

SOMMAIRE

| | |
|---|----------------|
| Introduction | Pages 1 à 4 |
| Historiographie | Pages 5 à 16 |
| I – Sociologie de la déviance et de la marginalité | Pages 5 à 12 |
| A) Les premiers travaux : XVIII et XIXème siècles | Page 5 |
| B) La prédominance de la sociologie américaine dans la première moitié du XXème siècle | Page 7 |
| C) La sociologie de la déviance en France | Page 9 |
| II – Histoire de l'enfance et de la jeunesse | Pages 12 et 13 |
| III – Cinéma et Histoire | Pages 13 à 16 |
| Présentation des sources | Pages 17 à 24 |
| Méthodologie | Pages 25 et 26 |

ETUDE DE CAS

| | |
|--|----------------------|
| I – L'enfance irrégulière sur grand écran : origine et caractéristiques | Pages 27 à 39 |
| A) Un sujet peu abordé au cinéma avant 1945 | Pages 27 à 31 |
| 1. Les premiers films sur l'enfance délinquante | Page 27 |
| 2. Un nouveau regard sur l'enfance et la jeunesse au sortir de la Seconde Guerre mondiale | Page 29 |
| B) La puissance évocatrice de la jeunesse | Pages 31 à 34 |

| | |
|--|----------------------|
| 1. Le recours à une large palette d'émotions | Page 31 |
| 2. Le jeune délinquant, reflet des dysfonctionnements de la société | Page 33 |
| C) L'apport et l'influence du cinéma américain après 1945 | Pages 34 à 38 |
| 1. James Dean, quand l'adolescent rebelle devient un symbole fédérateur auprès de la jeunesse | Page 34 |
| 2. La construction d'un stéréotype cinématographique par Hollywood et son influence sur le cinéma français | Page 36 |
| II – 1939-1959 : Une représentation contrôlée de la jeunesse irrégulière | Pages 39 à 61 |
| A) La jeunesse délinquante au cinéma sous le régime de Vichy | Pages 39 à 46 |
| 1. Contrôle étatique et censure : les contraintes des équipes de cinéma pour aborder la jeunesse délinquante | Page 39 |
| 2. Apologie de la nouvelle pédagogie du régime et stigmatisation des anciennes méthodes, l'exemple du <i>Carrefour des enfants perdus</i> de Léo Joannon | Page 41 |
| 3. Usages politique et social du <i>Carrefour des enfants perdus</i> par la critique | Page 44 |
| B) L'après-guerre et la nouvelle législation sur la jeunesse délinquante | Pages 46 à 55 |
| 1. L'ordonnance de 1945 et sa transcription au cinéma | Page 46 |
| 2. La figure paternelle du juge des enfants dans <i>Chiens perdus sans collier</i> | Page 48 |
| 3. Des mesures répressives aux méthodes éducatives : <i>La Cage aux rossignols</i> et son remake <i>Les Choristes</i> | Page 51 |
| C) Une délinquance relative | Pages 55 à 61 |
| 1. La prédominance de petits délits et une réinsertion sociale encore possible | Page 55 |
| 2. Causalités de la délinquance juvénile | Page 58 |
| III – Une nouvelle représentation de la jeunesse délinquante à partir des <i>Quatre-cents Coups</i> | Pages 61 à 78 |
| A) Nouvelle Vague contre cinéma de la Qualité Française : la jeunesse irrégulière comme enjeu | Pages 61 à 67 |
| 1. <i>Les Quatre-cents Coups</i> , une réponse à <i>Chiens perdus sans collier</i> | Page 61 |
| 2. Filmer la jeunesse délinquante : un renouvellement esthétique majeur | Page 63 |
| 3. L'émergence de la psychologie de l'enfant | Page 65 |

| | |
|---|-----------------------|
| B) Les nouvelles caractéristiques de la jeunesse délinquante | Pages 68 à 72 |
| 1. Une image plus pessimiste et réaliste | Page 68 |
| 2. La formation des « bandes de jeunes » | Page 69 |
| C) La place des jeunes délinquants dans une société en mutation | Pages 72 à 78 |
| 1. <i>Terrain Vague</i> : des cités de grands ensembles qui bouleversent la cohésion sociale | Page 72 |
| 2. La délinquance juvénile : un phénomène exclusivement urbain ? L'exemple de <i>L'Enfance nue</i> | Page 73 |
| 3. La désintégration de la cellule familiale | Page 76 |
| IV – Un thème récurrent dans le cinéma français depuis les années 1990 | Pages 78 à 108 |
| A) Une radicalisation de la jeunesse délinquante | Pages 78 à 86 |
| 1. L'escalade de la violence sur grand écran, un reflet de la réalité ? | Page 78 |
| 2. La généralisation des drogues et des armes à feu | Page 81 |
| 3. L'apprentissage de la délinquance et la notion de carrière déviante | Page 84 |
| B) Le « film de banlieue », un genre cinématographique ? | Page 86 à 98 |
| 1. Une sous-culture juvénile codifiée | Page 86 |
| 2. L'appropriation symbolique de l'espace public | Page 90 |
| 3. Une jeunesse stigmatisée et victime de l'instrumentalisation médiatique | Page 95 |
| C) La démission progressive des institutions | Pages 98 à 108 |
| 1. La famille, encore et toujours | Page 98 |
| 2. L'apparition de la délinquance à l'école | Page 100 |
| 3. L'image négative des forces de l'ordre à l'écran | Page 103 |
| 4. Un dialogue renoué avec les nouvelles figures de la médiation sociale ? | Page 106 |
| Conclusion | Pages 108 à 111 |
| Bibliographie | Pages 112 à 118 |
| Webographie | Page 119 |

INTRODUCTION

La jeunesse délinquante est un sujet qui, depuis toujours, reste sensible mais qui est pourtant abondamment abordé dans les médias, des journaux à la télévision en passant par le cinéma. Le terme « jeunesse » est dans le cas présent entendu comme réunissant les enfants et les adolescents, l'âge limite est donc la majorité en vigueur dans la législation. La délinquance regroupe quant à elle une multitude de caractéristiques, de nombreux délits dont la gravité, les modalités et les conséquences sont toutes plus disparates les unes que les autres. Dans son acception psychologique, la délinquance est comprise à partir de son étymologie « *linquere* », signifiant « abandonner, rompre un lien ». Le délinquant est « celui qui est en faute, responsable de la rupture du lien ou du pacte social »¹. De fait, il faudrait plutôt parler des délinquances, tant ce phénomène n'est pas uniforme et défini avec précision. La délinquance qui, à terme et si aucune issue n'est présente, peut dériver vers la criminalité, suppose intrinsèquement l'existence et le dépassement de normes sociales établies par la société. Ces normes, qui font office de lois, émanent de l'État par son appareil législatif et judiciaire, mais aussi des groupes sociaux qui forment des jugements sur tous les aspects de la vie en communauté. C'est donc avant tout une affaire de déviance, comme non respect d'une norme, qui est au cœur de la délinquance juvénile. De plus étudier les délits commis par des mineurs suppose aussi comprendre les dysfonctionnements de la société, qui est la principale remise en question de la violence juvénile. L'ensemble des institutions et des groupes de sociabilité est concerné par la prise en charge des jeunes, afin de préparer leur entrée dans la vie active. Ainsi toute délinquance laisse entendre qu'une de ces institutions, ou tout du moins l'une de ses composantes, est en situation d'échec. L'environnement social, mais aussi le contexte socio-économique, sont tout autant important pour comprendre la délinquance dans un endroit donné et à une date donnée. En cela, la délinquance juvénile semble être un formidable observatoire historique et sociologique de la société française. Nous choisissons délibérément de parler à la fois de la délinquance juvénile, donc de l'action, du fait de perpétrer des actes délictueux ; et de la jeunesse délinquante, c'est-à-dire les personnes mineurs qui commettent cette délinquance. L'existence de la délinquance suppose en effet l'existence d'acteurs qui en sont responsables. Dans la notion plus générale de « jeunesse irrégulière », donc marginale et marginalisée, nous ne prenons en considération seulement la jeunesse délinquante, excluant ainsi toute autre forme de marginalité n'ayant pas de rapport avec des délits répréhensibles (l'enfant abandonné, le vagabond...), bien que certains films mettent en lumière une connivence entre l'abandon et la délinquance.

1. Sonia HARRATI, *Délinquance et violence*, Paris, Armand Colin, 2006.

En choisissant d'étudier ce sujet par le biais du cinéma de fiction, il s'agit de se situer dans l'histoire culturelle, et plus particulièrement dans l'histoire des représentations, courant qui se développe largement depuis deux ou trois décennies en France. Il faut entendre la représentation comme le fait de rendre sensible, d'exprimer voire de symboliser une idée ou un sujet par l'expression artistique. L'étude de la représentation d'un thème ou d'un objet au cinéma est largement répandu désormais dans plusieurs pays, dans les milieux universitaires. Dans le cas présent, le point de départ repose sur un article de la *revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, intitulé « La jeunesse sur grand écran : un demi-siècle d'images », de Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec². Cet article se base sur un corpus de 22 films entre 1955 et 1997 et rend compte de l'image des jeunes délinquants à partir d'une analyse interne (dialogues, cadres, photographie...). Nous avons pour notre part voulu restreindre le corpus à 14 films, afin de dégager les caractéristiques et les évolutions d'un sujet qui est remarquablement constant dans le cinéma français, depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui. Le choix de cette chronologie s'explique par le fait que la période 1940-1944, correspondant au régime de Vichy, est décisive en matière de projets et de législation cinématographiques, tandis que la date limite s'inscrit dans une démarche d'« histoire immédiate » afin de révéler les dernières évolutions par une source qui peut se montrer, à notre époque, plus cohérente et précise que d'autres. De plus, comme nous le développerons dans la partie sur la méthodologie, notre démarche insiste non seulement sur l'analyse des éléments internes, mais également sur un certain nombre d'éléments externes, comme le parcours du réalisateur, le contexte de production, l'actualité sociale et politique au moment du tournage... Le fait que la jeunesse délinquante soit portée à l'écran dans le long-terme et par des réalisateurs de sensibilités différentes ou de trajectoires professionnelles et personnelles totalement opposées est un indicateur indéniable de l'enjeu que représente un tel sujet pour la société. En cela, la délinquance juvénile est tout autant une réalité tangible qu'une représentation sociale, c'est-à-dire un « ensemble organisé et hiérarchisé de jugements, attitudes et informations qu'un groupe social donné élabore à propos d'un objet »³. Pascal Moliner définit cinq critères pour qu'un objet puisse servir de base à une représentation sociale : l'objet doit être polymorphe, complexe et enjeu de maîtrise par des groupes, sa représentation doit pouvoir être partagée, des enjeux émanent de cet objet, ainsi qu'une dynamique, et enfin une régulation et un contrôle de ces représentations peuvent être possibles⁴. Nul doute que la délinquance juvénile fait partie de cette catégorie. Les différents films que nous avons

2. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images » in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* n°4, *Images de l'enfance et de la jeunesse « irrégulières »*, Presses universitaires de Rennes, 2002.

3. Jean-Claude ABRIC, *Psychologie de la communication : théories et méthodes*, Paris, 1996, p.11.

4. Pascal MOLINER, *Représentations sociales et processus sociocognitifs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

choisi élaborent ainsi chacun à leur manière une représentation, un ensemble d'images donnant une lecture de la délinquance juvénile. C'est un objet filmique qui, comme beaucoup d'autres, est l'enjeu d'une reconstruction ou d'une relecture à travers les décennies, et il faut donc découvrir par quel procédés scénaristiques et esthétiques les réalisateurs ont investi le sujet. Il nous faut interroger le rapport entre les préoccupations sociales voire pleinement militantes des réalisateurs et les formes propres de la création cinématographique, ainsi que l'expression politique de ces formes visuelles. Tous ces films mènent en définitive à une production symbolique qui imprègne toute la société, inconsciemment ou non. Il est important dans ce sens de faire ressortir les stéréotypes et clichés propres aux films sur la délinquance juvénile, et de les confronter à la réalité sociale. Les préoccupations sociales dont témoignent le cinéma sont le véritable enjeu de notre analyse, dans une approche socio-historique de leur analyse. Pour Cesare Zavattini, le cinéma est une source importante pour la compréhension de la vie sociale d'une période donnée :

« La vraie fonction de tous les arts a toujours été celle d'exprimer les nécessités de leur temps : et c'est à cette fonction qu'il faut les ramener. Or, aucun autre moyen d'expression n'a les possibilités qu'a le cinéma de faire connaître ces choses rapidement et au plus grand nombre de gens... »⁵.

Étudier le cinéma « sur » la délinquance juvénile, c'est dans le même temps étudier le cinéma « de » sa période de production, qui est un matériau historique très riche. En effet, l'intérêt est avant tout de comprendre l'évolution d'un même sujet, les mutations de sens d'un même code, d'une même figure sociale, à travers l'idée que s'en font les réalisateurs au moment de leur époque de production, et par là de voir comment ils ont pu être influencé par les institutions cinématographiques, par l'État, ou encore par la presse, en définitive comprendre les tenants et les aboutissants d'un enjeu aussi complexe dans le domaine des représentations et des mentalités. De fait, les films peuvent révéler des éléments que les autres sources ne parviennent à montrer, ce qui inclut donc le recours à d'autres types de sources pour compléter notre analyse, à commencer par les enquêtes sociologiques et les études historiques, les films ne sauraient être une source exclusive. Comme le dit Lionel Lacour :

« Passer par le cinéma, et en fait par l'audiovisuel tout entier, c'est penser autrement la société. Pour l'historien, c'est lui permettre d'entrer

5. Cesare ZAVATTINI, « Cinéma, reflet de la société » in *Cahiers du cinéma*, mars 1954.

dans la compréhension de la société de masse par un média de masse »⁶.

La problématique de notre mémoire est ainsi de déterminer quelles sont les évolutions majeures dans la représentation de la délinquance juvénile au cinéma, en France depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui. Cela revient à poser un certain nombre de questions sous-jacentes : En quoi le cinéma rend t-il compte des préoccupations de la société française concernant la délinquance, dans quelles mesures peut-on parler d'un reflet de la réalité sociale ? Quelle(s) délinquance(s) sont abordées et quels en sont les acteurs, les causes et les solutions envisagées ? Enfin, quel impact ces films ont-ils eu sur dans l'opinion publique et quelle est leur réception dans la presse spécialisée ? Nous étudierons dans un premier temps les origines de ce type de films, ainsi que les éléments narratifs et esthétiques qui le caractérise. Ensuite nous aborderons la période du régime de Vichy, en voyant par quels moyens l'État intervient dans les représentations de la jeunesse délinquante au cinéma. Puis nous montrerons en quoi la période 1959-1970 est cruciale dans notre corpus mais également paradoxale, et enfin notre analyse prendra pour objet les films les plus récents, qui amènent à évoquer d'autres sujets sous-jacents comme l'école ou les forces de l'ordre.

6. Lionel LACOUR, « Le cinéma : une autre lecture du XXème siècle », consulté sur www.educ-revues.fr le 23 septembre 2012.

HISTORIOGRAPHIE

Traiter un sujet comme la représentation de la délinquance juvénile au cinéma nécessite de croiser deux champs de recherche, distinct et autonome chacun : la sociologie et l'histoire de la déviance et de la marginalité (qui comprend la délinquance juvénile), et l'histoire culturelle qui englobe l'histoire des représentations ainsi que le champs « Cinéma et Histoire » théorisé par l'historien Marc Ferro au début des années 1970. Ainsi il est important de distinguer deux historiographies, en sachant que ces deux champs de recherche se croiseront lors de l'étude de cas proprement dite.

I – Sociologie de la déviance et de la marginalité

A) Les premiers travaux : XVIIIème et XIXème siècles

Dès le milieu du XVIIIème siècle, des intellectuels se sont intéressés aux normes sociales et à la définition de la marginalité, remettant en cause la prédominance de la religion dans le domaine juridique. Césaire Beccaria, juriste et philosophe italien, propose dans son ouvrage *Des délits et des peines* (1764) une perspective rationaliste des peines en instaurant une proportionnalité de la peine par rapport au crime, ainsi que la séparation du religieux et du droit. Cette théorie est en fait l'application des principes des Lumières dans le système pénal. Ce traité est à l'origine d'une profonde réflexion sur les failles de la justice, mais aussi sur le profil (milieu social, motivations...) des déviants. Les trois grands principes dont il est l'initiateur sont encore d'actualité : il y a tout d'abord la certitude de la peine (le déviant potentiel doit connaître les sanctions qu'il encoure), la proportionnalité de ces peines et l'origine législative du régime de pénalité. Selon ces principes, la liberté individuelle exige l'égalité des citoyens devant la justice.

En 1786, le britannique Jeremy Bentham publie *Le Panoptique*, dans lequel il prône une vision utilitariste des peines. Sa théorie de la dissuasion pénale s'illustre par une prédominance de la prévention sur la répression, même s'il ne sous-estime pas cette dernière. L'Assemblée législative ordonne elle-même la publication du livre, étant en accord avec le renouvellement de la pensée sur le droit pénal et la prison que propose Bentham. Le panoptique désigne une nouvelle forme d'architecture carcérale dans laquelle le gardien, au sein d'une tour dominant la prison, peut observer tous les détenus sans être vu. Cela doit créer « un sentiment d'omniscience invisible » chez le détenu. Parmi les autres penseurs utilitaristes, on trouve également John Stuart Mill qui a continué à développer la vision de Bentham au XIXème siècle. Malgré ce renouvellement

intellectuel de la théorie pénale, beaucoup ont pointé l'inefficacité de ces nouveaux dispositifs par rapport aux taux de criminalité, d'où la naissance de la science criminologique au XIX^{ème} siècle, avec deux tendances.

Tout d'abord il y a l'école du « crime en tant que fait social », qui admet que la criminalité est liée à l'industrialisation et à l'urbanisation des États modernes, donc au contexte social. En 1827, Guerry de Champneuf crée le Compte général de l'administration de la Justice, et invente de fait la statistique morale : il pense que c'est plutôt la tentation que le besoin qui conditionne la déviance, et justifie cela en proposant une carte de la France par rapport aux taux de criminalité, d'où le nom « d'école cartographique de la criminalité ». Pour Adolphe Quételet, appartenant à cette école, il existe un « homme moyen » aussi bien qu'un « penchant au crime » en fonction des déterminismes sociaux et environnementaux. Cette théorie a depuis été largement contestée, notamment par Maurice Halbwachs qui remet en cause cette vision fataliste de l'homme.

L'autre grande école de pensée née au XIX^{ème} siècle est celle du déterminisme biologique, qui considère le crime comme une pathologie. En 1876, le professeur de psychiatrie italien Césaire Lombroso conclut que les criminels seraient une espèce particulière d'êtres humains, avec des attributs physiques héréditaires tels « un système pileux peu développé, une faible capacité crâneuse, un front fuyant, une peau plus pigmentée, des oreilles volumineuses... ». Ces observations aboutissent en 1895 à *L'Homme criminel* qui, dès sa parution, est très critiqué, ce qui pousse son auteur à minimiser sa théorie en affirmant que « 35 à 40% des criminels appartiennent » à cette catégorie. Pourtant cette théorie est aussi partagée par d'autres personnes, elle exprime le darwinisme alors très influent à cette époque. Lombroso voulait ainsi une individualisation de la peine selon le type de criminel. L'époque est aussi caractérisée par la physiognomonie, qui consiste à établir des types de déviance selon les formes crâniennes et les attitudes physiques. C'est le cas de l'anthropométrie criminelle menée par Alphonse Bertillon dès les années 1870, et dont le sociologue Gabriel Tarde a remis en question la scientificité en arguant que les délinquants réagissent différemment selon la société, l'époque et le contexte, et surtout que c'est l'imitation qui est le fondement du lien social. La thèse de Lombroso est définitivement abandonnée en 1913 lorsqu'un médecin de prison anglais, Charles Goring, étudie des milliers de criminels et ne trouve aucun trait physique identique. Cependant, nous verrons plus loin que la tentation biologique reste très présente au XX^{ème} siècle, avec le développement de la génétique et des neurosciences cognitives ou bien avec l'eugénisme durant l'entre-deux-guerres, et ce alors que la sociologie naissante commence à faire de la déviance l'un de ses thèmes de recherche principaux.

C'est tout d'abord l'inventeur de la sociologie, Émile Durkheim qui, dans *Les règles de la méthode sociologique* (1895), renouvelle l'étude de la déviance en proposant une analyse

fonctionnaliste du crime : « le crime est normal parce qu'une société qui en serait exempte est tout à fait impossible »⁷. Selon lui, le crime remplit une fonction sociale de régulation des conduites sociales et sert l'évolution et l'adaptation de la société, en se servant de l'exemple de Socrate qui a rejeté les croyances établies. Tout en étant admise par beaucoup de sociologues postérieurs, cette théorie a tout de même des limites (tous les crimes sont-ils légitimes dans ce cas ?).

B) La prédominance de la sociologie américaine dans la première moitié du XXème siècle

La sociologie américaine, à partir des années 1910 jusqu'aux années 1960, domine largement le champs d'étude de la déviance et de la marginalité. C'est par le biais de ce que l'on nomme « l'École de Chicago » (dite de l'interactionnisme symbolique) que cette prédominance se manifeste le mieux. En 1910 paraît l'ouvrage pionnier de William Thomas et Florian Znaniecki, *Le paysan polonais*. Les auteurs inventent la notion de « désorganisation sociale » : les nouveaux migrants aux États-Unis sont confrontés à leur culture communautaire d'origine et à la culture individualiste américaine, ce qui provoque une perte de repères et facilite la transgression. Cette étude de la déviance sous l'angle de la culture est très féconde Outre-Atlantique, où la part de populations émigrées est importante. Ainsi le rôle de la ségrégation urbaine devient important pour comprendre la déviance.

