueil *La Chanson des gueux*⁷⁰. De même, séquence 45 et 46, nous observons deux piles de quatre livres sur le bureau du maître. Ce sont les copies et non les livres qui sont l'objet de son attention. Bien qu'il s'agisse d'un autre enseignant, le professeur d'anglais, assis derrière son bureau séquence 36 a un rapport similaire aux livres clos se trouvant sur son bureau. Dans son cas, les élèves qu'il interroge peu fructueusement retiennent son attention.

Dans cette même séquence 2 puis au cours des séquences 6 et 7, trois piles de sept livres chacune sont posées à hauteur d'épaule d'Antoine qui ne les regarde à aucun moment. Les livres sont placés derrière un tableau noir mobile, n'étant pas visibles des élèves si ce n'est lorsqu'ils sont envoyés au piquet. Les livres sont fermés et empilés les uns au-dessus des autres sans ordre apparent. Les formats sont disparates, l'on distingue des livres reliés comme brochés dans un état médiocre : les gouttières s'effritent, une feuille froissée dépasse de l'un d'eux.

A huit reprises, le livre apparaît dans la sphère privée. Séquence 9, un livre fermé est posé, seul, au milieu des trophées qui ornent la cheminée. Antoine n'y prête pas attention, occupé à mettre du charbon dans le poêle. La flamme créée juste en dessous du livre le met en valeur. De même, l'argent que vole Antoine est dissimulé dans le meuble, exactement sous l'ouvrage. Témoin de la mauvaise conduite du garçon, le livre semble ici représenter la conscience. Il pourrait s'agir d'une *Bible*. Dans la même séquence, l'on peut voir une dizaine de livres fermés posés sur une étagère. Certains sont debout, d'autres à plat, se chevauchant. Le personnage n'y prête pas attention. S'ensuit un plan-séquence durant lequel Antoine s'assoit devant la coiffeuse de sa mère. En arrière plan, au fond de la pièce, huit livres brochés fermés sont rangés sur une étagère, cinq sont debout et trois empilés à plat. Le contour blanc à intérieur noir du dos est le même pour tous. Les livres forment une collection, peut-être « Série noire »⁷¹. A la fin de la séquence, le cartable ouvert d'Antoine posé sur la table dressée pour accueillir le repas laisse voir un manuel scolaire

⁷⁰ Jean Richepin, *La Chanson des gueux*, Tours, imp. Juliot, (1881).

⁷¹ Collection de romans policiers créée en 1948 par Claude Gallimard.

fermé. Ce n'est pas l'objet de l'attention d'Antoine qui saisit son cahier. Le « livre d'enseignement⁷² » fait partie des livres selon l'acceptation fiscale. Séquence 22, Antoine utilise un livre ouvert comme appui pour y écrire un mot d'excuse falsifié. Durant les vingt-deux premières secondes du plan, le livre est ouvert mais couvert par la feuille qu'utilise Antoine pour écrire. Séquence 38, Antoine se couche dans le lit des parents, sa mère se penchant sur lui. Quatre livres sont visibles en arrière plan tandis que M^{me} Doinel se confie à Antoine et l'invite à améliorer ses résultats en français.

La séquence 40 tend à se distinguer des autres « moments livre ». Constituée de deux plans, elle utilise la voix d'Antoine en off pour mettre en relief la lecture et la faire partager avec le spectateur – dont le sens premier évoque celui qui voit, qui observe – également auditeur. La séquence précédente en extérieur constitue une pause dans l'intrigue. Après un fondu au noir, l'image s'ouvre sur Antoine lisant. Antoine est allongé sur le canapé, il tient un livre de grand format dans les mains, l'appuyant contre ses jambes croisées et relevées. Le nom de l'auteur est visible : Balzac, en lettres capitales. La voix d'Antoine en off coïncide avec les lignes visibles à l'écran dans un second plan qui correspond à un zoom sur la page du livre jusqu'à « EUREKA (j'ai trouvé) ! ». L'ouvrage est visible durant vingt-trois secondes.

Enfin, les séquences 47 et 49 sont particulières car elle se situe dans la sphère privée d'un logis sans pour autant être intime pour Antoine dont ce n'est pas l'appartement. Il s'agit d'un univers autre que celui des Doinel, celui de la famille Bigey. Alors que René accueille Antoine chez lui à l'insu de ses parents, des livres sont visibles à l'arrière plan, rangés dans une bibliothèque, présentant majoritairement leur dos et ne bénéficiant d'aucune interaction avec les personnages présents. La bibliothèque est de nouveau en fond, face à René lors du repas qu'il prend avec son père. L'on ne peut distinguer les titres ni les auteurs. En tout, les livres de la famille Bigey sont visibles durant une minute quatorze secondes.

⁷² « Définition fiscale du livre », en ligne, www.sne.fr/etre_editeur/fiscalite, consulté le 11/03/2017.

b) *Dans la maison*

Le film de François Ozon ne comporte pas moins de trente-trois apparitions de livres à l'écran. Onze d'entre elles, soit un tiers, se situent dans l'établissement scolaire où Germain enseigne et Claude étudie.

Aux séquences 6 et 41, un plan de demi-ensemble sur la salle de classe permet de constater que les élèves ont devant eux leur manuel indifféremment ouvert ou fermé. Un second livre est visible. Il s'agit des *Fables* de Jean de la Fontaine au format poche, qui repose, fermé, en bord de table. Ils sont visibles pour une durée de trente-six secondes. Germain tient un manuel de littérature à la main. Il le manipule sans jamais le fermer complètement, se servant de son doigt comme marque-page ce qui semble indiquer un rapport charnel au livre. À la fin de la séquence, le même manuel est posé ouvert sur le bureau du professeur, sur lequel on aperçoit également le livre au format poche qu'ont les élèves. Germain ne prête plus attention aux livres, son attention étant focalisée par Claude et sa copie. Séquence 58, un exemplaire des *Fables* de La Fontaine est de nouveau visible posé fermé sur le pupitre de l'un des élèves pour une durée de six secondes. Séquence 65, manuels et livres au format poche sont posés sur les tables. *Fables* est ouvert à l'envers sur le bureau de Germain ne respectant plus ses propres consignes. Germain saisit le livre, les élèves en font autant.

Séquence 12, Germain sort trois livres de sa sacoche. La collection « Le Livre de Poche » est reconnaissable par le logo rouge sur fond blanc présent sur le dos des ouvrages. Il y a contact direct avec la main de Germain et de Claude. Ce dernier se saisit de l'un d'entre eux, l'observe, l'ouvre et le manipule. Séquence 18, Germain est assis à côté de Claude à la place d'un élève dans la salle de classe vide. Il sort de sa sacoche trois livres qu'il présente comme étant respectivement de Tchekhov, Dickens et Flaubert. Claude se saisit de ce dernier et s'apprête à l'ouvrir. Le raccord cut avec le plan suivant fait voir deux pages s'ouvrir, mais la littérature classique a laissé place à une brochure d'art contemporain, surprenant le spectateur en jouant avec le contraste entre ce qui est attendu et ce qui est présenté : alors que l'on pense voir des pages remplies de texte classique, l'on se trouve face à

des images – principalement – qui plus est d'objets de notre époque. Séquence 14 : Les trois livres de poche déjà visibles à la séquence 12 sont posés fermés sur la table.

Séquence 40 : Germain et Claude sont dans la bibliothèque du lycée. Un grand nombre de livres les entoure, rangés sur les étagères. Ils passent devant un bac à bandes-dessinées. L'on peut reconnaître *Fins de siècle* par Enki Bilal et Pierre Christin. Durant la même séquence, un zoom sur la table montre une main se saisissant d'un livre ou le déposant. Germain échange une ancienne édition de *Un cœur simple* par Gustave Flaubert avec la dernière copie de Claude. Le commerce est muet. La mécanique du geste marque que la chose est devenue habituelle.

Séquence 42, En marchant à côté de Claude dans le couloir du lycée, Rapha lui montre le livre que Germain vient de lui prêter. Il s'agit des *Désarrois de l'élève Törless*⁷³. Rapha manipule le livre. Claude le tient également un moment entre ses mains.

Séquence 52. Assis dans la cour du lycée, Germain montre à Claude un catalogue d'art contemporain le taxant de « pire des littératures ». Le statut de l'ouvrage est controversé, la définition fiscale le considérant comme un livre « dans la mesure où une partie rédactionnelle suffisante permet de conférer à l'ensemble le caractère d'une œuvre intellectuelle⁷⁴ », ce qui semble avéré ici.

Que voyons-nous dans les œuvres de Feng Tang ? Le silence, né dans un non-lieu entre orient et occident. Ces présences muettes combattent les bruits du monde, l'assourdissante clameur du temps, son œuvre est un véritable parcours sensoriel⁷⁵.

La séquence 4, soit la première occurrence de l'objet livre dans le film, appartient à la sphère privée. Deux livres fermés sont visibles, posés à plat sur un

⁷³ Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*, Seuil, 1960.

⁷⁴ Cf. note 12 p. 35.

⁷⁵ Extrait du catalogue de l'exposition fictive « Présence », lue par Germain à Claude, séquence 52, 01.08.26/01.08.38.

meuble, à l'arrière-plan du couple Germain dont l'attention est captée par les copies des élèves. Les livres se trouvent visuellement entre les deux personnages à la manière d'une séparation. Séquence 5 et 26, un grand nombre de livres est visible. Les livres sont fermés, posés à plat ou debout et occupent plusieurs meubles : bibliothèque, table basse, guéridon et étagère. Séquence 19, en arrière plan du couple Germain occupé par la brochure d'art contemporain, des livres de toute sorte inondent la bibliothèque et les étagères. Séquence 21 et 23, Germain à-demi allongé dans le lit conjugal tient un livre ouvert entre ses mains. Il s'agit de *Malaise dans la civilisation*⁷⁶ dont on distingue le format broché et la couverture brune rempliée. Afin de lire la nouvelle copie de Claude, il le pose précipitamment « ouvert à l'envers » sur l'édredon alors qu'il le défend à ses élèves. Séquence 46 et 50, Germain lit de nouveau couché dans son lit, tenant son ouvrage à deux mains. Afin de répondre à sa femme, Germain pose son livre ouvert laissant voir deux pages imprimées, lesquelles apparaissent la tête en bas pour le spectateur. À la séquence 27, 34 et 36, la bibliothèque est en arrière-plan du couple Germain. L'on distingue plusieurs Beaux livres fermés dont l'un au titre visible évoquant un lieu parisien : *Le Marais*. Les livres sont mêlés à des bibelots tels un globe terrestre et un mannequin de bois articulé. Séquence 67, Jeanne, assise sur le canapé, tend à Germain *Un cœur simple*⁷⁷. Séquence 68, Jeanne et Claude sont debout, ils rangent les livres que Germain avait prêté au jeune homme dans la bibliothèque de l'appartement des Germain. À la vue d'*Anna Karénine*, Jeanne confesse son peu d'attirance pour la littérature russe. Un livre posé à plat en quatre exemplaires attire l'attention de Garcia : *L'Enfant de l'orage*, livre écrit par son professeur des années auparavant⁷⁸. Séquence 69 : Tandis que Claude écrit, Jeanne dort allongée sur le sofa avec six livres à proximité de ses pieds posés fermés sur une table basse. Séquence 70, une dizaine de livres sont visibles en arrière-plan sur une étagère. Projetée sur le lit par Germain, Jeanne se saisit du livre posé sur la table de chevet de son mari pour lui assener un coup sur la tête. L'image se fige laissant le spectateur lire le titre du livre en question : *Voyage au bout de la nuit*. Le contact avec le livre est ici purement physique, il sert de moyen de défense à Jeanne que son mari tente d'étrangler à la manière des ciseaux dans *Le Crime était presque parfait*⁷⁹. Le caractère purement matériel de l'objet livre est

⁷⁶ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Presses Universitaires de France (Puf), 1971.

⁷⁷ Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, « Idéal-bibliothèque », 1930.

⁷⁸ L'éloignement temporel est attesté par la photographie d'un Germain jeune visible sur la jaquette du livre.

⁷⁹ Alfred Hitchcock, *Le Crime était presque parfait*, États-Unis, 1954.

cependant contrebalancé par le fait que l'on en voit le titre. Il s'agit d'un clin d'œil à l'acteur passionné par Louis Ferdinand Céline⁸⁰. Cela peut aussi être interprété la mise en scène de l'ubiquité du livre dans la vie de Germain, professionnelle ou personnelle, dont la délimitation est floutée par le livre. Délaissant son travail au profit de l'accompagnement du jeune auteur, il pêche par la littérature et, frappé par un livre, périt par où il a péché⁸¹, bien que cette mort soit uniquement sociale.

La maison des Rapha renferme des moments livres. Séquence 9, seize livres reliés fermés sont disposés sur une étagère à bonne hauteur sans qu'Esther, occupée à mesurer les rideaux, n'y prête attention. Ils semblent ici utilisés comme des objets de décoration. Le livre reflète la catégorie sociale propre aux personnages, ici, une classe moyenne peu lettrée à la manière du piano, « indispensable dans un salon⁸² ». De même, séquence 13 et 20, un livre de grand format est posé fermé sur la table basse des Rapha dont l'attention est focalisée par le poste de télévision. Esther, de son côté, lui préfère un catalogue de décoration. Séquence 60, dans le salon des Artole, sept livres reliés sont placés sous les escaliers. Il n'y a aucune interaction avec les occupants et ils sont isolés des autres livres perçus séquence 9, ce qui permet d'affirmer qu'ils ne constituent pas une bibliothèque. Dans un même ordre d'idées, séquence 54, un livre fermé est posé sur le guéridon à côté d'Esther assise tandis que Claude lui donne son poème. Séquence 13, un manuel de mathématiques est posé ouvert sur le bureau de Rapha fils. Bien qu'il s'agisse de la chambre de Rapha, le livre est posé plus près de Claude, symbole de son rapport privilégié au livre. Séquence 22, Esther et son mari sont au lit. Elle tient un magazine et lui un livre. Ils interrompent leur lecture pour s'entretenir. Séquence 26. Rapha père assis sur le canapé du salon lit un livre de chinois. Nous reconnaissons le livre de la séquence 22. Il quitte le livre pour recevoir la copie de mathématiques de son fils.

La séquence 64 est la seule à pénétrer l'intimité de Claude, montrant la chambre du jeune homme. Six livres fermés sont rangés sous la table de chevet de Claude. Au-dessus, un livre à la tranche rose est posé ouvert à l'envers, ce qui nous indique,

⁸⁰ Fabrice Luchini fait une lecture du livre au Théâtre Antoine en 1985.

⁸¹ « car tous ceux qui auront pris l'épée, périront par l'épée. », Matthieu, 26. 52. Martine, Bible.

⁸² Gustave Flaubert, art. « Piano », *Dictionnaire des idées reçues*, Conard, 1913.

d'une part, une lecture en cours, et d'une autre, un irrespect pour les consignes données par Germain. Séquence 71, Claude est assis à côté de Germain sur le banc du jardin de la maison de repos. Il sort le livre écrit Germain de son sac à dos pour le lui rendre. Le professeur propose à l'élève de garder le livre. Claude le remet dans son sac.

c) Analyse comparée

Dans les films, l'objet livre existe sous trois formes. Il peut être important de par son contenu (par exemple la scène de Balzac lue par Antoine), de par son apparence de livre (les Rapha arborent des livres dans leur salon) ou de par sa nature d'objet (livre utilisé pour assommer Germain).

