



ÍNDIX

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)	2
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ.....	2
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ. APROPIAR-SE DE LA PEL·LÍCULA COMENTANT-LA.....	3
El bloc.....	4
INTRODUCCIÓ	5
CONTEXT DE LA PEL·LÍCULA.....	6
EN LA VIDA I LA CARRERA DE FRANÇOIS TRUFFAUT.....	6
LA “POLÍTICA DELS AUTORS”	6
EN EL CONTEXT DEL NAIXEMENT DE LA <i>NOUVELLE VAGUE</i>	6
EL PROCÉS DE CREACIÓ DEL FILM	8
EL GUIÓ	8
LA BIOGRAFIA DE FRANÇOIS TRUFFAUT I LA HISTÒRIA D’ANTOINE DOINEL	9
L’ACTOR: L’INICI D’UNA LLARGA RELACIÓ	9
EL RODATGE.....	10
ELEMENTS TÈCNICS I EXPRESSIUS.....	11
LA PEL·LÍCULA I LA LLUM.....	12
COMENTARI DE FRAGMENTS.....	13
Els crèdits d’inici [inici – 2’34”, capítol 1]	13
A classe. Presentació de l’Antoine [2’33” – 4’50”, capítol 2]	14
La primera escena a casa l’Antoine [10’48” – 17’43”, capítol 2]	15
La primera campana (i els primers homenatges al cinema) [18’35” – 22’34”, capítol 3]	18
A l’aula. Una bufetada que acaba de trencar la relació de l’Antoine amb els seus pares [29’05” – 30’52”, capítol 4]	19
El vagareig pels carrers de París [33’50” – 36’21”, capítol 4]	20
El trasllat al centre de detenció: acomiadar-se de la ciutat [1h 7’10” - 1h 8’50”, cap. 7]	22
Nit al centre de detenció [1h 9” - 1h 11’20”, capítol 7]	23
La visita frustrada del René al reformatori [1h 20’10” – 1h 21’ 45”, capítol 9]	24
L’escapada final [1h 24’10” – final, capítol 9]	24
PISTES DE TREBALL	26
ABANS DE VEURE LA PEL·LÍCULA.....	26
DESPRÉS DE VEURE LA PEL·LÍCULA.....	26
TEMES PER A LA REFLEXIÓ	28
"QUI ÉS L’ANTOINE DOINEL?", PER FRANÇOIS TRUFFAUT (1971)	30
FITXA TÈCNICA DEL FILM.....	35
CONTACTE.....	36

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)

Ens proposem mirar el cinema amb ulls de cineasta, situar-nos en el lloc del creador sent conscients dels seus gestos i de les seves eleccions expressives, estètiques, narratives. La nostra aproximació al cinema no passa doncs per un suposat "llenguatge audiovisual", sinó sobretot per l'atenció i el gaudi, el descobriment actiu i el rigor en l'observació, la possibilitat de compartir l'emoció de les eleccions del cineasta. Ens fixarem en les matèries del cinema i del món (la llum, el color, els espais, les coses, els rostres) i en les eleccions expressives (la posició des d'on estan filmats els plans, els moviments de càmera, els jocs amb l'enfocament, la profunditat de camp...).

Des d'aquesta perspectiva, quan mirem i comentem cinema amb els alumnes la principal premissa és parlar del que es veu i s'escolta. Allò fonamental no és el coneixement sinó l'atenció: ser capaç d'observar i reconèixer a les imatges i als sons les decisions i gestos dels cineastes.

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ

- Abans de veure el film, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes; mai no revelem massa l'argument. En el cas que els alumnes encara no tinguin hàbits en relació al cinema d'autor, podem explicar que anem a veure un cinema diferent, singular, per molts desconegut.

- Fem que els alumnes siguin conscients del privilegi que és poder veure la pel·lícula en sala, projectada en 35mm i en versió original subtitulada. És important que els alumnes sàpiguin que és una oportunitat.

- Veurem la pel·lícula en versió original subtitulada. És preferible no fer un tema d'això. De fet, és la millor manera de veure les pel·lícules, doncs és l'única que permet veure-les com realment les van concebre els seus directors. També permet assistir al treball dels actors en tota la seva dimensió: com sap qualsevol persona que alguna vegada hagi interpretat (malgrat només ho hagi fet molt puntualment), la interpretació no passa únicament per la gestualitat i per les expressions del rostre, sinó que el to de veu i la forma de dir les frases té un valor fonamental.

Si volem posar més èmfasi en aquest aspecte, podem fer el següent exercici: veiem tres minuts d'una pel·lícula en la versió doblada i després els mateixos tres minuts en la versió original subtitulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i observem les diferències.

- A més de la preparació general de la sortida i del comportament que hem de tenir, tot i que abans de l'inici de la projecció es comentarà, és important explicar abans que, a la Filmoteca, a diferència de les sales comercials, no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho.

- També és fonamental mirar el film en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció, no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

Pel treball posterior, és recomanable disposar d'un DVD del film per tornar a veure fragments i comentar-los en detall. A la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya s'hi pot trobar una còpia en préstec.

És interessant intentar obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions dels propis alumnes. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió no es basi en la transmissió d'un discurs per part del professor als alumnes, sinó que parteixi del diàleg i de l'observació de tots, de "recordar i mirar la pel·lícula junts" i, així, descobrir-la.

És fonamental crear les condicions perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulants i còmode.

També és interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns tots les cares i alhora la pantalla on projectem el film o els fragments; a més crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompем aquell qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

Podem partir de diversos plantejaments per iniciar el treball de diàleg i comentari. Acostuma a ser interessant comentar primer des del record, intentant descriure de la forma més precisa possible, i immediatament després tornar a veure el fragment en qüestió i recuperar el comentari, ara recolzat en el segon visionat:

- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull un pla que li hagi interessat especialment.
- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull una seqüència.
- Situacions, moments, escenes que ens han impressionat. Com ho mostra o expressa el cineasta?
- Parlem dels protagonistes i de les seves emocions (descrivim la seva manera de ser, els recordem en situacions concretes, recordem algunes de les seves frases o actituds...). Després podem analitzar com s'expressen cinematogràficament al film; quines tries expressives fa el cineasta en relació a les emocions dels personatges.
- Recordem els moments musicals del film i a quines emocions els associem.
- Aspectes del film que ens hagin sobtat o ens hagin provocat estranyesa.
- Expliquem quins espais ens han cridat l'atenció.
- Evoquem la llum o el so d'alguna escena i després la busquem al film per analitzar la resta d'elements formals.
- Analitzem el treball de muntatge en una seqüència en què el recordem especialment.
- Comentem el final.
- Desenvolupar les reflexions sobre les qüestions que el film planteja (l'amistat, la relació amb els pares, fer-se gran) a partir de comentaris precisos sobre seqüències o aspectes de la pel·lícula, i vincular-los sempre a les eleccions cinematogràfiques, això és, veient com les emocions (dels personatges i de l'espectador) estan lligades a la narració i a les eleccions expressives.

Totes aquestes qüestions es poden treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el control del reproductor DVD (o de l'ordinador) i busquin ells mateixos el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys han escollit aquest fragment o què els interessa a ells d'aquest moment, etc.

Finalment, és important tenir present que potser allò que més ha interessat o impactat els alumnes és quelcom que no havíem previst. S'haurà d'aprofitar molt especialment. El més meravellós del cinema és la seva capacitat d'apel·lar a les emocions, i a cadascú d'una manera diferent. S'ha de preservar aquesta individualitat i aprofitar-la per enriquir la reflexió del grup. El docent també pot expressar la seva visió no des de la posició del saber, sinó com algú que, igual que els alumnes, ha vist la pel·lícula.

Al quadern s'inclouen comentaris de fragments especialment interessants per aproximar-se a la creació cinematogràfica (p.11 i següents) així com propostes específiques pel treball posterior a la projecció de la Filmoteca (p. 26).

► EL BLOC

El bloc <http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari o de ficció, sobre qüestions temàtiques o formals. Així mateix, es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats arran de la sessió.

Després de la projecció publicarem al bloc algunes notes per convidar al comentari i intercanvi entre els assistents.

INTRODUCCIÓ

La vida de François Truffaut (1932-1984) va estar completament lligada al cinema. Va ser productor, realitzador, guionista, actor, crític, i un treballador incansable. Entre 1958 i 1983 va rodar vint-i-tres pel·lícules.

François Truffaut va ser un dels cineastes destacats de la *Nouvelle Vague*, un moviment que els anys seixanta va revolucionar la història del cinema (vegeu “La Nouvelle Vague”, p. 6). El de François Truffaut és un cinema apassionat, però sempre en guàrdia davant la idealització dels sentiments. Truffaut parla, a través de les seves pel·lícules, de les vivències més comunes que tots experimentem, i ho fa amb la mirada benèvola del narrador capaç d’estimar els seus personatges i de mirar-los cara a cara, sense jutjar-los. Ell mateix assegurava que durant tota la seva carrera només havia fet dos tipus de pel·lícules: pel·lícules d’amor i pel·lícules de nens, ambdós tipus a mig camí entre l’autobiografia i la ficció basada en fets reals. A Truffaut li agradava parlar de les coses que coneixia i que podia entendre, i només sabia fer-ho des de la sinceritat.

Els quatre-cents cops narra la història de l’Antoine Doinel, un noi rere el qual s’amaguen moltes experiències viscudes pel propi cineasta. Durant el film acompanyarem l’Antoine en les seves peripècies, assistirem als seus intents per assolir la felicitat (especialment durant els passeigs pels carrers de París i en les escapades al cinema amb el seu amic René) i a les successives decepcions que haurà d’afrontar. És una pel·lícula trista i dura que narra el difícil pas de la infància a l’edat adulta, marcat en el cas de l’Antoine per la incomprensió i el desemparament. Però també és un cant a l’amistat i la llibertat.

Notes al DVD editat a Espanya

L’edició espanyola del DVD d’*Els quatre-cents cops* està feta prenent com a referència la versió espanyola dels anys seixanta (per aprofitar-ne el doblatge), que havia passat, per tant, per les mans de la censura franquista. La conseqüència és que falten varies escenes de la pel·lícula original i que algunes han estat tallades. Les absències més rellevants són:

- L’escena en què l’Antoine, després que la seva mare torni tard a la nit, sent una discussió entre els seus pares i descobreix que el seu pare no és el pare biològic i que volen portar-lo a un internat.
- L’escena en què, després del petit incendi provocat per l’espelma amb què l’Antoine feia un tribut a Balzac, i seguint la proposta de la mare, van tots tres al cinema. És l’únic moment de la pel·lícula que semblen feliços junts.
- Els subtítols també s’han fet a partir de la versió doblada i no directament de la versió original francesa, la qual cosa provoca que hi hagi molts errors en el subtítulat. En alguns casos el text està absolutament (i escandalosament) canviat. Un exemple és l’entrevista de l’Antoine amb la psicòloga, on aquesta li pregunta si ha tingut relacions sexuals amb alguna noia (“As-tu déjà couché avec une fille?”). En els subtítols llegim: “Has tingut alguna nòvia?”, i a partir d’aquí el subtítulat altera completament el contingut de la resposta de l’Antoine.

Aquests exemples poden ser útils perquè els alumnes reflexionin sobre la importància de veure les pel·lícules en versió original. També poden permetre fer un treball interessant sobre la censura en l’època franquista. Si disposem de la traducció de la versió original, la podem comparar amb la dels subtítols o amb la versió doblada i reflexionar sobre quins valors posen de manifest les alteracions en la traducció.

En la vida i la carrera de François Truffaut

Els quatre-cents cops (1959) és el primer llargmetratge de François Truffaut i un dels seus projectes més personals. Truffaut tenia vint-i-set anys i havia realitzat dos curtmetratges: *Une visite* (Una visita, 1954) i *Les mistons* (Els vailets, 1958). Des de 1953 exercia la crítica cinematogràfica a *Cahiers du cinéma*. La seva fama de crític apassionat i a vegades fins i tot virulent va fer que l'estrena de la seva primera pel·lícula anés acompanyada d'una gran expectació. Va ser un gran èxit i això va permetre que Truffaut, que el 1957 havia fundat la seva pròpia productora (Les Films du Carrosse), continués la seva carrera cinematogràfica realitzant pel·lícules regularment fins la seva mort el 1984.