Autre étude fondamentale, celle de Frederic M. Trasher qui est l'un des premiers à parler des gangs ou bandes de jeunes délinquants⁸. Pour lui, ces gangs sont une alternative à ce que la société ne parvient plus à offrir à ces jeunes. Ils se constituent ainsi en une sous-société avec ses propres codes et sa hiérarchie, parce que la société traditionnelle lui refuse l'entrée dans sa sphère. Quelques années plus tard, Clifford Shaw inaugure la méthode sociologique du « récit de vie », il s'agit d'une enquête de terrain dans le milieu même d'un jeune délinquant, pour livrer une étude non remaniée, objective et fidèle à la réalité⁹. Dans les années 1930, la sociologie de la déviance est en plein essor. Un couple de sociologues, Eleanor et Sheldon Glueck, propose la théorie de la *Life-Course Criminology* (criminalité du cycle de vie) en faisant un rapport entre les *turning points* de la vie d'une personne (divorce, licenciement, décès d'un proche...) et l'entrée dans la déviance¹⁰. Durant la même période, le Belge Étienne de Greeff mène des enquêtes de terrains dans des quartiers difficiles en questionnant directement les délinquants. Il constate que ces jeunes déviants souffrent du sentiment d'injustice et de la mauvaise image de leur quartier. Ce sentiment d'injustice est encore

7. Émile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988 (publié en 1895 pour la première édition).

8. Frederic M. TRASHER, *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, 1927.

9. Clifford SHAW, *The Jack-Roller; A delinquent boy's own story*, 1930.

10. Eleanor et Sheldon GLUECK, *One thousand juvenile delinquents*, 1934.

constaté dans les années 1960 par Peter Blau, qui affirme qu'il est l'élément déclencheur principal de la déviance, devant le réel manque de ressources¹¹. C'est ainsi la question du jugement ou du regard de la société dont il est question.

Robert K. Merton reprend le principe fonctionnaliste durkheimien de l'anomie, c'est-à-dire de la déviance comme réponse sociale « normale » d'un individu pour mettre en évidence un dysfonctionnement social. Selon lui, chaque individu aspire à la réussite sociale, mais tous n'ont pas les mêmes chances et moyens d'y accéder. Il propose une typologie des modes d'adaptation individuelle basée sur les aspirations personnelles (buts culturels) et l'attitude face aux moyens offerts (refus, acceptation, substitution)¹². Cette approche inégalitariste s'éloigne du modèle culturaliste pour mieux saisir les origines individuelles de la délinquance, et est reprise par Richard Cloward et Lloyd Ohlin lorsqu'ils parlent de la frustration des délinquants¹³. Thorsten Sellin continue les travaux de William Thomas et Florian Znaniecki concernant les conflits de culture et de norme. Une norme de la culture américaine ne l'est pas forcément par la culture d'origine, et inversement, ce qui rend difficile la définition de déviance. Cela est encore retravaillé par Albert Cohen dans les années 1950, qui y ajoute la notion de « sous-culture déviante » malintentionnées, non-utilitaires et négative. Elle est la marque d'un hédonisme immédiat, d'une loyauté au groupe et d'un refus des valeurs de la culture globale et légale¹⁴. J. Dollard utilise le thème de la frustration comme déclencheur de la déviance. Cette théorie, pensée durant la Seconde Guerre mondiale, se révèle pertinente dans le contexte de la société de consommation à partir des années 1950-1960. Lorsque la société met en avant des biens de consommation mais que les personnes n'ont pas les moyens légaux de les acquérir, la frustration qui en découle peut aboutir à la déviance.

Clifford Shaw et Henry McKay dresse une distribution spatiale de la délinquance de Chicago selon l'écologie urbaine de Robert Park et Ernest Burgess. Ils reprennent également la « désorganisation sociale » pour rendre compte des variations de délinquance entre les différentes zones de la ville. Ainsi les quartiers pauvres et concentrant le plus d'immigrés sont ceux où la délinquance y est la plus présente¹⁵. Pour Edwin Sutherland, la délinquance nécessite un apprentissage dans un milieu donné et par des interactions sociales. Il nomme cette transmission culturelle du crime l'« association différentielle », que l'on traduit aussi en France par « éducation déviante »¹⁶. Aujourd'hui encore la théorie de Sutherland possède une grande puissance d'explication de la criminalité, puisque les études postérieures mentionnent toutes un apprentissage

11. Peter BLAU, *Exchange and Power in Social Life*, 1964.

12. Robert K. MERTON, *Social Theory and social structure*, 1949.

13. Richard CLOWARD et Lloyd OHLIN, *Delinquency and Opportunity : A Theory of Delinquent Gangs*, 1960.

14. Albert COHEN, *The Delinquent Boys*, 1955.

15. Clifford SHAW et Henry MCKAY, *Juvenile delinquency in urban areas*, 1942.

16. Edwin SUTHERLAND, *Principes de criminologie*, 1947.

de la délinquance chez les personnes étudiées.

Au tournant des années 1950, la Deuxième École de Chicago élabore les « *label theories* », c'est-à-dire les théories de la désignation ou de la stigmatisation. Pour Edwin Lemert, ce sont les instances de contrôle social qui génèrent la déviance, par le contrôle de plus en plus répressif et généralisé sur les individus. Il distingue la déviance primaire (transgression de la norme) et la déviance secondaire (la reconnaissance et la qualification de cette transgression par une instance de contrôle social)¹⁷. Ces observations sont semblables à celles de Howard S. Becker, auteur de l'ouvrage fondamental *Outsiders, Études de sociologie de la déviance* en 1963¹⁸. Selon lui, la réaction sociale face à la délinquance est plus importante que la délinquance elle-même. Ce sont les groupes sociaux qui, dans une logique de concurrence pour le prestige ou la conservation d'objets matériels ou symboliques, instaurent des normes et de ce fait définissent la déviance. Selon ce point de vue, la déviance est une notion tout à fait mouvante et vague, qui change selon les milieux et le contexte. Ce sont donc des « entrepreneurs de morale » qui édictent des codes et des normes pour protéger les intérêts de leur groupe. L'ouvrage de Becker a élargi la notion de déviance, plus large que celle de « délinquance ». C'est une étude minutieuse de type ethnographique qui renouvelle l'enquête de terrain sociologique, qui conduit le sociologue à réfuter la définition statistique de la déviance. De plus il propose une analyse de la « carrière déviante ou délinquante », selon un modèle séquentiel (apprentissage, apogée, chute et prison ou décès...). Au delà du renouvellement de la sociologie de la déviance qu'apportent les travaux de Becker, ceux-ci ont aussi valu à l'école de l'interactionnisme symbolique de nombreuses critiques, notamment politiques, certains voyant dans ces penseurs des démocrates dénonçant le système établi. Par exemple, Jerome Skolnick montre que la police doit maintenir l'ordre avant tout, mais elle doit aussi prouver son efficacité, donc cela mène à la stigmatisation de certaines classes sociales, souvent les plus pauvres et exclues¹⁹. Cela revient à dire que la déviance des catégories sociales plus riches est « protégée ». Encore aujourd'hui cet axe de recherche est étudié, notamment en ce qui concerne la criminalité fiscale ou la déviance des « cols blancs » (en entreprise). Aaron Cicourel parle des interprétations préformées sur la délinquance qu'ont les instances de contrôle, tandis qu'Erving Goffman insiste sur la gestion de l'impression des individus dans leur rapport aux autres, et des nombreuses adaptations que chacun fait pour se conforter dans un « rôle » (notion très importante selon l'auteur), ce qui explique l'entrée dans une carrière déviante²⁰.

17. Edwin LEMERT, *Human deviance, social control and social problem*, 1967.

18. Howard S. BECKER, *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, 1985 (1963 pour la première édition américaine).

19. Jerome SKOLNICK, *Justice Without Trial: Law Enforcement in Democratic Society*, 1966.

20. Erving GOFFMAN, *Role Distance*, 1961.

C) La sociologie de la déviance en France

A partir des années 1960, la sociologie française prend part à la réflexion sur la déviance. Ce retard est sans doute lié à deux raisons. La psychologie prédomine encore sur la sociologie dans la première moitié du XX^{ème} siècle, et ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les sociologues vont se réapproprier les thèses de Durkheim, ainsi que les études américaines, dans un contexte de reconstruction de la société française. La criminologie n'est pas une discipline autonome en France, elle est une annexe du droit pénal, contrairement aux États-Unis où son influence est beaucoup plus prononcée. De plus l'influence du marxisme en France a axé les recherches sur les rapports de classes plus que sur la déviance. On retrouve l'influence de Karl Marx dans les écrits de Pierre Bourdieu, lorsqu'il envisage les places sociales en fonction des conditions matérielles en insistant sur le capital symbolique et la reproduction sociale des classes dominantes. Les groupes moins aisés sont donc plus enclin à la déviance que les groupes ayant un fort capital économique, social et symbolique. Comme le dit Robert Castel, la domination des élites sociale et politique est maintenue par les institutions de répression qui servent un projet global d'assujettissement des individus. Il y a donc, chez certains auteurs, une inégalité des chances innée et une illusion de la liberté sociale, favorisant la déviance des classes moins aisées. Ces idées sont partagées par un courant marxiste de la sociologie, représenté entre autres par Steven Spitzer, qui fait de la désignation de bouc-émissaires (les classes pauvres) le lien entre le capitalisme et la délinquance.

Les écrits de Michel Foucault, dans les années 1970, reprennent l'idée du Panoptique de Bentham pour en faire le symbole de la société disciplinaire et normalisatrice, qui par le biais d'un État inquisiteur et responsable de l'isolation sociale des individus. Pour lui, chaque instance de la société est une « instance-juge » chargée de faire « régner l'universalité du normatif » en soumettant « le corps, les gestes, les comportements, les conduites, les attitudes, les performances ». Il remet en question la notion de « dangerosité », qui cautionne la prévention sur la répression, mais selon lui les deux ne font qu'un²¹. A partir des années 1990, de nouveaux sociologues comme Albert Ogien étudie la déviance sous une vision ethnométhodologique, faisant de l'ordre social une construction méthodique. Son frère Ruwen Ogien, philosophe, affirme qu'une époque marquée par un retour aux valeurs conservatrices ne peut qu'intensifier le souci d'identifier et de stigmatiser les déviances. Ils nomment les instances responsables de ce processus des « entrepreneurs en panique morale » (par rapport aux « entrepreneurs de morale » de Becker), puisqu'elles provoquent généralement un

21. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

sentiment de panique et d'insécurité chez les personnes non-déviantes²².

En 1977 est créée la revue scientifique internationale *Déviance et société*, dont les thèmes de recherches sont la délinquance, la normativité, l'usage des drogues, les politiques d'éducation et de répression, l'insécurité... A partir de 1997, le sociologue Laurent Mucchielli intègre le comité éditorial de la revue. Ses premières contributions sur la délinquance lui valent d'être reconnu dans le milieu universitaire, aussi bien par les sociologues que par les historiens. Il intègre également le comité scientifique de la revue *Sociétés et jeunesse en difficulté* à sa création en 2006. Il s'intéresse particulièrement à l'instrumentalisation de la délinquance par les médias et les politiques, réfute des idées reçues comme l'aggravation de la délinquance juvénile ou le rajeunissement de celle-ci. Il faut selon lui se méfier de « la culture du chiffre » et du « nouveau management de l'insécurité »²³. Impliqué dans les questions de société et le débat public, il crée un cas de « sociologie du présent » (en référence à Edgar Morin) lors de la médiatisation des « tournantes » au début des années 2000 ou lors des émeutes urbaines de 2005 (qui pour lui sont « la forme élémentaire de contestation politique »). Sa méthode sociologique est influencée par les travaux d'Edwin Sutherland, distinguant l'étude des normes et leurs évolutions, l'étude des transgressions de ces normes, puis l'étude des réactions de la société à ces transgressions. Depuis 2009, il écrit régulièrement sur le site « Délinquance, justice et autres questions de société » dont il est le rédacteur en chef²⁴. Il s'agit d'un « site de ressources documentaires et d'analyse critique animé par réseau de chercheurs en sciences sociales ». Il y reprend certain de ses travaux, et commente aussi l'actualité de la délinquance ou des questions de société contemporaines.

Depuis une vingtaine d'années, les recherches sur la délinquance en France sont très prolifiques. A partir de 1998, la *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* (RHEI) s'intéresse à la jeunesse délinquante, à l'enfant marginal ou marginalisé, mais aussi aux aspects institutionnels de la question. Il s'agit d'une revue scientifique à comité de lecture, née de la collaboration entre l'École nationale de protection judiciaire de la jeunesse (ENPJJ) et l'Association pour l'histoire de la protection judiciaire des mineurs (AHPJM), et cherche à établir des liens entre la recherche historique et le milieu professionnel de l'éducation spécialisée.

Certains sociologues étudient la trajectoire et la carrière déviantes avec des recherches empiriques. Marwan Mohammed note ainsi qu'un délinquant s'écarte d'un groupe déviant en général vers l'âge de 25 ans, que cette écartement peut être contraint ou progressif et qu'un groupe se disloque souvent lors les « animateurs » (les leaders) partent²⁵. D'autre part, les types de politique

22. Ruwen OGIEN, *La panique morale*, Paris, Flammarion, 2004.

23. Laurent MUCCHIELLI, *L'invention de la violence : Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, 2011.

24. www.laurent-mucchielli.org

25. Marwan MOHAMMED et Laurent MUCCHIELLI, *Les bandes de jeunes : des « blousons noirs » à nos jours*,

mise en place pour prendre en charge les délinquants font l'objet d'études et de débats. Outre la pratique de la dissuasion, c'est la réhabilitation qui est au cœur des enjeux. Celle-ci visait à rendre possible l'adaptation sociale du délinquant, à le changer de l'intérieur. C'était l'objectif majeur des politiques pénales du début du XX^{ème} siècle jusqu'aux années 1960, mais des sociologues comme Renaud Fillieule remettent en cause cette méthode en rappelant que « la délinquance n'est pas une maladie susceptible d'être traitée »²⁶.

II – Histoire de l'enfance et de la jeunesse

Comme le sujet traite de la jeunesse délinquante, il est important de faire une historiographie de l'enfance et de la jeunesse, deux concepts qui ont évolués au fil du temps, et dont les historiens se sont emparés avec plus ou moins d'hésitation.

Philippe Ariès et Jean-Louis Flandrin ont montré que la définition des âges était très floue au XVI^{ème} siècle : l'enfance délimitée entre la naissance et la septième année, la *pueritia* entre 7 et 14 ans, le « tiers âge ou adolescence » entre 14 et 21 ou 28 ans selon les sources, la jeunesse jusqu'à 45 ou 50 ans, la *senecté* puis la vieillesse²⁷. Malgré tout un triptyque s'impose en France (enfance, jeunesse, vieillesse), le jeune devient adulte lorsqu'il prend la place de son père, selon le modèle traditionnel issu du droit romain (*patria potestas*). Selon le dictionnaire de Furetière (fin XVII^{ème} siècle), « l'adolescent est un jeune homme étourdi ou sans expérience »²⁸, ce qui montre bien le peu de considération dont il est l'objet. Rappelons aussi que le terme latin *adolescens* signifie « celui qui est en train de grandir ». Tout un courant humaniste autour de l'enfance se met en place, avec des figures comme John Locke dont le livre *De l'éducation des enfans* (1708) apportent de nouvelles intentions pédagogiques.

C'est véritablement à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle qu'a lieu une transformation fondamentale de la notion d'adulte, et par là de celle d'enfance. Avec la littérature surtout, notamment les romans de formation (*Bildungsroman*), il y a la première conceptualisation de la jeunesse. C'est le cas des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe (1796) et de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (1869), qui inventent la figure littéraire du jeune, sur fond de mobilité géographique, d'exploration de son intériorité et de mariage qui est la finalité sociale par excellence, l'entrée dans l'âge adulte. A la fin du XIX^{ème} siècle, le modèle du roman de formation

Paris, La Découverte, 2007.

26. Renaud FILLIEULE, *Sociologie de la délinquance*, Paris, PUF, 2001.

27. Cité dans Olivier GALLAND, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1997, p.7.

28. *Ibid*, p.11.

est en crise, il ne répond plus à une réalité sociale qui a changée, d'où des romans qui se tournent vers la figure de l'adolescent, en prenant comme marque le désarroi de son âme, dans la tradition de Dostoïevski ou de Nietzsche. C'est à ce moment qu'émerge la notion d'adolescent comme véritable âge spécifique de la vie. C'est aussi au XIX^{ème} siècle que, selon Agnès Thierce, est inventée la notion de « crise de l'adolescence », qui correspond aux phobies du milieu bourgeois (explosion de la sexualité, insubordinations et révoltes...)²⁹.

En 1904, le psychologue et philosophe Granville Stanley Hall publie le résultat de ses travaux sur des enfants dans *Adolescence, its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, considéré comme l'ouvrage fondateur de toute étude ultérieure sur le sujet. Il parle de « *new birth* » (nouvelle naissance, nouveau départ), et fait le lien avec l'industrialisation et les changements sociaux. Rapidement les psychologues comprennent l'importance d'un tel sujet, la jeunesse devient un observatoire à partir duquel il est possible de scruter le changement social. Par exemple, Pierre Mendousse, auteur en 1909 de *L'Âme de l'adolescent*, transforme la condamnation morale de l'adolescent qui était de coutume en une attitude analytique et préfère dédramatiser cette période de la vie. On remarque cependant une nette différence entre les États-Unis marquées par une tradition sociologique de l'étude de l'adolescence, et la France où la psychologie est dominante. Après la Seconde Guerre mondiale, les modèles sociaux changent considérablement, que ce soit le modèle familial ou scolaire. Les chercheurs s'interrogent ainsi sur la délimitation de l'adolescence : si 12 ans est reconnu être le début avec les premières manifestations de la puberté, la sortie pose plus de problème (est-ce la majorité ? Ou lorsque l'adolescent quitte ses parents pour s'installer ?). Ces questions sont toujours d'actualité, dans une période où l'adolescence est toujours au cœur des interrogations de la société concernant son avenir.

III – Cinéma et Histoire

Les ouvrages concernant la mise en scène, l'analyse filmique ou bien l'histoire générale du cinéma étant nombreux, il sera question avant tout du rapport entre cinéma et histoire dans cette partie. L'apport du cinéma pour la recherche historique a été considéré dès la naissance du Septième art. Le photographe Russe Boleslas Matuszewski, de passage à Paris dans les années 1890, écrit deux courts textes sur la conservation des films pour la connaissance historique des générations futures : *Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt de cinématographie historique* et *La*

29. Agnès THIERCE, *Histoire de l'adolescence*, Paris, Belin, 1999

photographie animée, ce qu'elle est et ce qu'elle doit être (1898). Il s'agit des premiers écrits à revendiquer la capacité du cinéma comme instrument de l'écriture historique, qui ont été repris dans les années 50 lors de la redécouverte de Matuszewski, tombé dans l'oubli jusqu'alors. Plusieurs théoriciens réfléchissent à la notion du réalisme au cinéma, comme André Bazin en France qui étudie cette question selon une approche ontologique³⁰. L'un des ouvrages fondamentaux de cette réflexion est sans doute *De Caligari à Hitler*, de Siegfried Kracauer, dont l'influence en France est bien plus tardive que dans les autres pays³¹. Le théoricien allemand y développe une sociologie du cinéma, entre description concrète des éléments internes et réflexion théorique sur la société allemande. Si sa démarche n'est plus en corrélation avec les modes de recherche actuels, il n'en reste pas moins qu'elle a ouvert des portes pour de nombreux chercheurs postérieurs. Dans le milieu universitaire, le cinéma a longtemps été rejeté, beaucoup considérant qu'il s'agissait d'une distraction mais en aucun cas d'un élément pouvant servir d'archive pour étudier l'histoire. Le dictionnaire des sciences historiques de 1986 ne comporte pas d'entrée « Histoire du cinéma » par exemple. Le montage et les trucages propre à cet art sont souvent les principaux reproches qu'apportent les historiens, qui mettent en garde contre l'utilisation des films comme sources. Georges Sadoul a permis une relative prise de conscience des historiens au tournant des années 1960, en contribuant à un volume de *l'Encyclopédie de la Pléiade*. Les études de Marc Ferro dans les années 1970 marquent donc un tournant³². Par son approche novatrice et rigoureuse, le cinéma devient mieux accepté dans la recherche historique. Cependant, il reste des interrogations quant à son utilisation. De quelle Histoire parle-t-on ? Le cinéma peut-il être l'unique source d'un sujet ? ... Depuis trente ou quarante ans, les historiens ont donc affiné le sujet, développé des schémas et des méthodes théoriques afin de faciliter l'étude historique par le cinéma. L'article-programme de Marc Ferro sert ainsi de point de départ, de socle pour le début d'une connaissance riche de contributions et de recherches très diversifiées³³. Dans le même temps, se met en place un enseignement du cinéma dans les universités françaises, preuve de l'intérêt grimant des enseignants-chercheurs. La « nouvelle histoire » était effectivement à la recherche de sources peu communes et souhaitait rompre avec les anciennes méthodes, mais l'utilisation historique du cinéma a rapidement posé un problème de taille au regard des conditions de l'époque. En effet, étudier un sujet et une période par le cinéma nécessite obligatoirement l'accès à tous les films traitant de ce sujet, chose très difficile alors. C'est pourquoi l'histoire par le cinéma s'est littéralement développée à partir de l'émergence

30. André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 volumes, Paris, Éditions du Cerf, 1958-1962.

31. Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, 1946, traduction française en 1973.

32. Marc FERRO, *Analyse de film, analyse de société*, Paris, 1975 ; *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.