Le livre à l'écran permet dans la majorité des cas d'aborder la littérature. Ainsi, l'apparition visuelle d'un livre peut être couplée avec la lecture – en off ou non – d'un extrait, l'évocation d'un auteur ou encore une réflexion sur le sens du texte. Certaines occurrences du livre à l'écran dans les œuvres du *corpus* ne sont cependant guère liées au domaine littéraire, ainsi le manuel scolaires posé sur le bureau du jeune Rapha, séquence 13 (*Dans la maison*) ou celui dépassant du cartable d'Antoine séquence 9 (*Les Quatre-Cents coups*). De plus, le livre est parfois relégué au rôle de simple élément de décor (comme chez les Rapha ou les Bigey). Dans ce cas, l'on peut y voir une réflexion sur le rapport des différentes classes sociales à l'objet livre. Dans la famille Bigey (*Les Quatre-Cents coups*) les livres semblent la garantie d'un niveau de vie bourgeois proche de la manière dont les Rapha (*Dans la maison*) utilisent le livre, en bibelot. Une autre similarité entre ces deux familles est qu'elles attirent un jeune garçon d'origine modeste mais plus enclin à la littérature que leur propre fils.

Par l'image révélé en tant qu'objet, le livre apparaissant dans les œuvres du *corpus* accorde une place particulière à la question éditoriale. En effet, François Ozon choisit une édition ancienne d'*Un cœur simple* de Flaubert. En lui attribuant deux gros plans (séquence 40 et 67), il attire l'œil du spectateur et montre que le livre, également un

objet de collection, ne brille pas que par son contenu. De même, François Truffaut choisit une édition physiquement imposante des œuvres de Balzac (séquence 40) sans doute pour rendre compte de l'appétence littéraire d'Antoine à ce moment du film. Dans tous les cas, montrer un livre à l'écran impose le choix jamais anodin, outre du titre, de son édition.

2.

Autour du livre

Dans le film de François Truffaut comme dans celui de François Ozon, des éléments autres que le livre montré évoquent la littérature.

a) *Les Quatre Cents coups*

Antoine passe la nuit dans une ancienne imprimerie appartenant à l'oncle de René (séquence 31 et 33). Ce lieu de fabrication physique du livre laissé à l'abandon devient le refuge du jeune garçon lors de sa première fugue, se faisant le reflet du personnage livré à lui-même à ce moment de l'intrigue.

Durant le cours de gymnastique (séquence 39), la librairie d'Assas est visible en plongée. Ce lieu de commercialisation du livre ne fait pas partie de l'intrigue au sens où aucun personnage ne s'y rend ou y prête attention. Le fait que la caméra arrête son mouvement devant la librairie semble être une adresse au spectateur, lui laissant le temps de lire le nom inscrit sur la devanture. Ce plan est d'autant parlant que la séquence se situe entre la conversation avec la mère qui pousse Antoine à améliorer ses résultats en français (séquence 38) et la scène de lecture de Balzac (séquence 40) ce qui crée une continuité du thème littéraire. Dans cette même séquence 40, nous voyons le portrait de l'écrivain Honoré de Balzac. Il s'agit de la reproduction d'une photographie par Nadar réalisée à partir d'un daguerréotype, « image fondatrice de l'iconographie du romancier⁸³ ». L'évocation de la littérature passe donc également par le document non textuel⁸⁴.

⁸³ Nicolas Derville, « Honoré de Balzac : une autre image », *Études photographiques*, 6 mai 1999, en ligne, www.etudesphotographiques.revues.org/193, consulté le 07/02/2017.

⁸⁴ Le portrait comporte néanmoins en légende « Honoré de Balzac ».

L'objet évoquant l'univers littéraire présent dans le film peut également être dénaturé. Antoine dérobe ainsi (séquence 53 à 55) une machine à écrire dans le but d'en tirer de l'argent. L'on ne voit à aucun moment la machine en fonction, devenant dans les bras du jeune garçon une marchandise comme une autre.

b) *Dans la maison*

L'établissement scolaire dans lequel se déroule une grande part de l'intrigue⁸⁵ emprunte son nom à Gustave Flaubert, nous en voyons la façade séquence 3. S'il existe effectivement un lycée de ce nom à Rouen, il s'agit ici d'un établissement de fiction coïncidant avec l'univers de Germain, fasciné par cet auteur qu'il qualifie de « génie » (séquence 18). Le bâtiment qui sert dans le film est nommé d'après une mathématicienne : Émilie du Châtelet. La littérature est ainsi d'emblée mise en avant par le film, notamment face aux mathématiques.

Il y a brouillage de la frontière entre travail de rédaction scolaire et littérature. Ainsi, les deux premières copies de Claude Garcia respectent les consignes données par le professeur. Germain demande tour à tour aux adolescents de raconter leur week-end et d'employer des adjectifs prédéfinis. Ces travaux pourraient être considérés comme de simples devoirs si ils ne formaient pas un tout littéraire avec les copies suivantes. La feuille de copie même froissée⁸⁶ comportant l'écriture manuscrite de Claude rivalise avec les ouvrages reliés et imprimés en tant que support de la littérature.

⁸⁵ 25 séquences sur 72 au total, soit plus d'un tiers du film (35%).

⁸⁶ Séquence 59, Germain récupère la copie froissée et jetée à la corbeille de Claude pour la lire.

c) Analyse comparée

Si le livre reste son support privilégié dans les films ci-étudiés, des allusions peuvent être faites au moyen d'objets annexes voire d'entités immatérielles appartenant à une isotopie commune jusqu'à rendre la littérature omniprésente.

3.

Le livre évoqué ou entendu

Le livre n'est pas uniquement montré dans les œuvres de Truffaut et d'Ozon, pouvant aussi être évoqué ou entendu.

a) *Les Quatre Cents coups*

Un extrait des *Regrets*⁸⁷ de Joachim du Bellay est entendu séquence 44 sans que l'auteur ou l'œuvre soit nommé. Il s'agit du poème XII du recueil commençant par « Vu le soin ménager⁸⁸ ... » récité par l'élève Mauricet debout derrière son pupitre, les mains derrière le dos tandis qu'une partie des autres élèves, Antoine et René inclus, saccagent sa paire de lunettes. L'attention du spectateur est divisée, le texte audible n'étant pas le cœur d'une scène dont le visuel semble primer. En outre, Mauricet commet plusieurs erreurs dans sa récitation⁸⁹, remplaçant « chante » par « pleure » au huitième vers, déplaçant le « ainsi » au neuvième vers et enchaînant les derniers vers dans l'ordre 10 ; 12 ; 13 ; 11 ; 14.

La poésie de Jean Richepin, « Épitaphe pour un lièvre⁹⁰ », constitue un cas particulier. Le texte du poème apparaît partiellement à l'image sur le tableau du maître (séquence 4 à 7) suivant la progression du scripteur. Le texte est également audible par la dictée qu'en fait « Petite feuille » jusqu'à « Et me baisait ». Une partie du texte est ensuite récitée de manière lacunaire par un élève et complétée par le professeur (séquence 29), l'auteur est nommé par l'élève Simoneau qui s'apprête à le réciter à son tour. Lorsque Antoine discute avec son père dans la cuisine, M. Doinel confond le titre de la poésie avec la fable de

⁸⁷ Joachim du Bellay, *Les Regrets*, Paris, éd. Frédéric Morel l'Ancien, (1558).

⁸⁸ Orthographe modernisée.

⁸⁹ Voir Annexe X – *Les Quatre Cents coups* : récitation de Mauricet.

⁹⁰ Qui est nommée « Le lièvre » dans le film.

La Fontaine « Le Corbeau et le Renard ». « Le lièvre » est donc présent à plusieurs moments du film, dépassant le cadre de la classe. Le texte de Jean Richepin est à la fois évoqué, récité, dicté, copié par une entière classe, perceptible à l'ouïe comme à la vue sans passer par le support livre. Toutefois le livre ouvert devant le professeur au moment de la récitation peut être assimilé à un exemplaire du recueil de Jean Richepin.

Antoine confie à la psychologue (séquence 62) que sa grand-mère lui a offert un livre qu'il n'a jamais pu lire. Cette aventure s'inscrit dans un dialogue concernant les événements marquants de la vie d'Antoine au même titre que sa relation avec ses parents ou sa sexualité. Il s'agit de la dernière occurrence d'un livre dans l'intrigue.

Elle [ma grand-mère] m'avait offert un beau bouquin ce jour-là. Alors, ma mère... elle avait l'habitude de fouiller dans mes poches et le soir, j'avais mis mon pantalon sur mon lit, elle est sans doute venue, puis elle a fauché les ronds parce que, le lendemain, je les ai plus trouvés. Puis elle m'en a parlé, alors j'ai été bien forcé d'avouer que je les avais pris à ma grand-mère, alors à ce moment-là, elle m'a confisqué le beau livre que ma grand-mère m'avait donné ! Puis un jour, je lui ai demandé parce que je voulais le lire, puis je me suis aperçu qu'elle l'avait revendu⁹¹ .

Antoine qualifie le livre de « beau », seule information dont nous disposons sur l'ouvrage. Le champ lexical de l'attraction se retrouve avec le verbe de volonté « je voulais le lire » suivi de la non réalisation de cette envie. Si Antoine emploie en premier lieu le terme familier « bouquin » pour le désigner, il choisit ensuite le mot « livre », ce qui, avec l'usage du verbe « lire » complète un champ lexical littéraire associé à celui du désir. Le livre est ainsi présenté sous un jour positif sans nécessiter d'apparaître à l'écran. Au contraire, son absence à l'image fait écho au récit d'Antoine en faisant un idéal inaccessible. De nouveau, c'est en dehors de la salle de classe que l'amour du livre se déclare.

⁹¹ Transcription de la parole d'Antoine dans *Les Quatre Cents coups*, 01.29.16/01.29.47.

Enfin, durant la scène de lecture de Balzac (séquence 40), la voix du jeune Doinel se superpose en off aux plans sur le livre et la page de texte. Le fait de montrer le texte et de le faire entendre ne sont donc pas exclusifs.

b) *Dans la maison*

Le tableau noir est utilisé par Germain pour présenter deux auteurs au programme accompagnés de leur date de naissance (séquence 6) : Jean de La Fontaine et Gustave Flaubert.

Outre l'image, par le biais de la couverture du livre *Un cœur simple*, le film fait également mention de l'écrivain Gustave Flaubert à l'oral. Germain le qualifie de « génie » séquence 18, le plaçant au-dessus des autres écrivains cités.

Lors de sa rentrée, Germain confie à Anouk ses dernières lectures : « J'ai lu Schopenhauer tout l'été ». Plusieurs patronymes d'auteurs sont prononcés à voix haute en complément d'un livre montré selon un plan qui ne permet pas d'en lire les informations de couverture : Tchekhov, Dickens et Flaubert pour *Madame Bovary* (séquence 18) ainsi que Tolstoï et son *Anna Karénine* (séquence 68).

Germain lit un extrait du catalogue d'art contemporain portant sur l'exposition de Feng Tang ainsi qu'une fable « Le Chêne et le Roseau ». Dans le premier cas, un « bla bla » vient interrompre le texte, dans le second la lecture est tronquée au moyen d'un « et caetera, et caetera ». Les ouvrages dont sont tirés les textes sont visibles à l'écran, les catégories de livre montré ou entendu n'étant pas exclusives.

c) Analyse comparée

On pourrait presque dire qu'un aveugle devant une véritable œuvre dramatique, un sourd devant un véritable film, s'ils perdent l'un et l'autre une part importante de l'œuvre présentée, n'en doivent pas perdre l'essentiel⁹².

Le rapport tactile du livre à son utilisateur ne peut être rendu au cinéma de même que les sensations olfactives que procurent l'odeur du papier ou du cuir de certaines reliures. Bien que le cinéma soit avant tout un art du montré, l'audition n'est ici pas en reste avec de nombreuses lectures à voix hautes et l'utilisation de la voix off.

⁹² René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 235.

CHAPITRE I
LA LITTÉRATURE, PERSONNAGE CENTRAL ?

B
LITTÉRATURE ET AUTRES SUPPORTS CULTURELS

1.

Autres supports de l'écrit

Dans le film de François Truffaut ainsi que celui de François Ozon, le livre n'est pas le seul support de l'écrit à être employé.

a) *Les Quatre Cents coups*

Antoine écrit un poème à même le mur de la salle de classe (séquence 2), ce qui en fait également un graffiti. Il est invité à l'effacer, ce qui fait de son poème une œuvre éphémère. La voix d'Antoine en off lit le poème en même temps que sa main le trace sur le mur. Il y a combinaison du visuel et de l'auditif.

Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel,
Puni injustement par Petite Feuille,
Pour une pin-up tombée du ciel...
Entre nous, ce sera dent pour dent,
Œil pour œil⁹³.

L'axiome latin *verba volant, scripta manent*⁹⁴ est ici disqualifié, le plan suivant superposant à une vue de la cour de récréation la voix d'Antoine continuant à débiter le texte.

Antoine plagie involontairement Honoré de Balzac au cours d'une composition française à la séquence 41 qu'il intitule « La mort de mon grand-père ». Il utilise pour cela une feuille de copie, ce qui constitue avec le cahier le support habituel des écoliers. Cet incident est l'occasion pour le professeur d'utiliser des références littéraires à la remise des copies séquence 45.

⁹³ Transcription du poème tel qu'entendu 00.05.22/00.05.32.

⁹⁴ Les paroles s'envolent, les écrits restent.

La recherche de l'absolu vous a conduit droit au zéro mon ami. Pour les autres, moins familiers de Balzac, je dirais qu'il s'agit d'une ténébreuse affaire. Que votre ami Doinel ait cru devoir choisir pour sujet la mort de son aïeul, c'était son droit, bien que nous sachions qu'il n'hésite pas à sacrifier ses proches quand ça peut lui être utile⁹⁵.

« La Recherche de l'Absolu » et « Une Ténébreuse affaire » sont des titres de Balzac qui sont détournés par le professeur qui rend aux mots leur sens littéral : c'est parce qu'il a voulu aller trop loin qu'Antoine écope d'un zéro, quand à la « ténébreuse affaire », il peut s'agir d'un jeu sur le sens juridique du mot « affaire », le plagiat étant légalement répréhensible. Il cite Balzac en présupposant que la classe n'est pas assez familière de son œuvre pour comprendre sa référence faisant sans doute un clin d'œil au spectateur dont il flatte par ce moyen l'érudition. Il ajoute une allusion au contenu du texte d'Antoine portant sur « la mort de son aïeul » avant d'en faire la lecture. Ce n'est pas du Balzac que nous entendons mais du Antoine Doinel plagiaire, largement calqué sur l'original. Le texte de Balzac n'est donc présent qu'en palimpseste dans cette séquence.

Enfin, le *Guide Michelin* apparaît en fil rouge durant les deux premiers tiers du film. À la fin de la séquence 23, M. Doinel accuse Antoine de l'avoir en sa possession, ce que le garçon nie farouchement. Le *Guide Michelin* intervient dans la dispute entre M. Doinel et sa femme séquence 24 : son mari s'interroge sur la disparition de celui-ci. Séquence 51, le guide est montré. Réfugié chez René, Antoine en utilise les pages afin de créer des boulettes de papier, le détournant de l'usage qui en est attendu pour un acte espiègle, l'un des « quatre cents coups ». Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un livre bien qu'il en ait l'aspect à l'image, les « guides contenant des listes d'hôtels ou de restaurants, guides de villes et guides à caractère essentiellement publicitaires⁹⁶ » étant exclus de cette catégorie.

⁹⁵ Transcription du discours du professeur 00.53.42/00.54.01.