Juntament amb *L'enfant sauvage* (El nen salvatge, 1970) i *L'argent de poche* (La setmanada, 1976), *Els quatre-cents cops* constitueix un tríptic sobre la infància i la primera joventut, que ja havia estat el tema central del curtmetratge *Les mistons*.

La “política dels autors”

Des de 1953 François Truffaut escrivia a les revistes *Arts* i *Cahiers du cinéma* articles de crítica apassionada defensant els cineastes que considerava “autors” i atacant els realitzadors de les pel·lícules anomenades de “qualitat francesa”, que privilegiaven l'escriptura dels diàlegs i la primacia de les estrelles. És cèlebre en aquest sentit el seu article “Una certa tendència del cinema francès” (*Cahiers du cinéma* nº 31, 1954), on critica a Jean Aurenche i Pierre Bost, dos famosos dialoguistes de l'època.

El 1955, Truffaut encunya l'expressió “política dels autors”, una noció fonamental per la crítica i pel cinema, que ben aviat va ser adoptada pels que van rebre el nom de “Joves Turcs”, els joves crítics de *Cahiers du cinéma* –Chabrol, Godard, Rivette i Rohmer– que aviat serien cineastes. Tots ells consideraven els cineastes que els agradaven i als que reivindicaven –Hitchcock, Hawks, Lang, Ray, Welles, Renoir, Rossellini o Vigo– com autors al mateix nivell que els escriptors de novel·la o assaig. Aquesta idea va ser absolutament innovadora. Per a ells, un autor no s'expressa pel tema del seu film, sinó per la seva manera sempre singular de fer cinema. Així, mentre els crítics europeus i americans menyspreaven Hitchcock, Truffaut va escriure un article titulat “Hitchcock és el més gran «creador de formes» de l'època”, on posava de manifest que el mestre del suspens i de l'entreteniment era també un dels mestres de l'art cinematogràfic.

En el context del naixement de la *Nouvelle Vague*

Després de l'Alliberament de França (que havia estat ocupada pels nazis), malgrat que molts cineastes francesos començaven a desitjar una transformació profunda del cinema, la indústria cinematogràfica s'acontentava amb prolongar el període econòmicament àlgid de l'Ocupació: pel·lícules de pressupost elevat, temes sense cap relació amb la vida contemporània, adaptacions literàries on el protagonisme era pels guionistes i dialoguistes.

En contacte amb el cinema americà, que durant l'Ocupació va ser prohibit a les pantalles franceses, els joves cinèfils dels anys cinquanta imaginaven un altre cinema possible, d'acord amb els costums de la seva generació, que fos alguna cosa més que literatura il·lustrada per realitzadors que només es preocupaven de la qualitat tècnica –d'aquí la denominació “Qualitat francesa”–.

Aquests joves tenien dos grans acompanyants, el crític i teòric André Bazin (que fou un referent per aquesta generació de cinèfils que aviat serien cineastes, i molt especialment per François Truffaut) i Henri Langlois, fundador de La Cinémathèque française, on es podien descobrir les obres mestres del cinema i gaudir de les seves magnífiques programacions. Durant aquells anys, a més a més, es va produir un moment de gran efervescència cultural al voltant del cinema, amb la creació de cineclubs sorgits dels moviments de l'Educació popular, i també de moltes revistes, entre elles dues que tindran un paper històric molt important: *Positif* (1952) i *Cahiers du cinéma* (1951), inspirada per Bazin. Els futurs cineastes van començar com a crítics, escrivint a *Arts* i *Cahiers du cinéma*. Veient pel·lícules a La Cinémathèque i també escrivint sobre elles, ja estaven fent cinema.

En aquest context, el 1959 naixerà la *Nouvelle Vague* amb l'aparició d'*Els quatre-cents cops*, *Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima, amor meu*) d'Alain Resnais i *Les cousins* (*Els cosins*) de Claude Chabrol. Igualment important per aquest moviment va ser, l'any següent, *À bout de souffle* (*Al final de l'escapada*), de Jean-Luc Godard.

Tot i que els cineastes del que s'anomenaria la *Nouvelle Vague* (“Nova onada”) treballaven amb estils molt diversos, tots ells compartien uns mateixos principis ètics i estètics, així com la clara voluntat de fer un cinema diferent al de la indústria establerta, més personal i més lliure. Aquests directors feien les seves pel·lícules de manera independent, privilegiant els rodatges en decorats naturals, treballant amb una nova generació d'actors i amb un marge d'improvisació i una llibertat en la posada en escena molt més grans que les pel·lícules convencionals. Prioritzaven la vivacitat del rodatge i s'oposaven a les regles academicistes dels estudis i als pesats equips del cinema francès que criticaven en els seus articles. Van tractar temes nous, més propers a ells i a la realitat de l'espectador, i ho van fer amb un to i una manera de filmar també nous, amb personatges joves que van possibilitar l'aparició de nous actors com Jean Paul Belmondo o el propi Jean-Pierre L  aud.

Treballaven amb un pressupost fins a deu vegades inferior al pressupost mitjà de l'època, ajudats en aquest sentit per l'evolució tècnica: càmeres lleugeres, película ultrasensible, decorats naturals... I no ho feien per voluntat de pobresa, sinó per poder preservar la seva llibertat creativa i també per una certa moral econ  mica: una película no havia de costar més del que potencialment podia arribar a recaptar.

La *Nouvelle Vague* va marcar la modernitat de l'art cinematogràfic i segueix sent un dels moviments més importants de la història del cinema. No s'ha de considerar una escola, sinó un moviment que es definia precisament per fer possible que cada un dels cineastes implicats busqués la seva pròpia via creativa.

El guió

Per desenvolupar el guió d'*Els quatre-cents cops*, Truffaut va decidir submergir-se en els seus records d'infància. També va utilitzar algunes anècdotes de la infància del seu amic Robert Lachenay, amb qui havia compartit moltes aventures d'adolescència i, sobretot, la seva passió pel cinema. Temps després, comentant la pel·lícula (a l'article "Qui és l'Antoine Doinel?") afirmaria: "Conec bé el que vaig reflectir a la pel·lícula". I és que moltes de les aventures i desventures que l'Antoine viu a la pel·lícula estan inspirades directament en coses que de veritat li havien passat a Truffaut.

Pel desenvolupament i elaboració definitius del guió, Truffaut va comptar amb la col·laboració de Marcel Moussy –autor d'una novel·la sobre la vida d'un nen a Algèria i guionista de programes de televisió, entre altres, d'un dedicat a les relacions i conflictes entre pares i fills–. Moussy no tenia cap experiència en el cinema, però precisament això va ser valorat positivament per Truffaut que, fidel als seus principis contra "el cinema de qualitat francesa", rebutjava els diàlegs estandarditzats i plens de tòpics dels guionistes i dialoguistes professionals. "Moussy em va ajudar molt a organitzar el guió. Jo tenia moltes pàgines de notes, però em resultava tan proper que era incapaç de donar-li una estructura",¹ diria Truffaut després de l'estrena de la pel·lícula. "Si hagués estat sol hagués tendit a caricaturitzar els pares, a realitzar una sàtira violenta però poc objectiva. Moussy m'ha ajudat a fer-los més humans, menys pintorescos".²

Tot i que va realitzar un gran treball previ de guió, també en aquest aspecte Truffaut va ser fidel als seus principis com a crític i no va crear un guió tancat que els actors haguessin de repetir al peu de la lletra. Al contrari, durant el rodatge i en el moment d'acabar de definir els diàlegs, va tenir molt en compte la personalitat de l'actor, Jean-Pierre Léaud, a qui va donar llibertat per criticar els diàlegs quan no li semblessin naturals i a qui permetia modificar-los substituint les paraules escrites per les que li resultessin més properes al seu llenguatge habitual. També la improvisació era freqüent en els diàlegs de Léaud.

Mostra radical d'aquest treball d'improvisació és l'escena de l'entrevista amb la psicòloga al reformatori. L'entrevista es va rodar el penúltim dia de rodatge i és l'única escena de tota la pel·lícula amb so directe (enregistrat en el moment de la filmació i de forma sincrònica a les imatges). Truffaut explica com es va desenvolupar: "Vaig canviar d'opinió i vaig demanar una càmera sonora,³ vaig col·locar un micròfon i em vaig asseure davant d'en Jean-Pierre Léaud, després d'haver demanat a tot l'equip que sortís [excepte a l'Henri Decae, el director de fotografia]. Li vaig plantejar preguntes que ell no coneixia abans i li vaig donar llibertat per respondre el que volgués. Va resultar relativament senzill perquè estàvem al final del rodatge i havia entrat a fons en el personatge. A vegades treia les respostes de la seva pròpia vida, com quan parla de l'àvia, de qui no s'ha dit res durant la pel·lícula. Després vaig substituir la meua veu per la d'una dona a qui no vaig sentir la necessitat de mostrar". La proposta formal va ser audaç i innovadora, i els plans de l'entrevista poden veure's quasi com un document de Jean-Pierre Léaud: són més propers de l'entrevista del càsting que no pas de la ficció.

¹ Citat per Carole Le Berre a *Truffaut en acción*, Akal, Madrid, 2004, p.20.

² *Ibid.*, p.21.

³ Les càmeres de cinema mai no enregistren el so. Truffaut es refereix a una càmera que, al ser més silenciosa que la que va utilitzar per la resta del rodatge, permet enregistrar el so directe.

La biografia de François Truffaut i la història d'Antoine Doinel

François Truffaut va néixer el 6 de febrer de 1932, fill d'una mare soltera. Els seus avis van assabentar-se de l'embaràs només tres mesos abans que donés a llum. Pocs dies després del seu naixement, van deixar el nen amb una nodrissa que es va fer càrrec d'ell. El 1933, quan Truffaut té un any, la seva mare es casa amb Roland Truffaut, que el reconeix com a fill i li dóna el seu cognom. Però la situació del nen no canvia i segueix vivint amb la nodrissa fins que, quan té tres anys, l'àvia decideix ocupar-se'n. Viurà amb ella al barri de Pigalle, envoltat de música i llibres, fins que l'àvia mori quan Truffaut té vuit anys. Aleshores sí, és acollit a casa els seus pares. La seva mare no volia ni sentir-lo i només esperava d'ell que fos el més invisible possible. El propi Truffaut explicarà: "La meua mare no suportava el soroll; bé, per ser més precís, en realitat era a mi a qui no suportava. En tot cas, el meu deure era fer-me oblidar i quedar-me assegut llegint; no tenia dret a jugar ni a fer soroll, i estava obligat a fer oblidar la meua existència."⁴

Truffaut es refugiava en la lectura i molt aviat, també en el cinema. Els seus pares no li donaven permís per anar al cinema i no tenia diners per comprar les entrades, per la qual cosa es colava per les portes de sortida o les finestres, i a vegades fins i tot robava diners de la cantina per poder pagar algunes sessions. Quan els seus pares sortien de casa a la tarda, s'esperava tot just cinc minuts i marxava corrents cap al cinema.

La seva precoç vocació de crític es manifestà aviat. Truffaut anotava el nom de les pel·lícules que veia i dels seus directors, i es forjava la seva pròpia opinió, sempre oposada a les reaccions del públic a la sala. Classificava meticulosament per director les fitxes de les pel·lícules que veia.

En una de les seves escapades, als deu anys, Truffaut es justifica a l'escola explicant que els alemanys han detingut el seu pare –una mentida inspirada en l'arrest real del seu tiet–. Temps després, necessita diners i roba una màquina d'escriure a l'oficina del seu pare; arran d'aquest fet el propi pare el denuncia a la policia. Passa dos dies a la comissaria fins que l'internen en un centre per a menors delinqüents. Serà aleshores quan André Bazin –un dels grans teòrics del cinema, que fundaria els *Cahiers du cinéma*–, amb qui Truffaut havia establert una relació després d'haver creat un cineclub juntament amb el seu amic Robert Lachenay, va intervenir i va decidir fer-se càrrec d'ell. Va negociar la seva sortida del centre de menors, el va acollir a casa seva i li va aconseguir una feina com a crític.