33. Marc FERRO, « Société du 20ème siècle et histoire cinématographique », *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 23, 1968, p.581-585.

du support vidéo, qui permet de visionner plusieurs fois un film et donc d'en analyser chaque plan. Les premiers chercheurs ont ainsi évolué sans guide, sans méthode, et ont constitué eux-même leur corpus sans avoir recours aux index qui sont aujourd'hui indispensables. L'institut d'histoire du temps présent (CNRS) s'est très tôt intéressé à cette nouvelle approche de l'histoire du XXème siècle, conformément à sa vocation, et deux bilans historiographiques sont publiés au début des années 1980 par Rémy Pithon et François Garçon³⁴. On remarque une nette progression du nombre d'ouvrages consacrés à ce sujet depuis trente ans, mais en contre-partie, cette augmentation apporte aussi une multiplication des approches et des méthodes. Trois grandes tendances dominent dans cette production. Tout d'abord, les chercheurs anglo-saxons et allemands, par le biais de la International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education (IAMHIST), témoignent d'une préférence pour le contenu explicite, et par là pour les documentaires, les actualités filmées et les questions de propagande. Mais de nombreux ouvrages prennent pour sujet « l'image de... » dans un cinéma national. Citons par exemple l'étude de la représentation des Noirs aux États-Unis, des femmes en Grande-Bretagne ou encore de certaines minorités ethniques... La deuxième tendance est l'approche dite « sémiologique », qui négligent tous les aspects du contexte historique d'un film pour se focaliser sur un nombre restreint d'« objets-films » analysés selon des grilles prédéterminées. Les chercheurs œuvrant dans ce domaine reprennent la méthode Ferdinand de Saussure en linguistique³⁵ mais aussi évidemment les enseignements pionniers de Christian Metz, au croisement de la psychanalyse et de la sémiologie du cinéma³⁶. Enfin la dernière approche concerne la représentation sous-jacente et significative d'un film, les enjeux et les préoccupations d'une époque à travers l'étude du cinéma de fiction. Les chercheurs de ce type d'approche, contrairement à la sémiologie, abordent le cinéma en tant que véritables historiens, reprenant donc les méthodes propres en les appliquant à un matériau différent. Ces chercheurs doivent beaucoup par là à Marc Ferro, et certains ont d'ailleurs assisté à ses séminaires. Citons par exemple François Garçon, qui a travaillé sur le cinéma de Vichy dans le cadre de sa thèse³⁷.

Au cours des années 1990, une certaine prolifération de travaux sous l'étiquette « cinéma et histoire » oblige les chercheurs à consolider leur domaine d'études. En effet, comme le remarque Rémy Pithon et d'autres chercheurs, certains de ces travaux ne portent que sur l'histoire du cinéma

34. François GARÇON, « Le film : une source historique dans l'antichambre. Orientation bibliographique », *Bulletin de l'institut d'histoire du temps présent*, 12, 1983, p.30-56 ; Rémy PITHON, « Cinéma/Histoire. Éléments bibliographiques », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 35/36, 1982, p.232.

35. Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 1916.

36. Christian METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 ; *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977.

37. François GARÇON, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Le Cerf, 1984.

ou encore sur la façon de représenter une époque historique au cinéma, et n'ont que peu de rapport avec le sens qu'on accorde à la notion de « cinéma et histoire ». Après une période de stagnation universitaire, il semble que le cinéma soit de nouveau au cœur de la recherche, comme en témoigne de nombreux mémoires et thèses ces dernières années, ainsi que les cours d'histoire culturelle menés par Pascal Ory à l'université de Versailles ou bien les travaux de l'IHTP sur « histoire et images du temps présent ». De plus, les jeunes chercheurs peuvent désormais compter sur des outils méthodologiques dont ne disposaient pas les premiers chercheurs. En France, Michèle Lagny³⁸, Antoine de Baecque³⁹, Christian Delage⁴⁰, Pierre Sorlin, Arlette Farge et d'autres ont contribué à affiner les contours d'un domaine très complexe et disparate. Ils présupposent pour la plupart un lien étroit entre le politique et le cinéma, entre la société et sa production cinématographique. D'où la multiplication des travaux portant sur des sujets à proprement parlé sociaux, et notamment sur les figures de la marginalité (sur les aliénés, les SDF, les prostitués...). Malgré tous ces travaux et ces apports et acquis, les historiens généralistes ont toujours du mal à accepter la légitimité du cinéma en tant que source de l'histoire, les chercheurs travaillant dans ce domaine sont en général exclusivement attachés à ce domaine, contrairement à Marc Ferro qui « combine les sujets les plus éclatés, les savoirs en apparence les plus distincts »⁴¹.

38. Michèle LAGNY, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

39. Antoine DE BAECQUE, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

40. Antoine DE BAECQUE et Christian DELAGE, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Institut d'histoire du temps présent, Complexe, 1998.

41. François GARCON, « Éloge du pragmatisme : la méthode Ferro », *Histoire des théories du cinéma*, Paris, CinémAction, 1991, p.177.

PRESENTATION DES SOURCES



Le Carrefour des enfants perdus - 1944

Réalisation : Léo Joannon
Scénario : Jean-Georges Auriol, Maurice Bessy, Stéphane Pizella
Dialogues : André-Paul Antoine
Chef-opérateur : Nicolas Toporkoff
Musique : Louis Pasquier, Roger-Roger
Montage : Charlotte Guilbert
Production : Goerges Bernier, Léo Joannon
Distribution : René Dary (Jean Victor), Raymond Bussières (Marcel), Jean Mercanton (Émile Ferrand), Janine Darcey (Andrée Denolle), A.M. Julien (Julien Mallory)...
Durée : 110 min
Date de sortie : 26 avril 1944

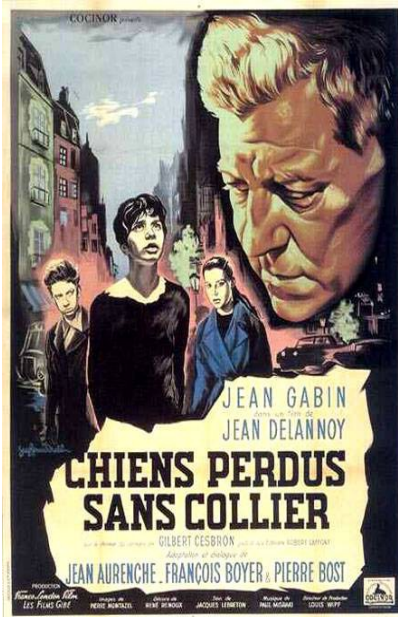
Synopsis : Trois hommes, qui se sont liés d'amitié durant la drôle de guerre et qui se retrouvent démobilisés en 1940, décident de s'occuper des jeunes délinquants. Ils ouvrent un centre d'éducation, le "Carrefour" et tentent de réinsérer ces enfants perdus. Mais l'un d'entre eux, Joris, se montre fortement indiscipliné et met en danger leur projet...



La cage aux rossignols - 1945

Réalisation : Jean Dréville
Scénario : Noël-Noël et René Wheeler d'après une idée de Georges Chaperot et René Wheeler
Adaptation et dialogue : Noël-Noël
Chef-opérateur : Paul Cotteret
Musique : René Cloërec
Montage : Jacques Grassi
Production : Compagnie Parisienne de Location de Films et Gaumont
Distribution : Noël-Noël (Clément Matthieu), Micheline Francey (Micheline), Roger Krebs (Laugier), René Blancard (M. Rachin)...
Durée : 90 min
Date de sortie : 5 septembre 1945

Synopsis : En France dans les années 1930, Clément Matthieu, un surveillant de maison de rééducation éveille à la musique des adolescents difficiles en formant une chorale malgré le scepticisme de son directeur. Plus tard, il relate cette expérience dans un roman qui paraît dans un grand journal.



Chiens perdus sans collier - 1955

Réalisation : Jean Delannoy
 D'après le roman de Gilbert Cesbron
 Adaptation et dialogues : Jean Aurenche, Pierre Bost et François Boyer
 Chef-opérateur : Henri Tiquet
 Montage : Boris Lewin, James Cuenet
 Musique : Paul Misraki
 Production : Franco London Films, Films Gibé, Continentale Produzione
 Distribution : Jean Gabin (Julien Lamy), Serge Lecointe (Francis Lanoux), Anne Doat (Sylvette), Jacky Moulière (Gérard)...
 Durée : 98 min
 Date de sortie : 21 octobre 1955

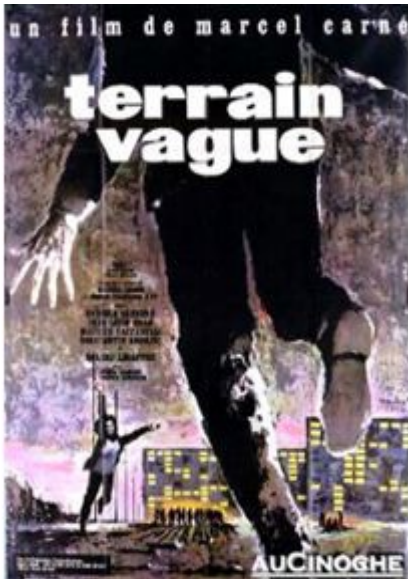
Synopsis : Le juge Julien Lamy, sous des dehors bourrus, est un homme bon et compréhensif. Il saura adapter ses décisions aux cas de Francis Lanoux, voleur de 15 ans, séparé de ses grands-parents qui vivaient dans la promiscuité et qui a mis enceinte sa jeune copine Sylvette et qui sera placé au centre d'observation de Terneray, d'Alain Robert, jeune orphelin pyromane qui fuit la ferme où il a été placé et qui cherche en vain ses parents. Il rencontrera Francis au centre d'observation. Il s'occupe également du cas de Gérard Lecarnoy, régulièrement séparé de sa mère matelassière et aventurière, qui trouvera sa voie en devenant funambule avec un des amis de sa mère. Le juge Lamy ne pourra malheureusement arrêter le destin de Francis et Sylvette qui périront, noyés, alors que la police était prête à les appréhender.



Les quatre cents coups – 1959

Réalisation : François Truffaut
 Scénario : François Truffaut
 Dialogues : Marcel Moussy
 Chef-opérateur : Henri Decae
 Montage : Marie-Josèphe Yoyotte, Cécile Decugis et Michèle de Possel
 Musique : Jean Constantin
 Production : Les Films du Carrosse, Société d'exploitation et de distribution de films (SEDIF)
 Distribution : Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Gilberte Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Patrick Auffay (René Bigey)...
 Durée : 93 min
 Date de sortie : 3 juin 1959

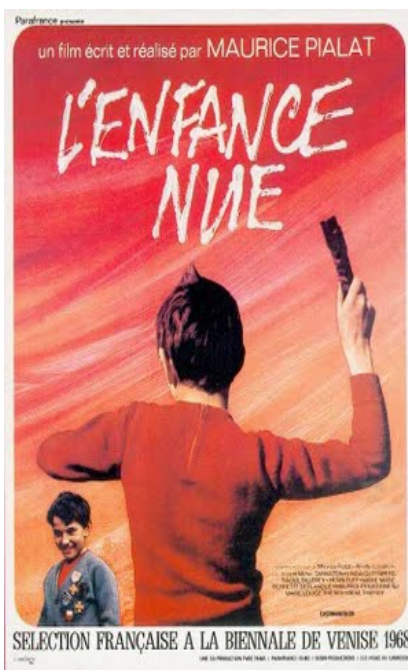
Synopsis : À la fin des années 1950, Antoine Doinel, 12 ans, vit à Paris entre une mère peu aimante et un beau-père futile. Sa relation conflictuelle avec ses parents et ses petits larcins lui vaudront d'être enfermé dans un centre pour mineurs délinquants.



***Terrain vague* – 1960**

Réalisation : Marcel Carné
 D'après le roman *Tomboy* de Hall Ellson
 Adaptation et dialogues : Marcel Carné et Henri-François Rey
 Chef-opérateur : Claude Renoir
 Musique : Michel Legrand et Francis Lemarque
 Montage : Henri Rust et Marguerite Renoir
 Production : Films Rive Gauche, Gray Film et Jolly Film
 Distribution : Danièle Gaubert (Dan), Roland Lesaffre (Big Chief),
 Maurice Caffarelli (Lucky), Constantin Andrieu (Marcel),
 Jean-Louis Bras (Babar)...
 Durée : 102 min
 Date de sortie : 9 novembre 1960

Synopsis : En bordure des HLM parisiens s'étend un immense terrain vague qui conserve encore à notre époque des mystères et sert de refuge à des gens qui, aux heures de loisirs, s'échappent ou sont souvent éjectés de leurs logements surpeuplés. Ils se groupent par petites bandes plutôt inoffensives, partagent leurs premiers secrets, constituent leurs "trésors" et se soumettent à des rites sévères. Le caractère sacré de leurs révoltes est souligné par l'initiation par le saut aux yeux bandés et l'épreuve du sang. Une histoire d'amour impossible naît entre deux membres d'un même clan : Dan, une belle jeune fille, garçonne, et Lucky, un garçon doux mais bagarreur.



***L'Enfance nue* – 1969**

Réalisation : Maurice Pialat
 Scénario : Maurice Pialat et Arlette Langmann
 Chef-opérateur : Claude Beausoleil
 Son : Henri Moline
 Production : Stephan Films, Claude Berri, François Truffaut,
 Mag Bodard, Guy Benier et Véra Belmont
 Distribution : Raoul Billerey (Roby), Pierrette Coussonneau
 (Josette), Marie Marc (Mémé), Michel Tarrazon (François)...
 Durée : 83 min
 Date de sortie : 22 janvier 1969

Synopsis : Trimballé de famille en famille, François est un enfant de l'assistance dit difficile. Il s'illustre par ses bêtises. Il semble enfin trouver la stabilité lorsqu'il est accueilli par un vieux couple

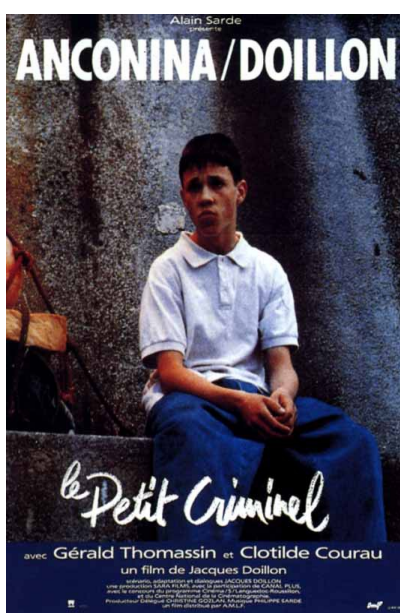
Pepère et Memère qui accueillent déjà un enfant de l'assistance, Raoul. Dans cette famille il s'attache énormément à la vieille grand-mère qui malheureusement décède. Après avoir provoqué un accident en jetant des clous de chemin de fer sur une voiture, il est renvoyé dans un centre...



***De bruit et de fureur* – 1988**

Réalisation : Jean-Claude Brisseau
 Scénario : Jean-Claude Brisseau
 Chef-opérateur : Romain Winding
 Production : Les films du losange, Sofica Investimage
 Distribution : Bruno Cremer (Marcel), François Négret (Jean-Roger), Vincent Gaspérisch (Bruno), Fabienne Babe (Enseignante)...
 Durée : 95 min
 Date de sortie : 1er juin 1988
 Film interdit au moins de 16 ans lors de sa sortie en France

Synopsis : À la mort de sa grand-mère, Bruno, un rêveur de 14 ans, revient à Bagnolet. D'un niveau scolaire très bas, il rentre dans un collège d'enseignement secondaire ; il y rencontre Jean-Roger, la terreur de l'établissement et y fait l'apprentissage de la violence de leur banlieue. Bruno fait la connaissance de sa professeure principale qui le prend sous son aile. Parallèlement à cela, Jean-Roger est jaloux de son frère Thierry et du couple qu'il forme avec une journaliste. La jeune femme est violente par Jean-Roger et sa bande. Le père intervient, muni d'un fusil. Il tue trois de ses complices. Jean-Roger riposte et tue son père. Quant à Bruno, il se suicide. Jean-Roger finit en prison à Fleury-Mérogis.



***Le petit criminel* – 1990**

Réalisation : Jacques Doillon
 Scénario : Jacques Doillon
 Chef-opérateur : William Lubtchansky
 Musique : Philippe Sarde
 Montage : Catherine Quesemand
 Production : Sara Films, CNC, Canal +
 Distribution : Richard Anconina (Gérard), Gérald Thomassin (Marc), Clotilde Courau (Nathalie)...
 Durée : 100 min
 Date de sortie : 19 décembre 1990

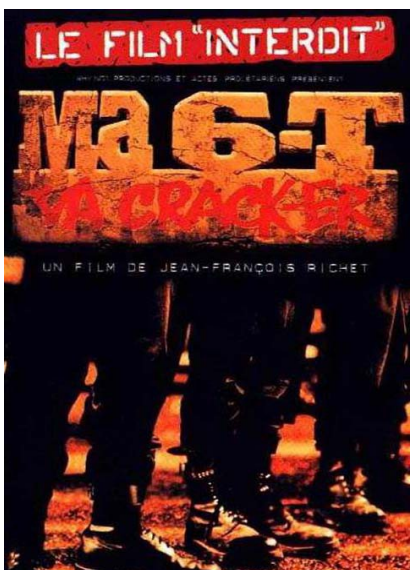
Synopsis : Marc, 14 ans, vit avec sa mère alcoolique et dépressive. Un appel téléphonique lui apprend l'existence d'une sœur que sa mère lui avait dit être morte. Muni d'une arme, il braque une parfumerie afin d'avoir l'argent nécessaire pour partir à la recherche de sa sœur.



***La Haine* – 1995**

Réalisation : Matthieu Kassovitz
Scénario : Matthieu Kassovitz et Saïd Taghmaoui
Chef-opérateur : Pierre Aïm
Montage : Matthieu Kassovitz et Scott Stevenson
Production : Lazennec Productions, La Sept Cinéma, StudioCanal Kasso inc. Productions
Distribution : Vincent Cassel (Vinz), Hubert Koundé (Hubert), Saïd Taghmaoui (Saïd)...
Durée : 95 min
Date de sortie : 31 mai 1995
Film interdit au moins de 12 ans lors de sa sortie en France

Synopsis : Le récit se déroule au lendemain d'une nuit d'émeutes opposant la jeunesse et la police dans la cité des Muguets à Chanteloup-les-Vignes. Ces émeutes étaient consécutives à la bavure d'un inspecteur du commissariat qui avait sérieusement blessé Abdel Ichaha, un jeune résident de la cité, lors d'une garde à vue. On suit les péripéties de trois jeunes amis d'Abdel Ichaha. Vinz, impertinent au tempérament violent, a soif de vengeance au nom d'Abdel. Hubert, d'origine béninoise, dealer de haschisch, ne pense qu'à quitter la cité pour une vie meilleure et se refuse à provoquer la police. Saïd tient un rôle de médiateur entre Vinz et Hubert à propos des désirs de vengeance du premier par rapport à la police.

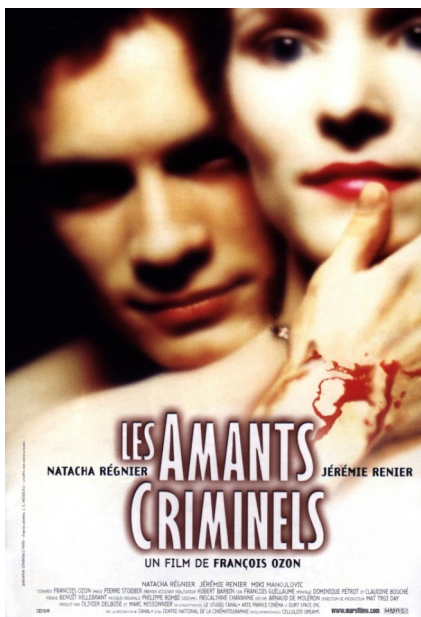


***Ma 6-T va crack-er* – 1997**

Réalisation : Jean-François Richet
Scénario : Jean-François Richet, Arco Descat C.
Chef-opérateur : Valérie Le Guron
Montage : Jean-François Richet
Musique : White & Spirit
Production : Actes Prolétariens, Why Not Productions, La Sept Cinéma, avec la participation de Canal + et TF1 International
Distribution : Jean-François Richet (J.-F.), Jean-Marie Robert (J.-M.), Malik Zeggou (Malik), Virginie Ledoyen (la jeune fille au drapeau rouge)...
Durée : 92 min
Date de sortie : 2 juillet 1997
Film interdit au moins de 16 ans lors de sa sortie en France

Synopsis : Le film expose la vie quotidienne de différents jeunes issus des cités de Meaux,

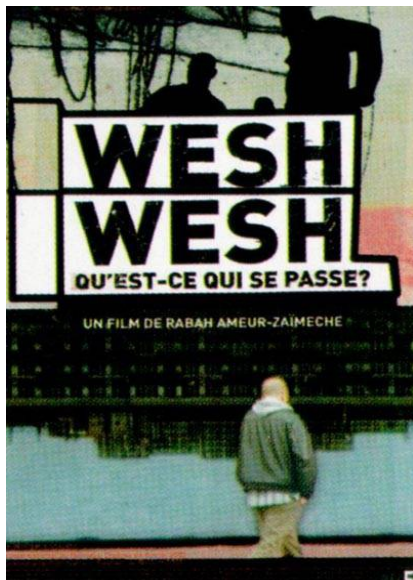
notamment leur rapport difficile avec la présence policière, jusqu'à un concert de rap très attendu qui tourne mal.



Les amants criminels – 1999

Réalisation : François Ozon
Scénario : François Ozon
Chef-opérateur : Pierre Stoeber
Musique : Philippe Rombi
Montage : Claudine Bouché, Dominique Petrot
Production : Fidélité Productions, Arte France Cinéma, Le StudioCanal +, Euro Space Japon
Distribution : Natacha Régnier (Alice), Jérémie Renier (Luc), Miki Manojlovic (L'homme de la forêt), Salim Kechiouche (Saïd)...
Durée : 96 min
Date de sortie : 18 août 1999

Synopsis : Deux adolescents, décident de commettre un meurtre et assassinent Saïd, un camarade de classe. Aussitôt fait, ils s'enfuient dans une forêt et y enterrent le cadavre. Là, ils font la rencontre de l'homme des bois. Inspiré par un fait divers, le réalisateur fait se télescoper le monde violent de la réalité avec le monde fantastique et symbolique des contes de fées.



Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ? - 2001

Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche
Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche et Madjid Benaroudj
Chef-opérateur : Olivier Smittarello
Musique : Assassin et NAP
Montage : Nicolas Bancilhon
Production : Sarrazink Productions
Distribution : Rabah Ameur-Zaïmeche (Kamel), Ahmed Hammoudi (Mousse Karichi), Brahim Ameur-Zaïmeche (Yazid Karichi), Michel Such (L'inspecteur principal)...
Durée : 83 min
Date de sortie : 30 avril 2002

Synopsis : Dans la Cité des Bosquets en Seine-Saint-Denis, Kamel est de retour après avoir purgé une double peine de prison. Il tente, avec le soutien de sa famille, de se réinsérer dans le monde du travail. Mais il devient le témoin impuissant de la fracture sociale de son quartier.