⁹⁶ Art. « Qu'est-ce qu'un livre ? », citant la Direction générale des impôts, *Instruction du 30 décembre 1971* (3C-14-71), disponible en ligne www.culture.gouv.fr/culture/dll/prix-livre/prix-1.htm, consulté le 01/02/2017.

b) *Dans la maison*

Claude écrit l'intégralité de son œuvre littéraire sur des feuilles de copies destinées à un usage scolaire. Si cela est justifié au début de l'intrigue⁹⁷, ce choix devient superflu à compter de la troisième copie. En effet, Claude rédige une version alternative de sa seconde copie à l'attention de Germain qui n'est demandée pour aucun autre élève. Il n'est nullement question de note, le professeur l'aidant en tant qu'écrivain futur et non plus en tant qu'élève. Pourtant, le support de la copie persiste devenant les parties d'un manuscrit inachevé.

Étroitement lié à la littérature avant de se professionnaliser à la fin du XIX^e siècle⁹⁸, le monde de la presse est présent dans le film d'Ozon par le biais du journal lycéen *Le Flambeau*. Il apparaît séquence 42 lorsque Claude le propose à Rapha comme moyen de se venger du professeur. Le journal se fait arme de même que le livre qui assomme Germain séquence 70, à la différence que ce sont ici les mots et non l'objet qui blessent.

En outre, Germain lit *Le Monde* séquence 26. Le quotidien, qui « rassemble 63% d'électeurs de gauche⁹⁹ », intervient dans la catégorisation socio-professionnelle du personnage ainsi que dans sa caractérisation.

c) *Analyse comparée*

L'utilisation, dans les films du *corpus*, d'autres supports de l'écrit que le livre permet de faire exister le monde du journalisme dans l'univers des personnages ou encore de les rendre plus réalistes et proches du spectateur (possession du guide Michelin). Mais cet élément interroge surtout sur le lien attendu entre livre et littérature en posant la

⁹⁷ Cf. b) Autour du livre, p. 46-47.

⁹⁸ En France, la première école de journalisme est créée en l'an 1899.

⁹⁹ Philippe Cohen, art. « La couleur politique des médias », *Marianne*, 27 avril 2012, en ligne, www.marianne.net/La-couleur-politique-des-medias_a217177.html, consulté le 14/02/2017.

question – des plus actuelles – de la littérature affranchie de son support.

2.

Cinéma

Les deux films du *corpus* effectuent une mise en abyme en

faisant apparaître le septième art à l'intérieur de l'intrigue.

a) *Les Quatre Cents coups*

Présent dès le générique du film avec une vue sur la Cinémathèque Française, le cinéma est une passion pour Antoine qui passe son temps à s'y « esquinter les yeux » selon les dires de sa mère (séquence 60).

Un plan moyen montre l'enseigne d'un cinéma, le « Astor ». Y est présenté : *Liane, l'esclave blanche*¹⁰⁰. Le scénario indique qu'il s'agit d'un « film de série B ». S'en suit un faux-raccord qui donne l'illusion que les protagonistes quittent une salle pour se rendre sans délai dans une autre. L'on perçoit l'affiche de *Terreur à Shanghai*¹⁰¹. Les Doinel se rendent à une projection de *Paris nous appartient*¹⁰² qui est seulement suggérée. Plutôt qu'un extrait du film, nous recueillons les impressions des Doinel à la sortie. Antoine et son comparse assistent séquence 50 à un film de gangster, inexistant dans la réalité¹⁰³. Seuls sont présents – en off – les dialogues, la caméra ne se détournant pas des jeunes spectateurs. En quittant les lieux, Antoine s'empare d'une photographie de presse représentant Harriet Andersson, interprète du rôle-titre dans le film *Monika*¹⁰⁴. L'on peut voir séquence 54 une affiche sur laquelle figure le nom de Tommy Desserre. Il s'agit sans doute de la promotion du film *L'Homme aux clés d'or*¹⁰⁵.

Le film de Truffaut n'offre pas moins de cinq références cinématographiques précises. Les œuvres de seconde catégorie côtoient celles apparentées à la *Nouvelle Vague* que défend Truffaut. Chez Antoine, la curiosité prime donc sur l'élitisme.

Alors que la littérature est dans le film rattachée à la scolarité et la réussite sociale, le cinéma est présenté comme relevant du loisir voire faisant partie des

¹⁰⁰ Hermann Leitner, *Liane, l'esclave blanche*, Allemagne, 1956.

¹⁰¹ Frank Lloyd, *Terreur à Shanghai*, États-Unis, 1954.

¹⁰² Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, France, 1958.

¹⁰³ Il s'agit d'une invention de Harry Purvis que traduit Claude Chabrol pour les *Cahiers Du Cinéma, Situation du cinéma américain, Hors-Série 3, 1955*, « Le memento du Dialoguiste Hollywoodien » dont l'on trouve la transcription sur www.deliberation.realbb.net/t1725-les-films-de-genre, en ligne, consulté le 18/01/2017.

¹⁰⁴ Ingmar Bergman, *Monika*, Suède, 1953.

¹⁰⁵ Léo Joannon, *L'Homme aux clés d'or*, France, 1956.

« quatre cents coups » que commet Antoine en compagnie de René.

b) *Dans la maison*

Dès la séquence 4, Jeanne propose de se rendre à une projection de film : « Je me change et on va au cinéma ? » employant un ton monocorde qui laisse à penser qu'il s'agit d'une activité récurrente pour les Germain ; qui plus est, un terrain neutre car aucun des deux conjoints n'a le septième art pour domaine d'activité. Le professeur acquiesce : « D'accord, je finis mes copies et on y va » pour finalement être happé par la lecture de la copie de Claude.

Durant la séquence 29, Germain et sa femme se rendent au cinéma assister à une projection de *Match point*¹⁰⁶. Le réalisateur, Woody Allen, détient le double statut d'« intellectuel chétif à lunettes¹⁰⁷ » et d'auteur de « films d'art et essai porteurs¹⁰⁸ », ce qui signifie que son œuvre touche aussi bien une élite cultivée que le grand public. Si on les voit dans la file d'attente puis à l'intérieur de la salle, *Match point* n'est pas le sujet de leur conversation qui tourne autour de Claude et des Rapha. Il y a donc irruption de la littérature dans le « moment cinéma ».

c) Analyse comparée

L'attrait dont est paré le cinéma pour les réalisateurs de ces œuvres n'est guère dissimulé. Des affiches sont visibles, le terme *cinéma* est audible. François Truffaut, en « cinéphile passionné¹⁰⁹ », réalise en 1973 *La Nuit américaine*, film dont le thème

¹⁰⁶ Woody Allen, *Match point*, États-Unis et Grande-Bretagne, 2005.

¹⁰⁷ Art. « Biographie de Woody Allen » en ligne, www.evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/woody-allen-75.php, consulté le 21/02/2017.

¹⁰⁸ Jean-Claude Rapiengeas, art. La Croix, « Les cinémas d'art et d'essai, de l'exceptionnel au quotidien », 30 mars 2016, en ligne, www.la-croix.com/Culture/Cinema/Les-cinemas-essai-exceptionnel-quotidien-2016-02-29-1200743262, consulté le 21/02/2017.

¹⁰⁹ Dominique Auzel, Sabine Beauvils-Fievez, *François Truffaut, le cinéphile passionné*, Séguier, 2004.

central est le cinéma mais celui-ci a déjà, ainsi que nous venons de le constater, une place importante dans *Les Quatre Cents coups*. De même, François Ozon témoigne :

Ce qui m'intéresse, c'est la solitude de ce couple maître-élève qui se retrouvent, l'éditeur avec son écrivain, ou le producteur avec le réalisateur, un critique avec un artiste. Plein d'histoires s'offrent à eux et tout est possible¹¹⁰.

Comparant l'écrivain à la figure du réalisateur, il donne à son œuvre une dimension métacinématographique.

À l'inverse, le théâtre occupe une place mineure dans les œuvres du *corpus*.

Antoine et René conduisent en effet une petite fille à un spectacle de marionnettes séquence 52. L'on peut en percevoir des extraits mettant en scène le personnage de Guignol. Les deux protagonistes n'y prêtent toutefois guère attention, s'entretenant à voix basse sur un futur larcin.

À la manière d'une représentation théâtrale, le film se ferme sur deux rideaux latéraux séquence 72. Plus qu'un appel aux arts de la scène, l'on peut y voir un symbole. Les personnages, assis sur le banc, posent à la fois un regard de spectateur et de créateur sur le monde.

La pluralité des points de vue est (donc) constitutive du monde. Ce dernier peut être appréhendé sous la forme d'une scène sur laquelle une même pièce serait perçue par une pluralité de spectateurs différents¹¹¹.

En atteste ainsi la divergence d'interprétation quand à la querelle des deux femmes ayant lieu sur le balcon de l'immeuble leur faisant face (séquence 71). Le professeur imagine qu'il s'agit de « deux sœurs jumelles qui se disputent la maison de famille » tandis que le jeune garçon se

¹¹⁰ François Ozon, conférence de presse à Aix en Provence du 28 septembre 2012, en ligne, www.envrak.fr/cinema/dans-la-maison-interview-de-francois-ozon/, consulté le 17/03/2017.

¹¹¹ Arthur Guezengar, art. «L'homme dans le monde», *Études arendtiennes*, 22 janvier 2016, en ligne, www.ea.hypotheses.org/88, consulté le 02/04/2017.

plaît à y voir un couple de lesbiennes.

3.

Arts plastiques

Dans *Les Quatre Cents coups* et *Dans la maison*, la littérature côtoie les arts plastiques¹¹².

¹¹² Les quatre arts regroupés dans cette appellation sont : « la peinture, la sculpture, [...] l'architecture, l'art des jardins », Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Garnier-Flammarion, Paris, (2008), p. 67.

a) *Les Quatre Cents coups*

Le premier geste d'Antoine est de dessiner, ou du moins de griffonner sur la pin-up du calendrier (séquence 2) qu'on lui passe alors qu'il est en classe. Il détourne à cette fin une plume destinée à l'écriture, ce qui devient le premier indice du rapport d'Antoine à la création et également à l'indiscipline.

Le père de René possède un « cheval grandeur nature, empaillé¹¹³ » qu'il qualifie d'œuvre d'art (séquence 47). Il s'en inquiète, invoquant une raison pécuniaire : « ça vaut au mois un million ». Loin d'initier les enfants à l'art, il les regarde comme des destructeurs potentiels d'un bien qui vaut d'abord par sa valeur marchande. L'œuvre d'art est ostentatoire et participe au contraste existant entre l'environnement habituel modeste d'Antoine et l'aisance dont jouit René.

La place des arts plastiques est minime dans *Les Quatre Cents coups*, mais pas inexistante. Combinée à la présence des autres domaines culturels, elle permet de mettre en scène une pluralité culturelle qui fait des pérégrinations d'Antoine autant d'initiations à l'art.

b) *Dans la maison*

Les arts plastiques bénéficient d'une importance quantitative remarquable dans le film de François Ozon. Cependant, soit leur usage, soit leur nature même est décriée. En effet, les Rapha possèdent des reproductions de tableaux dont ils ignorent la signification et qui deviennent de simples bibelots entre leurs mains : « citation Claude » ce qui leur vaut d'être dénigrés par Claude. Lorsque, pour impressionner Esther, Claude traduit les titres des toiles de Paul Klee, le spectateur du film reçoit des informations sur les œuvres,

¹¹³ François Truffaut, art. « Un ami, deux Broca », *Le Matin*, 28 février 1983, en ligne, www.philippedebroca.com/film/les-400-coups/, consulté le 14/02/2017.

sans jugement négatif ou positif. Jeanne commet une confusion probable quant à l'interprétation de la remarque de Germain qui suit. Celui-ci s'étonne qu'une famille de classe moyenne « quasiment analphabète » se soit tournée vers un artiste comme Paul Klee dont l'œuvre s'adresserait généralement à une élite intellectuelle. Par sa réponse, « il s'agit certainement d'une reproduction », elle estime la valeur de l'œuvre en experte et la juge trop élevée pour un ménage non fortuné. Germain n'est pas connaisseur en arts plastiques mais fait montre d'une capacité à associer un tableau à un type intellectuel de public tandis que sa femme, sensément mieux placée pour la question, se borne à un constat financier. Il y a inversion dans la qualité du jugement qui déprécie la galeriste.

Germain émet des critiques violentes envers l'art contemporain que sa femme expose, le qualifiant d'« art pour malade ». En ce sens, les expositions « sexe et dictature », « détournement des objets du quotidien » et « Présence » par Feng Tang ont une visée caricaturale. Dans la première, l'art est provocation, dans les suivantes, il est inaccessible car peu compréhensible. Ainsi, l'appellation « peinture verbale » relève de l'oxymore, la *peinture* évoquant un art visuel par opposition au *verbe* qui en appelle à la parole et à l'ouïe. Pour Germain, cela aura du « mal à se vendre ».

Les arts plastiques représentent l'univers de Jeanne par opposition à celui de son mari. Si les deux partenaires, réciproquement professionnelle de l'art¹¹⁴ et professeur de lettres¹¹⁵, exercent une « profession intellectuelle supérieure¹¹⁶ », ils se distinguent par leur spécialité. Les arts plastiques ont donc un statut ambivalent dans le film : prépondérants à l'image, ils restent le fief personnages secondaires, Claude et Germain leur préférant la littérature.

c) Analyse comparée

¹¹⁴ Code 35 des catégories socio-professionnelles dressées par l'Insee en 2003.

¹¹⁵ Code 34 des catégories socio-professionnelles dressées par l'Insee en 2003.

¹¹⁶ Code 3 : « Cadres et professions intellectuelles supérieures » des groupes socio-professionnels dressés par l'Insee en 2003.

Dans la maison offre une réflexion approfondie sur les arts plastiques contrairement aux *Quatre Cents coups* qui ne fait que les survoler. La critique de ces arts réside principalement dans leur aspect mercantile chez Truffaut tandis que pour Ozon la nature même de ces œuvres est sujette à question.

Le cinéma chez Truffaut et les arts plastiques chez Ozon sont les domaines culturels les plus représentés dans les films après la littérature. Le cinéma est présenté sous un jour positif dans *Les Quatre Cents coups*, les propos le dénigrant n'étant pas tenus par le personnage principal dont le septième art est la passion. Cela est à rapprocher de la cinéphilie affichée du réalisateur qui dédicace son film au co-fondateur des *Cahiers du cinéma*, André Bazin.

Depuis ce jour de 1948 où il me procura mon premier travail de cinéphile à ses côtés, je devins son fils adoptif [...]. Il m'a appris à écrire sur le cinéma, [...] c'est grâce à lui que j'ai pu accéder à la mise en scène. Il est mort quelques heures après la première journée de tournage de mon film *Les Quatre Cents coups*¹¹⁷.

Le film de François Ozon instaure une rivalité entre les arts d'où la littérature sort victorieuse. À l'inverse, François Truffaut cherche à transcender la hiérarchie habituelle pour porter le cinéma au même niveau que l'écrit. Il va plus loin en distinguant la lecture libre de la lecture imposée, dressant la critique de la méthode d'enseignement de la littérature et du rapport entretenu entre les maîtres et leurs élèves.

¹¹⁷ « André Bazin ou l'initiation à la critique » recueil de propos de François Truffaut, art. en ligne, www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=3, consulté le 22/02/2017.

CHAPITRE II
LA LITTÉRATURE DANS SON RAPPORT AUX PERSONNAGES

CHAPITRE II
LA LITTÉRATURE DANS SON RAPPORT AUX PERSONNAGES

A
CRÉATEUR, CONSOMMATEUR, COMMENTATEUR

Introduction à la partie

Face au texte, les personnages des films du *corpus* se trouvent dans des positions diversifiées pouvant se cumuler et évoluant en fonction de la scène en question, du moment ou encore du lieu où ils se trouvent.