L'actor: l'inici d'una llarga relació

Per trobar l'actor que interpretaria el personatge de l'Antoine, es va publicar un petit anunci al diari *France Soir*. Es van rebre més de dues-centes cartes com a resposta. Truffaut va fer les proves de càmera en 16mm a un centenar de nois que vivien a París. Entre tots els candidats va escollir en Jean-Pierre L  aud pel paper protagonista; alguns dels altres candidats van ser escollits per interpretar els companys de classe de l'Antoine.

Pel que fa al mètode d'interpretació, les pel  l  cules sorgides en el context de la *Nouvelle Vague* proposen un treball molt diferent al del cinema convencional de l'època i substitueixen l'afectació en la dicció i la grandiloquència per la naturalitat en els diàlegs i els gestos. El propi Truffaut parla, en aquest sentit, de la necessitat de "desteatralitzar els diàlegs".

⁴ Entrevista de Truffaut amb Aline Desjardins a Radio-Canad   (1971). Citat per Carol Le Berre, *op.cit.*, p.24.

L'elecció de Jean-Pierre Léaud per interpretar el paper protagonista va determinar en part la configuració final del personatge, que prendrà moltes coses de la personalitat de l'actor. Truffaut dirà que probablement el va fer més ric en matisos, ja que Jean-Pierre Léaud "era més agressiu, menys humil com a personatge. El meu personatge era més sumís. Léaud era més arrogant, més desvergonyit!".⁵ Probablement, durant el treball amb Léaud, Truffaut es devia recordar en diverses ocasions del que deia el seu mestre Jean Renoir: l'actor que interpreta un personatge és més important que el propi personatge.

En tot cas, el personatge d'Antoine Doinel va marcar de manera indeleble tant a Jean-Pierre Léaud com al propi Truffaut. Després de l'èxit d'*Els quatre-cents cops* molts en van demanar la segona part. L'Antoine Doinel reapareix en diverses pel·lícules de Truffaut: l'episodi *Antoine et Colette* del film col·lectiu *L'amour à vingt ans* (*L'amor als vint anys*, 1962), el llargmetratge *Baisers volés* (*Petons robats*, 1968), *Domicile conjugal* (*Domicili conjugal*, 1970) i *L'amour en fuite* (*L'amor en fuga*, 1979). Assistim a través de totes aquestes pel·lícules a vint anys de la vida d'un personatge de ficció i del seu actor; els veiem créixer i evolucionar. És un cas excepcional a la història del cinema. La relació cinematogràfica entre el director i l'actor es va concretar en dues pel·lícules més, aquesta vegada sense el personatge de l'Antoine Doinel: *Les deux anglaises et le continent* (*Les dues angleses i l'amor*, 1971) i *La nuit américaine* (*La nit americana*, 1973).

El rodatge

El rodatge es va iniciar el 10 de novembre. Aquella mateixa nit va morir André Bazin, als quaranta anys, a causa d'una malaltia. La seva mort va afectar molt a Truffaut, que li va dedicar la seva primera pel·lícula amb grans lletres sobre fons negre després dels crèdits d'inici.

La pel·lícula es va rodar en vuit setmanes –un temps rècord en aquella època–, amb un equip d'unes vint persones (molt reduït per l'època) i utilitzant únicament decorats naturals: els carrers de París, un petit apartament a Montmartre, l'enorme pis de Claude Vermorel (crític amic de Bazin), l'Escola Tècnica de Fotografia i els paisatges de la costa normanda.

Degut al reduït pressupost, es van veure obligats a treballar en condicions bastant precàries. Especialment l'apartament dels Doinel va causar múltiples contratemps durant el rodatge: sovint es produïen apagades elèctriques i la policia va interrompre el rodatge en alguna ocasió per aldarulls nocturns. A aquestes dificultats es van afegir alguns petits accidents soferts per Jean-Pierre Léaud, que es va fer mal a la mà a la impremta i que va patir una intoxicació durant l'incendi de la fotografia d'Honoré de Balzac.

⁵ Esther Gispert, *François Truffaut. Los cuatrocientos golpes*, Paidós, Barcelona, 1998, p.44.

Hi ha algunes eleccions fonamentals que un cineasta ha de prendre abans d'iniciar el rodatge i que afecten el conjunt del film. En el cas d'*Els quatre-cents cops*, com s'ha indicat, aquestes decisions estan molt lligades al rebuig del cinema de "qualitat francesa" al que s'oposava la *Nouvelle Vague*. Els principis generals a partir dels quals Truffaut va plantejar el rodatge del seu primer llargmetratge, els resumeix ell mateix en un cèlebre article publicat a la revista *Arts* el 1958 (poc abans, per tant, d'iniciar el rodatge), titulat "Només la crisi salvarà el cinema francès: s'han de filmar altres coses, amb un altre esperit i altres mètodes".

"S'han d'abandonar els estudis massa costosos –que no són res més, d'altra banda, que llocs sorollosos, insalubres i mal equipats– per envair les platges assolellades on cap cineasta –inclòs Vadim– no ha gosat plantar la seva càmera. El sol és més barat que els projectors i els grups electrògens. S'ha de rodar als carrers i fins i tot en apartaments reals [...] Si el jove cineasta ha de dirigir una escena d'amor, enlloc d'obligar els seus actors a recitar els estúpids diàlegs de Charles Spaak, ha de rememorar la conversa que ha tingut la vigília amb la seva dona o –per què no!– deixar que els actors trobin per ells mateixos les paraules que estan acostumats a pronunciar."⁶

Algunes altres tries fonamentals són:

El blanc i negre. Tots els primers films de la *Nouvelle Vague* es van filmar en blanc i negre. El motiu principal d'aquesta tria estava en el fet que resultava considerablement més econòmic, però les conseqüències estètiques de l'elecció són essencials. A propòsit del blanc i negre, Truffaut comenta: "En el blanc i negre hi ha una transposició immediata. El blanc i negre no és veritablement la realitat. Quasi totes les pel·lícules en blanc i negre són poètiques. Això no és possible en el cinema en color."⁷

El treball de composició i il·luminació de Truffaut i el seu director de fotografia, Henri Decae, és excepcional. És important que ens fem sensibles al treball de color amb el suport blanc i negre, doncs també pot jugar un paper essencial (ho veurem en alguns fragments del film, com l'escena on roba l'ampolla de llet o en els plans finals a la platja).

La càmera: en moviment. Com molts dels cineastes de la *Nouvelle Vague*, per realitzar el film Truffaut va escollir una càmera Cameflex, que havia començat a utilitzar-se el 1947, però que quasi no s'havia fet servir en el cinema comercial de l'època. Era una càmera lleugera que permetia una gran fluïdesa en els moviments, que facilitava els trasllats pels rodatges en exteriors i que, per la seva mida relativament petita, no resultava excessivament aparatosa d'instal·lar als carrers de la ciutat. Permetia, doncs, un rodatge més proper al documental (només cal fixar-se en els recorreguts de l'Antoine i el René per la ciutat). El principal problema de la càmera era el seu sorollós motor, que pràcticament impedia registrar el so directe.

El so. L'única seqüència de tota la pel·lícula rodada amb so sincrònic és l'entrevista de l'Antoine amb la psicòloga del reformatori. La resta de diàlegs van ser gravats en estudi amb posterioritat. No seria correcte pensar que aquest fet comporta un treball menor del so. Tot i que no sigui directe, s'enregistren tots els sons necessaris (d'ambient i de detall) i es treballen a la sala de muntatge.

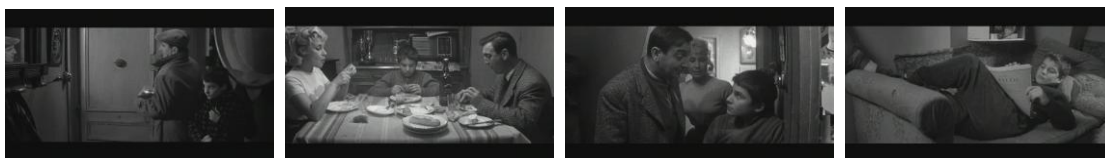
⁶ François Truffaut, "Seule la crise sauvera le cinéma français: il faut filmer autre chose, avec un autre esprit et d'autres méthodes", *Arts*, 652, gener, p.1.

⁷ Claude Dupont, "François Truffaut et l'enfance" (entrevista), *CinéJeunes*, 78, segon trimestre, dins Esther Gispert, *op. cit.*, p.73.

El DyaliScope. La primera pel·lícula rodada amb CinemaScope va ser *La túnica sagrada*, d'Henry Koster, el 1953. La majoria dels crítics de *Cahiers du cinéma* es van declarar entusiastes d'aquest nou format, molt panoràmic.

Truffaut va rodar *Els quatre-cents cops* en DyaliScope, molt similar al CinemaScope. Per veure com aquesta elecció determina els plans, podem pensar en un primer pla del rostre de l'Antoine. Si filméssim amb un format més quadrat, el rostre ocuparia pràcticament tot l'enquadrament; en *Scope*, en canvi, l'espai juga un paper essencial, obliga a una relació particular del protagonista amb l'entorn. L'*Scope* permet situar l'Antoine en l'amplitud dels espais oberts, però també mostrar amb més duresa el seu enclaustrament al pis, a la presó o al reformatori. Podem fixar-nos, per exemple, en l'escena de la visita de la mare, en la duresa del gran fons fosc que envolta l'Antoine.

També és interessant fer atenció a les seqüències al pis i veure com, quan està sol, l'espai sembla adequar-se a les seves necessitats (l'Antoine disposant-se a fer els deures a taula, o llegint i fumant estirat), mentre que amb els pares, l'Antoine passa a estar enclaustrat, li falta l'espai (al llit, entre els abrics i la paret, a la cuina, etc.).



LA PEL·LÍCULA I LA LLUM

A més a més d'escollir una càmera lleugera, Truffaut opta per una pel·lícula nova i molt sensible, que permet rodar en decorats naturals i amb molt poca llum, de manera que es pot treballar amb poca il·luminació de reforç. El recorregut nocturn, per exemple, on la foscor i el contrast reforcen la solitud de l'Antoine, es va filmar únicament amb les llums de la ciutat, un fet que mai no s'havia dut a terme abans de la *Nouvelle Vague*. La tria de la pel·lícula (com la de la càmera) va permetre un rodatge més àgil i proper al documental; al mateix temps, aporta sensació de quotidianitat i proximitat, i reforça el realisme de la història: som a la vida de la gent i no pas a la vida del cinema (només cal pensar en com eren les pel·lícules fins aleshores, amb grans efectes de llum expressius, dramàtics o elaborats per reforçar la presència de les "estrelles").

Tot i que el tractament de la llum és naturalista, sense grans efectes, podem veure com contribueix a crear i transmetre els estats emocionals del protagonista. Podem comparar, per exemple, la il·luminació uniforme i apagada de la casa dels Doinel (p.ex. al rebedor o a la cuina amb el pare) amb la llum dels passeigs amb en René, especialment el pla que precedeix a l'entrada a casa seva, on uns raigs de sol emergeixen del cel gris de l'hivern parisenc i il·luminen els protagonistes.



COMENTARI DE FRAGMENTS

Els quatre-cents cops està rodada seguint les eleccions característiques dels cineastes de la *Nouvelle Vague*: exteriors i interiors reals (sense construcció de decorats artificials), llum natural, pel·lícula en blanc i negre, càmera lleugera.

Un altre dels aspectes rellevants de la pel·lícula és el tractament que fa Truffaut dels diferents espais on transcorre la història. L'oposició entre els llocs tancats i els espais exteriors està molt marcada, narrativament i formalment. En línies generals, podem dir que el carrer, espai de l'amistat i la llibertat, està filmat amb enquadraments oberts i amplis, oposant-se així als interiors (l'escola, el pis familiar, la comissaria), exigus, limitats, sovint filmats amb plans curts que enclaustrin progressivament l'Antoine.

Truffaut treballa els plans amb una precisió magistral: per cada un dels plans ha valorat totes les eleccions fonamentals, ha situat la càmera i ha definit els seus moviments atenent a l'acció i a la precisió en la narració, ha elaborat la composició de manera que no només sigui eficaç sinó que també sigui cinematogràficament bella. Per tot això, *Els quatre-cents cops* és una pel·lícula privilegiada per introduir el treball de concepció del pla.