Les Choristes – 2004

Réalisation : Christophe Barratier

D'après La Cage aux rossignols, roman de René Wheeler, et film de René Wheeler et Noël-Noël

Adaptation : Christophe Barratier et Philippe Lopes-Curval

Chef-opérateur : Jean-Jacques Bouhon, Dominique Gentil et Carlo Varini

Montage : Yves Deschamps

Musique : Bruno Coulais

Production : Vega Film, Banque Populaire Images 4, CP Medien AG, Canal +, CNC, Dan Valley Film AG, France 2 Cinéma,

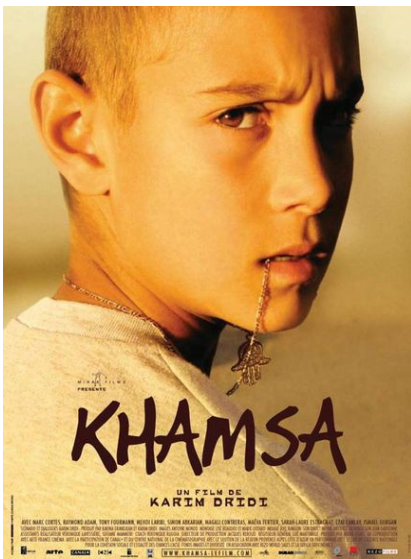
Galatée Films, Novo Arturo Films, Pathé Productions et Procirep

Distribution : Gérard Jugnot (Clément Mathieu), François Berléand (Rachin), Jean-Baptiste Maunier (Pierre Morhange)...

Durée : 96 min

Date de sortie : 17 mars 2004

Synopsis : En janvier 1949, Clément Mathieu, professeur de musique sans emploi, est nommé surveillant dans un internat de rééducation pour mineurs, nommé « Fond de l'étang ». Particulièrement répressif, le système appliqué par le directeur Rachin peine à maintenir l'autorité sur des élèves difficiles. En familiarisant les pensionnaires aux pratiques du chant, Mathieu va totalement transformer leur vie... et la sienne.



Khamssa – 2008

Réalisation : Karim Dridi

Scénario : Karim Dridi

Chef-opérateur : Antoine Monod

Montage : Lise Beaulieu

Production : Mirak Films, Arte France Cinéma, avec la participation de Canal + et du CNC

Distribution : Marc Cortes (Khamssa), Raymond Adam (Coyote), Félix Fourmann (Tony), Mehdi Laribi (Rachitique)...

Durée : 98 min

Date de sortie : 8 octobre 2008

Synopsis : Le film se déroule dans le camp gitan de Mirabeau, près de Marseille, et décrit les tribulations d'un jeune gitan de 11 ans, Khamssa, échappé de sa famille d'accueil, qui cherche à trouver une place parmi les siens et à échapper à son destin.

Nombre d'entrées en salle sur la période d'exploitation complète

| Film | Nombre d'entrées |
|---|------------------|
| <i>Les Choristes</i> | 8,36 millions |
| <i>La Cage aux rossignols</i> | 5,09 millions |
| <i>Les Quatre-Cents Coups</i> | 4,092 millions |
| <i>Chiens perdus sans collier</i> | 3,905 millions |
| <i>La Haine</i> | 2,050 millions |
| <i>Terrain vague</i> | 1,939 millions |
| <i>Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?</i> | 70498 |
| <i>Ma 6-T va crack-er</i> | 69 534 (Paris) |
| <i>Le petit criminel</i> | 54 738 (Paris) |
| <i>Khamsa</i> | 49188 |
| <i>De bruit et de fureur</i> | 48 542 (Paris) |
| <i>Les amants criminels</i> | 40754 |
| <i>L'Enfance nue</i> | Non renseigné |
| <i>Le Carrefour des enfants perdus</i> | Non renseigné |

Sources :

- Centre National de la Cinématographie, Bulletin d'information du panorama mondial, disponible sur www.cnc.fr
- www.cine-ressources.com/exploitation
- www.imdb.com
- www.allocine.fr

METHODOLOGIE

Étudier l'image d'un sujet à partir de films nécessite une méthodologie particulière, spécifique à l'étude cinématographique. En fait, il n'y a pas une méthode d'analyse de film, mais des approches complémentaires, qui se nourrissent les unes des autres. Dans le cadre de notre sujet, nous avons privilégié l'approche socio-historique, puisque la délinquance est un sujet de société, les jeunes délinquants forment un groupe social, et nous les abordons par rapport à leur représentations chronologique et thématique sur grand écran.

La méthode que nous avons choisie est classique : établir des différences et des constantes au sein d'un corpus de 14 films, relever les caractéristiques principales, le(s) discours et la mise en scène qui permettent de distinguer le film sur la jeunesse délinquante des autres films. Pour cela, nous étudions les éléments internes des films, les codes esthétiques et narratifs, les stéréotypes, les thèmes, les discours ou messages, les dialogues, les influences artistiques *ect...* L'étape suivante consiste à voir s'il existe un rapport entre le discours du film et l'actualité sociale et politique contemporaine du film. Le contexte de production des films nous est utile dans le sens où il existe très souvent des traces de cette époque dans les films. Les éléments externes nous procurent également des renseignements importants, que ce soit la politique et l'historique des maisons de production, le parcours des réalisateurs et leur influence sur les films, le financement, le rôle et l'influence du scénariste, la censure... Enfin on ne peut faire l'impasse sur les questions de réception, tant du niveau des entrées en salle que des critiques spécialisées, même si ces éléments sont les plus sujets à interprétations.

Le cinéma est ainsi analysé comme la représentation qu'une société se donne d'elle-même. C'est dans la mesure où le cinéma est apte à reproduire des systèmes de représentation ou d'articulations sociales qu'on a pu dire qu'il prenait la relève des grands récits mythiques. Une caractéristique dominante au cours d'une période précise de l'Histoire du cinéma peut tout aussi bien relever d'une période précise de la société. Pour le dire autrement, l'intérêt est de chercher les liens entre une forme esthétique et/narrative du cinéma, une idéologie, et un moment historique. C'est en relevant le regard d'un réalisateur exprimé dans son film, indépendant ou non des idéologies dominantes, que l'on peut ainsi exprimer par le cinéma une « contre-analyse de la société » comme le recommande Marc Ferro, ou encore un « mouvement d'aller-retour – d'aucuns diraient dialectique – entre la société, l'artiste qu'elle secrète, l'œuvre qu'il lui adresse »⁴². Le recours aux ouvrages historiques et sociologiques est donc essentiel pour comprendre la représentation de la délinquance

42. Marc FERRO, « Le cinéma au service de l'histoire », Histoire des théories du cinéma, Paris, *CinémAction*, 1991, p.174.

juvénile au cinéma, afin d'établir les liens entre la fiction et la réalité. Nous abordons ainsi la délinquance juvénile selon un plan chronologique, d'abord les origines et la mise en place des films sur ce thème avant la Seconde Guerre mondiale, ensuite pendant le régime de Vichy, puis la période 1945 à 1970, et enfin la période plus récente depuis les années 1980.

I – L'enfance irrégulière sur grand écran : origine et caractéristiques

Dans cette première partie, nous verrons comment se sont formées les caractéristiques des films sur la délinquance juvénile, les stéréotypes, l'intérêt de ce type de films et l'influence du cinéma américain sur la production française.

A) Un sujet peu abordé au cinéma avant 1945

1. Les premiers films sur l'enfance irrégulière

Né en 1895 suite au développement technique de la société industrielle moderne, le cinéma est dès ses origines vu comme un moyen de parler des sujets sociaux et des problèmes contemporains de la société dont il émane. La jeunesse délinquante en fait partie, mais il convient de rappeler que jusqu'aux années 1960, l'État ou les institutions religieuses jouissent d'un droit de regard important dans le domaine culturel, qui plus est concernant le cinéma qui est un média de masse rapidement accessible au plus grand nombre. Les premiers films abordant le thème sont pour la grande majorité des adaptations de fictions littéraires⁴³. Il existe déjà une production culturelle importante concernant ce sujet, dans les autres domaines (littérature, théâtre, musique...), et il convient donc de

« repérer [dans les films] les traces d'un imaginaire qui leur préexiste, [...] en montrer les racines dans les autres vecteurs de culture ou de mémoire et décrire comment le cinéma, à son tour, produit une imagerie qui tend à infléchir les représentations qu'une société se fait d'elle-même »⁴⁴.

Le début du XX^{ème} siècle est marqué par une série de travaux scientifiques délimitant l'enfance et l'adolescence comme classes d'âges spécifiques dans la vie individuelle et comme période « à risques » (délinquance, sexualité, criminalité...) qu'il convient d'appréhender, pour le bien de la société.

Le Coupable (1897), roman de François Coppée racontant l'entrée dans la délinquance puis dans la criminalité d'un garçon né d'une relation illégitime, dénonce en même temps l'inadaptation

43. Gabrielle HOUBRE, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy : l'exemple du « Carrefour des enfants perdus » de Léo Joannon », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°3, 2000, p.160.

44. Michel CADE, *Annales* volume 56, n°6, Paris, 2001, cité dans Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, p.164.

des colonies agricoles. Le succès populaire de ce roman conforte les producteurs dans l'idée de le porter sur grand écran. La première version muette, réalisée par André Antoine en 1917, n'a pas eu beaucoup d'impact à cause de la censure. Une seconde version, parlante cette fois, est réalisée par Raymond Bernard en 1936, preuve que les conditions des mineurs dans les colonies agricoles sont toujours un sujet qui trouve sa place dans le débat public, surtout suite à l'hécatombe de la Première Guerre mondiale et à l'enjeu que représente la natalité de la France. Les bagnes d'enfants deviennent un enjeu primordial et témoignent de la préoccupation grandissante envers la jeunesse en danger. Un film muet, ayant précisément pour titre *Bagnes d'enfants*, sort sur les écrans en 1914, adapté du roman *En correction* d'Édouard Quet. Toujours inspiré de ce roman, Georges Gauthier réalise *Gosses de misère* en 1933, dont le titre original *Bagnes d'enfants* ne fût pas autorisé par la censure⁴⁵. Paradoxalement, la campagne de presse menée contre ces maisons de correction intervient à un moment où, statistiquement, la délinquance est moins importante. Alexis Danan, journaliste à *Paris-Soir*, est l'une des personnalités les plus influentes et les plus actives dans cette médiatisation virulente, après la fuite de 15 adolescents de Mettray en octobre 1933 et la révolte des mineurs détenus à Belle-Ile en août 1934. Son influence est telle qu'il occupe le poste de conseiller technique sur *Prison sans barreaux*, de Léonide Moguy, réalisateur d'origine russe qui a déjà traité de l'enfance irrégulière (*Le Mioche*, 1936). Le film, grand succès de l'année 1938,

« valorise nettement l'action du ministère de la Justice du Front populaire lorsqu'il évoque la transformation d'une « Maison de correction privée reconnue d'utilité publique » en une « Maison d'éducation surveillée » pour jeunes filles, placée directement sous l'autorité bienveillante de l'État (le tout sur fond sonore de Marseillaise...) »⁴⁶.

Avec l'arrivée d'une nouvelle directrice envoyée par le ministère, l'établissement connaît un changement notable dans ses méthodes, délaissant la répression au profit d'une « autorité basée sur la confiance et la transparence ». Si ce film, didactique et élogieux envers le Front populaire, a obtenu le soutien de l'État, il n'en est pas de même pour d'autres projets.

C'est le cas de *L'Ile des enfants perdus*, un scénario de Jacques Prévert qui souhaite alerter l'opinion publique suite à la révolte de Belle-Ile. Marcel Carné, qui doit réaliser le film, regrette le manque de soutien des autorités publiques :

45. HOUBRE Gabrielle, *op. cit.*, p. 161.

46. *Ibid.*, p.162.

« Je voulais faire un film sur les bagnes d'enfants. J'avais les capitaux, je demandais une simple garantie morale et je n'ai pu l'obtenir, alors que certains metteurs en scène croix de feu (ne citons personne) obtiennent du ministère toutes les autorisations, tous les appuis dont ils disent avoir besoin. Le gouvernement de Front populaire ne se rend-il pas compte de l'importance du cinéma ? »⁴⁷.

De fait, le scénario semble trop critique à l'égard des politiques de jeunesse, ce qui bloque le financement et la production. Jacques Prévert et Marcel Carné ont tenté plusieurs fois de remettre en route le projet, y compris après la Libération avec l'actrice Arletty, en vain.

La plupart des films ont donc pour sujet la maison de correction, et peu d'entre eux ne montrent réellement le quotidien de délinquants en dehors de ces établissements spécialisés. De plus, les mineurs délinquants sont souvent secondaires, ils représentent le problème à résoudre, d'où leur visibilité restreinte en terme de durée à l'écran. Ce n'est qu'à partir des années 1950, et surtout 1960, que le délinquant devient une figure centrale des fictions cinématographiques.

2. Un nouveau regard sur l'enfance et la jeunesse au sortir de la Seconde Guerre mondiale

La définition de la jeunesse a évolué au fil du temps, selon les époques. Le dictionnaire Larousse nous indique que le « jeune » est celui « qui n'a pas atteint la maturité », et que ce terme s'impose au XII^{ème} siècle. En d'autres termes, les connotations de la jeunesse sont « l'étourderie, la vivacité, la débauche »⁴⁸. Dès le début du XVIII^{ème} siècle, des intellectuels comme John Locke affirment l'importance de la pédagogie pour le bien-être des enfants. Cela conduit à des livres d'instruction comme *De l'éducation des enfants*, en 1708, qui sera rapidement traduit dans les autres pays⁴⁹. Au début du XX^{ème} siècle, la jeunesse devient une catégorie de l'action publique, bien plus importante que ce qu'elle représentait au sein de la société rurale. Elle entre dans le paysage politique, comme en témoigne, après la Seconde Guerre mondiale, la création d'un ministère de la Jeunesse⁵⁰. Un changement de considération s'opère, la jeunesse passant du statut d'objet (d'étude, d'inquiétude, d'espoir...), à celui de sujet proprement dit. Dans une étude sur les articles du journal

47. *Ibid.*

48. Olivier GALLAND, *Sociologie de la jeunesse*, Armand Colin, Paris, 1997, p.11.

49. *Ibid.*, p.21.

50. Jacques TOUZEAU (dir.), *Les jeunes de 1950 à 2000 : un bilan des évolutions*, Institut national de la Jeunesse et de l'éducation populaire, Paris, 2001, p.7.

Le Monde consacrés à la jeunesse durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle⁵¹, on remarque que ce thème occupe une place de plus en plus importante dans le journal. En 1945, les articles sont concentrés en fin de journal, sous formes de brèves. L'ouverture du journal aux questions de mode, de sports et de culture renforce la réflexion autour du thème de la jeunesse. De plus, le changement de regard y est clairement visible, le discours moral disparaît progressivement pour laisser place à des considérations plus économiques, reflet de l'après-guerre et des Trente Glorieuses lorsque la consommation devient un enjeu majeur, pour ne pas dire un mode de vie.

La jeunesse délinquante y est traitée sous un angle moins dénonciateur ou moralisateur, mais au contraire on présente les délinquants comme victimes de la société, on leur cherche des excuses. Mais cette perception n'est pas partagée par tout le monde, y compris au journal *Le Monde*. D'autres personnes adoptent toujours un jugement moral sur les causes de la délinquance, et comparent la jeunesse d'après-guerre à celle, sans doute idéalisée, du début du siècle. Le journaliste Raymond Hillet écrit par exemple en mars 1948 que la génération précédente était caractérisée par

« de l'énergie autant que par de la pensée, un élan religieux, patriotique ou socialiste, un sens humain et classique, un esprit d'équipe, un réalisme politique joint à la droiture »⁵².

Il en résulte une expression qui sera abondamment utilisée, celle de « crise morale de la jeunesse », pour expliquer le conflit générationnel entre les jeunes et les adultes, pouvant aller jusqu'au « jeunisme », c'est-à-dire la haine des jeunes⁵³.

De plus, c'est la notion d'adolescence qui émerge au XX^{ème} siècle. Auparavant, la jeunesse englobait cette période de la vie, caractérisée par une maturation psychologique et les premiers signes de la puberté. La jeunesse est ainsi une « construction sociale », comme le dit Jean-Charles Lagrée, dont les contours diffèrent selon les configurations socio-historiques⁵⁴. L'adolescence est une notion qui résulte de l'autonomie grandissante de la jeunesse, de son émancipation progressive et sa place de plus en plus importante dans la société active, ainsi que de la modernité (industrialisation, urbanisation et scolarisation). Si l'âge du début de l'adolescence semble être aux alentours de 12 ans selon la plupart des auteurs, la sortie de l'adolescence est plus problématique (majorité, entrée dans la vie active, mariage...?). La conception générale de la jeunesse est pour partie issue de la littérature, notamment les romans de formation ou *bildungsroman*, qui ont été les

51. Jacques TOUZEAU, « 55 ans d'articles du journal *Le Monde* consacrés à la jeunesse », *Ibid.*, pp. 11-63.

52. Raymond HILLET, « Visites aux jeunes d'aujourd'hui », mars 1948, *Le Monde*.

53. L'expression est formulée par le journaliste et homme politique Roger-Gérard Schwartzberg, le 23 octobre 1975.

54. Jean-Charles LAGREE, Patricia LONCLE, *Jeunes et citoyenneté*, Problèmes politiques et sociaux, Aubervilliers, La Documentation française, n°862, 31 août 2001.

premiers à définir la figure du jeune, en évoquant la mobilité géographique ou l'exploration de l'intériorité. C'est le cas par exemple des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe (1795-1796) ou encore de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert (1869)⁵⁵. Ces romans se terminent en général par un mariage faisant le lien entre la jeunesse et l'âge adulte, c'est en quelque sorte la finalité sociale par excellence. Le développement de la notion d'adolescence à la fin du XIXème siècle est aussi accompagné d'un versant littéraire. En effet, le roman connaît une crise durant cette période et les écrivains se tournent vers la figure de l'adolescent pour exprimer le désarroi de l'âme, la nostalgie ou bien la perte de l'innocence, dans une conception fortement héritée de Dostoïevski et de Nietzsche.

Ces thèmes se retrouvent, à des degrés variés, dans les films du corpus. Ainsi l'adolescence et la jeunesse sont des sujets qui ont toujours fasciné les artistes, écrivains comme réalisateurs, de par le fort potentiel émotionnel qu'ils dégagent et par les thématiques nombreuses et universelles qu'ils peuvent véhiculer. En passant d'un rapport de filiation (Ancien Régime) à un rapport éducatif (siècle des Lumières), puis d'un rapport de générations (société rurale du XIXème siècle) à un processus de socialisation (XXème siècle), la jeunesse est aujourd'hui pleinement intégrée dans la société, et peut dans certains cas opérer un rapport inverse avec la génération plus âgée (c'est parfois le cas des nouvelles technologies)⁵⁶.

B) La puissance évocatrice de la jeunesse

1. Le recours à une large palette d'émotions

Très rapidement, les cinéastes ont perçu le potentiel émotionnel de la représentation de l'enfance et de la jeunesse à l'écran. L'un des premiers films de l'histoire du cinéma, *Le jardinier et le petit espiègle* (titre plus significatif que celui aussi utilisé de *L'arroseur arrosé*, 1895), montre un enfant espiègle se faire punir en plein cadre par le jardinier, qui symbolise ici l'autorité, après l'avoir entraîné hors champ (en marge)⁵⁷. Maurice Pialat affirme : « En tournant *L'Enfance nue*, je pensais au *Goûter de Bébé* »⁵⁸, de Louis Lumière. De fait, prendre pour sujet filmique l'enfance témoigne d'une volonté d'impliquer le spectateur dans l'histoire racontée, de faire appel à ses

55. Jacques TOUZEAU (dir.), *op. cit.*, p.209.

56. Olivier GALLAND, *op. cit.*, p. 53.

57. Joël MAGNY, « L'enfance en marge de l'écran », in Françoise PUAUX (dir.) « La marginalité à l'écran », *CinémAction* n°91, Condé-Sur-Noireaux, Corlet-Télérama, 2ème trimestre 1999, pp. 164-171.

58. Pascal MERIGEAU, *Pialat*, Paris, Grasset, 2002, p.61.

sentiments, si divers soit-ils. Ainsi l'enfance et la jeunesse délinquantes peuvent jouer sur une très large palette d'émotions, sur des registres différents : la compassion, la honte, la révolte, ou encore la désapprobation, l'empathie... Ce sujet constitue ce que Bronislaw Baczko nomme une « idée-image », une notion dont les personnes se font immédiatement une image mentale, issue d'imaginaires sociaux⁵⁹. En effet la jeunesse délinquante est souvent connue de la société à partir d'un stock de représentations culturelles (la littérature, comme nous l'avons déjà vu, mais également la presse, la chanson, la peinture...). La façon dont les spectateurs réagissent par rapport à un film sur la jeunesse délinquante dépend donc beaucoup de ces stéréotypes issus de l'imaginaire social. Mais quoi qu'il en soit, ce type de film laisse rarement indifférent, et les réalisateurs le reconnaissent.

Jean-Claude Brisseau affirme par exemple qu'avec « *De bruit et de fureur*, [il] ne voulait pas faire un documentaire ni un film naturaliste, mais un film d'émotion »⁶⁰. Parallèlement il reconnaît que ses « films ont déclenché des rejets parfois brutaux », justement parce que l'émotion ressentie varie en fonction des spectateurs, et que certains n'adhèrent pas au point de vue du cinéaste. Pour qualifier l'émotion que procure *L'Enfance nue*, Vincent Amiel dit que « le terme « humeur » est sans doute plus juste que « sentiment » ou « émotion » : il s'applique à un état, il est subi, et n'a pas forcément de cause apparente »⁶¹. Il est vrai que dans le premier film de Maurice Pialat, les simples réactions des enfants (François ou Raoul) passent avant l'histoire, qui est surtout un enchaînement de portraits et de tranches de vie. Toute l'énergie de l'enfance mais surtout, comme le laisse entendre le titre, toute la misère et le désarroi de ces enfants abandonnés passent par le montage qui ici « joue constamment ce rôle d'exhausteur d'énergie »⁶².