Lorsque le protagoniste agit en amont du texte et participe à sa création, il se fait auteur, devient : « celui qui écrit principalement ses propos, et ceux des autres en annexe¹¹⁹ ». Consommateur d'un texte préalablement écrit, il est alors lecteur. Autre activité se situant en aval du texte, celle du commentateur se bornant à « n'explicitier que le texte en cause, à l'exclusion de toute autre pensée que l'on pourrait avoir¹²⁰ » ou ayant au contraire des prétentions critiques.

Nous nous évertuerons à faire ressortir les points communs et différences de traitement de ces trois principales fonctions du protagoniste envers la littérature dans les deux œuvres cinématographiques constituant notre *corpus*.

¹¹⁸ Lire, écrire, compter sont les « savoirs de base » selon l'association *Clé – Agir contre l'illettrisme*, en ligne, www.clevf.org, consulté le 10/03/2017.

¹¹⁹ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris Seuil, (1985), p.148, cité par Laurence Mall qui ajoute la fonction de « traducteur », art. « Une autobiolecture : l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron de Diderot » in *Diderot studies XXVIII* édité par Diana Guiragossian Carr, librairie Droz S.A, (2000), p.118.

¹²⁰ Marc Richir, *Au-delà du renversement Copernicien : la question de la phénoménologie et de son fondement*, éd. Martinus Nijhoff, La Haye, (1976), chap. Esquisse d'une histoire philosophique, p. 150.

1) L'écrivain

Dans les films du *corpus*, les protagonistes se trouvent parfois en position de producteur de l'écrit. Nous distinguerons à ce titre l'écrivain de l'écrivain.

L'écrivain conçoit la littérature comme fin [...] Les écrivains, eux, [...] posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; il (l'écrivain) n'admet pas qu'on puisse y lire [...] autre chose que ce qu'il veut dire [...] alors que l'écrivain [...] sait bien que sa parole s'offre [...] à déchiffrer¹²¹ .

Ainsi, l'élève est scripteur au sens qu'il « écrit seulement les propos des autres en ajoutant rien et en ne changeant rien¹²² » lorsqu'il copie la leçon du maître. Ce statut est dépassé lorsqu'il mobilise ses connaissances et « affirme sa posture d'auteur en étant amené à réfléchir sur ses intentions et sur les différentes stratégies d'écriture¹²³ » dans le cadre d'une rédaction. Il atteint enfin parfois le stade littéraire.

De même, si l'enseignant est par nature compilateur, présentant « les propos des autres, mais en leur ajoutant des propos venus d'autres [auteurs]¹²⁴ », il peut également se trouver en position de créateur de l'écrit.

a) *Les Quatre cents coups*

Le film de Truffaut s'ouvre sur Antoine griffonnant sur l'image d'une pin-up ornant un calendrier. Il ne s'agit pas d'écriture mais ce geste peut s'interpréter comme un premier pas vers la création artistique. À la fin de la même séquence 2, le jeune Doinel compose à même le mur de la classe un poème à la structure inégale :

Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel,

¹²¹ Art. « De la distinction entre écrivain et écrivain », Roland Barthes, *Essais critiques*, « Écrivains et écrivains », (1960), accessible en ligne, www.voxnr.com/cc/dt_autres/EFIkAplyAizDhzGJS.shtml, consulté le 07/03/2017.

¹²² Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris Seuil, (1985), p.148, cité par Laurence Mall qui ajoute la fonction de « traducteur », art. « Une autobiolecture : l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron de Diderot » in *Diderot studies XXVIII* édité par Diana Guiragossian Carr, librairie Droz S.A, (2000), p.118.

¹²³ Programme d'enseignement du cycle de consolidation (cycle 3) « Volet 3 : les enseignements, français, écriture », en ligne, www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=94708, consulté le 10/03/2017.

¹²⁴ Michel Charles, op. cit.

Puni injustement par Petite Feuille,
Pour une pin-up tombée du ciel...
Entre nous, ce sera dent pour dent,
Œil pour œil¹²⁵.

La punition attribuée par son professeur reflète les deux aspects de l'œuvre, poème – raté dans sa forme en l'occurrence –, et acte de vandalisme. Le jeune garçon doit en effet conjuguer « je dégrade les murs de la classe » et « je malmène la prosodie française ». « Petite Feuille » compare de manière ironique son élève au poète satirique latin : « Nous avons un nouveau Juvénal dans la classe ! » s'exclame-t-il. Alors que l'auteur des *Satires*¹²⁶ critique la décadence de Rome, Antoine dénonce l'absence de pédagogie de son professeur et annonce une lutte sans pitié contre lui, invoquant la loi du talion. Il s'agit d'une réaction quasi-improvisée face à l'adversité en plus d'une démarche littéraire. Le processus est doublement traduit à l'écran : on voit Antoine écrire en même temps que nous entendons en off sa pensée créatrice. L'écrit est le moyen utilisé par Antoine pour crier vengeance et non une fin. Ce caractère imprévu et rapide de l'œuvre n'empêche pas Antoine de la peaufiner en ajoutant « dent pour dent » dans une bulle au-dessus du vers afin de le compléter. S'il s'agit au départ d'une réponse à la punition du professeur, Antoine devient auteur pendant qu'il écrit et ajoute une recherche formelle là où seul le fond devait compter.

Contrairement au poème d'inspiration libre, Antoine réalise une rédaction à la demande du professeur séquence 41. Il s'agit donc d'un exercice de française et non d'une œuvre littéraire. Cependant, l'accusation de plagiat élève paradoxalement d'un rang sa composition. Loin de copier un camarade de classe par exemple, Antoine plagie – qui plus est involontairement – Honoré de Balzac, de mémoire, en adoptant le style, se frottant à l'un « des plus grands romancier de tous les temps¹²⁷ ». Antoine est frappé d'inspiration durant cette scène : il lève son stylo alors que l'on entend sa voix en off reprendre les mots que le personnage de *La Recherche de l'Absolu* emprunte à Archimède : « Eurêka, j'ai trouvé »,

¹²⁵ Transcription du poème tel qu'entendu 00.05.22/00.05.32.

¹²⁶ Juvénal, *Satires*, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

¹²⁷ « One of the greatest novelists of all time », art. « Honoré de Balzac », en ligne, www.global.britannica.com/biography/Honore-de-Balzac, consulté le 22/04/2017.

illustrant « l'importance de l'inspiration dans le travail de l'élaboration¹²⁸ » du texte littéraire par l'écrivain.

Antoine se fait également épistolaire. Durant sa fugue à l'imprimerie, il laisse une lettre à ses parents séquence 31 qui contient la faute d'orthographe « je comprend-sans s ». Sa correspondance n'est pas sans effet : c'est à la suite d'une de ses lettres que son beau-père le renie (voir séquence 65).

Antoine aborde dans le film plusieurs types d'écriture qui répondent à des normes précises : poésie, roman, missive... sans qu'il soit question d'aller jusqu'à la publication. La sphère privée est cependant dépassée : Mauricet attire l'attention des autres élèves sur la poésie d'Antoine (séquence 3), le professeur lit son écrit devant toute la classe (séquence 45), son père fait lire à Gilberte la lettre qu'il a reçu (comme on l'apprend séquence 65) étendant chaque fois son public.

b) *Dans la maison*

« À travers le couple Germain-Claude, c'est le binôme nécessaire à toute œuvre de création qui est posé : l'éditeur et l'écrivain¹²⁹ » où Germain est l'éditeur et Claude l'écrivain.

En effet, si la première copie de Claude n'est pas reconnue comme œuvre littéraire, Jeanne qualifie le jeune homme d'« écrivain » à l'occasion de sa deuxième copie séquence 10. De même, séquence 14, on retrouve dans les conseils de Germain : « la première question que doit se poser un écrivain... », il n'est plus question

¹²⁸ Sébastien Hebert, art. « Naissance et élaboration de l'écriture : travail/inspiration » en ligne, www.lettres.discipline.ac-lille.fr/ressources/projets-lycee/inspiration, consulté le 22/04/2017.

¹²⁹ François Ozon, www.francois-ozon.com, entretien, consulté le 22 avril 2017.

d'aider Claude à améliorer ses résultats en français mais de lui proposer un conseil littéraire en vue de la publication : « pourquoi pas, c'est bien meilleur que tout ce qui se publie en ce moment » avance le *coach* improvisé.

Claude est montré à plusieurs reprises en train d'écrire. Lorsque cela n'apparaît pas à l'écran, les copies reçues par le couple Germain attestent de son activité littéraire. Toutefois, le film brouillant petit à petit les frontières entre fiction et réalité, nous ne connaissons avec certitude ni le nombre de chapitres rédigés par Claude ni ce qui a lieu uniquement dans le roman. Nous préférons donc nous attacher à ce qui est montré à l'écran sans pousser l'analyse jusqu'à savoir si la scène a lieu seulement dans l'imagination de Claude, ce qui constituerait un angle de recherche trop éloigné du notre.

L'œuvre de Claude *Dans la maison* constitue le fil rouge du film. Il ne s'agit pas seulement de montrer un écrivain à la tâche mais de rendre compte d'un processus complexe. Claude cherche son style, développe peu à peu ses personnages : « j'ai appris à les aimer grâce à vous » avoue-t-il séquence 59. Il hésite entre plusieurs dénouements ; finalement, la dernière séquence nous apprend que le roman reste inachevé bien que la voix off induit le contraire : « à suivre ».

Claude n'est pas seulement romancier et montre son aptitude à s'adapter à la demande de chaque production écrite. Il rédige ainsi l'article de journal dans lequel il attaque Germain devenant le nègre de Rapha. Il y adopte le style simple de son camarade tout en brillant par la manière dont la diatribe est argumentée. Seul Germain n'est pas dupe : « Je suis sûr que c'est Claude qui l'a écrit ». D'après son mentor, il est également capable d'écrire pour la télévision ou des écrits publicitaires, avec la réserve que pour Germain cela relève de l'insulte.

Un second écrivain apparaît dans le film : Germain lui-même. Auteur de *L'Enfant de l'orage*, publié « plus de vingt ans » avant les événements du film, Germain fait office d'écrivain raté, « aigri », reportant sur Claude ses espoirs de jeunesse : « je n'étais pas assez bon. Toi non plus d'ailleurs tu n'es pas assez bon, mais tu pourrais l'être » se

confie-t-il séquence 40. Claude n'incarne pas uniquement un fils secrètement désiré mais également une réminiscence de Germain améliorée : « Tu lui ressembles au même âge, mais toi, tu as du talent » nous dit Jeanne.

c) Analyse comparée

Si l'écriture ne déplaît pas à Antoine – en témoigne son poème vindicatif – c'est la lecture qui est pour lui une révélation et qui le pousse à écrire. Chez Claude Garcia, l'écriture précède la lecture. N'ayant aucune prédisposition dans les matières littéraires : « Je sais que je suis meilleur en science, mais cette année, j'ai décidé de m'améliorer en français », il consent à lire à un rythme intense dans le seul but d'obtenir une répercussion positive sur la qualité de ses écrits. « Tu as un don. Si tu travailles vraiment, un jour tu seras un écrivain » le presse Germain. Dans les deux cas, la préexistence d'un don n'annule pas l'importance du travail et de la lecture :

En face de cette école romantique pour laquelle [...] les causes (du génie) sont uniquement dans la nature, [...] il est une école que l'on pourrait appeler *classique*, et qui semble, au contraire ne reconnaître le génie qu'aux hommes formés par une longue étude¹³⁰.

Enfin, dans le film d'Ozon, l'écriture touche les deux principaux personnages tandis que chez Truffaut, l'écriture ne concerne pas « Petite Feuille » qui est cantonné au rôle de spectateur (puis de commentateur) des essais littéraires d'Antoine.

¹³⁰ *Grand dictionnaire du XIX^e siècle*, art. « génie », Genève, Paris, Slatkine reprints, 1982, t. XI, p. 1153, cité dans Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1885)*, PUPS, 2015.

2 – Spectateurs, l'activité de lecteur

Outre son activité de créateur, l'élève, comme le maître, dans les films du *corpus* se trouve à plusieurs reprises en situation de consommateur du texte littéraire. L'attitude devant la lecture des protagonistes est loin d'être passive. La lecture féminine qui touche principalement les ouvrages de fiction consiste à ce que « le lecteur se plonge dans l'univers¹³¹ » du livre au cours d'une expérience « plus importante que l'objet ». La lecture dite masculine renvoie inversement à la considération du livre comme « un objet, une machine, un instrument duquel on tire de l'information », ce type de lecteur « prend une attitude critique en même temps qu'une attitude de réception ». Le lecteur peut aussi servir de *feedback* à l'auteur, dans un phénomène de retour de signal et influencer la création. Gérard Mauger distingue

¹³¹ Robert Escarpit, « Lecture passive et lecture active », Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 1969, n°9-10, p. 359-375. Disponible en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1969-09-0359-001>, consulté le 07/03/2017.

quatre « usages sociaux de la lecture » : lecture de divertissement, à visée didactique, édifiante ou encore esthète – l'art du « lire pour lire » dans ce dernier cas. Cette pluralité se retrouve dans nos œuvres.

a) *Les Quatre cents coups*

La lecture, dans *Les Quatre-Cents coups*, ne prend pas que la forme d'un lecteur unique filmé devant un livre. En effet, les camarades tout comme le professeur d'Antoine lisent simultanément le poème inscrit sur le mur séquence 3. « Petite Feuille » fait ensuite la lecture à voix haute du « Lièvre », que les élèves doivent en même temps lire et recopier sans pour autant s'interroger sur le sens de ce qu'ils lisent.

La séquence 40 est centrale en ce qu'elle se situe à la moitié du film (00.47.32) mais également en ce que la scène de lecture qui l'occupe y est magnifiée. La lecture envahit notre vue (livre de taille importante, nom de l'auteur visible...) ainsi que notre ouïe, Antoine lisant en off. Contrairement aux scènes sus-décrites, il y a un rapport exclusif, tactile, entre un lecteur et son livre. Si la lecture n'est pas suivie d'un commentaire explicite, des signes manifestent le fait qu'elle est appréciée, notamment sa réminiscence en séquence 41.

b) *Dans la maison*

Lors de sa rentrée, Germain confie à Anouk que sa lecture d'Arthur Schopenhauer est le facteur de son pessimisme : « J'ai lu Schopenhauer tout l'été ». Le fait qu'il lise aussi bien de la fiction que des textes philosophiques ne va pas de soi, les professions de professeur de littérature et de philosophie étant séparées. Germain n'apprécie pas pour autant l'écrit sous toutes ses formes et dénigre à cet endroit le catalogue d'art contemporain de sa femme qu'il qualifie de « pire des littératures ».

La lecture est le plus souvent sous-entendue pour Claude et montrée pour Germain. Se dégage un schéma type : le professeur remet un livre à son élève, lequel le manipule sans l'entamer puis l'emporte chez lui, la lecture se faisant dans le cadre privé de la petite maison de Claude. À l'inverse, Germain, et dans une moindre mesure son épouse, apparaissent à l'écran en pleine lecture¹³² ou du moins un support de lecture à la main.

Le couple Artole, taxé par Germain d'être l'antithèse d'un couple intellectuel sont pourtant en situation de lecture à maintes reprises, par exemple dans leur lit séquence 22. La différence d'avec le couple Germain se manifeste par le choix des lectures : littérature, philosophie, psychanalyse pour l'enseignant ; catalogues de décoration, magazines de mode et ouvrages de vulgarisation pour les Rapha. Le clivage attendu lecteur/non-lecteur est donc remplacé par un clivage livre/non-livre.