ELS CRÈDITS D'INICI [INICI – 2'34'', CAPÍTOL 1]*



Els crèdits d'inici es presenten com un autèntic relat, com un petit film que dona pas a la història que es desenvoluparà després. És una història de recerca, desig i impossibilitat d'un objecte, la Torre Eiffel. És, sens dubte, un homenatge a París; i aquest cant es prolongarà al llarg de tot el film, una autèntica oda als carrers de la ciutat estimada.

La seqüència es compon de vuit plans autònoms, tots ells filmats en *tràveling* des d'un mitjà mòbil. L'emoció prové tant del moviment de la càmera apropant-se o allunyant-se de l'objecte estimat –reforçada a més per un lleu tremolor– com del propi muntatge, que crea una petita trama. Primer la torre sembla jugar a fet i amagar: s'oculta rere els edificis, treu el nas breument per darrere els teulats, reapareix entre els arbres; després ens apropem fins aconseguir estar pràcticament als seus peus; i finalment ens tornem a allunyar, com en un dolç comiat. En definitiva, la Torre és la protagonista absoluta d'aquest breu relat, descoberta, perduda, retrobada, aproximada, acariciada i finalment abandonada per la càmera.

* Entre claudàtors s'indica el codi de temps de la seqüència a l'edició espanyola del DVD.

A CLASSE. PRESENTACIÓ DE L'ANTOINE [2'33'' – 4'50'', CAPÍTOL 2]



El primer pla de la seqüència dura més d'un minut. La càmera, amb els seus moviments, condueix la narració i presenta el qui serà el seu protagonista, a qui ja no abandonarà pràcticament en cap moment.

Els alumnes es passen d'amagat el calendari amb la fotografia d'una noia amb poca roba. La càmera segueix el recorregut del calendari de mà en mà, mantenint-lo sempre al centre de l'enquadrament, fins que arriba a l'Antoine, amb qui s'atura. Mentre el que ja intuïm que serà el protagonista del film s'entreté a dibuixar-hi a sobre, la càmera s'apropa una mica més a ell, privilegiant-lo així de manera més evident. L'advertència del professor provoca un moviment de la càmera ràpid des de l'Antoine fins a ell. Però l'enquadrament –perfectament previst– es manté fins que l'Antoine torna a aparèixer, ara d'esquenes a la càmera caminant cap al professor. Quan aquest l'envia al racó, la càmera acompanya el trajecte de l'Antoine fins darrera la pissarra. L'Antoine treu el nas per darrera la pissarra per burlar-se del professor, i aleshores la càmera torna a fer un moviment ràpid fins aquest. Es tracta ara d'un moviment explicatiu, ja que lligant aquest gest de l'Antoine amb el professor llegint ens adonem que aquest no s'ha assabentat de res.

Quan el professor s'aixeca, hi ha un lleu reenquadrament i després, un canvi de pla. Ara veiem la classe des de l'angle oposat. Un tràveling lateral descriu l'aula. Malgrat que és el professor qui és manté al centre de l'enquadrament, aquest moviment de càmera no genera identificació. És un pla molt interessant per adonar-nos que el diferent tractament dels personatges es correspon amb les tries dels moviments de càmera. A més, el tràveling s'atura just al costat del racó on és l'Antoine, de manera que pràcticament compartim la seva posició.

El tercer pla de la seqüència presenta el gran amic de l'Antoine, que serà el personatge secundari més important. Quan el company que li recull l'examen marxa, la càmera no acompanya el seu recorregut sinó que es queda uns segons més amb el René, que d'aquesta manera, posseïdor d'un pla, ocupa un lloc destacat entre la resta dels seus companys.

En el pla següent, l'Antoine recuperarà el protagonisme: és a ell, entre tots els alumnes, a qui segueix la càmera. És interessant observar com la càmera s'atura quan l'Antoine es deté i com es torna a posar en marxa seguint el professor fins la porta. Aquest moviment, per uns instants, deixa l'Antoine ja no al centre de l'enquadrament, sinó en un costat, accentuant així la seva solitud a l'aula buida. La càmera es torna a moure fins tornar a situar l'Antoine al centre de l'enquadrament i, quan ja hi és, aquest també es posa en marxa cap a la pissarra i la càmera segueix el seu recorregut. Malgrat l'aparent senzillesa del pla, la coreografia entre la càmera i els diferents personatges està perfectament orquestrada!

LA PRIMERA ESCENA A CASA L'ANTOINE [10'48" – 17'43", CAPÍTOL 2]

És interessant en aquesta escena analitzar amb quins elements Truffaut mostra la vida quotidiana de l'Antoine. El cineasta presenta de manera subtil i alhora amb profunditat els pares de l'Antoine, les relacions entre els tres personatges i el pis on viuen.

La seqüència està totalment centrada en l'Antoine, i en la majoria de plans ell ocupa justament el centre de l'enquadrament.

La vida quotidiana de l'Antoine. Des de l'inici de l'escena entenem que quan arriba de l'escola mai no hi ha ningú a casa i ell ha d'ocupar-se de vàries tasques com encendre l'estufa o preparar la taula. L'actitud de l'Antoine oscil·la entre el compliment de les seves obligacions domèstiques i les petites (i no tan petites) rebel·lions: després d'encendre l'estufa es neteja les mans a les cortines, juga amb les coses de la seva mare al tocador, roba diners als seus pares.

La mare. Quan entra al pis, la mare de l'Antoine ni tan sols el saluda. És ell qui pren la iniciativa, saludant-la alegrement; ella respon distant, indiferent. Aquesta actitud es manté al llarg de tota la seqüència, on observem que la mare pràcticament només dirigeix la paraula a l'Antoine per donar-li ordres o per mostrar-li que la seva presència li resulta molesta (al final de l'escena). Amb el pare, la mare mantindrà la mateixa actitud, menyspreant-lo en diverses ocasions.

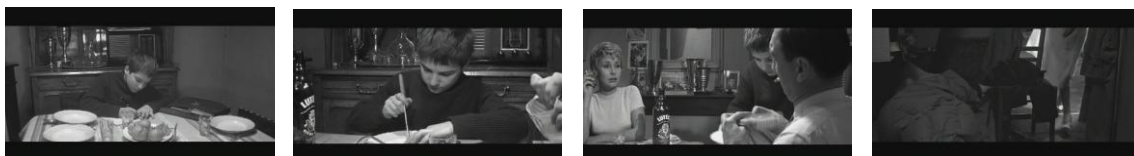
Al llarg de tota l'escena només un pla no té com a protagonista l'Antoine. Quan se'n va a comprar farina, Truffaut dedica un primer pla carregat de significat a la mare mirant-se al mirall.

El pare. Des de la seva aparició, quan l'Antoine torna de comprar la farina i es troben a l'escala, es mostra molt més afectuós i atent amb el seu fill que la mare. Fa broma, li dóna els diners que necessita i es preocupa pel que fa (es fixa que té una ploma nova i l'adverteix sobre la seva sospita). Comparteix amb ell, a més, la seva il·lusió per l'organització de la jornada de ral·li. També es mostra alegre amb la mare, malgrat la indiferència d'ella, i justifica davant l'Antoine el seu mal humor.

- > Com descriuries el pare de l'Antoine a partir d'aquesta escena?
- > I al llarg de la pel·lícula? Per què creus que canvia la seva actitud respecte l'Antoine?
- > Com creus que viu l'Antoine el tracte que li donen els seus pares en aquesta escena?
- > Podem analitzar el que l'Antoine diu del seu pare a la psicòloga i posar-ho en relació amb la percepció que l'espectador té del personatge.

El conjunt de la seqüència resulta una molt bona mostra de la construcció d'un guió: aporta molta informació sobre els personatges i les seves vides sense subratllar massa els elements amb què ho fa; anticipa la trama de l'adulteri de la mare; confereix profunditat al personatge de l'Antoine, a qui comprenem molt millor després de conèixer els seus pares i observar la relació que mantenen amb ell. També mostra que els diàlegs, si estan ben treballats, aporten molta informació a l'espectador sense haver-la de fer explícita. En aquest sentit es pot analitzar, per exemple, la frase de la mare sobre la dona del seu cosí quan s'assabenta que esperen el seu quart fill: "És una conilla. Em sembla repugnant."

El pis. De seguida veiem que es tracta d'una vivenda modesta, moblada correctament però sense calidesa. És un pis més aviat trist i massa petit per tres persones. Aviat intuïm que cap d'elles s'hi sent còmode.



Truffaut, a més a més, crea certa sensació d'opressió i enclaustrament mitjançant la composició dels plans i els elements que situa en els límits de l'enquadrament. A diferència dels plans al carrer, molt oberts, al pis els plans són bastant tancats, els falta aire (igual que als personatges). Això serà especialment evident en el cas del passadís d'entrada on s'instal·la el llit de l'Antoine.

> És interessant comparar la manera com Truffaut filma el pis de l'Antoine amb la manera com filma la casa d'en René. A la casa de l'Antoine, la càmera se situa, en general, a l'altura del propi Antoine, mentre que quan els dos amics entren a casa d'en René, Truffaut fa un pla zenital que mostra les grans dimensions de l'espai i l'amplitud del lloc. El recurs queda reforçat per les mirades de l'Antoine cap al sostre.

Recordeu algun altre pla zenital al llarg del film? Per què creieu que Truffaut opta per filmar aquests plans des de dalt?

Els moviments de càmera



Aquesta seqüència és una molt bona mostra de l'adhesió de la càmera al personatge. Són els moviments de l'Antoine els que fan moure la càmera, que s'adapta completament al seu protagonista. Així, si l'Antonie s'ajup, la càmera descendeix lleugerament; si l'Antoine es mou una mica cap al costat, la càmera reenquadra. Del primer pla de la seqüència també és interessant l'últim moviment, en què la càmera se centra en els bitllets que l'Antoine agafa, donant-los així major rellevància.

El segon pla és molt particular i passa una cosa que, malgrat ser relativament habitual en el cinema, sempre resulta especial i fins i tot una mica desconcertant. S'obre la porta i la càmera entra a l'habitació generant la sensació que el pla correspon a la mirada de l'Antoine. Una panoràmica recorre l'habitació i s'encén un llum. Aleshores, pel costat dret de l'enquadrament, entra l'Antoine. Es com si entrés a la seva pròpia mirada.

A partir d'aquí l'adhesió de la càmera al personatge torna a ser total. Podem fixar-nos, per exemple, en el moment en què l'Antoine agafa els gots de l'armari (la càmera s'eleva just per enquadrar-los) i els posa sobre la taula (la càmera torna a baixar per seguir l'acció de l'Antoine).

Quan arribi la mare, Truffaut no farà moviments de càmera entre l'Antoine i ella, sinó que els filmarà en plans separats. Només compartiran enquadrament quan l'Antoine passi pel seu costat per anar a comprar la farina.

> Podem preguntar-nos per què Truffaut fa aquesta tria (molt diferent a com havia filmat a l'aula) i com seria si hagués optat per unir els dos personatges amb moviments de càmera. Canviaria aquesta primera percepció que tenim de la seva relació? És interessant reflexionar sobre les diferències que comporta unir els personatges amb els moviments de càmera o per muntatge.

Altres comentaris i propostes

> Quan es disposa a començar els deures –en aquest cas, el càstig infligit pel seu professor–, arriba la mare i l'Antoine els guarda a la cartera. Sembla, doncs, que les tasques domèstiques tenen prioritat davant de les de l'escola. En canvi, al llarg de la pel·lícula veurem que els pares exigeixen l'Antoine que sigui aplicat en els seus estudis i tregui bones notes. Detectem, doncs, certa contradicció en l'actitud dels pares. Es pot parlar amb els alumnes de les ocasions en què ells han tingut aquesta sensació de contradicció entre el que els adults (pares, professors, coneguts) diuen que s'ha de fer i el que realment promouen o fan ells mateixos. També es poden analitzar els possibles motius d'aquestes contradiccions.