L'imprévisibilité même de ce moment de la vie rend attachant les personnages, et il s'opère ainsi une identification forte du spectateur au héros du film. Le spectateur est amené à voir celui qu'il pouvait être étant plus jeune, et se remémorer non sans nostalgie cet âge de la vie durant lequel l'innocence est confrontée à la réalité des choses, où les rêves s'évanouissent et laissent place à une vie moins idéaliste et aux responsabilités. Marc, *Le petit criminel* interprété par Gérald Thomassin dans le film de Jacques Doillon, paraît désagréable par certains traits de caractère et par ses actes (il vole de l'argent dans un magasin au début du film), mais le spectateur est amené à compatir avec sa situation familiale et à s'identifier à lui. Marc incarne parfaitement la contradiction de la jeunesse,

59. Bronislaw BACZKO, *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984, p.8.

60. Françoise PUAUX, « Jean-Claude Brisseau : « Marginal ? Je ne sais pas », entretien in Françoise PUAUX, *op. cit.*, p.109.

61. Vincent AMIEL, « *L'Enfance nue* » in Antoine DE BAECQUE (dir.), *Le dictionnaire Pialat*, Clamecy, Éditions Léo Scheer, 2008, p.117.

62. *Ibid.*

« entre excès et fragilité »⁶³. Si ces personnages sont aussi émouvants et véritables, c'est aussi parce que beaucoup d'entre eux ne sont pas acteurs, comme nous le verrons plus tard. Par exemple Gérard Thomassin a été choisi par Doillon pour « son manque de confiance et sa timidité »⁶⁴. Cette identification du spectateur à son propre regard est aussi appelée identification cinématographique primaire, selon Christian Metz⁶⁵, dans son ouvrage de référence sur la sémiologie du cinéma. Le rôle du spectateur dans la réception d'une image est d'abord théorisé par le spécialiste de l'histoire de l'art Ernst Gombrich dans *L'art et l'illusion* en 1960⁶⁶. Pour lui, l'image existe grâce aux actes perceptifs et psychiques de celui qui la regarde, l'observe dans une démarche purement participative. Le spectateur est lui aussi un créateur, donnant un sens à ce qu'il regarde, selon son vécu.

2. Le jeune délinquant, reflet des dysfonctionnements de la société

Une grande partie des films du corpus utilise la figure du délinquant pour confronter le spectateur aux problèmes de sa propre société. Comme le disent Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec, « bien qu'elle s'offusque de tels stéréotypes, la société a néanmoins besoin de ces figures fantasmatiques pour s'ausculter, définir sa norme et ses marges »⁶⁷. En effet en étant confronté directement à la délinquance et aux raisons qui conduisent des jeunes dans la délinquance, les spectateurs sont amenés à réfléchir sur un certain nombre de dysfonctionnements sociétaux, tout comme les pouvoirs publics doivent ajuster ou modifier la législation ou encore les conditions des centres spécialisés pour mineurs. Nous verrons plus loin que certains films ont provoqué l'intervention des pouvoirs publics sur les problèmes liés à la jeunesse délinquante. Les bouleversements socio-économiques nécessitent une adaptation des structures juridiques et législatives. Selon la théorie fonctionnaliste d'Émile Durkheim, fondateur de la sociologie, la déviance sert l'évolution de la société toute entière, elle remplit une fonction sociale précise, allant jusqu'à affirmer que « le crime est normal parce qu'une société qui en serait exempte est tout à fait impossible »⁶⁸. Même si cette théorie a des limites (toutes les déviations ne peuvent être légitimées), elle rend compte de la nécessité de réguler les conduites sociales en fonction du contexte. La

63. René PREDAL, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Paris, Éditions Corlet, 2003, p.330.

64. *Ibid.*

65. Christian METZ, *Le signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions Union Générale, Collection 10/18, 1977, p79.

66. Ernst GOMBRICH, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002.

67. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images » in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* n°4, Images de l'enfance et de la jeunesse « irrégulières », Presses universitaires de Rennes, 2002.

68. Albert OGIEN, *Sociologie de la déviance*, Paris, PUF, 1995, p.30.

violence est un mode de communication, utilisé lorsque la communication classique est rendu inopérante ou impossible. En cela la délinquance est la traduction de la défaillance de la communication.

L'un des enjeux des films sur la délinquance est la sensibilisation des parents sur leurs enfants. Cela est très explicite dans *Terrain Vague* lorsque le film se clôt sur la note d'avertissement : « Pour que les adultes prennent leurs responsabilités envers la jeunesse ». A l'époque de la sortie en salles du film, les journalistes et spécialistes de la jeunesse sont nombreux à remettre en cause l'éducation des parents. Le démographe et économiste Alfred Sauvy rappelle ainsi :

« accueillir les jeunes ne consiste pas seulement à les faire naître, à accorder aux parents des primes de natalité : accueillir des jeunes, c'est leur permettre l'accès à la machine sociale... »⁶⁹.

Dans le même ordre d'idées, la sociologie commence à étudier plus attentivement la jeunesse à partir des années 50, considérant que celle-ci est un « observatoire à partir duquel il est possible de scruter le changement social »⁷⁰. Plus encore c'est la délinquance juvénile qui est l'objet de toutes les attentions, elle est à la fois objet de répulsion et de fascination, puisqu'elle choque par son caractère déviant mais en même temps cette violence met en lumière, parfois, l'échec du système démocratique. La représentation de cette délinquance dans les films, mais aussi plus largement dans les autres expressions artistiques, montre bien cette ambiguïté qui est toujours au cœur du débat public, quel que soit l'époque ou le lieu⁷¹.

C) L'apport et l'influence du cinéma américain après 1945

1. James Dean, quand l'adolescent rebelle devient un symbole fédérateur auprès de la jeunesse

Le cinéma est une industrie du spectacle qui évolue en tant qu'ensemble, c'est-à-dire qu'elle se nourrit des influences étrangères. Par exemple on ne peut parler du film *La Haine* sans évoquer

69. Jacques TOUZEAU (dir.), *op. cit.*, p.60.

70. *Ibid.*, p.211.

71. Judith LAZAR, *La violence des jeunes. Comment fabrique-t-on des délinquants ?*, Paris, Flammarion, 2002, p.14.

l'esthétique des films de Spike Lee, réalisateur américain dont la mise en scène et les choix artistiques sont clairement cités dans le film de Matthieu Kassovitz. Ainsi la production française, comme les autres, n'évolue pas en « vase clos », pour reprendre l'expression de Sébastien Lepajolec et Myriam Tsykounas⁷². L'influence du cinéma américain, considéré à plus d'un titre comme un cinéma de qualité (sur le plan artistique mais aussi en considérant l'argent investi dans ce domaine), est indéniable dans le paysage cinématographique français, surtout après la Seconde Guerre mondiale. En effet, l'une des conséquences directes de la victoire des États-Unis est l'obligation pour le marché français de distribuer les films américains, ce qui n'était pas le cas pendant longtemps pour des raisons protectionnistes et, pendant la guerre, pour des raisons politiques⁷³.

Au début des années 1950, l'Amérique découvre James Byron Dean (1931-1955), un jeune homme d'une vingtaine d'années qui devient la figure même du rebelle adolescent au cinéma. De par son allure juvénile et ses traits charismatiques, James Dean est immédiatement choisi par les producteurs pour interpréter ce type de personnages, qui est, rappelons le, nouveau à cette époque, le cinéma américain ayant jusque là plus mis en avant des adultes virils et expérimentés. Après plusieurs rôles à la télévision, il rejoint le casting de *East of Eden (A l'est d'Éden)* en 1955, de Elia Kazan, en recevant un salaire de 10 000 dollars. Son interprétation de Cal Trask, adolescent perdu en quête de la reconnaissance paternelle, est en résonance directe avec son propre vécu. Le film est un véritable triomphe, et James Dean devient du jour au lendemain une icône pour des milliers d'adolescents qui s'identifient aux angoisses de cet anti-héros, symbole de la rébellion contre l'autorité parentale et les valeurs bourgeoises de l'Amérique des adultes. Plus largement encore, cette date marque l'entrée officielle de l'adolescent dans le champ du cinéma américain⁷⁴.

L'année suivante, l'acteur est à l'affiche de *Rebel without a cause (La fureur de vivre)*, un film sur les jeunes, par et pour les jeunes. Le réalisateur Nicholas Ray est également un jeune débutant dans le métier, et il laisse libre court à l'improvisation des acteurs qu'il dirige. Il en résulte un film qui est un manifeste contre les grands studios hollywoodiens, avec leur vision sociale dépassée et leurs acteurs vieillissants. Place aux jeunes et à la nouvelle génération qui doit se faire entendre, tel est le message sous-jacent du film. Car c'est bien le conflit générationnel qui est au cœur de la problématique adolescente au cinéma, que ce soit dans *East of Eden* comme dans les films français les plus récents, peu échappent à cette ligne directrice. Le refus de l'ordre établi passe par le conflit du fils contre son père, symbolisant le désir de changer la société en profondeur, de se

72. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, p.89.

73. Voir à ce sujet Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous Vichy*, Paris, Collection Ça/Cinéma, 1980 ou plus récemment Raphaël MULLER et Thomas WIEDER, *Cinéma et régimes autoritaires au XXème siècle : écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008.

74. Yann CALVET et David VASSE, « Dans un miroir de façon confuse... » in *Éclipses* n°37 *Figures de l'adolescence, le Cinéma en Rupture(s)*, 2005, volume 1, p.3.

couper du lien le plus important qui soit, celui qui fonde sa propre identité par la filiation. James Dean n'était pas seulement un jeune homme rebelle qu'au cinéma, il l'était réellement, prenant des risques inouïs lors de courses en voiture de sport ou à moto dans les rues de Los Angeles et les routes de Californie. Il s'est rapidement pris au piège d'une spirale autodestructrice, jusqu'à sa mort tragique lors d'un accident de voiture en septembre 1955, lors de la sortie de *Rebel without a cause*. Ce drame renforce encore plus le statut de mythe qu'il incarne, même près de 60 ans après son décès.

2. La construction d'un stéréotype cinématographique par Hollywood et son influence sur le cinéma français

Si l'on prend la notion de « mythe » comme le définit Roland Barthes, c'est-à-dire comme un « être ou une chose étiqueté comme un repère fiable pouvant guider les hommes tout au long de leur existence⁷⁵ », alors il est évident que James Dean peut être considéré comme constituant un mythe, un repère pour toute une génération (les adolescents américains) qui s'identifient à lui, et ce même si ce dernier n'a joué que dans trois films (il faut prendre en compte *Giant*, un western dont le tournage n'était pas encore terminé lors de son décès). Bien qu'étant profondément assimilé à la société américaine, James Dean eut un impact considérable à l'étranger. François Truffaut, alors encore critique de cinéma pour la revue *Arts*, rédige un éloge de l'acteur, saluant sa capacité à incarner le

« goût éternel de l'adolescent pour l'épreuve, l'ivresse, l'orgueil et le regret de se sentir « en dehors » de la société, le refus et le désir de s'y intégrer et finalement l'acceptation – ou le refus – du monde tel qu'il est »⁷⁶.

Il n'est pas anodin de voir le futur créateur d'Antoine Doinel, l'un des délinquants les plus emblématiques du cinéma français, rendre hommage à la figure pionnière du mal-être adolescent, quelques années avant *Les quatre-cents coups*.

Un sous-genre naît ainsi de cette problématique adolescente au cinéma, le *teenage-movie*, ou *teenpic*. Avec *American Graffiti* (George Lucas, 1973), les dirigeants de studios hollywoodiens comprennent l'intérêt porté par la jeunesse à ce type de films, et mettent donc en marche une

75. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

76. François TRUFFAUT, « Feu James Dean » in *Arts* n°586, 26 septembre 1956.

production imposante dans laquelle on trouve aussi bien des produits purement commerciaux que des films investis d'une réelle intention sociale, à l'instar de *The Outsiders* (*Outsiders*, 1982) et *Rumble Fish* (*Rusty James*, 1983) de Francis Ford Coppola. Ce sous-genre est, comme beaucoup d'autres, très codifié. Le spectateur s'attend à une série de scènes obligées, à une caractérisation des personnages glamour, et bien entendu à un dénouement heureux (*happy end*). *American Graffiti* met en place un certain nombre d'archétypes du film d'adolescents⁷⁷. Notons par exemple qu'il est très courant de voir au moins un *nerd*, c'est-à-dire un intellectuel boutonneux à grosses lunettes, dont la finalité est souvent le comique de situation et le faire-valoir des autres personnages, notamment celui du « séducteur ». Cette figure est l'une des plus importantes, de par son côté très stéréotypé et surtout par son impact sur les spectateurs, de loin le plus important. Souvent présenté comme un jeune homme sûr de lui, au physique sportif et à la démarche voyante, ce personnage qui répond aux fantasmes adolescents est souvent accompagné d'attributs distinctifs comme une voiture de course, dans le cas du film de George Lucas. Autre figure incontournable, « la fille de rêve », supposée inaccessible pour les personnages du film, elle représente un ailleurs possible, mais surtout elle sert de moteur dans l'évolution du récit, et de point d'interférence avec la bande de délinquants immédiatement identifiable (blousons noirs, aspects négligés et arrogants, cigarettes et alcool...) et qui cultive une réputation péjorative dans leur milieu. La bande de mauvais garçons est souvent réduite à un nom éloquent, dans *American Graffiti* il s'agit des « Pharaons ». C'est dans le diptyque de Francis Ford Coppola que cette bande de délinquants accède à un statut plus constructif, tout en restant codifiée. En travaillant le film de blousons noirs, initié avec *The Wild One* (*L'Équipée sauvage*, Lazslo Benedek, 1951), Coppola ne peut faire l'économie de passages obligés comme les bagarres entre bandes rivales ou les courses de voitures sulfureuses. Par le refus de se plier aux normes sociales, les délinquants affirment qu'ils sont vivants, au sens étroit du terme, et qu'ils ne veulent pas devenir comme leurs parents, rangés et bloqués dans un système uniformisé. Cette vie stable est d'ailleurs reflétée par une mise en scène figée, tandis que les scènes concernant les adolescents sont le plus souvent en mouvement, symbolisant le désir d'évasion et l'énergie juvénile. Cette idée du mouvement est primordial pour comprendre le renouvellement esthétique du cinéma américain et l'émergence d'une génération plus jeune sur les écrans, à commencer par Marlon Brando et James Dean. C'est avec l'Actor's Studio, une méthode d'apprentissage du métier d'acteur inspirée par les théories de Stanislavsky en Union Soviétique dans les années 1930, que cette nouvelle génération accède à la notoriété. Cette méthode affirme l'idée que le réalisme psychologique et social doit primer. Concrètement, des acteurs comme James Dean ou Matt Dillon

77. Rémi BOITEUX, « American Archetypes » in *Éclipses* n°37 *Figures de l'adolescence, le Cinéma en Rupture(s)*, op. cit., p. 82.

se caractérisent par un réalisme accru de la gestuelle, des corps non affirmés et fébriles et qui au final « inscrivent l'instabilité comme moteur » de la narration et de la mise en scène⁷⁸.

De plus, ces films clés du cinéma américain mettent en scène des adultes dont on retrouve de nombreuses similitudes dans les autres films sur la délinquance, à commencer par la défaillance parentale. Dans *Outsiders*, les parents sont décédés, tandis que le père dans *Rusty James* est alcoolique et ne peut offrir de modèle à suivre. L'autre représentation de l'adulte est celle de la répression, qu'il s'agisse d'un policier (*Rusty James*) ou d'un libraire (*Outsiders*). Personnification de la limite à ne pas franchir, l'adulte est un personnage qui est placé méticuleusement dans le cadre de l'image. En effet il coupe souvent le cadre de façon à supprimer toute possibilité de s'échapper, en général à droite de l'écran, qui représente l'avenir et le désir d'avancer dans la narration visuelle occidentale. Ainsi il remet en question la ligne de fuite et se pose clairement comme l'obstacle principal pour les adolescents, le garant de l'ordre. En quelques films⁷⁹, le cadre et les éléments du film adolescent sont instaurés, et on les retrouve pour la plupart y compris dans le corpus étudié qui est consacré plus spécifiquement à la délinquance juvénile mais qui laisse voir les traces de l'influence du cinéma américain.

78. Gaëlle LOMBARD, « L'adolescence chez Francis Ford Coppola : L'enfance tuméfiée », in *Éclipses* n°37 *Figures de l'adolescence, le Cinéma en Rupture(s)*, op. cit., p. 100.

79. Auxquels on pourrait en rajouter d'autres, comme *Blackboard Jungle* (*Graine de violence*, Richard Brooks, 1955).

II – 1939 – 1959 : une représentation contrôlée de la jeunesse irrégulière

Nous allons voir dans cette partie comment le régime de Vichy s'est emparé de la jeunesse délinquante et de sa représentation au cinéma, mais aussi comment les films mettent en place un discours sur les causalités de la délinquance et les méthodes envisagées pour réinsérer ces délinquants.

A) La jeunesse délinquante au cinéma sous le régime de Vichy

1. Contrôle étatique et censure : les contraintes des équipes de cinéma pour aborder la jeunesse délinquante

Parler du cinéma français pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est inévitablement évoquer la censure du régime de Vichy (1940-1944) et la mainmise allemande sur le système cinématographique français. Après la défaite de l'armée française en 1940, l'Allemagne met sous tutelle le cinéma français en zone occupée. La Continentale, maison de production allemande basée à Paris, contrôle chaque film en préparation, durant tout le processus, c'est-à-dire de la pré-production (en vérifiant le contenu des scénarii et les orientations politiques des réalisateurs et scénaristes...) à la sortie du film en passant par le tournage. Les autorités allemandes interviennent en matière budgétaires, allouant plus ou moins d'argent selon l'intérêt idéologique d'un film⁸⁰. En zone libre, un service du cinéma affilié au secrétariat général à l'Information, c'est-à-dire sous contrôle du Conseil, s'occupe des affaires cinématographiques. Le décret du 2 décembre 1940 institue le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) et structure le secteur professionnel dans l'esprit corporatiste qui anime les dirigeants vichyssois. En théorie, les professionnels eux-même gèrent leur domaine de compétences. Une Famille professionnelle des spectacles (FPS) est créée par le décret du 17 avril 1943, suite à la Charte du Travail (loi du 4 octobre 1941)⁸¹. Enfin une Commission provisoire d'organisation est chargée d'étudier les modalités d'application du COIC, avec à sa tête Léo Joannon, dont il convient ici de restituer son parcours sous le régime de Vichy et les conséquences sur ses projets cinématographiques.

Dans le cas du *Carrefour des enfants perdus*, le directeur de la Continentale Alfred Greven a

80. Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *op. cit.*, « La mainmise allemande », pp. 21-33.

81. Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, pp.163-166.

été conforté dans le choix de Léo Joannon comme réalisateur d'une part par sa renommée (certains de ses films ont eut du succès dans la dernière décennie) et d'autre part grâce à son attitude envers le régime de Vichy. En effet, en prenant soin de ne pas prendre position en matière politique, Léo Joannon bénéficie de largesses officielles quant à son film. De plus il occupe le poste d'administrateur délégué de la Maîtrise artisanale de l'industrie cinématographique (MAIC), une maison de production qui dispose du soutien solide de Vichy. Ce qui montre au plus haut point en quoi ce film est jugé d'intérêt national par le régime de Vichy, c'est sans doute la participation financière du secrétariat général à la Jeunesse, pour qui un tel projet ne peut être que bénéfique en termes d'image et de retombées médiatiques. A côté de la somme importante qu'il verse (un million de francs), il y a aussi la direction générale du Cinéma qui intervient à hauteur de trois millions de francs, pour un budget total de douze. De plus ce sont de vrais jeunes garçons incarcérés dans un centre de travail qui ont été intégrés au casting de figuration par le ministère, au moins pour une partie d'entre eux, selon le journal *Combat*⁸². Une telle largesse est évidemment à double sens, et le régime de Vichy s'arroge ainsi un droit de regard exacerbé, pouvant stopper la production à tout moment. Une lettre du secrétariat général de la Jeunesse précise sans ambiguïté :

« Il est entendu que cette convention comportera des clauses garantissant au secrétariat général de la Jeunesse un droit absolu de regard et de contrôle sur le plan moral et national. Ce contrôle sera exercé au nom du secrétariat général de la Jeunesse par M. Schiltz, chef adjoint de la propagande et chargé des questions de cinéma »⁸³.

Ce lien qui unit Joannon et le régime est même si évident et visible que le scénario est modifié tardivement, après le deuxième examen du dossier par le comité d'attribution des avances du Crédit national, qui dépend du COIC (20 août 1943), regrettant « certains inconvénients du film de propagande »⁸⁴. Ainsi la scène dans laquelle Jean Victor se trouve au secrétariat général de la Jeunesse (à l'Hôtel du Parc) se voit réduite en supprimant des dialogues qui évoquaient des réalisations du régime en faveur de la jeunesse, comme les chantiers des Compagnons de France qui réunissent « la jeunesse saine, normale » défendant les valeurs familiales et paysannes du régime en place. Autre détail supprimé, le juge ne mentionne plus le fait que le Carrefour est « un centre de rééducation créé sous les auspices du secrétariat à la Jeunesse », lorsque Jean Victor vient chercher

82. *Combat*, 13 mai 1944.

83. Archives de production de la BIFI, CN41, lettre du secrétariat général à la Jeunesse datée du 20 mai 1942, adressée à Léo Joannon, citée par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.165.

84. *Ibid.*

les enfants. Plus importante est la suppression d'une séquence pourtant essentielle pour la compréhension du film, qui a été rejeté par le représentant du ministère de l'Intérieur. Cette séquence remet en question sans condition la responsabilité du personnel pénitentiaire dans les révoltes juvéniles. Jean Victor affirmait que les enfants y sont traités « comme des bêtes » et que ces pénitenciers sont rien de moins que « des fabriques de révoltes »⁸⁵. La sortie du film a vivement fait réagir l'administration pénitentiaire, qui se défendait de leur conditions de travail et du principe de continuité du service à l'État. Il n'est donc pas étonnant que ce soit le représentant du ministère de l'Intérieur qui a refusé la sortie du film lors de la commission de censure en mars 1944. En derniers recours, Joannon a plaidé sa cause et a tenté de conserver la scène par des arguments solides :

« La réalisation montre essentiellement les bienfaits d'une action rééducative dans un esprit plus humain et social. Les critiques qu'elle implique à l'égard de certaines méthodes ne concernent que des errements que l'Administration pénitentiaire a amplement réformés depuis plusieurs années et dont l'évocation est d'ailleurs faite avec discrétion. Dans son ensemble, tout le film tend à créer une opinion sympathique à l'égard des institutions nouvelles que, depuis l'Armistice, le gouvernement a consacrées à la formation civique et morale de la jeunesse française jusque dans ses éléments les plus déshérités »⁸⁶.