La lecture est le plus souvent suivie de remarques de la part de Jeanne et de son époux. Elle peut également être combinée à un jeu de regards tels ceux lancés par Germain séquence 5 à sa femme lors de la lecture de la première copie de Claude qui suggèrent alors un commentaire implicite.

c) Analyse comparée

« Au sommet de ces joies imaginatives trône la jouissance procurée par les œuvres d'art, jouissance que celles-ci rendent également accessible, par l'intermédiaire de l'artiste, à celui qui n'est pas lui-même créateur¹³³. »

Dans les œuvres du *corpus*, certains personnages (Antoine, Claude et Germain) appréhendent la lecture en personnes qui se sont déjà trouvées en position d'écrivains. Cependant, la lecture reste un moment à part, et si Antoine croit un instant pouvoir se hisser au niveau de Balzac, Germain, plus lucide, sait qu'il « n'est pas à la hauteur des écrivains qu'il admire ». Critique envers lui-même, il aime à commenter les écrits des

¹³² Voir I.A.

¹³³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, (1929), édition électronique « Les Classiques des sciences sociales » (2002), d'après la publication par les PUF, (1971), p. 23-24.

autres.

3 – Commentateurs

Occupant une place différente de celle du scripteur comme de celle de l'auteur dans son rapport au texte, le commentateur « est celui qui écrit ses propos et ceux des autres, mais principalement ceux des autres, et les siens comme en annexe¹³⁴ ». Il occupe donc une place surplombante directement liée à la lecture.

a) *Les Quatre cents coups*

Mauricet, le chef de rangée apparaît comme le premier commentateur du poème d'Antoine, séquence 3, lançant à ses camarades : « Oh, les gars, venez voir si c'est marrant ! » après avoir débusqué le texte dissimulé derrière le tableau. Cette scène de délation se révèle une publicité involontaire pour son antagoniste¹³⁵ dont on découvre

¹³⁴ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris Seuil, (1985), p.148, citée par Laurence Mall qui ajoute la fonction de « traducteur », art. « Une autobiolecture : l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron de Diderot » in *Diderot studies XXVIII* édité par Diana Guiragossian Carr, librairie Droz S.A, (2000), p.118.

¹³⁵ En complément de leurs actes, leur inimitié est attestée par des répliques telles que : « Il va t'arriver du mouron, Mauricet » séquence 8.

l'œuvre. S'en suit la découverte par « Petite Feuille » assortie d'un commentaire négatif qui repose principalement sur l'ironie : « Bravo ! Nous avons un nouveau Juvénal dans la classe ! Mais il est encore incapable de distinguer un alexandrin d'un décasyllabe... ». Dans cette critique, l'étude de la forme prédomine. Le professeur n'émet pas la possibilité qu'Antoine se soit essayé aux vers libres, sa rigidité affichée trouvant répercussion dans sa manière d'appréhender les arts. De même, Mauricet n'a vraisemblablement pas le temps de lire le poème d'Antoine en son entier ; ce qu'il interprète comme drôle est le seul fait de l'écriture impromptue réalisée sur le mur, soit la forme. M. Doinel fait également un commentaire sur la qualité orthographique : « je comprend-sans-s » de la lettre que son fils lui a laissée séquence 31.

Le commentaire porte davantage sur le fond lorsqu'il s'agit du plagiat balzacien – séquence 45 – l'enseignant profitant de l'incident pour faire des jeux de mots portant sur l'univers de l'auteur : « je dirais qu'il s'agit d'une "ténébreuse affaire" ». De manière générale, le professeur ne pousse pas ses élèves à commenter les œuvres, préférant le par cœur. Antoine, quant à lui ne commente pas oralement sa lecture de Balzac mais en lui dédiant un autel fait exister un commentaire favorable quoique implicite.

b) *Dans la maison*

Le professeur Germain Germain se plaît particulièrement à commenter les faits littéraires qu'il rencontre. Premier lecteur de Claude, il se fait également son premier critique, notamment en le comparant à des auteurs auxquels il associe un défaut pour lui inhérent. Claude s'est rapproché successivement de chacun des membres de la famille Artole : il révèle ainsi son désir d'Esther (séquence 32) puis commence à prendre la place du fils auprès de Rapha père (séquence 39) avant d'éveiller chez le jeune Rapha le sentiment amoureux (séquence 47). Sur un ton de reproche, Germain lui déclare (séquence 48) : « le père, la mère, le fils, c'est du Pasolini ! » associant l'auteur italien à la plus grande dépravation. De même, lorsque Claude présente un chapitre dans lequel Esther accepte de quitter les Rapha pour partir avec son jeune amant, Germain cite la ressemblance avec

Barbara Cartland (séquence 62) comme un écueil à éviter pour le jeune auteur effectuant une hiérarchie parmi les écrivains. La « reine incontestée de la romance¹³⁶ » est écartée des « grands auteurs », comme le dit Germain séquence 6 à propos de Flaubert et La Fontaine, ce qui renvoi à la notion de paralittérature :

la distinction entre littérature et ce qu'on appelle paralittérature n'est pas si évidente à établir. La paralittérature existe, c'est incontestable. Elle englobe principalement les policiers de série B, les romans à l'eau de rose [...] dont le seul objectif est de divertir, et qui ne soulèvent aucun problème de style ou d'inventivité (bien au contraire : ces ouvrages sont promis au succès dès lors qu'ils respectent un schéma répétitif et éprouvé¹³⁷).

Germain résume cette tendance sentimentale de Claude par la métaphore « tu t'es shooté avec un bocal de pêches au sirop ». Sans nommer d'auteur, Germain critique la scène où Rapha surprend son meilleur ami et sa mère s'embrassant (séquence 54) en la comparant à un genre théâtral : « on se croirait dans un mauvais vaudeville ». Par l'usage de l'adjectif « mauvais », le professeur ne charge pas l'intégralité des pièces du genre mais seulement celles qui pèchent par la redondance des clichés employés.

Dans cette séquence, le commentateur envahit le récit, Germain sort d'un placard pour assister à la scène et la commenter. François Ozon brouille ainsi la frontière entre fiction et réalité. Ressort également l'impact que peut avoir le commentateur d'un texte littéraire, influençant l'écrivain et devenant en quelque sorte co-auteur.

Germain se fait également commentateur et juge de la qualité d'œuvres littéraires non écrites par Claude. Il présente ainsi l'auteur classique Jean de La Fontaine comme « l'exemple le plus abouti entre le fond et la forme » (séquence 6) et qualifie Gustave Flaubert de « génie » (séquence 18). Touchant à l'écriture contemporaine, le journal lycéen *Le Flambeau*, outre son contenu journalistique, ses « photos de voyages scolaires » et

¹³⁶ Présentation non signée de Barbara Cartland, en ligne, www.jailupourelle.com/collections/barbara-cartland.html, consulté le 01/03/2017.

¹³⁷ Umberto Eco, art. « Dumas, la paralittérature mythique », 30 juillet 2002, en ligne, www.liberation.fr/tribune/2002/07/30/dumas-la-paralitterature-mythique_411485, consulté le 01/03/2017.

« hommages aux professeurs à la retraite », partage des publications d'élèves, des poèmes que Germain qualifie de « vaseux » (séquence 42). Il s'affiche toutefois contre la censure : « Personne ne pourra dire que j'ai censuré *Le Flambeau* », cela alors que sa réputation est en jeu¹³⁸. S'il se permet les critiques les plus acerbes sur ce qui paraît, il n'est donc aucunement opposé à ce que cela paraisse.

Enfin, Germain élargit la portée de son commentaire en théorisant le rapport à l'art de la classe moyenne, inexistant selon lui : « Personne n'a jamais écrit un poème à cette femme, elle est quasiment analphabète » (séquence 54). La séduction qu'elle ressent serait due au pouvoir des mots : « toi, tu lui balances des vers, des métaphores, c'est comme si tu larguais une bombe atomique ». En critiquant la relation initiée par Claude, il fait en filigrane l'éloge de ses qualités littéraires.

Bien que cela s'écarte de son domaine de prédilection, Jeanne effectue, dans une moindre mesure, des commentaires ayant trait à la littérature. Nous savons ainsi qu'elle n'est pas friande d'ouvrages d'auteurs russes : « *Anna Karénine*, j'ai dû lire dix pages, les cinq premières, les cinq dernières » (séquence 68) et qu'elle n'apprécie pas le livre de son époux « une histoire d'amour assez banale, c'est raté » (*idem*). En ce qui concerne l'œuvre de Claude, elle se montre enthousiaste sur le style : « En tout cas, c'est bien écrit, bien argumenté¹³⁹. » (séquence 43) mais peine à détacher ses impressions textuelles de la personne de Claude et de son comportement : « Je suis mal à l'aise. Tu ne trouves pas ça choquant qu'un élève de seize ans écrive un truc pareil ? », « Tu devrais peut-être en parler au directeur » (séquence 10).

Claude Garcia se fait également commentateur de manière sporadique, restant en retrait par rapport au couple Germain dans cette position. Il défend ainsi l'ouvrage de son professeur, décrié par Jeanne : « Moi, j'ai bien aimé. C'est une belle histoire d'amour » (séquence 71).

¹³⁸ Cf. épisode de l'article de journal.

¹³⁹ Jeanne pense à ce moment que Raphaël est l'auteur du texte.

c) Analyse comparée

Contrairement au texte de Balzac, le poème de Richepin n'a pas une place déterminante dans l'économie du film. Il constitue une leçon comme une autre du professeur, suivant l'ordre canonique : copie puis récitation par les élèves. Nous observons toutefois qu'Antoine s'avère plus attentif qu'il ne le reconnaît lui-même (« j'arrive pas à écouter¹⁴⁰ ») : lorsque son père commet la confusion, il distingue immédiatement le « lièvre » de Richepin de celui de Jean de la Fontaine. Le cours de français n'est donc pas entièrement dénué d'intérêt pour Antoine et c'est dans le cadre intime que se mobilisent ses connaissances. Le commentaire n'a en effet pas vocation d'être uniquement soit négatif soit élogieux. Une simple reprise de ce qui a été lu – comme l'emploi d'une citation – suffit à montrer l'appropriation d'un texte par un personnage. Tout comme celle du critique, la fonction du commentateur « n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui lisent, le choc de l'œuvre d'art¹⁴¹ ».

¹⁴⁰ Antoine à sa mère, séquence 38.

¹⁴¹ André Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague, (1945-1958)*, Montligeon, Caduci, coll. Essais, (1983), p. 213.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE DANS SON RAPPORT AUX PERSONNAGES

B **DIDACTIQUE DE LA LITTÉRATURE DANS LE RAPPORT MAÎTRE À** **ÉLÈVE**

Introduction à la partie

Contrat didactique, contrat littéraire

Les relations attendues entre un élève et son professeur résident en un juste équilibre entre un « copinage¹⁴² » banni et un dénigrement tout autant abhorré des pédagogues car « trop de *distance* comme trop de *proximité* risquent toutes deux d'empêcher la performance de l'apprentissage¹⁴³ ». Dans le cas des films du *corpus*, la relation déborde d'un côté comme de l'autre : Antoine se fait l'ennemi déclaré de « Petite Feuille » tandis que Claude se voit pris sous l'aile de Germain. La littérature, dont nous avons constaté la prégnance dans les œuvres, apparaît comme le troisième acteur de ces rapports, le lien existant avec le professeur de français n'étant pas reconduit avec les enseignants d'autres matières.

Si le contrat didactique, qui définit « l'ensemble des comportements du maître qui sont attendus de l'élève¹⁴⁴ » et *vice versa*, existe dans toute situation scolaire, nos protagonistes semblent nouer un pacte d'une autre nature. Lorsque Antoine jure d'adopter une attitude vindicative sous forme de poème ou qu'il promet à sa mère

¹⁴² Michaël Lontie, art. « Prof-élève : garder une distance ? Surtout trouver la bonne ! », analyse UFAPEC (2011), en ligne, www.ufapec.be/nos-analyses/2211-bonne-distance.html, consulté le 08/03/2017.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Guy Brousseau, « Les échecs électifs dans l'enseignement des mathématiques à l'école élémentaire », *Revue de laryngologie, otologie, rhinologie*, vol. 101, p. 127.

d'améliorer ses résultats concernant la langue de Molière¹⁴⁵ ; quand Claude prend Germain pour Pygmalion ou se sert de son aptitude à écrire pour asseoir sa domination sur Rapha fils¹⁴⁶, c'est un contrat littéraire qui est passé. Dans quelles mesures la littérature se révèle-t-elle la source des accointances entre les personnages et quelles sont les limites de la relation ainsi créée ? Cette interrogation initiale est à la base de nos recherches.

¹⁴⁵ Respectivement aux séquences 2 et 38 du film *Les Quatre Cents coups*.

¹⁴⁶ Voir séquences 6 et 42 du film *Dans la maison*.

1. Élève différent et professeur décadent

« Seul et inestimable représentant des poètes et des artistes, des philosophes et des savants, des hommes qui ont fait l'humanité¹⁴⁷ », le professeur est le garant d'une transmission qui doit s'accomplir en faveur de ses élèves. Dans les œuvres du *corpus*, les choses ne vont pas de soi : la remise en cause de la vocation propre à l'enseignant n'y a d'égale que le caractère peu exemplaire de l'élève mis en scène.

a) *Les Quatre Cents coups*

Antoine grandit dans un milieu modeste, vivant dans un appartement « beaucoup trop petit » et dormant à même une banquette dans le couloir. À la séquence 14, l'on peut voir que sa chemise de nuit est trouée. Celui qui l'élève est en réalité son beau-père et sa mère se montre « de plus en plus dure avec lui » comme le fait remarquer Julien séquence 32. Madame Doinel occupe un emploi à mi-temps, son mari est quant à lui employé dans une grande entreprise et fait parti d'un club automobile.

« Petite Feuille » est le premier adulte à apparaître dans le film. Professeur de français, il remarque rapidement Antoine Doinel comme l'atteste le premier mot

¹⁴⁷ Charles Péguy, *De Jean Coste*, Paris, Babel, 1993, p. 94-95

audible dans l'œuvre : « Doinel ! », prononcé sur le ton de l'injonction (séquence 2). S'il ne croise pas son maître en dehors de l'établissement scolaire, Antoine croit entendre sa voix menaçante alors qu'il est chez lui, séquence 14, entonnant le thème de la punition : « Que je dégradasse les murs de la classe ».

Peu d'éléments nous informe de la vie privée de « Petite Feuille » si ce n'est qu'il fume la pipe et porte des lunettes.

b) *Dans la maison*

Claude provient d'un milieu social modeste : il habite un petit pavillon de banlieue situé dans un « quartier où Rapha ne mettra jamais les pieds ». Si Claude se construit en comparaison de la famille « normale » issue de la petite bourgeoisie, c'est du point de vue familial et affectif que les Artole diffèrent le plus, étant en effet unis, de la famille de Claude réduite à un père infirme « ancien ouvrier handicapé », sa mère les ayant abandonnés. L'on remarque qu'il s'éloigne du type de l'élève de milieu populaire en échec scolaire : il a de meilleurs résultats que son camarade.

Germain provient de la classe intellectuelle supérieure¹⁴⁸. En se référant à la grille de rémunération des enseignants nous savons qu'il gagne environ 3431 euros bruts par mois¹⁴⁹, soit plus du double du SMIC¹⁵⁰. Sa femme travaille dans un milieu artistique ; elle n'est pas fonctionnaire et subit le caractère instable de sa profession. Sa situation bascule ainsi en l'espace d'un mois, les jumelles ayant hérité de la galerie n'étant pas convaincues de la rentabilité de celle-ci.