> Els plans a l'escala, quan l'Antoine baixa les escombraries, són molt interessants per comentar el treball de so. Aquí Truffaut utilitza el so per crear vida rere les parets, per generar ambients, perquè l'espectador intueixi –potser sense ni tan sols adonar-se'n– com són les vivendes per davant de les quals passa l'Antoine durant el seu recorregut. Així, sentim primer una ràdio i després un nen plorant. Són sons enregistrats especialment i afegits en el muntatge. Una de les principals –i molt riques expressivament– funcions del so és precisament aquesta: fer existir allò que no veiem. En aquesta mateixa escena, podem jugar a imaginar quins sons haguéssim posat nosaltres. També es poden evocar els sons de l'escala o el veïnat de les cases on vivim, els sons que poblen els nostres edificis i espais domèstics habituals.

LA PRIMERA CAMPANA (I ELS PRIMERS HOMENATGES AL CINEMA) [18'35'' – 22'34'', CAPÍTOL 3]



Els primers plans de la seqüència són molt característics de la manera com Truffaut filma les escenes al carrer, en oposició a les escenes interiors. Al llarg de tota la pel·lícula, al carrer els plans es tornen lleugers i oberts, s'omplen d'aire. La càmera es mou amb soltesa i segueix (amb panoràmiques o tràvelings) els moviments dels personatges que, en general, ocupen sempre el centre de l'enquadrament. És una manera molt subtil i bonica de mostrar els carrers de París com un espai per la tan anhelada llibertat.

També és interessant apuntar que els plans dels carrers són molt propers al documental; només s'han posat en escena els recorreguts de l'Antoine i el René, que són l'únic element que reté els plans en el món de la ficció. En algunes ocasions, per filmar aquests plans als carrers poblats per cotxes i vianants aliens a la ficció, Henri Decae –el director de fotografia– amagava la càmera darrere un cartró que retirava només en l'últim moment, quan es disposava a gravar. Així aconseguia evitar les mirades a càmera de la gent.

En el principi d'aquesta seqüència és especialment intens el pas del primer al segon pla. Una panoràmica tan ràpida que fa que els carrers esdevinguin una pura traça d'aquest moviment ("escombrat") enllaça els plans i serveix per crear una el·lipsi temporal. Després, Truffaut abandonarà per una vegada i de manera excepcional els seus personatges: serà per cedir el protagonisme al gran cartell del cinema. És el primer homenatge al cinema.

El segon homenatge, més subtil, serà la pròpia atracció on puja l'Antoine. El rotor és sens dubte una evocació del zoòtrop, una de les primeres joguines òptiques (1834) que creava la sensació de moviment a partir de imatges fixes. La seva concepció elemental no difereix molt de la del cinema: a causa de la persistència retiniana, al succeir-se a gran velocitat les imatges fixes semblen animar-se, posar-se en moviment.

L'escena de l'atracció, igual que els tràvelings entorn de la Torre Eiffel que obren la pel·lícula, constitueix una meravellosa mostra del desig de filmar, del plaer d'experimentar amb la càmera i amb les imatges. És un cant al cinema i al moviment. Truffaut, a més, aconsegueix crear una gran identificació de l'espectador amb les sensacions i emocions de l'Antoine: ho fa alternant els plans en què el veiem a ell i les altres persones a l'atracció amb els plans dels espectadors donant voltes a una velocitat vertiginosa (des del punt de vista de l'Antoine). La càmera, embarcada en l'atracció, reproduïx la mateixa visió que l'Antoine té del món des del rotor. La identificació amb la seva mirada queda reforçada pels plans més tancats sobre ell.

El so (els crits aguts que omplen l'ambient) també juga un paper molt important en la intensitat tant de l'escena com de la identificació de l'espectador amb les sensacions de l'Antoine.



Una anècdota d'aquesta escena és la presència del propi François Truffaut que, com l'Antoine, puja al rotor (es pot identificar fàcilment al cineasta sabent que està a la dreta de l'Antoine –vist des de l'espectador– i que és l'últim en abandonar l'atracció). Ja de nou al carrer, mentre René baixa les escales per reunir-se amb el seu amic, Truffaut creua el pla en primer terme. Malgrat que és quelcom totalment anecdòtic, suposa una similitud més d'*Els quatre cents cops* amb la resta de films de la *Nouvelle Vague*, on la presència dels cineastes als seus films eren habituals –potser herència o homenatge a un dels seus directors més admirats, Alfred Hitchcock–.

> A partir de l'escena de l'"atracció zootròpica" es pot iniciar una investigació sobre les joguines òptiques i altres invents que van precedir l'aparició del cinematògraf dels germans Lumière. També es pot fer un taller de joguines òptiques (flipbooks, taumàtrops, zoòtrops).

A L'AULA. UNA BUFETADA QUE ACABA DE TRENCAR LA RELACIÓ DE L'ANTOINE AMB ELS SEUS PARES [29'05" – 30'52", CAPÍTOL 4]

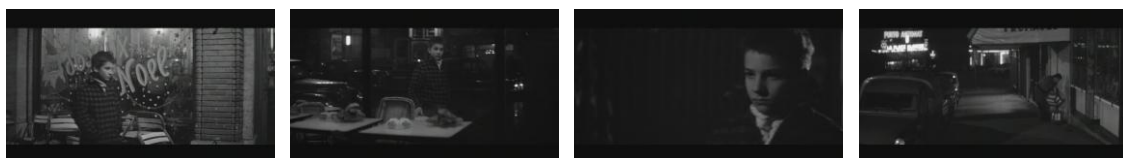


La construcció d'aquesta escena, i particularment dels últims plans, és molt interessant en relació al treball que Truffaut desenvolupa al llarg de tot el film per generar una sòlida i intensa identificació de l'espectador amb l'Antoine. Quan el professor ja és fora de l'aula i l'Antoine intueix que les seves mentides han estat descobertes, la càmera s'apropa a ell amb un *tràveling* cap endavant. El pla següent està filmat des de l'eix de l'Antoine, que s'ha girat cap a la porta i, per tant, l'interpretem com el seu punt de vista. A continuació tenim un primer pla de l'Antoine i una altra vegada un pla de la porta, a la qual ens aproximem progressivament amb un altre *tràveling* des de la posició que correspon a la de l'Antoine. Aquí Truffaut torna a utilitzar el recurs que el personatge entri a la seva pròpia mirada. Interpretem el *tràveling* cap a la porta com si correspongués a la mirada de l'Antoine, però després el personatge entra en l'enquadrament. És un mecanisme més d'identificació amb ell, ja que malgrat que el punt de vista oscil·la de la subjectivitat a l'objectivitat, reforça el posicionament de l'espectador del costat del protagonista. Finalment, després que rebí la bufetada, la càmera l'acompanya fins que torna a seure al seu pupitre i tanca la seqüència apropant-s'hi amb un *tràveling* que acaba amb el primer pla del seu rostre. Amb aquest pla tancat, a més a més d'intensificar la identificació de l'espectador amb l'Antoine, el cineasta aïlla el noi de la resta dels seus companys i el deixa sol. Aviat sabrem que la solitud serà el seu trist destí.

> Aquesta pot ser una seqüència interessant per aprendre a distingir els plans i també per mostrar la relació entre els plans rodats i els plans muntats. Podem començar diferenciant els plans i senyalant en quins moments es produeix un canvi de pla; després, podem comptar quants plans hi ha en total; finalment, podem comptar els plans rodats i els muntats. Pel que fa al darrer aspecte, el pla-contraplà entre el professor "Petite Feuille" (Fulleta) i l'alumne que recita la lliçó és l'exemple més clar. Constatarem, però, que quan ens qüestionem sobre els plans de rodatge sorgeixen dubtes; per exemple: podem imaginar que el pla 14 de la seqüència correspon al final del pla 5 de rodatge (la càmera ha seguit el moviment fins a fixar-se en el rostre de l'Antoine) o bé que es tracta d'un nou pla (6). És interessant observar també en aquesta escena el treball de muntatge a l'hora de determinar la durada de cada un dels plans.

> Podem dibuixar una planta de l'espai i situar la càmera en les diferents posicions que ocupa al llarg de la seqüència. Veurem així que en total la càmera se situa en dos grans eixos, amb dues posicions (pols oposats) cadascun: a la primera part de la seqüència, l'eix professor-alumnes; a la segona, l'eix Antoine-porta. Aquest és un element molt important, ja que la simplificació dels eixos, a més de dotar de coherència l'espai filmat, suposa una economia del temps de rodatge fonamental: instal·lar els plans i la il·luminació corresponent acostuma a ser el que més temps requereix, per la qual cosa reduir el número d'emplaçaments de la càmera és fonamental pel rodatge, encara més tractant-se d'una pel·lícula de baix pressupost.

EL VAGAREIG PELS CARRERS DE PARÍS [33'50" – 36'21", CAPÍTOL 4]



El fragment s'inicia amb un pla en què darrere l'Antoine llegim "Joyeux Noël" pintat a la vitrina d'una cafeteria. És Nadal, i per l'espectador saber-ho intensifica el sentiment de desolació de l'escena. En uns dies especialment familiars, l'Antoine vagareja sol, sense rumb, pels carrers freds de la ciutat. En el pla següent –on la vitrina s'interposa entre la càmera i el protagonista– seguim l'Antoine des de l'interior de la cafeteria.

La tria de Truffaut pot resultar sorprenent, però així aconsegueix incrementar la sensació de fred a l'exterior, la solitud i el desemparament de l'Antoine i l'empatia de l'espectador amb el protagonista. El pla següent suposa un canvi d'escala molt fort; la intensitat d'aquest primer pla prové en gran part de la seva relació amb l'anterior: veiem, doncs, com el muntatge també crea emocions. A continuació segueix un moviment de càmera molt ràpid que va des del rostre de l'Antoine fins allò que està mirant –el lleter deixant les caixes–. El moviment de càmera correspon aquí a una mirada.



Moments més tard, vindran dos plans especialment bells, amb una il·luminació i una composició extremadament cuidades. El primer correspon al moment en què l'Antoine roba l'ampolla de llet. Truffaut crea un pla molt equilibrat en què sobre el fons gris clar de la paret es retallen lleus ombres. Les caixes amb les ampolles de llet estan al centre de la composició. En aquest cas Truffaut opta pel pla fix: l'Antoine el creuarà en tres ocasions i, malgrat que la seva figura desapareixerà de l'enquadrament, la seva ombra es mantindrà sempre dins del pla.

Igualment bell és el pla en què l'Antoine beu la llet a grans glops. En aquest cas el fons del pla es divideix en dues meitats clarament diferenciades: a l'esquerra, cartells publicitaris on predomina el blanc; a la dreta, el fons absolutament negre de la nit. L'Antoine, vestit amb roba fosca, se situa just al centre de la composició i quan alça l'ampolla de llet, aquesta, blanquíssima, es retalla sobre el fons negre. Truffaut, quasi com un pintor, crea una taca de color que és també una taca de llum en contrast amb el fons, un petit plaer enmig d'una nit molt fosca.

Aquests dos plans constitueixen una mostra molt evident de com els cineastes valoren totes les tries (enquadrament, relació fons-figura, il·luminació, etc.). Només cal pensar en l'efecte que hagués obtingut si en el segon pla, enlloc de situar-se mirant cap a la part dreta de l'enquadrament, l'Antoine s'hagués situat mirant la part esquerra.



Després d'aquest moment tan intens –narrativament i estèticament– tornem als plans generals de la ciutat i als moviments de càmera per seguir els desplaçaments de l'Antoine. Es fa de dia, la ciutat roman indiferent als vagareigs de l'Antoine. Comença un nou dia i la vida continua. En el pla següent l'Antoine torna a l'escola.

EL TRASLLAT AL CENTRE DE DETENCIÓ: ACOMIADAR-SE DE LA CIUTAT [1H 7'10" - 1H 8'50", CAP. 7]



La intensitat emocional de l'escena, reforçada una vegada més per la música, resideix en gran mesura en el joc de distàncies entre la càmera i l'Antoine, entre el moviment del furgó policial i del suport on es desplaça la càmera. És una escena meravellosa per observar la relació afectiva entre cineasta i personatge, que en molt poques pel·lícules emergeix amb tanta força com a *Els quatre-cents cops*. Truffaut aconsegueix una forta identificació emocional per part de l'espectador.