Malgré un plaidoyer aussi constructif et appuyé par le directeur général de la cinématographie, la scène est définitivement supprimée.

2. Apologie de la nouvelle pédagogie du régime et stigmatisation des anciennes méthodes, l'exemple du *Carrefour des enfants perdus* de Léo Joannon

Le film de Léo Joannon est « perçu dès son origine comme une caisse de résonance virtuelle du régime en place »⁸⁷ et met en valeur la nouvelle politique de Vichy en matière de jeunesse, qui se démarque des gouvernements précédents. La « loi relative à l'enfance délinquante » du 27 juillet 1942 renforce l'autonomie pénale qui n'était pas prévue par la loi de juillet 1912. En supprimant la

85. *Ibid*, exemplaire du scénario destiné au directeur général de la cinématographie.

86. Lettre du 13 avril 1944, Archives nationales (AN), F 42, 17, citée par Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *op. cit.*, p.102.

87. Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.165.

notion de discernement⁸⁸, la nouvelle loi entend faire primer la rééducation sur la répression. La législation en vigueur à l'époque prévoyait en effet des mesures répressives pour les mineurs auteurs de crimes et délits, comme le « placement dans une colonie corrective du ministère de la Justice » dont les caractéristiques sont bien moins éducatives qu'un « institut médico-pédagogique d'enfants anormaux ou arriérés » ou que tout autre institution relevant du secrétariat d'État à la Santé, du secrétariat d'État à l'Éducation nationale ou du commissariat général à la Famille »⁸⁹. La nouvelle loi prend soin de remplacer le terme « colonie pénitentiaire » par celle d'« institution publique d'éducation surveillée ». De plus la loi précise que « toute réforme de la législation de l'enfance délinquante serait illusoire si elle n'était accompagnée d'une réforme de l'organisation et des moyens de rééducation ».

Léo Joannon se place dans le sillage des actions menées par Alexis Danan dans les années 30, contre les bagnes d'enfants. Le personnage de Jean Victor n'est sans doute pas un ancien journaliste pour rien, et il est clairement dit qu'il a déjà écrit des articles concernant la question de l'enfance délinquante avant la guerre, rapprochement plus qu'évident. De plus le brusque changement de méthode du directeur du Carrefour rappelle à bien des égards celui de la directrice de *Prison sans barreaux* (1938), film auquel a participé le même Alexis Danan. Cette nouvelle direction dans le traitement des enfants délinquants s'exprime le mieux par la parole. Jean Victor fait comprendre que son rôle est avant tout d'écouter les enfants, qui ne sont pas habitués à avoir l'attention des adultes. De même il rappelle que le Carrefour n'est pas une prison, qu'il n'y a pas d'enceintes verrouillées comme dans les autres établissements pénitentiaires classiques. Rétablir la communication et la confiance pour « guérir » les enfants, ceci est tout à fait nouveau pour ces délinquants, dont certains sont victimes des temps difficiles, de l'exode qui a suivi la Défaite et qui provoque une entrée dans la délinquance plus facile (maisons inoccupées, marché noir, séparation des parents...). Ceci explique pourquoi la délinquance est en forte augmentation pendant la Seconde Guerre mondiale. A l'inverse le personnage de Malory représente les anciennes méthodes, brutalisantes, et par extension les régimes précédents qui sont stigmatisés. Jean Victor symbolise la victoire du discours, de l'esprit sur la force et la violence (Illustration 1). La confiance accordée aux enfants atteint son paroxysme lorsque Jean Victor laisse des enfants aller dans la ville la plus proche pour récolter de l'argent afin d'ouvrir un nouveau centre, séquence reprise une fois de plus de *Prison sans barreaux* (et que l'on retrouve également dans *La Cage aux rossignols* et *Les Choristes*, dans une moindre mesure). L'effet d'une telle séquence, avec le retour au dernier moment des enfants au centre, est bien évidemment de faire comprendre que le dialogue peut sauver ces enfants

88. Le discernement est la faculté de juger et d'apprécier avec justesse, l'aptitude à distinguer le bien du mal. Il est acquis aux alentours de l'âge de 7 ans.

89. Article 17, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.170.

démunis, que la pédagogie doit l'emporter sur la répression.



Illustration 1: Deux méthodes se confrontent dans la prise en charge des jeunes délinquants.

Gabrielle Houbre fait remarquer que les enfants du Carrefour ne sont jamais montrés avec des livres et manuels dans les mains⁹⁰. Il s'agit ici d'un principe essentiel de l'idéologie du régime de Vichy, à savoir la primauté du travail manuel sur le travail intellectuel. Le gouvernement de Pétain combat fermement la bureaucratie des anciens régimes. Pétain donne les grandes lignes de sa politique dès août 1940 :

« Nous nous attacherons à détruire le funeste prestige d'une pseudo-culture purement livresque, conseillère de paresse et génératrice d'inutilités »⁹¹.

L'éducation comprise dans le sens du régime est orientée vers les ateliers de travail, qui doivent préparer les jeunes dans l'intégration sociale. L'outil de travail – la machine dans le film – devient l'objet de la réussite pour le jeune, d'où la scène dans laquelle le moniteur reproche au détenu Rougiers d'avoir détruit la machine. La bureaucratie rejetée par le régime trouve un écho dans les fonctionnaires du ministère, qui sont un obstacle physique et symbolique dans la

90. Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p. 171.

91. « L'éducation nationale », *Revue des deux mondes*, 15 août 1940, in Philippe PETAIN, *Paroles aux Français : messages et écrits 1939-1941*, Lyon, Lardanchet, 1941, p.224.

progression de Jean Victor. François Garçon note à ce propos : « Le récit réduit donc la bureaucratie à une attitude pantouflarde, à une routine qui asphyxie le révolutionnaire »⁹². L'ultime rejet du système bureaucratique intervient lorsque les enfants, en pleine révolte, détruisent la « paperasserie » (terme employé dans le film) du Carrefour.

Plus largement c'est l'idée de groupe qui est véhiculée, l'union des hommes afin de servir le pays, et en cela le film rejette l'individualisme qui est inhérent à la bureaucratie. La notion de groupe, d'équipe, est largement utilisée dans *Le Carrefour des enfants perdus*, à travers le sport qui n'a jamais été autant utilisé politiquement parlant que sous Vichy. Jean Victor acclame les nouvelles installations sportives du centre (volley-ball, terrains de sport...), un équipement « tout à fait moderne ». Le sport, dans l'esprit de Pétain, vise « à rendre à la race française, santé, courage, discipline »⁹³ pour l'avenir du pays. L'équipe, dans le film, prend la forme d'un ensemble de jeunes garçons délinquants, placés sous le contrôle du chef Joris. Cette exaltation du chef, par les dialogues qui résonnent directement avec les discours officiels du régime,

« classe le film parmi les rares réalisations fascisantes du cinéma français de l'Occupation qui, dans sa très grande majorité, n'a pas été un cinéma politique ou socio-politique, inféodé à Pétain, au nazisme ou au fascisme »⁹⁴.

Par ce curieux paradoxe, à la fois illustration des méthodes progressistes de Vichy et idéologie fascisante, le film de Joannon est difficile à appréhender, comme le montrent les critiques contrastées de l'époque.

3. Usages politique et social du *Carrefour des enfants perdus* par la critique

Par son sujet d'actualité, sa prise de position, et par son apologie du pétainisme, *Le Carrefour des enfants perdus* a tout de suite été l'objet d'un vif débat critique lors de sa sortie. Si l'on s'intéresse exclusivement aux propos de la critique professionnelle, et non aux réactions publiques, on constate que les avis sont clairement divisés en deux catégories selon les affinités politiques de chacune. En France, les critiques de cinéma ont généralement une lecture socio-politique des films, ou bien psychanalytique. Dans les deux cas, il faut rappeler que peu de critiques

92. François GARÇON, « La tardive tentation fasciste du cinéma français, septembre 1942-septembre 1943 », in Marc FERRO, *Film et histoire*, Paris, EHESS, 1984, p.122.

93. Philippe PÉTAÏN, « L'éducation nationale », *op. cit.*, p.227.

94. François GARÇON, *op. cit.*, pp.115-116.

prennent en compte l'aspect esthétique des films, préférant se focaliser sur le fond plutôt que la forme, jugeant que le contenu est la finalité d'un film, et non le contenant.

L'orientation idéologique du film n'échappe à personne, à commencer par Max Bihan, journaliste à *Comœdia* :

« C'est un film à thèse, c'est une bande type ordre nouveau et révolution nationale réunis, portant sur la rééducation de la jeunesse par des procédés revus et corrigés sur la misère de l'adolescence délinquante. [...] Si les Hauts patronages doivent nous offrir de temps en temps de la propagande de cette sorte, faisons du film de propagande »⁹⁵.

Pour le journaliste, il s'agit donc de saluer avant tout le thème du film, fait social d'intérêt public, et non pas les implications idéologiques du régime. Cette stratégie journalistique est également celle du magazine *Vedettes*, pour qui cette « œuvre contre les bagnes d'enfants mérite à tous égards d'être défendue »⁹⁶, en prenant soin de ne pas prendre le chemin du débat politique. En effet, sous l'Occupation allemande, le milieu du journalisme est très surveillé et chaque journal fait l'objet d'un examen de conformité avant d'être publié, afin de voir s'il n'y est pas porté atteinte à l'Allemagne, au pétainisme ou s'il n'y est pas fait référence à des opérations militaires. Toutes les rubriques sont concernées, y compris les critiques de cinéma. C'est pourquoi beaucoup de critiques sont soit modifiées, soit supprimées purement et simplement (laissant apparaître un vide en plein milieu du journal), de peur de ne plus bénéficier d'aides financières du régime et du droit de parution, domaines de compétences du Secrétariat d'État de l'Information et de la Propagande institué par le décret du 1er avril 1940. En zone occupée, c'est l'ambassadeur d'Allemagne Otto Abetz qui contrôle la presse collaborationniste par l'intermédiaire des Éditions Le Pont créées à cet effet, mais il exerce une censure dans tout le pays avec la *Propaganda Staffel* qui dispose d'organes en province⁹⁷. Il est à noter également que le parti communiste français a été interdit par le régime de Vichy et que son journal, *L'Humanité*, est donc clandestin. Il reste néanmoins *Combat*, un organe de la Résistance, qui se montre ambigu sur le film, y voyant dans certaines scènes les prémises de « la vraie révolution », celle des Gaullistes⁹⁸. Moins contrastée est la critique, dans le même journal, de « P.F. », pour qui le ton jovial du film et la représentation du Carrefour pourraient inciter les

95. *Comœdia*, 13 mai 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.176.

96. *Vedettes*, 13 mai 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.176.

97. Fabrice D'ALMEIDA et Christian DELPORTE, « L'information sabordée » in *Histoire des médias en France, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010.

98. *Combat*, François-Charles BAUER, 6 mai 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.177.

jeunes à entrer dans les centres d'éducation surveillée du régime, et donc à les endoctriner⁹⁹.

Ce sont bien entendu les journaux d'extrême-droite qui encensent le film de Léo Joannon, à commencer par Lucien Rebatet, l'un des plus virulents journalistes collaborationnistes de l'Occupation. Même s'il regrette le flou autour de la doctrine révolutionnaire pétainiste, il fait part de son contentement de voir une « note dominante de virilité, [...] de style autoritaire, dominée par la notion de chef »¹⁰⁰. Dans *La Gerbe*, l'un des journaux collaborationnistes les plus importants, Georges Blond profite de ce culte du chef pour propager sa foi en la Révolution nationale du maréchal Pétain¹⁰¹. Pour *Le Réveil du peuple*, les nouvelles méthodes du régime en place sont considérées comme efficaces pour « régénérer cette jeunesse corrompue [...] en usant de psychologie et non de violence ». Selon le journaliste Pierre Maudru, la Révolution nationale et la nouvelle politique de jeunesse permettent aux délinquants de trouver leur place au sein de la société française, et cette délinquance existe seulement parce que les gouvernements précédents n'ont pas permis à ces jeunes d'assouvir leur « besoin inné de commander »¹⁰². Notons que ces journaux collaborationnistes ont fait paraître leur critiques avant les autres, ce qui laisse supposer que le régime met tout en place pour diffuser les avis positifs en priorité, afin de faire la propagande de sa politique de jeunesse et d'imposer son point de vue.

Le Carrefour des enfants perdus porte intrinsèquement les marques de sa période de production, tant le reflet de l'idéologie pétainiste y est visible. Michel Chauvière fait remarquer que la période du régime de Vichy a été cruciale pour l'enfance inadaptée, c'est dans cette période que « se différencie et se professionnalise l'action des futurs éducateurs spécialisés » et que s'opère « la mutation décisive des mentalités en matière d'enfances inassimilables et un début de réalisation d'une politique de « rééducation » »¹⁰³.

B) L'après-guerre et la nouvelle législation sur la jeunesse délinquante

1. L'ordonnance de 1945 et sa transcription au cinéma

Pour comprendre l'ordonnance de 1945, considérée comme l'acte fondateur de la justice des mineurs, il faut revenir sur la loi du 27 juillet 1942, promulguée pendant l'Occupation allemande.

99. *Ibid.*, 13 mai 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.177.

100. *Je sais tout*, 28 avril 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.176.

101. *La Gerbe*, 4 mai 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.176.

102. *Le Réveil du peuple*, 10 mai 1944, cité par Gabrielle HOUBRE, *op. cit.*, p.177.

103. Michel CHAUVIERE, *Enfance inadaptée : l'héritage de Vichy*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1980, pp. 8-18.

Cette loi supprime la notion de discernement, donc de responsabilité du mineur. Dans la pratique elle autonomise ainsi un droit pénal de l'enfance. Son objectif prioritaire est donc de privilégier la rééducation sur la répression, sauf pour certains mineurs « que leur perversité ne permet pas d'amender par les méthodes ordinaires du redressement »¹⁰⁴. De plus, la loi prévoit une prise en charge judiciaire en deux parties, tout d'abord un procès dans un tribunal d'arrondissement non spécialisé qui doit déterminer la culpabilité ou non du mineur, puis un procès dans un tribunal régional pour enfants lorsque cela s'avère nécessaire. Dans le cas d'un mineur reconnu coupable, celui-ci est envoyé dans un centre d'observation régional.

A la Libération, les spécialistes de l'enfance ne souhaitaient pas faire le lien de continuité avec la politique du régime de Vichy, rares étaient ceux qui voulaient reconnaître les avancées législatives et matérielles durant la Seconde Guerre mondiale, pour des raisons évidentes. Ainsi les auteurs de l'ordonnance de 1945 répudient la loi de 1942 pour faire table rase du passé, mais ils reprennent à leur compte le contenu global de ce texte. L'irresponsabilité pénale absolue du mineur y est affirmée, et le discernement ne fait plus partie du vocabulaire de la justice des mineurs. Les juges des enfants ont la possibilité de prononcer des sanctions pénales, mais là où auparavant il y avait une distinction entre le ministère public et les juges d'instructions, l'ordonnance de 1945 fait combiner les deux fonctions dans la figure du juge des enfants. Celui-ci est nommé pour trois ans par le tribunal de 1^{ère} instance ou de grande instance, et doit avoir reçu une formation adéquate. Si les premiers éducateurs de l'enfance inadaptée et les premières écoles de formation apparaissent en 1942, il faut près de 25 ans pour qu'une vraie reconnaissance officielle se concrétise¹⁰⁵. La loi de 1942 n'ayant pas reçu application compte tenu des circonstances, un statut des personnels de l'Éducation surveillée est promulgué le 10 avril 1945. L'Éducation surveillée devient autonome et n'est donc plus dépendante de l'Administration pénitentiaire. Faute de moyens, la France ne dispose d'un premier centre d'études et de formation qu'en 1951, avec l'ouverture de la structure de Vaucresson par Henri Michard¹⁰⁶. L'ordonnance de 1945 vient donc à un moment décisif puisque la courbe de la délinquance avait atteint un niveau élevé durant l'Occupation (le chiffre a triplé entre 1939 et 1943)¹⁰⁷. La frontière entre loi et infraction, entre légalité et illégalité était particulièrement floue. Il était nécessaire de mettre en place un personnel spécialisé pour accompagner les enfants de justice et pour rendre les institutions plus efficaces, dans le sens d'une justice dite « protectionnelle » et non plus punitive.

104. *Ibid*, p.43.

105. Jacques BOURQUIN, « Un statut qui précède le métier. L'éducateur de l'Éducation surveillée et le statut du 10 avril 1945 », in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série, 2007.

106. Il publie un rapport sur l'observation en milieu ouvert en 1956 qui est pendant longtemps le livre de référence des éducateurs.

107. Jean CHAZAL et Renaud CHAZAL, *L'enfance et la jeunesse délinquantes*, Paris, Que sais-je, PUF, 1953, pp.7-8.

Les centres d'observation, le personnel de l'Éducation surveillée et bien entendu les juges pour enfants sont représentés dans plusieurs films dans l'après-guerre. Dans *Chiens perdus sans collier*, le juge Julien Lamy (Jean Gabin) décrit le centre d'observation comme « une maison où il [le jeune délinquant] pourra se reposer » quelques temps. A un autre délinquant, plus jeune, qu'il envoie aussi au centre de Terneraie grâce à un subterfuge administratif, il dit : « L'État va pouvoir t'apprendre un métier ». Une des scènes à Terneraie montre effectivement les enfants en train de travailler la terre, dans le but de les motiver et de leur offrir une réinsertion sociale. Dans *Les 400 coups*, la mère d'Antoine Doinel demande au juge « de lui faire peur » pour qu'il comprenne que sa fugue n'est pas une solution et que son comportement doit changer. Le juge, instinctivement, répond : « Ce n'est pas mon rôle, madame ». Cette simple phrase de dialogue suffit à faire comprendre les compétences du juge des enfants, encore assimilé pour beaucoup à un juge normal. Le juge précise également qu'Antoine restera deux ou trois mois au centre d'observation, ce qui correspond à la durée moyenne, certains délinquants peuvent y rester plus longtemps selon les difficultés de l'observation. Le centre d'observation du film est mixte (urbain-rural), permettant aux enfants de se ressourcer et littéralement de s'évader de Paris et des possibilités délinquantes que la capitale offre. Cependant le personnel sait se montrer persuasif et rigoureux : lorsqu'Antoine commence à manger son morceau de pain avant le coup de sifflet, il se fait gifler par l'un des éducateurs. Cette scène remet donc en cause l'orientation rééducative du gouvernement sur la jeunesse délinquante. De la même manière, Marcel Carné fixe les limites du métier d'éducateur dans *Terrain vague*. Jacques Mercier, l'éducateur chargé de Marcel, apprend à sa mère que son métier d'origine est assureur et qu'il est éducateur « parce qu'il faut le faire », en d'autres termes cela n'est pas sa vocation de base. Il n'est pas étonnant dès lors qu'il est le seul personnage de la profession qui apparaisse dans le film, sa courte présence nous rappelle surtout que les éducateurs existent bien, mais que cette existence n'a au final que peu d'impact sur la prise en charge des délinquants, qui forment des bandes organisées au sein des grands ensembles parisiens.

Il y a ainsi un certain hiatus entre la souplesse promise par la législation et la représentation cinématographique, notamment à travers la figure des éducateurs, soit brutaux soit inefficaces. Cependant c'est dans la même période que naît une figure devenue à elle seule le porte-étendard de l'ordonnance de 1945 : le juge des enfants, et plus particulièrement le juge Lamy dans *Chiens perdus sans collier*.

2. La figure paternelle du juge des enfants dans *Chiens perdus sans collier*

En 1954, Jean Delannoy est un réalisateur expérimenté et bien intégré au sein de la

profession cinématographique française. Son choix se porte sur le roman *Chiens perdus sans collier* de Gilbert Cesbron (1954), écrivain d'inspiration catholique qui traduit dans ses nouvelles et essais les sujets d'actualité afin de sensibiliser la population. La rapidité avec laquelle le livre est adapté au cinéma démontre à la fois l'une des caractéristiques du cinéma dit de la Qualité, auquel nous reviendrons dans le prochain chapitre, mais aussi l'intérêt toujours aussi significatif porté au thème de la jeunesse délinquante par le monde culturel. Pourtant, c'est vers le milieu des années 1950 que la délinquance connaît une diminution notable. S'appuyant sur les statistiques judiciaire et policière, le ministre de la Santé déclare le 16 avril 1954 que « la délinquance juvénile a sensiblement diminué depuis 1948, époque à laquelle elle a atteint un maximum »¹⁰⁸. Quoi qu'il en soit, le ministère de la Justice estime tout de même essentiel d'apporter conseil technique et aides à l'équipe du film de Delannoy¹⁰⁹. De plus, Jean Gabin est au sortir de la Seconde Guerre mondiale un acteur incontournable de la scène française, il a atteint un seuil de popularité lui permettant de produire lui-même des films dans lesquels il joue, d'imposer ses scénaristes, et même d'acheter les droits de romans susceptibles d'être adaptés. Son implication dans les représentations collectives est donc immense¹¹⁰. Le rôle qu'il joue dans *Chiens perdus sans collier* est le juge pour enfants Julien Lamy, une figure qui est donc totalement nouvelle en 1955 et qui marque une rupture fondamentale avec les personnages que l'on trouve dans les films précédents, notamment sous Vichy. Le nom même du juge est significatif.