Claude Garcia apparaît en tant qu'élève dès la séquence 3, en jeune anonyme revêtant son uniforme. Les zooms successifs sur les parties du vêtement

¹⁴⁸ Code 3 : « Cadres et professions intellectuelles supérieures » des groupes socio-professionnels dressés par l'Insee en 2003.

¹⁴⁹ www.education.gouv.fr/cid101179/la-remuneration-des-enseignants.html, pour un professeur certifié après 30 ans de carrière, en ligne, consulté le 02/11/2016.

¹⁵⁰ Soit 2,34 fois le SMIC à « 1466 e bruts mensuels », en ligne, www.travail-emploi.gouv.fr/droit-du-travail/remuneration-et-participation-financiere/remuneration/smic/, consulté le 02/11/2016.

empêche de distinguer son visage mais laisse le spectateur le reconnaître par la suite. Le contraste entre l'attitude peu académique de Germain à la réunion (séquence 2) et celle, disciplinée, de Claude enfilant son uniforme est fallacieux pour le spectateur qui peut penser avoir affaire à un adulte différent face à un adolescent comme les autres.

Habillés uniformément, les élèves ressemblent pour Germain à « un troupeau de mouton ». Pourtant, il remarque immédiatement Claude en tant qu'auteur de la copie « Mon dernier week-end » (séquence 5). N'ayant aucune idée de ce à quoi ressemble le jeune homme (« je ne les connais pas encore »), la reconnaissance est d'abord purement intellectuelle et réside dans l'écriture. Dans le même ordre d'idée, il est décrit comme un « petit blond timide » par Anouk, la secrétaire (séquence 11).

Claude se distingue d'abord par son activité littéraire. Il se singularise des autres étudiants dès sa première copie : celle-ci est la seule à couvrir les deux faces d'une feuille, ne comporte pas de « fautes d'orthographe et au niveau du vocabulaire c'est plutôt pas mal comparé aux autres » (Germain, séquence 5). Dans ses écrits, le jeune homme fait part de son désir d'approcher une « famille normale », celle de Rapha, se présentant par contraste comme anormal.

Si Claude se démarque principalement à l'écrit, sa manière de s'exprimer à l'oral diffère de celle de ses camarades. Il ne commet point les redoublements maladroits de Rapha (« tu es vraiment un vrai ami ») et construit ses phrases (contrairement à l'élève utilisant pour tout vocabulaire une marque déposée : « *Ouais, Meetic* », séquence 41), ce qui ne l'empêche pas d'avoir recours à certaines tournures orales ou termes injurieux, à titre d'exemple : « et qu't'es qu'un gros pédé » (séquence 61). Son ton est le plus souvent posé. Claude se démarque également par son attitude d'élève. Il s'assied toujours seul, au dernier rang, ainsi que Germain en avait coutume dans sa jeunesse, « la meilleure place, [d'où] tu vois tout le monde et personne ne te voit » (Germain, séquence 10).

Si Claude Garcia est présenté comme un élève différent, le personnage de M. Germain, a lui aussi ses particularités. Son professorat est marqué par un

scepticisme affiché : « encore un truc bien démago ! » s'exclame-t-il dès la première séquence à propos des politiques éducatives.

C'est le portrait d'un professeur un petit peu déprimé, au bout du rouleau, qui a perdu le goût de la transmission, de l'enseignement et qui tout d'un coup va retrouver une étincelle dans l'œil, et il va retrouver ce plaisir d'enseigner¹⁵¹

c) Analyse comparée

Il y a une volonté onomastique de diminuer le professeur dans les deux films soit par redondance du prénom avec le patronyme (Germain Germain), soit par effacement du patronyme au profit d'un surnom¹⁵² (« Petite Feuille »). Le nom de Germain se retrouve dans Saint-Germain-des-Prés, quartier parisien haut lieu de « concentration artistique et intellectuelle¹⁵³ ». Il peut s'agir d'une forme particulière d'actonyme appliquée à la fiction, à savoir un *charactonym* ou « nom signifiant, nom d'un personnage de fiction qui correspond particulièrement bien à sa personnalité¹⁵⁴ ». De même, « Petite Feuille » évoque la profession de l'intéressé souvent penché sur des feuilles de copie. L'adjectif « petite » peut être comprise par son acceptation dénigrante dans laquelle « petit » est synonyme de « mesquin¹⁵⁵ ». À l'inverse, Antoine Doinel et Claude Garcia ne sont aucunement diminués par leur patronyme : « J'ai pensé d'abord me rapprocher d'un nom qui me plaisait beaucoup à l'oreille¹⁵⁶ » précise Truffaut. Ozon a quant à lui conservé le nom francisé du personnage de Claudio García. L'on peut cependant noter que le nom des élèves ne participent pas à affirmer leur identité, Antoine portant le nom de famille de son beau-père et Claude Garcia ayant un nom particulièrement

¹⁵¹ François Ozon, interview : *Dans la maison*, en ligne, <https://youtu.be/3AdjR85UOEA>, consulté le 17/03/2017.

¹⁵² Antoine Doinel réitère sa pratique d'attribution de noms d'Indien à ses proches dans la suite de la saga, sa femme Christine devenant « Peggy Sage ».

¹⁵³ Florian Zeller, « Il était une fois Saint-Germain-des-Prés », art. en ligne, www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/06/20/01006-20090620ARTFIG00159-il-etait-une-fois-saint-germain-des-pres-.php, consulté le 06/03/2017.

¹⁵⁴ Dictionnaire bilingue en ligne, www.traduction.babylon-software.com/anglais-a-francais/charactonym/, consulté le 07/03/2017.

¹⁵⁵ Dictionnaire Larousse, art. « petit », dixième entrée, en ligne, www.larousse.fr/dictionnaire/francais/petit_petite/59948, consulté le 14/03/2017.

¹⁵⁶ François Truffaut, La Cinémathèque française, consulté le 24/03/2017.

courant¹⁵⁷ .

Si les deux élèves se distinguent tant par leur pratiques littéraires que par leur comportement général, l'on peut se demander lequel de ces deux facteurs influe le plus sur la relation particulière créée avec leur professeur.

¹⁵⁷ Il s'agit du patronyme le plus porté dans les Pyrénées Orientales et jouissant d'un franc succès en Espagne.
Source : www.geneanet.org/nom-de-famille/GARCIA, consulté le 24/03/2017.

2. Liés par la littérature ?

Près d'un quart¹⁵⁸ des séquences du film de Truffaut et plus d'un tiers¹⁵⁹ de celles du film d'Ozon se déroulent dans un cadre scolaire. Les personnages d'Antoine et de Claude se rejoignent par leur statut de collégien pour l'un et de lycéen pour l'autre officiellement soumis à l'autorité des adultes et plus particulièrement du corps enseignant. « Petite Feuille » et Germain, tous deux professeurs de français, sont davantage confrontés aux élèves, ayant plus d'heures de cours que leurs confrères¹⁶⁰. Cette proximité est accentuée pour Germain par son statut de professeur principal qui, en complément de son cours, « assure le suivi des élèves, le bilan de leur scolarité [et] la préparation de leur orientation¹⁶¹ ». Confrontés à une classe de plusieurs dizaines de têtes, ils remarquent puis nouent chacun une relation spécifique avec l'un de leurs élèves.

a) *Les Quatre Cents coups*

Figure d'adulte majeure, « Petite Feuille » n'est pour autant pas le seul adulte à assurer la transmission du savoir auprès des jeunes. Le professeur d'anglais (séquence 36) tient une place secondaire voire nulle dans la diégèse ne participant à aucune interaction avec Antoine. Il peut nonobstant cela être confronté au modèle éducatif que représente « Petite Feuille ». En ressort d'importantes similarités. Il utilise une autorité basée sur la répression : « vous êtes un insolent », « Taisez-vous ! ». A l'image de son confrère, il a des livres fermés sur son bureau, l'encadrant et légitimant son statut de dépositaire du savoir sans pour autant le mettre en position de lecteur. Cependant, il apparaît moins ferme que son collègue, notamment du fait de son défaut de prononciation qui interfère dans les ordres qu'il

¹⁵⁸ Quinze séquences sur soixante-sept, en excluant les scènes d'internat.

¹⁵⁹ Vingt-sept séquences sur soixante-douze.

¹⁶⁰ Actuellement 4h 30 de cours par semaine en sixième et 4h en classe de seconde.

¹⁶¹ Circulaire 93-087 du 21 janvier 1993.

donne « a-a-a-ssey... allez vous asseoir ». Il émet enfin (séquence 37) une hypothèse scientifique « c'est peut-être une question de glandes » sur le mauvais comportement d'Antoine, le déchargeant de ses fautes, celui-ci obéissant à des influences biologiques. S'il est donc moins redoutable que son homologue littéraire, il demeure à l'instar de celui-ci un professeur se reposant d'abord sur l'autorité, qui plus est de type autoritariste¹⁶², échouant en matière de pédagogie.

La mère d'Antoine intervient également dans son instruction, lui tenant un propos didactique sur le rôle de la langue française dans la vie de tous les jours séquence 38 : « on a toujours des lettres à écrire ». Elle n'hésite pas pour cela à opposer le français aux autres matières qu'elle qualifie d'« inutiles ». Si elle regrette de « ne pas avoir été au-delà du bachot » c'est avec une visée pragmatique qu'elle conçoit les études, permettant de ne pas subir de « gêne dans sa carrière ». À défaut de transmettre le goût de la littérature à son fils, elle obtient de lui qu'il concentre ses efforts sur la matière par le biais d'un pari : « si, à la prochaine composition française, tu es, voyons, dans les cinq premiers, je te donne mille francs ». La transmission du savoir censément assurée par « Petite Feuille » s'avérant un échec : « je travaille mal en classe » (Antoine, séquence 38), Gilberte Doinel conduit son fils à la lecture de Balzac (séquence 40) réalisant une tâche incombant normalement au professeur.

En acceptant le français comme matière la plus importante de par le pacte formulé avec sa mère séquence 38, Antoine accorde une place de choix à « Petite Feuille » malgré la déclaration belliqueuse de la scène liminaire. Le jeune garçon se fait en effet remarquer en mal par son professeur tant par son indiscipline (gribouillage, fugues) que par le traitement qu'il fait des lettres, inadéquat avec les attentes de son professeur. C'est d'ailleurs l'épisode du plagiat de Balzac qui provoque la rupture définitive avec Antoine. Liés par la littérature, ils sont également séparés par elle.

¹⁶² Bruno Robbes, art. « Les trois conceptions actuelles de l'autorité », 26 mars 2006, en ligne, www.cahiers-pedagogiques.com/Les-trois-conceptions-actuelles-de-l-autorite, consulté le 16/03/2017. L'autorité autoritariste s'oppose à l'autorité évacuée caractérisée par un « refus d'intervenir » ainsi qu'à l'autorité éducative qui comprend « parole, explication – voire négociation ».

b) *Dans la maison*

Le contenu de la copie de Claude est le prétexte de l'entrevue entre le maître et son élève séquence 6 : « il s'agit de cette rédaction sur ton week-end », « elle me préoccupe, tu peux me la montrer s'il te plaît ? ». Le cheminement de Claude de la rédaction à la littérature n'est pas le seul lien les unissant, l'apprentissage littéraire du jeune homme passant également par la connaissance des « grands auteurs » plébiscités par Germain. LORS DE SA PREMIÈRE DISCUSSION AVEC GERMAIN (séquence 6), Claude se présente en effet comme novice de l'activité littéraire : « Je sais que je suis meilleur en science, mais cette année, j'ai décidé de m'améliorer en français ». Il se tourne vers l'écriture alors qu'il n'est pas un grand lecteur : « Je dois lire tout ça en entier, vous n'avez rien de plus court ? » demande-t-il à Germain lorsque celui-ci lui fait des suggestions de lecture (séquence 12).

La scène de la bibliothèque (séquence 40) prouve que l'échange d'une copie de l'étudiant contre un classique de la littérature – en l'occurrence *Un cœur simple* de Flaubert – est devenu une habitude pour les deux protagonistes. En effet, la table est montrée en plongée totale, en un gros-plan qui isole le livre, la copie, ainsi que la main s'en emparant. La rapidité du mouvement et le fait que le commerce se fasse en silence semble attester du caractère itératif de ce genre d'interaction.

c) Analyse comparée

À l'incipit des films, Germain et « Petite Feuille » se plaignent tous deux du niveau de la classe qui leur est attribuée : « Ah, quelle année, quelle classe. Ah, j'en ai connu des crétins, mais au moins ils étaient discrets, ils se cachaient, ils restaient dans leur coin » (« Petite Feuille », séquence 7), « C'est la classe la plus nulle de ma vie » (Germain, séquence 4). Ils partagent également une crainte de la dégénérescence touchant la société : « Ah, elle va être un peu belle la France dans dix ans » (« Petite Feuille », séquence

7), « Le pire, c'est pas l'ignorance de ces gosses, c'est d'imaginer demain : ces gosses sont quand même l'avenir. Les philosophes réactionnaires prédisent l'invasion des barbares, Moi, je te dis : les barbares sont là, dans nos classes » (Germain, séquence 4). Contrairement à Germain, « Petite Feuille » ne remet pas en cause l'ensemble du système mais laisse transparaître une critique de l'éducation parentale : « Les parents nous les pourrissent » (séquence 36) et plus particulièrement du laxisme et de l'absence, dans la société moderne, de réprimandes « à la mesure », allusion aux châtiments corporels bannis de l'établissement : « seuls les parents pouvoir de sévir » (le directeur, séquence 30). Il ne trouve ainsi d'appui ni du directeur ni de ses collègues : « l'autre hausse les épaules¹⁶³ ». Comme Germain, quoique de manière moins soutenue, « Petite Feuille » n'est pas pleinement satisfait des règles imposées par l'Éducation nationale.

Dans *Les Quatre Cents coups*, le fait que le jeune Doinel soit turbulent n'est pas le seul facteur qui conduit son professeur à le distinguer des autres élève : il représente un rapport inverse à l'apprentissage littéraire, préférant la lecture et la création à la copie et au par cœur. Dans le film d'Ozon, Germain ne remarque pas seulement Claude pour sa différence d'avec les autres élèves mais surtout grâce à leurs points communs. Claude rappelle son professeur, lequel a expérimenté la profession d'écrivain dans sa jeunesse, comme le fait remarquer Jeanne Germain séquence 68 : « tu lui ressembles au même âge, mais toi, tu as du talent » et incarne le fils qu'il n'a jamais eu : « À un moment donné, je me suis demandé si le lien qu'il avait avec toi n'était pas par rapport à ça : son désir de paternité » (Jeanne, même séquence). « Petite Feuille » remarque son élève en mal autant que Germain remarque le sien en bien. Dans les deux cas, le rejet ou l'admiration n'est pas entièrement fondée, et relève du parti pris. Le maître refuse de voir les qualités d'Antoine, comme le fait que le plagiat de Balzac relève d'une tentative d'effort en littérature. De même, Germain cherche à atténuer les défauts de Claude : « Tu lui mets 17 alors qu'il se moque d'un de ses camarades ? – Il n'y a pas de faute d'orthographe » (Germain répondant à Jeanne, séquence 5).

¹⁶³ François Truffaut, Marcel Moussy, *Les Quatre Cents coups, scénario du film ; L'Avant-Scène Cinéma*, n° 616, Presses électroniques de France, (2014), p. 108.