Durant l'escena, s'alternaran el punt de vista de l'Antoine i la mirada del cineasta sobre ell. Per mostrar el punt de vista de l'Antoine, lluny de limitar-se a filmar allò que ell veu, Truffaut treballa la relació del seu rostre i la seva mirada amb la ciutat. Entre tots els plans, només un correspon a una mirada subjectiva: la primera des de l'interior de la furgoneta, en què els barrots s'interposen entre la càmera (mirada) i l'exterior. En aquest pla també és molt bonic el moviment de càmera sobre el carrer mullat, en continuïtat amb l'allunyament de la càmera en el pla anterior.

A partir d'aquí, Truffaut alterna els plans del rostre de l'Antoine amb altres plans on veiem el seu escorç: com l'Antoine (i amb ell), ens allunyem de la ciutat. Especialment intens és el pla en escorç en què la furgoneta passa per davant dels cinemes, potser un dels pocs llocs que li ha regalat moments de felicitat.

És precisament en els plans sostinguts sobre el rostre de l'Antoine on sentim palpitant la mirada del cineasta. El vaivé de la càmera, que s'esforça primer en apropar-se a l'Antoine i després en mantenir-se prop d'ell, sembla expressar la voluntat del cineasta de no deixar-lo sol, de, ell sí – a diferència dels pares i de tots els adults que han desfilat pel film – acompanyar-lo. Amb el moviment de la càmera és com si digués al seu personatge: “t'allunyes, se t'emporten, però jo no et perdo, no t'abandono”.

Probablement el vaivé de la càmera i les variacions en les distàncies entre aquesta i l'Antoine es deuen al fet que el suport on estava situada la càmera no estava enganxat a la furgoneta i per tant era realment complicat mantenir-se a una distància regular de l'actor. Gràcies a aquesta distància en acordió (reforçada també pel joc de llums i ombres), Truffaut dóna forma a una de les seqüències més emocionants del film, on palpita la seva relació amb el personatge. La música acompanya el comiat incrementant l'emoció, el moviment de la càmera es transforma en un càlid balanceig a mode de dansa. És una emoció purament cinematogràfica.

És molt bonic també el final de la seqüència. Per primera vegada la furgoneta s'atura; i la càmera també. Es manté en un primer pla de l'Antoine: en la foscor brilla la seva llàgrima –la primera i l'última de tota la pel·lícula malgrat totes les desventures que ha viscut–. La llàgrima rellisca per la galta de l'Antoine, el punt més il·luminat del pla. És un treball molt subtil i absolutament commovedor.

Finalment, és bonic veure aquesta seqüència com un nou cant del cineasta a la ciutat: París de nit, els seus carrers i les seves llums mullats per la pluja.

La seqüència és una mostra meravellosa de la potència del cinema quan l'emoció del relat (de la història, del personatge) coincideix amb l'emoció de la creació cinematogràfica.

NIT AL CENTRE DE DETENCIÓ [1H 9'' - 1H 11'20'', CAPÍTOL 7]



Truffaut en té prou amb dos plans per transmetre la desolació del centre penitenciari la primera nit que l'Antoine és empresonat. En el primer, un tràveling en contrapicat i una mica tremolós, les reixes en primer terme fan que ho veiem tot a través d'aquestes i que, per tant, sentim l'empresonament. El pla es tanca amb una moviment descendent que, després de travessar la foscor de la paret, enquadra la porta just en el moment en què tanquen el seu finestró. El so – primer de les passes i després d'aquest finestró tancant-se– intensifiquen l'angoixa. El moviment es prolonga lateralment i troba continuïtat en el moviment de càmera del pla següent: un tràveling que avança càlidament cap a l'Antoine. El muntatge entre aquests dos plans és extraordinari. També és molt bonic observar el moviment del segon pla, que sembla apropar-se a l'Antoine per protegir-lo o acompanyar-lo en la seva solitud i tristesa, i crea una empatia molt gran.

LA VISITA FRUSTRADA DEL RENÉ AL REFORMATORI [1H 20'10" – 1H 21' 45", CAPÍTULO 9]



La seqüència s'obre amb un pla en panoràmica en què la càmera se centra en la mare de l'Antoine. Però el primer de la cua per entrar era René i quan el moviment de la càmera s'acaba, és a ell a qui veiem corrent pel camí que porta cap al reformatori.

El pla següent és meravellós i d'una gran sensibilitat. Amb les mans a la porta de vidre, l'Antoine espera les visites. La càmera fa un moviment lateral que sembla transmetre l'estat d'espera (i esperança) de l'Antoine, que en un primer moment s'intensificarà quan vegi arribar el René. És com si, per primera vegada al reformatori, el món tornés a animar-se, a ser viu. Són molt bonics també i contribueixen a l'emoció, els reflexos sobre el vidre.

Després del pla-contraplà entre l'Antoine darrera els vidres i el René insistint al guàrdia per poder entrar, el pla de l'Antoine veient marxar el seu amic restarà, aquesta vegada, totalment fix. L'únic moviment serà el de les mans de l'Antoine lliscant sobre el vidre de la porta.

Després, de manera excepcional en una pel·lícula totalment adherida al seu protagonista, Truffaut se'n desentendrà per uns moments i marxarà amb el René, a qui veurem allunyar-se amb la seva bicicleta. Potser Truffaut va voler acomiadar-se del personatge d'en René, segur que també molt estimat pel cineasta. La fuga que traça del camí és molt bonica.

L'ESCAPADA FINAL [1H 24'10" – FINAL, CAPÍTULO 9]



El tram final de la pel·lícula està marcat pels llarguíssims tres últims plans, on assistim a la carrera de l'Antoine fugint del reformatori cap a un destí incert. A més a més de la intensitat del llarg *tràveling* que acompanya la cursa de l'Antoine, és interessant fixar-se en la magnífica composició en l'últim pla del film. La figura negra de l'Antoine es retalla primer sobre el fons clar de la sorra limitat a la part superior per les muntanyes negres, i més tard, sobre el fons clar del mar i el cel. És bonic fixar-se en les línees amb les petjades que l'Antoine i la càmera creuen, i que, perpendiculars a les muntanyes i al propi moviment de la càmera, dinamitzen el pla.

A la part final del pla, la càmera aïlla el personatge i el mar; ja només queden les onades i l'Antoine. Inesperadament, l'Antoine es gira i s'apropa cap a la càmera. La seva imatge es congela i, a la sala de muntatge, Truffaut l'amplia fins un primeríssim primer pla.

La cursa l'ha portat a un destí desitjat –el mar–, però a l'horitzó no es dibuixa cap futur precís.

Pel que fa als moviments de càmera, hi ha dos moments que és especialment interessant observar. El primer, just abans que comencin els cèlebres *tràvelings*, quan el professor persegueix l'Antoine: la càmera segueix en panoràmica el professor corrent sobre el pont, i prolonga aquest moviment de seguiment descendint cap a l'Antoine, que s'havia amagat a sota. Amb un sol moviment de càmera Truffaut explica la situació. És interessant plantejar-nos si Truffaut hauria pogut explicar el mateix amb la càmera fixa. Com? Quines diferències narratives hi hauria respecte la tria que realment va fer?

El segon correspon al moment en què l'Antoine arriba a la platja. Aquesta vegada la càmera ja no segueix l'Antoine lateralment, al seu mateix ritme, sinó que l'espera al turó des d'on es veu la platja. Quan l'Antoine arriba, segueix la seva cursa amb una panoràmica, però aquest cop el deixarà passar (és molt bonic notar que malgrat que no el veiem, seguim sentint les seves passes; talment com si passés per darrera la càmera), per continuar amb la panoràmica –molt àmplia i neta– sobre el paisatge del mar. És com si la càmera anticipés el desig de l'Antoine de veure el mar, com si no pogués esperar que ell arribi per mostrar-lo. La panoràmica segueix (són quasi 270°) fins recuperar la figura de l'Antoine, ara des de darrera. És especialment bonic el final de la panoràmica, quan quasi sentim el gest de la càmera buscant l'Antoine amb certa dubitació. Malgrat la bona coreografia i la magnífica preparació del pla, no és fàcil retrobar el personatge després d'un recorregut tan ampli sobre el mar!

> El d'*Els quatre-cents cops* és un d'aquells finals oberts que deixen l'espectador amb un cert malestar, sovint molest amb el cineasta, que no ha resolt el film. En alguns (alumnes, però també adults) pot generar fins i tot indignació. Però, quin final haguéssim escollit nosaltres per la pel·lícula? Quines possibilitats hi havia per resoldre el final de manera coherent amb el film?

> I, sense imaginar cap altre final possible, com interpretem aquesta seqüència final i la mirada congelada de l'Antoine a la càmera? Quines sensacions i sentiments genera?



Fotografia del rodatge del pla final

Abans de veure la pel·lícula

Es pot presentar la pel·lícula sense avançar detalls del desenvolupament narratiu, només donant les dades bàsiques: és un film de l'any 1959, en blanc i negre, que va donar inici a un dels moviments fundadors del cinema modern –la *Nouvelle Vague*– i que es veurà en francès i subtítols. És una pel·lícula que ha estat molt important per la majoria d'amants del cinema i també per molts grans cineastes.

Veure els films en versió original és un privilegi i una oportunitat meravellosa: és el film tal i com el van fer, amb la veu dels actors, tal com el cineasta els va dirigir. Es pot veure un fragment d'una mateixa pel·lícula en versió original i en doblada. En el cas d'*Els quatre-cents cops*, després de la projecció, podem comparar alguns diàlegs originals amb el doblatge que se'n va fer, marcat per la censura del règim franquista (vegeu p. 5).

També es pot presentar el protagonista, l'Antoine Doinel, un noi de tretze anys que viu a París i a qui seguim durant algunes setmanes que seran decisives a la seva vida. Pot ser interessant comentar també que moltes de les situacions que explica la pel·lícula són autobiogràfiques, estan inspirades en la vida de Truffaut i transformades, és clar, donant-los una forma cinematogràfica.

Sense explicar l'argument, també es pot proposar als alumnes que imaginin, a partir del títol, de què tracta la pel·lícula o com creuen que serà. De fet, Truffaut juga amb un doble significat: el títol fa referència al mateix temps als cops que la vida assesta a l'Antoine i al sentit figurat de l'expressió “faire les quatre cents coups” en francès, que equivaldria a fer les mil i una.

Després de veure la pel·lícula

Es poden tractar alguns aspectes generals del film a partir de les reflexions, comentaris i evocacions dels alumnes. A l'apartat de comentari de fragments (p. 13), s'inclouen algunes preguntes i qüestions. Aquí s'avancen diverses propostes generals per iniciar el procés de reflexió sobre el film:

Llocs

> Apuntar els llocs i espais on transcorre la pel·lícula i caracteritzar-los. L'exercici es pot desenvolupar de dues maneres:

- Escollint tres adjectius per cada tipus d'espai i després establint comparacions a partir d'aquest procés d'adjectivació.
- Escollir un dels espais i descriure'l amb més detall.

Pot ser interessant fer l'exercici a partir del record i tornar a veure els fragments només després d'haver fet les descripcions.

> Proposar als alumnes que comparin la seva habitació amb la de l'Antoine.

> Aprofitant que la pel·lícula és en blanc i negre, es pot tractar d'imaginar quins colors predominen al pis on viu l'Antoine o a l'escola.

Època i institucions

> Anàlisi de les diferents institucions presents a la pel·lícula (escola, policia, justícia, centre de menors) i comparació amb les mateixes institucions a l'actualitat.

> Quins aspectes fan evident que la pel·lícula no passa a la nostra època?

Els quatre-cents cops

> Després d'haver vist la pel·lícula, què penses del títol?

> Quins són els cops que rep l'Antoine? (els més forts, no són físics)

Personatges

> Descriure el pare i la mare de l'Antoine, la relació que tenen entre ells i la seva relació (junts i per separat) amb l'Antoine. Escenes especialment importants en aquest sentit són totes les que tenen lloc al domicili familiar i la conversa que té la mare amb l'Antoine quan el visita al reformatori.

Pot ser interessant fer menció al fet que al DVD editat a Espanya l'escena on l'Antoine sent la discussió entre els seus pares no hi és (vegeu les "Notes al DVD editat a Espanya", p. 5).

> Analitzar el paper dels adults a la pel·lícula.