La première scène avec Lamy rappelle cependant qu'un juge des enfants reste une personne puissante et compétente dans le domaine judiciaire, puisque ses premières paroles, à une jeune prostituée accompagnée d'une religieuse, sont très claires : « Ce qui est bien et ce qui est mal, c'est moi qui en décide ». Mais dès que Francis, le délinquant le plus âgé, arrive dans le bureau du juge, celui-ci le met à l'aise et la mise en scène souligne bien que les deux personnages sont au même niveau, assis, créant un rapport de proximité, inattendu de la part de Francis. Même si ce rapport est quelque peu minimisé par le porte-manteau qui les sépare nettement, Lamy s'empresse d'expliquer à Francis qu'« être juge des enfants n'est pas du tout pareil qu'être juge ». La séquence se conclut par le regard complice et doux de Lamy, que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans le reste du long-métrage. Toujours au palais de justice, Lamy est cette fois-ci en présence de Robert, accompagné d'une personne de l'Assistance. Lamy se range du côté du jeune garçon, en reprochant à la femme son ton hautain et son manque d'attention à l'enfant. C'est elle qui représente ici l'autorité, avec sa présence verticale prononcée et les plans en plongée sur Robert. Le juge n'hésite

108. Jacques TOUZEAU (dir.), *op. cit.*, p.63.

109. Note au début du film : « Les producteurs, le réalisateur, les collaborateurs de ce film remercient le ministère de la Justice pour l'aide et les facilités qu'il leur a accordés lors de la réalisation de cette production ».

110. Philippe MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur; socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006, p.34.

pas non plus à aller voir lui-même les enfants dans les maisons de correction. Ainsi lorsqu'il rend visite à Robert, il s'assoit sur son lit dans une pose paternaliste et il le borde avec les draps, éléments très importants si l'on considère que Robert est justement à la recherche de son père qu'il ne connaît pas. En plus des maisons de correction, Lamy intervient également au domicile même de Francis, afin de constater un certain nombre d'éléments et d'évaluer le milieu social des enfants qu'il juge.

Lorsqu'il ne voit pas les enfants, Lamy ne les oublie pas pour autant. Il fait envoyer par sa secrétaire des journaux chaque semaine à Robert. De plus il n'hésite pas à outrepasser la censure qui existe au centre de Ternera y pour les lettres personnelles, lorsque l'amie de Francis (Sylvette) vient lui demander de faire passer ses lettres. Cette scène révèle d'ailleurs toute l'ambiguïté du personnage de Lamy : il prend un ton autoritaire (comme sait si bien le faire Jean Gabin) mais reste en même temps humble, altruiste et à l'écoute, bref accessible. Une inversion des rôles s'opère lorsque Sylvette s'assoie dans le fauteuil de Lamy et que ce dernier s'allonge dans le canapé, cette évocation de la psychanalyse tend à montrer que la conversion est bénéfique autant pour Sylvette que pour Lamy, et que le juge des enfants est bien une personne faisant du social. La communication est ainsi au centre de la méthode du juge, qui va jusqu'à raconter les coups que lui donnait son père ou encore ses souvenirs de la guerre aux enfants. La mère de l'un d'eux sait reconnaître cette qualité, elle qualifie Lamy de « juge au cœur large ». De plus il sait que pour que les délinquants réintègrent la société, le moyen le plus simple reste encore de leur montrer l'exemple. Jean Delannoy insiste sur des détails, par exemple par un plan de plusieurs secondes montrant Lamy s'essuyer les pieds sur un paillason, dans la maison de la mère de Gérard, visiblement peu habitué à ce genre de politesse.

Ce comportement tout à fait nouveau est efficace pour les jeunes délinquants, le paternalisme de Lamy permet aux enfants de retrouver une figure qu'il pensait synonyme uniquement de maltraitance, d'alcoolisme et autres « mauvais exemples », comme le rappelle la mère de Gérard. Lamy se substitue symboliquement au père de Gérard dans la scène finale, où il demande au petit Gérard de l'appeler « Monsieur tout court et plus Monsieur le Juge ». Gérard accède donc au processus socialisant et devient quelqu'un de respecté, y compris par son juge qui en le voyant heureux sur le dos de l'acrobate, décide de le laisser à sa mère. Concernant Robert qui s'est échappé de Ternera y, Lamy décide de lui raconter la vérité sur ses parents, afin que celui-ci cesse de s'évader pour une cause illusoire. En lui parlant comme un adulte, Lamy lui offre la possibilité d'avancer, de dépasser ses illusions, et de remplacer son père inexistant par le juge. La dernière conversation entre les deux personnages nous le montre, Lamy fait part à Gérard de son intention de venir lui rendre visite au centre durant l'été, il lui dit qu'il « n'est plus tout seul maintenant », phrase à laquelle Gérard répond par un large sourire, qui en dit plus long que des

paroles (illustration 2).



Illustration 2: Le juge Lamy (Jean Gabin) et le délinquant sont au même niveau dans le cadre.

A côté de cette nouvelle figure, le personnel d'encadrement des maisons de correction garde une place importante dans les films, même si leur prépondérance devient moindre. Il faut souligner la description qui en est faite dans *La cage aux rossignols* et son remake *Les choristes*, qui tout deux confrontent l'idée d'une nouvelle pédagogie remise en question par le personnel d'origine.

3. Des mesures répressives aux méthodes éducatives : *La Cage aux rossignols* et son remake *Les Choristes*

Si le tournage de *La Cage aux rossignols* ne débute qu'en 1944, le scénario lui date de 1937. L'histoire au centre du film, le parcours du surveillant de r  ducation Clément Matthieu (Noël-Noël)    l'internat privé d'Eaubonne-sur-Loire, ne débute pas le 30 octobre 1935 par hasard. Il s'agit de prendre en compte le climat médiatique qui règne alors autour de la question de la jeunesse délinquante, suite à la révolte de la maison d'éducation surveillée de Belle-Ile-en-Mer en août 1934 et aux campagnes de presse qui s'en suivirent. De plus c'est précisément le 30 octobre 1935 qu'un décret-loi d  p  nalise le vagabondage des mineurs, alors même que le centre d'Eaubonne-sur-Loire comprend un grand nombre de vagabonds orphelins. Ainsi rien de plus normal à ce que le

personnage de Clément Matthieu raconte son expérience sous la forme d'un roman autobiographique paru dans un journal (*La Dépêche*), profitant de ce fait pour épingle la cupidité et l'hypocrisie du monde du journalisme dans les années 1930.

Dès son arrivée à l'internat, Clément Matthieu est frappé par la sévérité des bâtiments (« *Pouvait-on imaginer que des enfants puissent être si méchants pour mériter un tel décor ?* »)¹¹¹. Sa première rencontre avec le directeur M. Rachin est pour lui une épreuve difficile tant l'homme est austère et asocial (caractère souligné par une contre-plongée très prononcée), et qui pense que les enfants « *méritent la trique* » pour avoir blessé le père Maxence avec un piège (illustration 3).



Illustration 3: Les méthodes répressives symbolisées par la figure tyrannique de M. Rachin et par la mise en scène très rigide.

Le père Maxence, qui occupe les postes d'infirmier, de gardien ou encore de magasinier, prend soin de dire à Clément Matthieu qu'il se retrouve pion dans un centre « *pour amender* » les enfants difficiles, et que celui qu'il remplace a failli avoir le crâne ouvert à cause de la violence de ces enfants. Matthieu est ainsi désorienté dès l'entrée dans la cour des enfants, qui en apparence semblent calmes et inoffensifs, et en aucun cas ne semble mériter les six heures de cachot si le coupable de la blessure du père Maxence ne se dénonce pas, ainsi que la suppression de la récréation. Deux visions de l'encadrement spécialisé s'opposent, celle de M. Rachin qui utilise les vieilles méthodes répressives, et Clément Matthieu qui affirme la primauté de l'éducation et de la communication humaine et respectueuse. M. Rachin n'hésite pas à qualifier la méthodologie de Matthieu d' « *illusions heureuses* » et d' « *utopies pédagogiques* », en se moquant du projet de

111. Il s'agit de l'abbaye de Fontevraud, qui est à cette époque un établissement pénitentiaire.

chorale qu'il finit cependant par accepter. Substituant la brutalité aveugle à la confiance, Matthieu gagne le respect des enfants qui pourtant n'ont plus aucune foi en les adultes. Tout comme le juge Lamy se rangeait du côté de Robert lors de l'audience du tribunal, Matthieu tient tête au directeur de l'établissement, aide les enfants en mimant les réponses lors d'un examen oral ou supprime les punitions, il devient ainsi « comme un frère » pour les enfants. Matthieu confie la classe à Laugier, un élève difficile, pendant qu'il emmène Lequerec chez le directeur. Il parvient néanmoins à trouver un arrangement avec ce dernier pour lui éviter le cachot dans lequel il s'est fait mordre par des rats : il doit pour cela prendre conscience des conséquences de son acte en devenant garde-malade du père Maxence. Cette expérience fait de Lequerec quelqu'un de nouveau, de plus responsable, transformation qui s'exprime par des sentiments nouveaux pour lui, comme la tristesse lorsque le père Maxence est emmené à l'hôpital pour être opéré.

L'originalité de la méthode de Clément Matthieu réside dans la chorale qu'il met en place, permettant de sociabiliser les enfants et de leur apporter la satisfaction du travail de groupe et le respect des adultes. Laugier est par exemple filmé en contre-plongée pour la première fois après son solo vocal, il prend de l'importance (sociale, symbolique...) grâce à la musique, découvre la fierté et la reconnaissance, notamment lorsque les Bienfaitrices de l'œuvre applaudissent la chorale (illustration 4).



Illustration 4: Laugier accède à la reconnaissance grâce aux méthodes pédagogiques de Clément Matthieu.

Car c'est justement de reconnaissance que manque ces enfants rentrés dans la délinquance pour montrer qu'ils existent. La musique et son apprentissage leur permet de se faire respecter, et

dès lors Matthieu fait remarquer au directeur qu'il n'y a plus d'évasions depuis que la chorale est en place. Même les supérieurs de M. Rachin, lors d'un conseil d'administration, admirent les bienfaits de la chorale. Clément Matthieu permet un ultime acte de confiance en emmenant tous les enfants au cirque dans le village voisin, sans la permission de M. Rachin en visite à Paris. Il offre la possibilité aux jeunes de s'échapper quelques heures à l'austérité du centre et d'assouvir leur « désir fou d'escapade », comme le dit la voix off sur des images d'arbres et de nuages¹¹². Mais surtout, c'est cette confiance qui sauve les enfants de la mort, suite à l'incendie de l'internat par la foudre. On retrouve ici une scène très inspirée par *Prison sans barreaux* et *Le Carrefour des enfants perdus*, comme nous l'avons vu. Cela contribue à faire des films sur l'enfance délinquante un ensemble homogène, avec des codes précis, des scènes symboliques, et des emprunts récurrents. Ainsi on peut voir les prémisses de la note à caractère pédagogique de la fin de *Terrain Vague* dans *La cage aux rossignols*. En effet la fin du film de Jean Dréville, par une mise en abîme, nous montre le roman de Clément Matthieu avec une étiquette sous le titre qui signale que c'est « le livre qui, en alertant les pouvoirs publics, a permis la suppression de certains abus ». La responsabilité sociale et politique du journalisme et du cinéma est ici affirmée, ainsi que le rôle des pouvoirs publics dans la prise en charge de ces enfants.

La nouvelle version de Christophe Barratier, *Les choristes*, n'évoque pas ce thème pour la simple raison que l'intrigue se passe cette-fois-ci en 1949, à Fond de l'Étang près de Lyon. Les campagnes de presse contre les bagnes pour enfants ne sont plus vraiment d'actualité, la priorité reste encore le sort des enfants orphelins victimes de la Seconde Guerre mondiale et des conditions difficiles de la France après 1945. Hormis cela, le film reprend très sensiblement le même scénario que son modèle, tout en le modernisant techniquement et en y ajoutant un aspect modestement comique avec Gérard Jugnot, qui reprend le rôle de Clément Matthieu. Le film est un des plus grands succès de l'année 2004 en France, mais malgré ses aspects commercial et populaire, il n'en révèle pas moins quelques éléments discursifs sur la délinquance des années 1950, tout en prenant garde de ne pas tomber dans l'anachronisme.

Christophe Barratier souligne la rigidité du système institutionnel par la porte du centre qui se referme lourdement en craquant derrière Matthieu, et par l'insistance sur les grilles et barrières entourant l'établissement. La contre-plongée sur le directeur M. Rachin reprend quant à lui la fonction qu'il avait dans l'original. Il en est de même de la question de la chorale, qui redonne un sens à la vie des enfants perdus, autant socialement que psychologiquement. Pépinot, le plus jeune des enfants du centre, retrouve la joie de vivre en devenant assistant de chœur, il a des

112. Ce type de plan, en travelling avant et en légère contre-plongée dévoilant le ciel ou bien des immeubles (lorsque le film se situe en milieu urbain) ou des arbres (quand il s'agit de films en milieu rural), est observable dans plusieurs films du corpus : *Chiens perdus sans collier*, *Les Quatre-Cents Coup*, *La Haine*, *Ma 6-T va crack-er*, ...

responsabilités que les anciens pions ne lui aurait jamais confiées, et il peut se permettre de s'asseoir sur le bureau de Clément Matthieu, d'être au même niveau que lui. Après quelques répétitions, la classe est ordonnée et calme, contrairement à la première heure de cours où régnait un vacarme total. Gagner le respect réciproque avec les adultes, c'est ce que permet la méthode humaniste de Matthieu. Même Chabert, un autre pion qui dispensait les méthodes strictes et punitives du directeur, reconnaît que le « sport et la musique sont des moteurs essentiels de la cohésion » des enfants. Là où *Les choristes* est cependant plus explicite, c'est dans les abus du personnel sur les enfants. A l'époque de *La cage aux rossignols*, les films ne pouvaient montrer ou dire certaines choses qui risquaient de choquer, et qui de toute façon ne passeraient pas à l'examen de la censure. Quand Clément Matthieu récupère ses notes de musique volées par trois enfants dans les toilettes, Chabert croit à de mauvaises intentions de la part de son collègue. De plus Mondain, un jeune délinquant fraîchement débarqué de la maison de redressement de Saint-Ferréol, fait référence à des attouchements sexuels perpétrés par un pion dans son ancien établissement. Mais c'est M. Rachin qui apparaît comme la figure centrale de ce système répressif sans compassion, frappant plusieurs fois des enfants, en particulier Mondain, que ce soit des claques ou des fessés. Il avoue d'ailleurs qu'il n'a « jamais eu la vocation de devenir éducateur », qualificatif qui ne lui sied guère quand on voit son comportement face aux enfants (« Si vous croyez que ça m'amuse de jouer les gardes-chiourmes », dit-il à Matthieu).

Les deux films remettent en question les méthodes inadaptées et brutales des maisons de correction par l'arrivée d'une nouvelle recrue volontaire et compréhensive¹¹³. Les enfants délinquants découvrent que le dialogue et la confiance sont finalement possibles avec les adultes, avec des initiatives originales comme la chorale. Cette expérience a réellement existé, au centre éducatif de Ker Goat, menée par Jacques Dietz et Roger Riffier qui souhaitaient ainsi réhabiliter les jeunes en difficulté en les changeant de l'intérieur. Il convient maintenant d'analyser les caractéristiques de cette délinquance des années 1930-1950, ainsi que les personnes qui la perpétue.

C) Les années 1930 à 1950 : une délinquance relative

1. La prédominance de petits délits et une réinsertion sociale encore possible

La délinquance ne se définit qu'en tant que déviance par rapport à une norme établie, et c'est

113. Il en est de même de la figure du juge Lamy, et du directeur du centre d'observation dans lequel sont Francis et Robert. La mise en scène insiste sur la main menaçante du directeur qui accompagne Robert.

la société qui juge de l'importance d'un délit. L'échelle de la délinquance est des plus complexe, puisqu'il y a quantité de délits et déviances tous plus différents les uns que les autres. Comme nous l'avons déjà mentionné, une déviance diffère selon le contexte, l'époque ou le lieu. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le contexte rend plus facile la perpétration des vols ou du marché illégal, qui sont bien entendu considérés comme des délits passibles de lourdes peines. Dans le cas d'orphelins livrés à eux-mêmes, ces délits ont été minimisés en rendant responsable la situation économique désastreuse, en faisant d'eux des victimes qui n'avaient d'autres choix que de voler pour survivre. Mais il reste évident que la délinquance des années 1930 à 1950, mentionnée dans les films que nous venons de voir jusqu'ici, est bien moins grave et préoccupante que celle qui suit dans les décennies suivantes.

Que ce soit *La cage aux rossignols*, *Les choristes*, ou bien *Chiens perdus sans collier*, les films d'après guerre sont frileux dans la représentation filmique des actes délictueux. Les trois films pré-cités nous renseignent sur les déviances des personnages essentiellement par l'allusion verbale, au détour d'un dialogue. Dans *La cage aux rossignols*, hormis le piège blessant le père Maxence au début, il faut attendre quarante-cinq minutes avant d'apprendre que Laugier a mis le feu à ses draps, en signe de protestation contre son enfermement, mais cela reste du domaine du hors-champ. D'autres petites déviances à l'ordre institutionnel ont lieu, comme des graffitis injurieux à l'encontre de M. Rachin, un vol de nourriture (les gâteaux et le chocolat du père Maxence à la fin), et bien sûr de nombreuses fugues. Le vol est sans doute le délit le plus souvent cité ou représenté, c'est d'ailleurs pour ses vols à répétition que Laugier est renvoyé de l'école publique et interné au pensionnat de Fond de l'Étang dans *Les choristes*. Le crime le plus grave est le meurtre prémédité, celui de Mondain qui a tué un pion pour se venger d'abus sexuels, ce qui rend aux yeux du public son acte légitime, en ayant tout de même conscience qu'il s'agit là de l'acte le plus brutal et irréparable qui soit. Contrairement à *La cage aux rossignols* dans lequel le centre était incendié par la foudre, *Les choristes* laisse planer le doute lors d'un plan montrant Mondain fumant une cigarette en regardant les dortoirs brûler, laissant présager un éventuel acte criminel. Dans *Chiens perdus sans collier*, il est fait mention d'un vol de mobylette, que l'on peut qualifier de vol pour l'excitation selon la définition de Maurice Cusson¹¹⁴. Pour lui, il s'agit d'un vol dont le but principal est de satisfaire un désir, et n'est en aucun cas une nécessité comme l'est le vol de nourriture. Le vol est par définition l'acte délictueux le plus banal et le plus ancien historiquement parlant, et il échappe souvent à la justice. Il s'agit d'un acte d'appropriation, mais qui peut aussi bien être purement symbolique. François, dans *Les quatre cents coups*, vole une machine à écrire au travail de son père pour le défier, remettre en cause son autorité et sa fonction. Les incivilités sont aussi très

114. Maurice CUSSON, cité dans LAZAR Judith, *op. cit.*, p.66.

nombreuses, de par leur caractère contestataire, elle permettent aux jeunes délinquants de s'exprimer, par la dégradation, les impolites ou les nuisances, jusqu'au vandalisme, le stade supérieur qui vise les institutions (les graffitis). Francis commet un acte plus grave en frappant un surveillant sur la tête avec une barre de fer, parce que celui-ci avait remarqué son projet d'évasion. Le regard du spectateur en est modifié, selon la gravité des délits et la façon dont ils sont perpétrés.¹¹⁵

De manière générale, les films de cette période sont relativement rassurants, ils décrivent une délinquance passagère, parfois conditionnée par les circonstances, parfois simple erreur de jeunesse. De fait c'est la réhabilitation des délinquants qui est au cœur des films, correspondant à l'objectif majeur des politiques pénales du début du XXème siècle jusqu'aux années 1960¹¹⁶. Gérard, à la fin de *Chiens perdus sans collier*, est montré comme un enfant heureux sur un fil suspendu en l'air lors du cirque, son élévation est autant physique que sociale. C'est par le juge et sa confiance surprenante qu'il peut devenir quelqu'un d'autre que le délinquant d'avant, qu'il peut lui-même décider de son ascension.

La réhabilitation est très souvent représentée ou accompagnée par le mouvement, dont il faut en interpréter la fonction et les caractéristiques. Pour suggérer la quête d'un inaccessible mais aussi pour montrer que les adolescents ne peuvent garder les pieds sur le sol, et donc conserver le contact avec la société et ses lois, les réalisateurs mettent en place une gestion de l'espace particulière. Le haut et le bas deviennent un antagonisme visuel métaphorique récurrent : entrer ou rester dans la délinquance (le bas) ou bien en sortir et se réinsérer dans la société active (le haut). Le désir ultime de s'affranchir de son milieu, qui conditionne les individus et les assignent à des rôles, est plus fort que tout. C'est le sens du plan avec Gérard qui domine fièrement la foule de badauds, et inverse le rapport de force. Dans *Terrain vague*, la dialectique entre le haut et le bas s'affirme par l'opposition extrême entre le sommet des grands ensembles et le « quartier général » de la bande, qui est une ancienne bâtisse abandonnée dont les délinquants squattent les caves et souterrains. Cela renvoie au monde caché, au refoulement de l'altérité et de la marginalité par la société qui enfouie ce qu'elle juge « inacceptable » ou « anormale » littéralement sous la terre. Pour autant, le film se termine par la réhabilitation de Lucky, qui choisit « le bon chemin » en acceptant un emploi à Tours plutôt que de rester dans la cité qui a fait de lui un délinquant, sous l'influence du groupe. Clément Matthieu permet à Pierre Mohrange de devenir chef d'orchestre en écrivant une lettre de recommandation au conservatoire de Lyon. Jusqu'aux années 1960, les films se terminent de manière heureuse et affirment leur foi dans les nouvelles institutions mises en place. Une exception subsiste avec *Chiens*

115. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, p.103.

116. Gérard MAUGER, *La sociologie de la délinquance juvénile*, Paris, La Découverte, 2009, p.109.

perdus sans collier qui se termine tragiquement pour Francis et son amie Sylvette, tous deux noyés après avoir voulu échapper aux inspecteurs envoyés par Lamy.