La relation nouée entre Claude et Germain pousse le jeune homme à lire et à écrire : « je l'ai pas écrit pour eux, je l'ai écrit pour vous » (séquence 6). À l'inverse, en l'excluant de sa classe, « Petite Feuille » rompt la relation. En le déscolarisant, il prive Antoine de l'impératif scolaire qui le poussait à étudier la littérature. La relation avec « Petite Feuille » s'arrête bien avant la fin du film (séquence 45 sur 67 au total). Cette séparation marque une rupture avec la littérature, notamment au profit du cinéma qu'Antoine fréquente assidûment durant ses fugues. Il serait cependant faux d'affirmer que l'enseignant est la seule figure d'adulte en lien avec la littérature. C'est suite à la conversation avec sa mère séquence 38 qu'Antoine s'initie à Balzac. Alors que le père de Claude n'intervient pas dans sa relation à la littérature, Germain assume le double rôle de professeur parfois répressif et de mentor littéraire. Dans *Les Quatre Cents coups*, il y a dissociation, « Petite Feuille » est un frein à la créativité d'Antoine et c'est sa mère qui, pourtant peu diplômée, transmet à Antoine l'envie de lire.

Qu'elle la serve ou la desserve, la littérature est au cœur de la relation entre le maître et son élève.

3. Maître et élève, réversibilité d'un rapport de force

« Les livres nourrissent la pensée, forgent l'imaginaire, affinent la compréhension de l'autre et favorisent les échanges¹⁶⁴ »

Clef de voûte de la relation maître à élève dans les films du *corpus*, la littérature participe à l'établissement d'un rapport de force entre les protagonistes. Cette lutte, déclarée ou sous-jacente, vise à infirmer la hiérarchie pré-établie voulant que le professeur soit la « personne qui va *commander*¹⁶⁵ ».

a) *Les Quatre Cents coups*

[Un pédant et un roi
Ne te semblent-ils pas avoir je ne sais quoi
De semblable, et que l'un et l'autre symbolise ?

Les sujets du pédant ce sont ses écoliers,
Ses classes ses états, ses régents officiers,
Son collègue (Paschal) est comme sa province¹⁶⁶.

« Petite Feuille » est introduit comme une figure répressive peu encline à la pondération. Dans le scénario du film, le point d'exclamation ponctue quatorze de ses seize premières répliques.

Privé de récréation, laquelle pour le maître « n'est pas un dû » mais « une récompense », Antoine ne reste pas à subir la punition passivement. Il se joue au

¹⁶⁴ Vincent Montagne, Président du Syndicat National de l'Édition, édito du *Rapport d'activité 2014* du SNE.

¹⁶⁵ Marine Ténédor. *L'autorité de l'enseignant : des représentations à la réalité des pratiques*. Éducation. 2012. <dumas-00760927>, p. 9.

¹⁶⁶ Joachim Du Bellay, « Ne t'émerveille point que chacun il méprise », *Les Regrets*, orthographe du xvi^e siècle modernisée, Flammarion, col. « étonnants classiques », (2013) p.66.

contraire de l'absence de surveillance pour déclarer son hostilité au professeur (séquence 2) et ce en utilisant un genre littéraire : la poésie.

Séquence 28, Antoine parvient à attirer la compassion de son maître en inventant la mort de sa mère. S'il ne s'agit pas de littérature à proprement parler, c'est bien en lui « racontant une histoire¹⁶⁷ » que le jeune garçon parvient à manipuler le professeur.

b) *Dans la maison*

La relation verticale attendue entre Germain et Claude est directement biaisée par le fait que ce dernier dispense des cours de mathématiques à son camarade Rapha : « je lui proposai de l'aider pour les travaux et les exercices » (séquence 5) le plaçant dans une position professorale, devenant par là même l'égal de Germain. Cela est toutefois nuancé par le fait que si Claude se fait clerc en sciences, il reste novice vis-à-vis des matières littéraires. Dans sa deuxième rédaction, il confond ainsi « bien » l'adjectif imposé par Germain et « bien » l'adverbe, ce que Germain ne manque pas de lui faire remarquer durant la première leçon particulière (séquence 12).

Lors du deuxième cours de soutien, séquence 14, Germain assoit sa domination sur un Claude à l'écoute, qui ne maîtrise pas encore les notions propres aux humanités : « une parodie ? », « Réalisme, comment ça ? ». En plus de guider son écriture, Germain renforce la culture générale de son élève. Pourtant, à l'issue de l'entrevue, Claude délivre une nouvelle version de la rédaction (séquence 16), « encore plus ironique » prouvant que c'est désormais l'élève qui « donne une leçon » (Jeanne, séquence 17).

Germain persiste dans son rôle de mentor bien qu'il y ait déséquilibre. Il conseille de nouveau Claude séquence 18 allant jusqu'à remettre en cause sa vocation : « c'est que tu n'es peut-être pas fait pour ça » ou le comparant à « ce cousin de province qui déblatère

¹⁶⁷ C'est ainsi que Claude évoque son rapport à la fiction séquence 71.

sur toute la famille » séquence 24 ne revoyant pas à la baisse le nombre de critiques. Après un cours magistral sur la notion d'enjeu et de conflit diégétique : « c'est la question qu'il faut ancrer dans l'esprit du lecteur : que va-t-il se passer ? », Germain est applaudi par Claude : « Bravo, maestro ». Hélas, cette ovation est l'occasion pour le jeune homme de faire preuve d'ironie afin de dénigrer le professeur. « *Maestro* » signifie effectivement *maître* en italien mais son usage est ici teinté d'irrespect, ce qui n'échappe pas à Germain : « ne m'appelle pas *maestro* ». Appeler Germain maître de façon dénaturée peut traduire le désir qu'a Claude d'occuper cette place.

À l'issue de cette séquence, Germain cède à un chantage implicite : « Tu me demandes de voler l'épreuve de mathématiques ? » dont l'enjeu est que Claude continue à écrire et surtout à fournir ses textes à Germain : « Tu n'es pas venu hier me donner ton texte ». Le professeur est en situation de dépendance face à Claude et plus précisément de dépendance littéraire. Cela est particulièrement visuel séquence 59, lorsque Germain ramasse la copie de Claude jetée dans la corbeille.

Le réalisateur se veut cependant nuancé quand à la domination du jeune sur l'adulte, répondant par la négative :

Non, ce qui m'intéressait entre le professeur et l'élève, c'est que la relation ne soit pas à sens unique, que ce ne soit pas uniquement le professeur qui enseigne à l'élève. J'avais envie de montrer que l'élève transmettait quelque chose et que le professeur le recevait aussi¹⁶⁸.

Autrement dit, le rapport de force est momentanément inversé entre les deux protagonistes pour finalement parvenir à un certain équilibre illustré par la scène finale.

¹⁶⁸ François Ozon, entretien « *Dans la maison* », en ligne, <https://youtu.be/3AdjR85UOEA>, consulté le 29 avril 2017.

c) Analyse comparée

Les rapports qu'entretiennent Antoine et « Petite Feuille » sont placés sous le signe d'une hostilité affichée, et ce dès la première séquence réunissant les personnages. La nature des rapports entre Claude et Germain est à l'inverse ambiguë et évolue suivant plusieurs stades – le professeur, figure d'autorité – le professeur, mentor de son élève-écrivain – rivalité. Il y a rupture définitive entre « Petite Feuille » et son élève séquence 45 et 46. Le professeur renvoi Antoine qui s'enfuit décidant de ne plus retourner en cours ni chez lui. Si la littérature alimente le conflit entre Antoine et « Petite Feuille » elle est néanmoins facteur d'accalmie dans la relation tendue qu'Antoine entretient avec sa mère. Cela renvoi à la dissociation de la figure de la transmission précédemment évoquée¹⁶⁹.

La rivalité, d'abord latente, entre Germain et Claude semble arrivée à un point de non-retour séquence 70 lorsque Germain s'imagine que le jeune garçon, non content de lui avoir fait perdre son emploi, lui a également volé sa femme. En réalité, l'implication de Claude dans cette double défaite est relative. La dénonciation, cause de la suspension de Germain, est effectuée par Raphaël Artole : « Ton copain Rapha vous a dénoncé pour l'épreuve de maths » (Jeanne, séquence 68). De plus, Germain dérobe délibérément les sujets de mathématiques sans que Claude lui en fasse la demande explicite (séquence 24 et 25). Le professeur est donc victime de ses propres débordements. La séquence 71, dans laquelle Claude rend visite à Germain au sein de la maison de repos, lève le voile sur d'éventuelles rancœurs. Le fait que leur relation s'étende au-delà du cadre scolaire (Germain est renvoyé et Claude a mis un terme à ses études) semble sanctifier leur amitié. Pourtant, les stigmates d'une relation déséquilibrée demeurent. Germain tutoie un Claude qui le vouvoie : « Et vous pourriez m'aider ».

Dans les films du *corpus*, le jeune se place à plusieurs reprises au-dessus de son professeur, cependant, ce renversement n'est jamais total. La rupture (dans *Les Quatre Cents coups*) ou l'instauration d'une relation de nouvelle nature (amitié en ce qui

¹⁶⁹ II. B. 1.

concerne *Dans la maison*) sont les suites directes du rapport de force entre le maître et son élève. La littérature est le principal instrument de sa réversibilité.

CONCLUSION

QUATRAIN LITTÉRAIRE

Dans l'œuvre de Truffaut, les lettres seraient la clef ouvrant à un avenir meilleur lié étroitement au contexte social et éducatif. En effet, Antoine lit d'abord pour améliorer ses résultats scolaires avec comme but à long terme d'obtenir un diplôme lui permettant la reconnaissance du monde professionnel ainsi que le suggère sa mère (et à court terme de gagner mille francs). Le fait d'apprécier la lecture est donc la conséquence et non la cause de l'ouverture du livre. Cette lecture quasi-impromptue n'en est pas moins vécue comme une révélation et peut être perçue comme le fondement de la vocation d'Antoine, futur écrivain. Le professeur, quant à lui, privilégie la transmission univoque opérée par le par-cœur, reflétant, sauf exception, la méthode de l'époque. L'activité littéraire est donc présentée à la fois comme une échappatoire ou une contrainte selon qu'elle soit effectuée ou non en dehors de l'école. Le cinéaste fait ainsi l'éloge d'un système d'apprentissage moins coercitif basé sur la libre appropriation intellectuelle estompant les rapports d'autorité entre un maître et son élève.

La littérature n'appartient plus au seul domaine professionnel et scolaire chez Ozon. Germain n'est pas limité au rôle de compilateur que lui prête son métier de professeur de littérature : en tant qu'écrivain, il est créateur même si cette expérience est évoquée comme une défaite, et surtout lecteur. Son appartement recèle de livres. Il ne lit pas parce qu'il est enseignant, au contraire, il enseigne car il lit et souhaite transmettre sa passion. La littérature est omniprésente dans sa vie au point d'apparaître comme un rituel - il lit par exemple avant de se coucher - un réflexe ou encore un aliment de l'esprit qui accompagne les gestes du quotidien au même titre que les repas ou le café.

Les œuvres étudiées représentent donc la littérature sous quatre versants : elle peut être envisagée comme un loisir ou comme une activité rémunératrice, elle joue un rôle déterminant dans la construction du jeune garçon et tisse un lien privilégié avec

un personnage appartenant à une autre génération. La littérature intervient donc aussi bien dans la vie privée que dans la sphère professionnelle, dans la construction de l'être en devenir que dans l'évolution de l'adulte aguerri. Elle émousse les frontières entre l'art, le travail et la technique et se fait pont du « fossé générationnel ».

RETOUR SUR CONCLUSION

Par l'analyse menée, nous avons étudié la place quantitative accordée à la littérature et plus avant les relations qu'entretiennent les personnages de deux œuvres cinématographiques françaises avec elle ainsi que le rôle de la littérature comme élément discursif entre des êtres placés aux deux extrémités de la chaîne de transmission du savoir et de l'expérience. Nous sommes donc en mesure d'affirmer que la littérature est un élément central des films, présent à l'image mais également dans les paroles prononcées en in comme en off. Faisant écho au septième art dans le film de Truffaut, aux arts plastiques dans l'œuvre d'Ozon, et, dans les deux cas, à l'éducation, la littérature se place dans une situation intermédiaire entre la contrainte et le loisir, entre les sciences et les arts.

La littérature est également un médium dans les œuvres du *corpus*, centre d'intérêt des personnages et premier lien entre eux. La relation qu'entretiennent les personnages à la littérature est multiple. Parmi les quatre¹⁷⁰ protagonistes sur lesquels nous centrons notre étude, seul « Petite Feuille » ne s'essaye point à écrire. Tous, en revanche, sont amenés à lire. La lecture entraîne un commentaire explicite chez les adultes qui tient de la critique tandis qu'il est plus souvent implicite chez les jeunes. Enfin, la littérature semble l'arbitre des relations qui unissent un maître imparfait à son élève tout aussi perfectible. La littérature transcende l'élève différent sans en faire pour autant un étudiant modèle, la littérature finissant toujours par être dissociée du seul apprentissage scolaire.

AVENIR ET DEVENIR : AVEC OU SANS LITTÉRATURE

¹⁷⁰ Il s'agit des composants des duos élève et professeur : Antoine et « Petite Feuille » pour *Les Quatre-Cents coups* ; Claude et Germain pour *Dans la maison*.

La littérature l'emporte de manière quantitative chez Ozon, son omniprésence brouillant la frontière entre narration et réalité. Néanmoins, l'importance que tiennent les lettres dans la vie des personnages s'avère relative, notamment lorsque l'on analyse la séquence finale de l'œuvre¹⁷¹. En effet, Germain n'est plus professeur de français, fait qui semblait auparavant constitutif de sa personne, ce qui ne l'empêche pas de rire et d'ébaucher des projets d'avenir. De même, Claude Garcia s'affranchit du support de l'écrit pour continuer à épier son prochain. À l'inverse, si la littérature semble reléguée au second plan chez Truffaut, sa découverte se veut la première étape du jeune Doinel vers la maturité et vers son avenir d'écrivain.

Il n'importe pas tant que la littérature entoure massivement l'être ou bien seulement apparaisse par petites touches pour peu qu'elle intervienne à des étapes décisives de la construction du moi.

¹⁷¹ Il s'agit de la séquence 71 et non du générique.

Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la place que tient la littérature dans deux films du répertoire français : *Les Quatre Cents coups* de François Truffaut et *Dans la maison* de François Ozon. Dans chacun des films, un élève attire, en bien ou en mal, l'attention de son professeur de français par son comportement qui diffère de celui de ses camarades. Le jeune garçon cultive également un rapport privilégié à la littérature.

Ce mémoire s'attache donc dans un premier temps à prendre en compte les différentes occurrences du monde des lettres à l'écran, qu'il s'agisse de montrer un livre en tant qu'objet, de citer un texte ou encore de faire allusion à un auteur. Il définit ensuite le rapport qu'entretiennent les protagonistes avec la littérature, qu'ils en soient consommateurs, commentateurs mais également producteurs pour enfin montrer comment la littérature intervient dans la relation d'un élève à son maître et plus largement dans la relation d'un adolescent à son aîné.