> Quines són les dues passions de l'Antoine? Com ho mostra el cineasta?

> Recordar i analitzar en quins moments sentim que l'Antoine és feliç i com ho mostra el director.

> Descriure en René i la seva amistat amb l'Antoine. També es pot analitzar la vida d'en René (que, a diferència de l'Antoine, pertany a una família acomodada) i comparar-la amb la del seu amic. També es poden establir comparacions entre la relació de cada un d'ells amb els seus pares.

> Proposar als alumnes que imaginin què ha pogut escriure l'Antoine al seu pare en la carta que li adreça.

> Escriure la carta que l'Antoine podria adreçar a la seva mare o al René des del reformatori. Segurament serien molt diferents l'una de l'altra. A qui li explicaria com se sent? Amb quines paraules ho faria? Faria algun retret?

Emocions

> Treball individual de rememoració:

- Recordar un moment trist i un moment alegre. Després, comentar per què s'han triat aquestes seqüències. Per què són tristes o alegres? Com estan filmades?

Després de parlar-ne, si es vol o si cal, es poden tornar a mirar amb el DVD.

> Quin moment us agradaria viure i compartir amb l'Antoine?

> Què creus que podria ajudar l'Antoine en els moments difícils? Si fossis amic seu, què li diries o faries?

> Com són els adults de la pel·lícula? Com és la relació de l'Antoine amb ells? Com el tracten? Li fan cas, l'escolten? L'estimen?

> Què mira l'Antoine al final de la pel·lícula? Què sents? Què li diries o què faries?

Aspectes formals

> Analitzar el paper de la música durant el film. Recordar en quin moment hi ha música i què expressa. Després es poden tornar a veure i comentar els fragments.

> *Els quatre-cents cops* és un film amb molts moviments de càmera (ja hem vist que Truffaut va triar rodar amb una càmera lleugera precisament, entre d'altre motius, per tenir major mobilitat). Podem analitzar les seqüències on els moviments de càmera són particularment importants o interessants. Podem començar recordant alguns moviments i després veient-ne els fragments per analitzar-los millor.

> Compareu el *tràveling* dels carrers al principi de la pel·lícula i el del trajecte de l'Antoine cap a la presó. Quina és la diferència principal? Què ens mostra? En quina seqüència hi ha un altre *tràveling*? Què ens permet veure i comprendre?

TEMES PER A LA REFLEXIÓ

Sobre Antoine Doinel (a partir de l'article "¿Quién es Antoine Doinel?", p. 30)

L'article que el propi Truffaut va escriure sobre el que sens dubte va ser el personatge més important de la seva filmografia ofereix moltes observacions interessants sobre la construcció del personatge, de la seva relació amb la vida real de François Truffaut i de la importància de l'actor en la definició final del personatge.

És interessant analitzar tots els aspectes a partir del text. A continuació presentem algunes possibles pistes de treball:

Truffaut defineix l'Antoine Doinel com un "personatge imaginari que resulta ser la síntesi de dues persones reals". Paràgrafs després, a propòsit de l'elecció de l'actor que havia d'encarnar el personatge que havia creat en l'escriptura, comenta que tenia "la intenció de trobar una semblança més moral que física amb el nen que jo creia haver estat".

> Reflexionar sobre la idea de "semblança moral".

> És interessant, en relació amb l'afirmació que *Els quatre-cents cops* és un film autobiogràfic, que Truffaut escriu "el nen que jo creia haver estat". Quin matís introdueix el "jo creia"? Aquesta reflexió pot iniciar-ne una altra més general sobre les autobiografies i els processos creatius basats en els records personals. En el mateix article, Truffaut parla de "records transposats".

Sobre l'adolescència

Al llarg de l'article Truffaut reflexiona sobre l'adolescència. Algunes de les frases o expressions sobre aquest tema són: "l'adolescència vista no amb l'habitual nostàlgia commovedora sinó, pel contrari, com un «mal moment que tothom ha de superar»"; "el decalatge cruel entre l'univers dels adolescents i el dels adults". Culmina aquesta reflexió amb el següent paràgraf:

"Cuando yo salía a la calle para tirar por la alcantarilla los pedazos de un plato que había roto mientras lo lavaba, por la noche oía a los amigos de mis padres que se divertían contando cómo habían estrellado su coche contra un árbol. A pesar de todos los años transcurridos, no he cambiado de opinión en cuanto a eso, y cuando oigo a un adulto añorar su infancia, tiendo a pensar que tiene mala memoria."

Ens podem plantejar varies preguntes sobre això:

- > Com vivim l'adolescència?
- > S'adeqüen les nostres vivències i sensacions amb la imatge que es construeix dels adolescents? Per què?
- > Què resulta més difícil en el pas a la vida adulta?
- > Quins aspectes de la vida adulta envegem?
- > Quins aspectes de la infància enyorem? I quins estem contents d'haver deixat enrere?
- > Com valorem la visió que ofereix de l'adolescència el propi Truffaut a *Els quatre-cents cops*?

Durant el desenvolupament d'aquestes reflexions podem evocar una altra frase de l'article: "Antoine Doinel ama la vida, sobre todo quiere dejar de ser un niño, es decir, alguien de quien se dispone sin pedir su opinión, alguien a quien se deja de lado, que se olvida o que se rechaza cruelmente".

Evidentment, també es poden evocar varies escenes del film; especialment les converses amb els pares.

"QUI ÉS L'ANTOINE DOINEL?", PER FRANÇOIS TRUFFAUT (1971)

Al seu article "Qui és l'Antoine Doinel?" François Truffaut analitza el personatge de l'Antoine Doinel i els seus components autobiogràfics. També comenta la seva relació amb Jean-Pierre Léaud, amb qui va seguir treballant durant molts anys.

Pot ser interessant llegir el text (o algunes parts) amb els alumnes i comentar les reflexions del cineasta relacionant-les amb la construcció del personatge de l'Antoine Doinel a *Els quatre-cents cops*.

El text s'inclou, juntament amb altres textos de François Truffaut, a *El placer de la mirada* (Paidós, Barcelona, 1999)

¿Quién es Antoine Doinel?

Hace algún tiempo, un domingo por la mañana, la televisión francesa emitió en un programa titulado "La secuencia del espectador" una escena extraída de la película *Besos robados* [Baisers volés, 1968] protagonizada por Delphine Seyrig y Jean-Pierre Léaud. Al día siguiente, entro en un *bistrot* donde nunca había puesto los pies y el dueño me dice: "¡Vaya! Yo a usted lo conozco; lo vi ayer por la televisión". Está claro que no fue a mí a quien el dueño del *bistrot* vio por la televisión sino a Jean-Pierre Léaud interpretando el papel de Antoine Doinel. Así pues, me encuentro en este *bistrot* y no contesto ni sí ni no al dueño, ya que nunca tengo prisa en aclarar un malentendido, y pido un café bien cargado. El dueño me lo trae y, al acercarse a mí, me mira mejor y añade: "Aquella película debió de rodarla hace algún tiempo, ¿verdad? Allí se le veía más joven...".

Les cuento esta historia porque ilustra bastante bien la ambigüedad (al mismo tiempo que la ubicuidad) de Antoine Doinel, ese personaje imaginario que resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo.

También podría citar al vendedor de periódicos de la calle Marbeuf, que me dijo el otro día: “¡Hombre!, he visto a su hijo esta mañana. —¿A mi hijo? —Sí, al joven actor”.

En septiembre de 1958, puse un anuncio en el periódico *Franco-Soir* con el fin de encontrar a un chaval de 13 años que representara al héroe de *Los 400 golpes* [Les 400 coups, 1959]. Se presentaron unos sesenta niños y les hice pruebas en dieciséis milímetros a todos; me limité a hacerles preguntas sencillas, con la intención de encontrar un parecido más moral que físico con el niño que yo creía haber sido.

Muchos niños habían venido por curiosidad o empujados por sus padres. Jean-Pierre Léaud era diferente de ellos; él quería el papel con todas sus fuerzas; se esforzaba en parecer relajado y bromista, pero en realidad estaba terriblemente nervioso y de este primer encuentro me llevé una impresión de ansiedad e intensidad.

Continué con las pruebas el jueves siguiente; Jean-Pierre Léaud se diferenciaba claramente del grupo y en seguida decidí darle el papel de Antoine Doinel. Los otros niños no se tomaron la molestia en vano, puesto que se les retuvo para rodar durante una semana las numerosas escenas de clase que aparecían en la película.

Jean-Pierre Léaud, que en aquel momento tenía catorce años, era menos socarrón que Antoine Doinel, que todo lo hace a escondidas, que finge estar siempre sometido para acabar haciendo solamente lo que él quiere.

Jean-Pierre era, al igual que Doinel, solitario, antisocial y rebelde, pero, como adolescente, tenía mejor salud y a menudo se molestaba desvergonzado. En su primera prueba, dijo delante de la cámara: “Por lo visto buscáis a un tío guasón, y aquí me tenéis”. Jean-Pierre, a diferencia de Doinel, leía muy poco; sin duda tenía una vida interior, pensamientos secretos, pero ya era un niño del audiovisual; es decir, que él habría robado con más gusto discos de Ray Charles que libros de la Pléyade.

Cuando empezó el rodaje de la película, Jean-Pierre Léaud se convirtió en uno de los más preciados colaboradores de *Los 400 golpes*. Espontáneamente, encontraba los gestos adecuados, rectificaba el texto cuando era necesario, y yo le animaba a utilizar palabras de su vocabulario. Observábamos las primeras pruebas en

una pequeña sala que tenía quince o veinte butacas y, por eso, ¡Jean-Pierre creía que la película nunca sería proyectada en las grandes salas de cine normales! Cuando vio acabada la película, Jean-Pierre, que no había dejado de desterrillarse de risa durante todo el rodaje, prorrumpió en sollozos. Reconoció un poco su propia historia detrás de esta historia que había sido la mía.

Cuando tenía quince años, me internaron en el Centro de Menores Delincuentes de Villejuif; me detuvieron por vagabundo. Ocurrió poco después de la guerra; había un recrudecimiento de la delincuencia juvenil y las cárceles de niños estaban llenas. Conozco bien lo que reflejó en la película: la comisaría con las putas, el coche celular, la prisión preventiva, la persona jurídica, la cárcel; no quiero extenderme más sobre el tema, pero puedo asegurar que lo que yo conocí es más duro que lo que mostré en la película.

Antes de rodar *Los 400 golpes*, había realizado un cortometraje, *Les Mistons* [1958], y me había dado cuenta de que prefería dirigir a niños que a adultos. Originalmente, *Los 400 golpes* había de ser un cortometraje o el primer sketch de una película que yo quería dedicar a la infancia. El título previsto para este sketch era “La fuga de Antoine”. Pero cuando empecé a escribir el guión con mi amigo Marcel Moussy creímos que era necesario desarrollar esta historia con las dimensiones de un largometraje. La idea que nos inspiró a lo largo de este trabajo fue la de esbozar una crónica de la adolescencia vista no con la habitual nostalgia conmovedora sino, por el contrario, como “un mal momento que todo el mundo ha de pasar”.

La adolescencia es un estado reconocido por los educadores y los sociólogos, pero negado por la familia, los padres. De acuerdo con el lenguaje de los especialistas, yo diría que el destete afectivo, el despertar de la pubertad, el deseo de independencia y el sentimiento de inferioridad son los signos característicos de este período. Cualquier desconcierto lleva a la rebelión, y a esta crisis se la llama precisamente “juvenil”. El mundo es injusto; es necesario despabilarse y por eso se dan “los cuatrocientos golpes” [se hacen las mil y una].

El desfase cruel entre el universo de los adolescentes y el de los adultos queda admirablemente expresado en esta frase de Jean Cocteau de *Les enfants terribles*: “Como no existía la pena de

muerte en los colegios, expulsaron a Dargelos". Cuando tenía trece años, me moría de ganas de ser adulto para poder cometer todo tipo de fechorías *impunemente*. Me parecía que la vida de un niño consistía sólo en delitos, y la de un adulto sólo en accidentes. Cuando yo salía a la calle para tirar por la alcantarilla los pedazos de un plato que había roto mientras lo lavaba, por la noche oía a los amigos de mis padres que se divertían contando cómo habían estrellado su coche contra un árbol. A pesar de todos los años transcurridos, no he cambiado de opinión en cuanto a eso, y cuando oigo a un adulto añorar su infancia, tiendo a pensar que tiene mala memoria.