Mots clefs :

Littérature ; livre ; intellectuel ; transmission ; éducation ; cinéma ; Truffaut ; Ozon ; Léaud ; Luchini

Table des matières

SOMMAIRE	8
Remerciements	9
Introduction	13
Un Master, un mémoire	13
Le choix d'un sujet	14
Corpus, oris, n	15
Discours de la méthode	17
Plan rédigé	18
Première approche des œuvres	21
1. Contexte historique	21
Nouvelle Vague, enjeux nouveaux	22
Génération Y	22
2. Fiches techniques	23
<i>Les Quatre Cents coups</i>	23
a) Équipe technique	23
b) Casting principal	23
<i>Dans la maison</i>	24
a) Équipe technique	24
b) Casting principal	24
3. Résumés des films	25
<i>Les Quatre Cents coups</i>	25
<i>Dans la maison</i>	25
CHAPITRE I – La littérature, personnage central ?	27
L'exception livre	29
A	31
1.	33
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	33
b) <i>Dans la maison</i>	36
c) Analyse comparée	40
2.	43
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	43
b) <i>Dans la maison</i>	44

c) Analyse comparée	45
3.	47
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	47
b) <i>Dans la maison</i>	49
c) Analyse comparée	50
I. B – Littérature et autres supports culturels	51
1. Autres supports de l'écrit	53
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	53
b) <i>Dans la maison</i>	55
c) Analyse comparée	56
2. Cinéma	57
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	57
b) <i>Dans la maison</i>	xx
c) Analyse comparée.....	xx
3. Arts plastiques	61
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	XX
b) <i>Dans la maison</i>	xx
c) Analyse comparée.....	xx
Chapitre II – La littérature dans son rapport aux personnages	65
II. A – Créateur, consommateur, commentateur.....	67
Lire, écrire, commenter	69
1) L'écrivain	71
a) <i>Les Quatre cents coups</i>	72
b) <i>Dans la maison</i>	74
c) Analyse comparée	75
2 – Spectateurs, l'activité de lecteur	77
a) <i>Les Quatre cents coups</i>	77
b) <i>Dans la maison</i>	78
c) Analyse comparée	79
3 – Commentateurs	81
a) <i>Les Quatre cents coups</i>	81
b) <i>Dans la maison</i>	82
c) Analyse comparée	84
II. B – Didactique de la littérature dans le rapport maître à élève	87
Introduction à la partie	89
Contrat didactique, contrat littéraire	89
1. Élève différent et professeur décadent	91
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	91
b) <i>Dans la maison</i>	92
c) Analyse comparée	94
2. Liés par la littérature ?	97
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	97
b) <i>Dans la maison</i>	99
c) Analyse comparée.....	99
3. Maître et élève, réversibilité d'un rapport de force	103
a) <i>Les Quatre Cents coups</i>	103

b) <i>Dans la maison</i>	104
Conclusion	109
Quatrain littéraire	111
Retour sur conclusion.....	112
Avenir et devenir : avec ou sans littérature	112
Résumé	115
Table des matières.....	117
Bibliographie.....	119

BIBLIOGRAPHIE

- Livres consultés apparaissant dans les films -

Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », (2013).

Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Presses Universitaires de France (Puf), (1971).

Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, « Idéal-bibliothèque », (1930).

Juvénal, *Satires*, Les Belles Lettres, Paris, (2002).

Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*, Seuil, (1960).

Jean Richepin, *La Chanson des gueux*, Tours, imp. Juliot, (1881).

I) Travaux universitaires

Éric Barrault, *Écrire l'histoire de la Révolution française pendant le premier XIX^e siècle : Charles de Lacretelle (1766-1855), un historien « modéré » dans la France post-révolutionnaire*, Paris I, (2008).

Bertrand Ferrier, « Mais tout n'est pas littérature ! » *Le concept de littérarité appliqué aux romans contemporains pour la jeunesse (1995-2005)*, Paris IV, (2006).

Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, (2012). Français. <NNT : 2012STET2163>. <tel-00940135>.

Brigitte Lagae, *L'image du professeur dans la littérature : étude différenciée de l'image des professeurs de l'enseignement secondaire public en France dans la production littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle, 1945-2000*, Sociologie, Paris V, (2003).

Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, PUPS, (2016).

Rémi Lecompte, *La Représentation de la musique dans le cinéma de fiction : l'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960*, Université François-Rabelais de Tours, (2014).

Marine Ténédor. *L'autorité de l'enseignant : des représentations à la réalité des pratiques*. Éducation. (2012). <dumas-00760927>.

II) Dictionnaires et essais

a) Dictionnaires et encyclopédies

Art. « génie », *Grand dictionnaire du XIX^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine reprints, 1982.

Roland Barthes, art. « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis SA, (1968-1975).

Maurice Lachâtre, *Nouveau Dictionnaire universel*, Paris, Docks de la librairie, (1870).

Philippe de Lara, art. « intellectuel », *Dictionnaires des personnages du cinéma*, dir. Gilles Horvilleur, Bordas, (1988).

André Roy, *Dictionnaire général du cinéma*, Canada, Fides, (2007).

b) Essais sur le cinéma

Dominique Auzel, Sabine Beaufilet-Fievez, *François Truffaut, le cinéphile passionné*, Séguier, 2004.

Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Champs arts, (2008).

André Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague, (1945-1958)*, Montligeon, Caduci, coll. Essais, (1983).

René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.

André Gardies, *Littérature et cinéma, écrire l'image*, Université de Saint-Étienne, (1999).

c) Divers

Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, Librio, (2011).

Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris Seuil, (1985).

Gustave Flaubert, art. « Piano », *Dictionnaire des idées reçues*, Conard, (1913).

Jean Le Gal, *Les droits de l'enfant à l'école : Pour une éducation à la citoyenneté*, De Boeck Supérieur, (2008).

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Garnier-Flammarion, Paris, (2008).

Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble, analyse du Jehan de Saintré*, Paris, Seuil, (1968).

Laurence Mall, art. « Une autobiolecture : l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron de

Diderot » in *Diderot studies XXVIII* édité par Diana Guiragossian Carr, librairie Droz S.A, (2000).

Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. fr. Husson et Badia, Paris, éd. Sociales, 1957, p. 175, (1859).

Vincent Montagne, *L'Édition en perspective*, édito du rapport d'activité 2014 du SNE, Syndicat national de l'édition, (2014).

Charles Péguy, *De Jean Coste*, Paris, Babel, (1993).

Marc Richir, *Au-delà du renversement Copernicien : la question de la phénoménologie et de son fondement*, éd. Martinus Nijhoff, La Haye, (1976).

J.-P. Sartre, *Situation VII*, Paris, coll. Blanche, Gallimard, (1965).

Bruce Tulgan et Carolyn A. Martin, *Managing Generation Y : global citizens born in the late seventies and early eighties*, Amherst, HRD Press, (2001).

III) Fictions, recueils et autres

Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Jean Goulemot, Paris, Livre de Poche, (2007).

François Truffaut, *L'Argent de poche*, cinéroman, Paris, Flammarion, (1976).

Juan Mayorga, *Le Garçon du dernier rang, (El chico de la última fila)*, traduction de Jorge Lavelli, Dominique Poulange, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Mousson d'été », (2009).

Matthieu, 26. 52. Martin Bible.

IV) Journaux et revues

Art. « Accros à vos portables : vous êtes nomophobes », *L'Express*, non signé, 06 avril 2012.

Art. « Situation du cinéma américain - Le memento du Dialoguiste Hollywoodien », *Cahiers du Cinéma*, Hors-Série 3, 1955.

Pierre Billard, *Cinéma 58*, février 1958.

Guy Brousseau, « Les échecs électifs dans l'enseignement des mathématiques à l'école élémentaire », *Revue de laryngologie, otologie, rhinologie*, vol. 101.

Philippe Cohen, art. « La couleur politique des médias », *Marianne*, 27 avril 2012.

Françoise Giroud, *L'Express*, 3 octobre 1957.

John Lichfield, art. « Égalité ! Liberté ! Sexualité ! : Paris, may 1968 », *The Independent*, samedi 23 février 2008.

Jacques Mandelbaum, « La Journée de la jupe : l'école en otage », *Le Monde*, 24 mars 2009.

Robert Thomas, *Huit femmes*, publié dans *L'Avant-Scène Théâtre* n° 268, 01/07/1962.

François Truffaut, Marcel Moussy, *Les Quatre Cents coups, scénario du film*, L'Avant-Scène Cinéma, n° 616, Presses électroniques de France, (2014).

V) Webographie

a) Dictionnaires et Encyclopédies en ligne

Art. « littérature », *Trésor de la langue française informatisé*, [www.cnrtl.fr/definition/littérature](http://www.cnrtl.fr/definition/litterature), en ligne, consulté le 14/10/2016.

Art. « charactonym », *Dictionnaire bilingue en ligne*, www.traduction.babylon-software.com/anglais/a-francais/charactonym/, en ligne, consulté le 07/03/2017.

Art. « petit », *Dictionnaire Larousse*, www.larousse.fr/dictionnaire/francais/petit_petite/59948, en ligne, consulté le 14/03/2017.

Art. « Honoré de Balzac », *Encyclopedia Britannica*, en ligne, www.global.britannica.com/biography/Honore-de-Balzac, consulté le 22/04/2017.

b) Éducation générale

Art. « Volet 3 : les enseignements, français, écriture », en ligne, www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=94708, consulté le 10/03/2017.

Circulaire 93-087 du 21 janvier 1993 sur le rôle du professeur principal, www.legifrance.gouv.fr, consulté le 11/04/2017.

Rémunération des enseignants, www.education.gouv.fr/cid101179/la-remuneration-des-enseignants.html, en ligne, consulté le 02/11/2016.

Sébastien Hebert, art. « Naissance et élaboration de l'écriture : travail/inspiration » en ligne,

www.lettres.discipline.ac-lille.fr/ressources/projets-lycee/inspiration, consulté le 22/04/2017.

Michaël Lontie, art. « Prof-élève : garder une distance ? Surtout trouver la bonne ! », UFAPEC (2011), en ligne, www.ufapec.be/nos-analyses/2211-bonne-distance.html, consulté le 08/03/2017.

Bruno Robbes, art. « Les trois conceptions actuelles de l'autorité », en ligne, www.cahiers-pedagogiques.com/Les-trois-conceptions-actuelles-de-l-autorite, consulté le 16/03/2017.

c) Dossiers pédagogiques en lien avec le cinéma

Alain Carbuccia, *Conférence*, www.collegeaucinema37.com, en ligne, consulté le 16/03/2017.

Yves-Marie Le Troquer, *Les Quatre Cents coups, un film de François Truffaut*, en ligne, www.ac-caen.fr/ress/culture/cinema/college, consulté le 28/03/2017.

d) Sur le thème du cinéma

IMDb, www.imdb.com/name/nm0524528/, consulté le 14/10/2016.

L'Entrepôt, www.lentrepot.fr/La-nouvelle-vague-anglaise.html, consulté le 14/10/2016.

Fiche Allociné, en ligne www.allocine.fr/film/fichefilm-62178/casting/,
www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=62178.html, et
www.allocine.fr/film/fichefilm-193715/casting/, consulté le 28/01/2017.

Synopsis du site officiel de François Ozon, en ligne, www.francois-ozon.com/fr/filmo-dans-la-maison, consulté le 01/01/2017.

Art. « Biographie de Woody Allen » en ligne, www.evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/woody-allen-75.php, consulté le 21/02/2017.

Jean-Claude Raspiengeas, art. La Croix, « Les cinémas d'art et d'essai, de l'exceptionnel au quotidien », 30 mars 2016, en ligne, www.la-croix.com/Culture/Cinema/Les-cinemas-essai-exceptionnel-quotidien-2016-02-29-1200743262, consulté le 21/02/2017.

François Truffaut, art. « Un ami, deux Broca », *Le Matin*, 28 février 1983, en ligne, www.philippedebroca.com/film/les-400-coups/, consulté le 14/02/2017.

« André Bazin ou l'initiation à la critique » recueil de propos de François Truffaut, art. en ligne, www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut, consulté le

22/02/2017.

François Ozon, conférence de presse à Aix en Provence du 28 septembre 2012, en ligne, www.envrak.fr/cinema/dans-la-maison-interview-de-francois-ozon/, consulté le 17/03/2017.

e) Sur le thème du livre et de la littérature

Art. « Qu'est-ce qu'un livre ? », citant la Direction générale des impôts, Instruction du 30 décembre 1971 (3C-14-71), disponible en ligne www.culture.gouv.fr/culture/dll/prix-livre/prix-1.htm, consulté le 01/02/2017.

Présentation non signée de Barbara Cartland, en ligne, www.jailupourelle.com/collections/barbara-cartland.html, consulté le 01/03/2017.

Roland Barthes, Art. « De la distinction entre écrivain et écrivain », Essais critiques, « Écrivains et écrivains », (1960), www.voxnr.com/cc/dt_autres/EFIkAplyAizDhzGJS.shtml, en ligne, consulté le 07/03/2017.

Nicolas Derville, « Honoré de Balzac : une autre image », Études photographiques, en ligne, www.etudesphotographiques.revues.org/193, consulté le 07/02/2017.

Umberto Eco, art. « Dumas, la paralittérature mythique », 30 juillet 2002, en ligne, www.liberation.fr/tribune/2002/07/30/dumas-la-paralitterature-mythique_411485, consulté le 01/03/2017.

Robert Escarpit, « Lecture passive et lecture active », Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 1969, n°9-10, p. 359-375. En ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1969-09-0359-001>, consulté le 07/03/2017.

Alexandre Piboyeux, « La définition juridique du livre », art. en ligne www.ecla.aquitaine.fr/Ressources2/Informations-juridiques/Ecrit-et-livre/Fiches-libraires/La-vente-des-livres/La-definition-juridique-du-livre, consulté le 01/02/2017.

f) Philosophie et société

Arthur Guezengar, art. « L'homme dans le monde », Études arendtiennes, 22 janvier 2016, en ligne, www.ea.hypotheses.org/88, consulté le 02/04/2017.

« The Internet explosion », Caroline Lonn, Linda Virkkala, « The history of the Internet. A presentation », www.slideplayer.com/slide/7045002/, consulté le 21/10/2016.

Art. « Smic », en ligne,

www.travail-emploi.gouv.fr/droit-du-travail/remuneration-et-participation-financiere/remuneration/smic, consulté le 02/11/2016.

Catégories socio-professionnelles, www.insee.fr, consulté le 02/11/2016.

g) Sites divers

Clé – Agir contre l'illettrisme, en ligne, www.clevf.org, consulté le 10/03/2017.

Florian Zeller, « Il était une fois Saint-Germain-des-Prés », art. en ligne, www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/06/20/01006-20090620ARTFIG00159, consulté le 06/03/2017.

Art. « Garcia », [www.geneanet.org/nom-de-famille/GARCI A](http://www.geneanet.org/nom-de-famille/GARCI%20A), consulté le 24/03/2017.

h) Vidéos

François Ozon, interview : *Dans la maison*, en ligne, <https://youtu.be/3AdjR85UOEA>, consulté le 17/03/2017.

« Le Livre de poche », www.ina.fr/video/VDN16091346, consulté le 17/03/2017.

VI) Filmographie

a) Films du corpus

François Truffaut, *Les Quatre Cents coups*, France, (1959).

François Ozon, *Dans la maison*, France, (2012).

b) Suite de la saga Doinel

François Truffaut, *Antoine et Colette*, France, (1962). Fragment du film à sketches de François Truffaut, Shintarō Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini et Andrzej Wajda, *L'Amour à 20 ans*, France, Italie, Japon, (1962).

François Truffaut, *Baisers Volés*, France, (1968).

François Truffaut, *Domicile conjugal*, France, (1970).

François Truffaut, *L'Amour en fuite*, France, (1979).

c) Films présents dans les œuvres du *corpus*

Woody Allen, *Match point*, États-Unis et Grande-Bretagne, (2005).

Ingmar Bergman, *Monika*, Suède, (1953).

Léo Joannon, *L'Homme aux clés d'or*, France, (1956).

Hermann Leitner, *Liane, l'esclave blanche*, Allemagne, (1956).

Frank Lloyd, *Terreur à Shanghai*, États-Unis, (1954).

Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, France, (1958).