A menudo he pensado en rodar la segunda parte de *Los 400 golpes* y no lo he hecho por miedo a que la gente pensara que quería explotar un éxito. Después lamenté haber cedido a este temor y, cuando en 1962 tuve la oportunidad de rodar el *sketch* francés de una película internacional, *El amor a los veinte años* [L'amour à vingt ans, 1965], aproveché para hacer volver a Antoine Doinel a la pantalla. En este *sketch* titulado "Antoine et Colette", se asiste a la primera historia sentimental de Antoine. Enamorado de una jovencita que ha conocido en un concierto de las Juventudes Musicales, se esfuerza por acercarse a ella, y no duda en cambiarse de casa y trasladarse a otra que está justo delante de su domicilio. Se hace amigo de los padres de la chica y la pierde. Es una historia cruel, pero me esforcé por contarla con ligereza. Una vez más, se trataba de recuerdos transpuestos, en los que la pasión por la música reemplazaba a la del cine y la frecuentación de las salas de conciertos a la de los cineclubs y la filmoteca. Todos los padres han observado que sus hijos son siempre reacios a leer los libros que ellos les recomiendan: "Lee este libro; cuando yo tenía tu edad, era mi libro preferido". Por lo tanto, eso explica el fracaso de Antoine en *El amor a los veinte años*: ¡Colette no tiene nada que hacer con un chico que ha conquistado a sus padres!

En la película *Besos robados*, que rodé en 1968, vuelve a aparecer Antoine Doinel cinco años más tarde, cuando sale del servicio militar e intenta readaptarse a la vida civil. Pedí a mis amigos Claude de Givray y Bernard Revon que imaginaran y escribieran conmigo estas nuevas aventuras de Antoine. Habíamos decidido que

Antoine Doinel tendría muchos trabajos diferentes y visitaría muchos lugares, pero queríamos evitar los inconvenientes de la película "de sketches". Encontramos la solución al leer el siguiente anuncio en la cubierta de una guía de teléfonos: "Agencia Dubly: investigaciones, seguimientos, encuestas". En efecto, el oficio de detective privado, más "cerca de la vida" que el de agente secreto, nos ofrecía un escenario en el que podíamos incluir todas las ideas que teníamos en la cabeza. Pero la fantasía se debe basar en la realidad para no aburrir al público con elementos demasiado arbitrarios; por esta razón, Claude de Givray y Bernard Revon dedicaron mucho tiempo a hacer encuestas en diferentes hoteles, servicios de reparaciones, tiendas de zapatos, garajes y sobre todo en la Agencia Dubly, cuyos consejos técnicos nos fueron muy útiles.

Después, elaboramos la historia, a modo de crónica, de forma flexible para que la improvisación pudiera tener la última palabra. En las dos últimas películas que acababa de rodar, el tema escogido no favorecía demasiado la improvisación; a través de *Fahrenheit 451* [Fahrenheit 451, 1966] y *La novia vestía de negro* [La mariée était en noir, 1967], me había llegado a interesar por las abstracciones, pero entonces volví a sentir la necesidad de volver a lo concreto, a los pequeños sucesos de la vida, aunque sin perder nunca de vista estas palabras tan ciertas de Jean Renoir: "La realidad siempre es mágica".

En una película como *Besos robados*, los personajes tienen prioridad ante las situaciones, el decorado, el tema; son más importantes que la historia, más importantes que todo; de ahí la importancia de escoger bien a los actores. Ahora bien, cada vez sentía más la necesidad de contratar para mis películas a actores inteligentes, aunque (y sobre todo) tuvieran que interpretar a personajes que no se caracterizaran particularmente por eso. De este modo, unos días antes del rodaje recorrí los teatros parisinos y saqué de allí a todos los intérpretes de *Besos robados*.

Sin embargo, el elemento principal de la película, su razón de ser, era otra vez Jean-Pierre Léaud. Si el público de *Besos robados* hubiera esperado ver reflejada la juventud moderna en una película interpretada por él, se habría llevado una decepción, ya que Jean-Pierre me interesa justamente por su anacronismo y su romanticis-

mo: es un joven del siglo xx. En cuanto a mí, soy un nostálgico y mi inspiración se basa constantemente en el pasado. No tengo ganas para captar lo moderno, sólo me muevo por sensaciones; por eso mis películas —y especialmente *Besos robados*— están llenas de recuerdos y evocan su juventud a los espectadores que las ven.

Al acabar una película, siempre me doy cuenta de que es más triste de lo que quería. Cada vez sucede lo mismo. Quería que *Besos robados* fuera divertida. Cuando empecé a hacer películas creía que había cosas divertidas y cosas tristes, y por eso incluía en mis películas un poco de ambas. Más adelante, intenté pasar bruscamente de una cosa triste a una cosa divertida. Al rodar *Besos robados* me pareció que lo más interesante era procurar que la misma cosa fuera divertida y triste al mismo tiempo.

Besos robados estaba dedicada a Henri Langlois, porque el rodaje de esta película tuvo lugar durante lo que se ha llamado los “acontecimientos de la Cinémathèque”, es decir, el intento por parte del gobierno francés de echar mano del conjunto de películas que Langlois había recopilado durante treinta años. Empecé a rodar *Besos robados* el 5 de febrero de 1968 y el 9 de febrero llegué al plató con dos horas de retraso porque salía del consejo de administración de la Cinémathèque, en el transcurso del cual, por un voto gubernamental, Henri Langlois fue destituido y reemplazado por un candidato “oficial”, Pierre Barbin. A partir de entonces, llevé una doble vida de cineasta y de militante, llamando por teléfono a medio rodaje para concretar un plan, avisando a las radios extranjeras, creando con mis amigos el Comité de Defensa de la Cinémathèque, aunque no pudiera acudir a la proyección de mis propias filmaciones. Entre los del equipo de la película habíamos puntualizado este eslogan: “Si *Besos robados* es una buena película, lo será gracias a Langlois; si es mala, será culpa de Pierre Barbin”.

En cuanto Henri Langlois fue reintegrado y se acabó el rodaje de *Besos robados*, la película se estrenó lógicamente en la Cinémathèque y fue entonces cuando Langlois me dijo: “Esta vez no espere a mostrarnos la continuación; quiero volver a ver a esta joven pareja, casada”.

De este modo, durante el rodaje de *El pequeño salvaje* [*L'enfant sauvage*, 1969], empecé a acumular notas para *Domicilio conyugal*



F. Truffaut y Henri Langlois en el rodaje de *El niño salvaje* en 1969 (con Marcel Berbert y Jean-Pierre Cargol). (Foto Les Films du Carrosse.) Manifestación de apoyo a Henri Langlois en febrero de 1968: se reconoce a Alain Resnais, F. Truffaut, Jean-Pierre Léaud; a la izquierda, Pierre Kast, fallecido el mismo día que F. Truffaut, el 21 de octubre de 1984. (Foto Yves Bourde.)

[Domicile conjugal, 1970]. Después, pedí a Claude de Givray y Bernard Revon que me ayudaran a construir la historia inspirándonos en las comedias americanas sobre parejas de Leo McCarey y de George Cukor, sin olvidar la influencia de Lubitsch, determinante cuando se trata de exponer sucesos familiares con la intención de hacer reír al público, y no obstante dando finalmente a todo esto un espíritu evidentemente francés. En *Domicilio conyugal*, tengo la impresión de haber sido severo con Antoine Doinel y de haberle echado una mirada crítica, como a Pierre Lachenay en *La piel suave* [La peau douce, 1964]. Esto se debe, probablemente, a que *Domicilio conyugal* nos muestra, ya no a un adolescente sino a un adulto, y yo soy menos sensible con los adultos que con los adolescentes, aunque Pierre Lachenay y Antoine Doinel se parezcan como si fueran hermanos. Algunos críticos franceses consideraron que Antoine Doinel se había aburguesado en *Domicilio conyugal*. Creo haber contestado a esta objeción en la propia película. En una de las primeras secuencias, un antiguo compañero del servicio de reparaciones encuentra a Antoine regando unas flores en un patio, se entera de que se ha casado con una joven violinista y le dice: "En el fondo, siempre te han gustado las chicas bien educadas, las pequeñas burguesas, ¿verdad?". Y Antoine le contesta: "Nunca me lo he planteado. Me gustan las chicas que tienen padres amables, me encantan los padres de los demás".

Antoine Doinel va creciendo como un huérfano y busca familias que reemplacen a la suya. Por desgracia, cuando las encuentra, tiene tendencia a huir de ellas, porque sigue siendo un fugitivo. Doinel no se opone abiertamente a la sociedad y, en este aspecto, no es un revolucionario, pero intenta vivir al margen, desconfiando de ella y procurando que le acepten aquellos a quienes él quiere y admira, puesto que es una persona de buena voluntad. Antoine Doinel no es lo que se llama un personaje ejemplar; tiene encanto y abusa de él, miente mucho, pide más amor del que él mismo puede ofrecer, no es el hombre en general sino un hombre en particular. Antoine Doinel ama la vida, sobre todo quiere dejar de ser un niño, es decir, alguien de quien se dispone sin pedir su opinión, alguien a quien se deja de lado, que se olvida o se rechaza cruelmente.

¿De dónde saqué el nombre de Antoine Doinel? Durante mucho tiempo creí sinceramente que me lo había inventado, hasta el día en

que alguien me hizo ver que se lo había tomado prestado a la secretaria de Jean Renoir, ¡Ginette Doynell!

Fue precisamente Jean Renoir quien me enseñó que el actor que interpreta a un personaje es más importante que este personaje o, si se prefiere, que siempre es necesario sacrificar lo abstracto por lo concreto. No es de extrañar, pues, que Antoine Doinel, desde el primer día de rodaje, se alejara de mí para acercarse a Jean-Pierre.

Cuando, después de varios meses, se acaba una película, el laboratorio llama por teléfono a producción para obtener la autorización de destruir la película no utilizada en el montaje final: los "dobles", los "descartes" que, metidos en los rollos de metal, ocupan mucho espacio en los *blockhaus*. En lo que se refiere a la mayor parte de mis películas, no me cuesta dar esta autorización, pero cuando se trata del ciclo Doinel no me decido, porque tengo la impresión de que las películas dedicadas a Jean-Pierre Léaud, y que le sitúan cada vez en una etapa diferente de su desarrollo físico, son más valiosas que las de protagonistas adultos.

Lo he dicho casi todo y en realidad no he dicho nada. Sólo añado que Jean-Pierre Léaud es, en mi opinión, el mejor actor de su generación y que sería injusto olvidar que Antoine Doinel sólo es para él uno de los personajes que ha interpretado, uno de los dedos de su mano, uno de los trajes que ha llevado, uno de los colegios de su infancia.

(Febrero de 1971. Prefacio de las *Aventures d'Antoine Doinel*, Éditions Mercure de France.)

FITXA TÈCNICA DEL FILM

Títol original: *Les quatre-cents coups*

País: França

Any: 1959

Durada: 99 minuts

Format: 35mm, 2:35:1

Direcció: François Truffaut

Guió: François Truffaut & Marcel Moussy

Direcció de fotografia: Henri Decae

Música: Jean Constantin

So: Jean-Claude Marchetti

Muntatge: Marie-Josèphe Yoyotte

Productora: Les Films du Carrosse

Intèrprets:

Jean-Pierre Léaud: Antoine Doinel

Patrick Auffay: René Bigey

Claire Maurier: Gilberte Doinel

Albert Rémy: Julien Doinel

Georges Flamant: Monsieur Bigey

Yvonne Claudie: Madame Bigey

Robert Beauvais: Director de l'escola

Guy Decomble: "Petite feuille", professor de francès

CONTACTE

Si voleu aprofundir més en aquest o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca per a les escoles

filmoteca.escoles@gencat.cat

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<http://www.filmoteca.cat/web/serveis-educatius/filmoteca-per-a-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.org

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

abaoaqu@abaoaqu.org

Rambla de Prat, 21, 1r 1a

08012 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81