2. Causalités de la délinquance juvénile

La famille apparaît comme un élément constamment malmené dans le corpus, et cela dès *Le Carrefour des enfants perdus*. Les scénaristes font appel aux figures familiales pour mieux les remettre en question et les confronter à leur situation sociale et au devenir de leurs enfants. Les films laissent entendre que l'entrée dans la délinquance est pour partie cause de la défaillance de la famille. Ainsi ce que l'on pourrait parfois considéré comme un stéréotype révèle une part de vérité sociale, mais il faut rappeler si les établissements spécialisés sont composés d'enfants issus de familles violentes ou dissolues, il existe bien des jeunes délinquants issus de bonnes familles qui sont souvent remis à leurs familles. Dans *Le Carrefour des enfants perdus*, un des enfants se remémore les coups de tisonnier que lui fait son père, tandis qu'un autre nous apprend qu'il n'avait pas de lit chez lui. Parmi les parents de ces enfants, on trouve une prostituée, un malade mental ou encore un alcoolique. Aucun ne se présente lors de la convocation de Jean Victor, ce qui en dit long sur l'irresponsabilité flagrante de ces parents censés être présents pour leurs enfants. La mère de Mohrange, Violette, dit clairement à Clément Matthieu qu'elle ne peut offrir une situation convenable à son enfant et qu'au moins à Fond de l'Étang « il mangera chaud midi et soir ». Le milieu social dans *Chiens perdus sans collier* est particulièrement évocateur et bien mis en scène. Lamy découvre, en même temps que le spectateur, la maison familiale de Francis qui est loin d'être un lieu idéal pour élever un enfant. On y trouve des bouteilles de vin éparpillées, des meubles délabrés et des pièces crasseuses, un désordre au milieu duquel dort la mère de Francis avec un homme que l'on devine être un amant parmi tant d'autres. Un long plan nous montre l'environnement autour de cette maison, pas plus hospitalier : un quartier pauvre laissé à l'abandon par les autorités publiques, vraisemblablement depuis la fin de la guerre, et qui se compose d'habitations délabrées au milieu de butes de terre et de terrains vagues. Pour dédouaner Francis, son grand-père rend responsable la promiscuité dans laquelle il se trouve, excuse bien peu admissible pour Lamy. L'environnement social de Gérard n'est pas mieux, on le voit la première fois chargé de servir de l'alcool à un groupe d'hommes faisant une partie de cartes, dont le butin est en fait sa mère, réduite au statut d'objet sexuel. Le petit Robert était battu par son ancienne famille d'accueil, tandis que Sylvette l'est par son père qui la renie pour être enceinte de Francis.

Quand les parents – surtout les pères – n'usent pas de violence à l'encontre de leurs enfants, ils le font entre eux. Dans *Terrain vague*, un enfant de la bande apprend à son ami que ses parents

« se tabassent deux fois par jour », et l'on entend une dispute brutale entre un couple lorsque la mère de Marcel monte les escaliers pour rentrer chez elle. La chef de la bande, Dan, est l'objet d'une tentative de séduction par l'ami de sa mère, et ne peut se sentir en sécurité dans sa propre maison. Le manque de communication entre les enfants et les adultes est parfaitement illustré par la première scène avec le jeune surnommé « Babar ». Celui-ci dîne avec ses parents, le cadre enferme « Babar » au milieu, avec sa mère à gauche et son père à droite qui lit un journal, coupant toute visibilité avec son fils et son épouse. Lorsque la mère veut s'adresser à lui, elle passe d'abord par « Babar » qui à son tour parle à son père, ne répondant que par un signe de la main. Aucun dialogue n'est prononcé de sa part, brisant la communication essentielle à la cohésion de la cellule familiale (illustration 5). C'est aussi le père qui autorise « Babar » à rejoindre ses amis dehors, contrairement à la mère, qui ne juge pas responsable de laisser un enfant de cet âge (entre 12 et 14 ans) sortir le soir sans surveillance.



Illustration 5: Rupture du dialogue familial.

Il n'est donc en rien étonnant de voir la quête du père devenir un moteur central pour certains des personnages, dont le manque affectif est lié à leur condition délinquante. Pépinot, dans *Les choristes*, attend tous les samedis devant les grilles de l'internat que son père vienne le chercher, alors qu'il sait pertinemment que celui-ci est décédé pendant la guerre. Dans le cas de Robert, il ne connaît pas ses vrais parents mais il veut à tout prix retrouver son père, quitte à devoir fuguer du centre d'observation, avant que le juge Lamy ne lui apprenne brutalement la vérité. Ce besoin intrinsèque et vital de retrouver son père, pour mieux se connaître, est un thème constant puisqu'on le retrouve par exemple en 1990 dans *Le petit criminel*. Le prétendu père des enfants n'est d'ailleurs souvent pas le père au sens génétique du terme, ce qui rajoute un niveau de lecture supplémentaire sur le simulacre de la cellule familiale, menacée dans son cœur même. De plus le père est souvent un personnage trompé à son tour, victime d'infidélité par sa femme qu'il le sache ou non. En aucun cas il ne fournit un modèle positif.

La négativité avec laquelle sont représentés les parents fait du jeune délinquant un personnage remarquable dans son ambiguïté, à la fois victime de son milieu social, mais aussi coupable de ses propres actes¹¹⁷. Complexe en tant qu'individu, le mineur délinquant l'est donc encore plus psychologiquement. Sa résignation le mène à se recréer une famille pour pallier à la défaillance réelle, par la bande dans le cas de *Terrain vague*. L'instinct maternel inexistant est remplacé par d'autres figures, la psychologue avec laquelle François livre le fond de ses pensées dans *Les quatre cents coups*, ou bien la mère de Pierre dans *La cage aux rossignols* qui est « la mère que chaque enfant aimerait avoir » selon Clément Matthieu, d'où la jalousie de Pierre. Cet aspect se retrouve à chaque époque laissant apparaître l'un des points récurrents du corpus concernant les

117. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, pp.93-97.

films sur la jeunesse délinquante.

III – Une nouvelle représentation de la jeunesse délinquante à partir des *Quatre-cents coups* (1959)

L'année 1959 marque un tournant au sein du corpus avec la sortie des *Quatre-Cents coups*, de François Truffaut, qui renouvelle la représentation de la jeunesse délinquante mais aussi tout le système de production cinématographique français. Plus que jamais, le sujet est l'objet d'une lutte de représentation dans le domaine culturel, participant à faire évoluer les mentalités dans le long terme.

A) Nouvelle Vague contre cinéma de la Qualité Française : la jeunesse irrégulière comme enjeu

1. *Les Quatre-cents Coups*, une réponse à *Chiens perdus sans collier*

Avant de voir le rôle du film de Jean Delannoy dans le processus de création des *Quatre-cents coups*, il faut ici rappeler que le milieu des années 1950 est une période charnière pour le cinéma français. En effet un large mouvement de remise en question et de revendications se met en place dans le milieu professionnel, avec pour principal souhait l'élargissement de la liberté artistique, nécessaire à tout artiste qui ne peut créer qu'avec la plus grande autonomie. Depuis 1946, c'est le Centre national de la Cinématographie (CNC) qui est le bras actif de l'État dans ce domaine. Cette instance encadre le cinéma au niveau législatif et réglementaire, exerce une tutelle sur son économie, et aide à la production et à la diffusion. C'est le point de passage obligatoire pour tout film produit ou tourné en France. Si le terme de « censure », jugé trop péjoratif, est remplacé par celui de « contrôle », les modalités n'en restent pas moins tout aussi contraignantes, puisqu'il faut l'aval de cinq ministères (parmi eux, celui des Colonies et celui de la Défense Nationale) pour obtenir la précieuse autorisation de diffusion. En 1955, une brochure contre la censure préfacée par Claude Autant-Lara réclame

« un cinéma français meilleur et libre, libre de s'épanouir artistiquement et socialement, libre en un mot de s'exprimer, pour que les jeunes, les Alain Resnais, les Paviot, les Georges Franju et les autres, puissent continuer à aller de l'avant sans qu'on les jette à la mer une pierre au cou ! »¹¹⁸.

La conséquence irrémédiable de ce contrôle sur le cinéma d'après la Libération est le caractère globalement conservateur, l'aspect politiquement lisse et neutre, de la production française entre 1945 et 1958, malgré de rares films subversifs qui arrivent à se concrétiser. Malgré tout, le cinéma français d'après-guerre est très prospère. Jacques Flaud, directeur du CNC déclare en 1957 que « le pourcentage de 50% des recettes pour le cinéma français a été atteint »¹¹⁹. Les Français restent donc attachés à leur cinéma, bien plus qu'en Angleterre ou en Italie (environ 25-30%).

Le renouveau du cinéma français vient avec ce que l'on a nommé sobrement la Nouvelle Vague, avec des réalisateurs comme François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Édouard Luntz. L'acte fondateur de ce courant artistique est l'article de François Truffaut dans la revue *Arts*, en janvier 1954¹²⁰, intitulé « Une certaine tendance du cinéma français ». Il y dénonce « l'alibisme » des scénaristes, leur « dialogues à double entente » pour satisfaire le public et la production sans

118. Graeme HAYES et Martin O'SHAUGHNESSY (dir.), *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.32.

119. Jacques FLAUD, *Cahiers du cinéma* n°71, mai 1957, p.6

120. En réalité, Truffaut a écrit cet article entre 1952 et 1954.

renoncer à des convictions personnelles (anticléricales par exemple), et remet en question aussi la primauté du scénariste sur le réalisateur, affirme l'importance d'une vraie mise en scène qui doit traduire le scénario. En réaction au cinéma de la Qualité, il fonde « la politique des auteurs » en 1955 (*Cahiers du cinéma* n°44, février 1955). Contrairement aux réalisateurs du cinéma de la Qualité qui ont suivi un parcours très codé dans la profession (assistant-réalisateur pendant de longues années avant d'être réalisateur) et qui s'appuie sur des stars pour vendre leurs films, les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague sont autodidactes ou bien ont très vite accédé au statut de réalisateur, mais surtout ils se caractérisent par leur volonté de tourner avec des acteurs inconnus, privilégiant l'improvisation et les scénarii originaux voire autobiographiques¹²¹. Le mode de production est ainsi totalement opposé entre ces deux conceptions.

Le jeune François Truffaut est sorti de la délinquance grâce à André Bazin, l'un des plus grands théoriciens français du cinéma. Le fait d'avoir été lui-même un délinquant juvénile n'est pas sans conséquence sur la représentation qu'il en fait dans *Les quatre-cents coups*. Truffaut réagit très mal en voyant *Chiens perdus sans collier*, considérant que le film de Jean Delannoy est « écrit sur mesure pour le Gaumont Palace par deux scénaristes désabusés et cyniques dont la sensibilité est atrophiée par de mauvaises lectures »¹²². Dans son court-métrage *Les mistons* (1958), il y montre des enfants devant un cinéma, arrachant une affiche de *Chiens perdus sans collier*. Le message est clair. En réponse à cette description artificielle de la jeunesse délinquante, François Truffaut opère un changement brusque en allant tourner en extérieur plutôt que dans les studios, allonge la durée du tournage (huit semaines contre quatre ou cinq habituellement), refuse la recherche esthétique trop prononcée en optant pour une démarche proche du documentaire¹²³. En un mot il fait de la non-maîtrise esthétique la retranscription crédible de la délinquance juvénile, faite de soubresauts, de moments de flottements, d'hésitations et de fulgurances. Car c'est bien dans la manière de filmer cette jeunesse délinquante que s'opère véritablement la césure la plus cruciale du corpus étudié.

2. Filmer la jeunesse délinquante : un renouvellement esthétique majeur

La mise en scène des *Quatre-cents coups* est exemplaire à plus d'un titre. La première séquence est un travelling dans les rues de Paris, laissant apparaître au loin la tour Eiffel qui fait office de métaphore de la liberté (par son élévation) mais qui reste masquée par les immeubles oppressants, obstacles physiques qui rendent la recherche de l'émancipation difficile. La caméra cherche la perspective dans un univers écrasant, paradoxe ultime. Truffaut conteste dès le début les

121. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, pp.92-93

122. François TRUFFAUT, *Arts*, 23-29 novembre 1955

123. Philippe MARY, *op. cit.*, Paris, Seuil, 2006, p.167.

valeurs républicaines dans le processus d'intégration sociale des enfants. Sur le fronton de l'école, le slogan « Liberté, égalité, fraternité » est placé près d'une fenêtre avec des barreaux, symboles coercitifs que l'on rencontre à de nombreuses reprises. Lorsque Antoine et René tentent de vendre la machine à écrire qu'il viennent de voler au bureau du père d'Antoine, ils sont montrés avec le receleur en pleine rue, devant un mur de béton avec d'immenses barreaux, rappelant que leur geste peut les conduire en prison ou dans un centre spécialisé. Antoine tourne le dos à la sociabilité, parce qu'il ne peut y accéder. Quand il vole une bouteille de lait lors de sa fugue, des affiches derrière lui évoquent des stages de ski, mais il n'y prête pas attention puisque sa situation familiale ne lui permet pas de profiter d'une telle activité. Si Truffaut choisit une nouvelle pellicule, ultra-sensible et à haute contraste, ce n'est pas anodin. L'objectif est de rendre l'éclairage naturel, pour donner une impression de véracité, d'authenticité. Il y a une opposition constante entre les scènes montrant Antoine et René, dans lesquelles la photographie est lumineuse, et celles dans lesquelles il est avec ses parents, remarquablement ternes. L'utilisation d'une caméra légère, contrairement à la pratique courante pour l'époque de recourir à un équipement lourd et encombrant, répond non seulement aux besoins du tournage en extérieur mais aussi à la recherche évidente du mouvement qui seul traduit la vie juvénile. La scène du Rotoscope paraît à cet égard l'une des plus représentatives, car il supprime les données d'espace, il n'y a plus de haut ni de bas, l'ivresse du mouvement est à son apogée. Mais en ne pouvant se détacher du mur, Antoine apprend également que vivre en société nécessite de devoir respecter un certain nombre de lois, sans quoi la cohésion sociale ne peut être garantie¹²⁴.

La dynamique de la jeunesse, du mouvement juvénile, est au cœur de la mise en scène du film. Antoine Doinel alterne sans cesse entre ascension et déclin, entre montée et descente. Lors de son escapade sur les buttes de Montmartre avec René, il se transporte littéralement au sommet de la capitale, il domine la ville. Plus tard, depuis le velux de l'immeuble de René, ils tirent à la sarbacane depuis l'encadrement de la fenêtre qui ne laisse dépasser que leur tête. Le désir de s'élever au dessus des autres, au dessus de la société, est ici perturbé par l'enfermement des corps dans cette fenêtre. Car comme le dit Antoine dans une lettre à ses parents, lors de sa fugue, il ne désire rien d'autre que de « prouver [qu'il] peut devenir un homme ». Mais à chaque fois qu'il commence à ressentir la liberté, par l'élévation, une autre scène vient le remettre au plus bas, les pieds sur terre. C'est évidemment lorsque sa mère lui demande de sortir les ordures, pour aller les mettre au sous-sol, que s'opère ce douloureux retour à la réalité. Jean Douchet note à ce propos que « l'utilisation des escaliers au cinéma est souvent révélatrice et rarement innocente »¹²⁵. Alors que l'escalier imposant

124. Jean DOUCHET, *A propos de... Les 400 Coups*, CNDP et MK2, Noir & Blanc, 2001, 28mn.

125. Jean DOUCHET, *op. cit.*

du square de la Trinité symbolise la puissance écrasante de la société, le dernier escalier du film, qui permet d'accéder à la plage, mène Antoine vers la liberté. En cela, il répond directement à la première séquence du film. Mais c'est surtout le dernier plan du film qui provoque chez le spectateur de l'époque un profond changement d'attitude. En effet, Truffaut utilise un regard caméra très long, dans lequel Antoine force le spectateur à adopter son point de vue, l'immerge sans précaution dans sa situation et le questionne : « Qui êtes-vous pour me juger ? ». Cet regard caméra est directement inspiré de celui du film *Monika* (1953), d'Ingmar Bergman, dont l'influence chez les réalisateurs de la Nouvelle Vague est incontestable. En contestant la place du spectateur, le regard caméra brise le regard moral et bien pensant que celui-ci avait lors de la vision d'un film (illustration 6). Avec la portée autobiographique des *Quatre-cents coups*, dans lequel Antoine Doinel est l'alter-ego de l'ex-délinquant devenu réalisateur, le spectateur ne peut plus faire comme si le film qu'il vient de voir n'était qu'une fiction, mais bien un reflet de sa propre société. Le regard caméra confronte le spectateur à des problèmes sociétaux bien souvent repoussés inconsciemment. Ce regard, accentué par le cadre du Dyaliscope qui se ressert sur les yeux d'Antoine, affirme clairement que l'avenir de la jeunesse dépend de la société - donc du spectateur - et inversement.



Illustration 6: Le regard caméra comme mode d'interpellation directe du spectateur.

L'apparat documentaire que revêt le film est aussi à prendre en compte dans le changement soudain de la représentation de la jeunesse. Ainsi la scène dans laquelle Antoine erre seul dans les rues de Paris, la nuit, est d'une effroyable véracité quant aux responsabilités des adultes. Personne dans la rue ne se soucie de cet enfant non accompagné et qui peut donc être confronté à tous les dangers¹²⁶. La seule personne qui l'interpelle est une femme qui lui demande de retrouver son chien, c'est-à-dire combien les adultes sont insouciants concernant les enfants. Même lorsque sa mère est enfin douce et attentionnée avec lui, en un mot maternelle, ce n'est qu'une illusion ou plutôt un prétexte pour du chantage. Antoine se méfie d'ailleurs de cette attitude maternelle de cette femme d'ordinaire froide et calculatrice, en laissant transparaître ses craintes par le biais d'un plan subjectif accentuant la contre-plongée – le mensonge – de sa mère. Ce plan subjectif est l'un des ressorts esthétiques les plus importants que Truffaut met en place pour faire passer la figure du délinquant d'objet perçu à sujet de perception¹²⁷, exactement comme ce qui s'est passé dans le cas des médias écrits (journaux comme *Le Monde*). En plus de ce renouvellement dans la représentation du délinquant juvénile, *Les Quatre-cents Coups* traduit les préoccupations de son époque de production avec la figure de la psychologue, lors d'une scène clé du film.

3. L'émergence de la psychologie de l'enfance

Il y a déjà une scène avec une psychologue dans *Chiens perdus sans collier*, soulignant à quel point Truffaut souhaite avec son premier film tout remettre en question dans l'œuvre de Jean

126. On peut notamment penser à la tentative ratée d'un pédophile d'enlever le jeune Robert, dans *Chiens perdus sans collier*, lorsque celui-ci est livré à lui-même.

127. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, p.93.

Delannoy, tout refaire ou recréer, pour le rendre plus sensible au réel, plus cohérent et véritable selon ses intentions exprimées alors qu'il était critique de cinéma. Lorsque le juge Lamy se rend au centre où se trouvent Robert et Francis, en attente d'être amenés au centre d'observation de Terneray, il discute avec la psychologue sur son examen médical des deux mineurs délinquants. En s'appuyant sur les dessins de Robert, elle livre un diagnostic psychologique axé sur le facteur familial dans l'implication dans la délinquance. Selon elle, le fait que Robert ait prit soin de dessiner un soutien-gorge sur la femme représentée montre clairement qu'il « regrette le sein maternel » et qu'il « a été sevré trop tôt ». Sur un autre dessin représentant cette fois-ci un arbre, elle voit dans les deux pommes qui dépassent des feuilles le symbole des seins de la mère, une fois de plus. Lamy rejette en bloc ses interprétations qu'il juge fantaisistes et absurdes. Il y a une opposition très visible entre le juge – l'action – et la psychologue – la pensée. De toute évidence, l'intérêt de la psychologie dans le cas des mineurs délinquants n'est pas pris au sérieux par Lamy, qui ne se base que sur des méthodes concrètes, et non sur des suppositions provenant de dessins.

L'intervention de la psychologie dans le domaine de la jeunesse ne prend son essor, en France, que tardivement. Aux États-Unis, cela est en place depuis le début du XXème siècle, mais la place accordée aux enfants y est sans équivalent au regard de l'Hexagone. Granville Stanley Hall publie, en 1904, le premier ouvrage à portée psychologique sur l'adolescence : *Adolescence, Its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sex, Crime, Religion and Education*. Il y fait le lien entre l'affection familiale durant la petite enfance et les comportements délinquants à l'adolescence, une théorie qui connaîtra un franc succès, reprise par l'École de Chicago. En France, la neuro-psychiatrie infantile est mise en place par Georges Heuyer dont les premiers travaux datent de 1914¹²⁸. Par la suite, la psychologie de l'enfance et de l'adolescence pénètre en France, à partir des années 1950, par l'intermédiaire de professeurs de psychologie comme Maurice Debesse¹²⁹, Jean Château ou encore Gaston Mialaret qui introduisent les sciences de l'éducation au programme des universités françaises. La psychologie introduit ainsi un nouveau discours sur les causes de la délinquance juvénile. Elle met en lumière les problématiques liées à l'époque (première moitié du XXème siècle, puis après-guerre) dans l'étiologie de la délinquance, en expliquant le rôle de la modernisation rapide des pays occidentaux et l'inadaptation des jeunes dans ce système. Depuis, l'étude de la délinquance juvénile n'a cessée d'être l'un des domaines de prédilection de la psychologie, en plus de la sociologie, de l'histoire ou encore de la criminologie.

La scène avec la psychologue dans *Les Quatre-cents coups* est l'une des plus significative pour comprendre les modifications de l'ordonnance de 1945. C'est par le dialogue avec elle

128. Georges HEUYER, *Enfants anormaux et délinquants juvéniles. Nécessité de l'examen psychiatrique des écoliers*, 1914.

129. On lui doit l'expression de « crise d'originalité juvénile », une notion psychologique d'expliquer la délinquance.

qu'Antoine se livre sans masque, sans hésitation. Pour la première fois dans tout le film, il ne se sent pas menacé par l'adulte qui lui fait face et peut ainsi exposer son mal-être sans pudeur. Nous apprenons notamment qu'il a intégré le foyer familial à l'âge de 8 ans, que sa mère l'a eu en « mère-fille » et qu'elle ne l'a gardé que parce que sa grand-mère refusait l'avortement. Son enfance malheureuse est le reflet de celle de François Truffaut, dont la relation avec sa mère a été elle aussi douloureuse, cette dernière considérant la maternité comme un « accident » autant social que biologique¹³⁰. Truffaut choisit de placer la caméra, lors de la scène de la psychologue, face à Antoine, légèrement décentrée. Ainsi une véritable discussion peut s'opérer entre les deux personnages, placés au même niveau, assis, l'un en face de l'autre. Ce regard dans l'objectif est audacieux en 1959, il modifie la relation du spectateur au film puisque, comme le pense Truffaut : « Le spectateur deviendra la conscience de l'acteur »¹³¹. Le réalisateur a toujours eu ce souci du spectateur, aussi bien dans ses critiques que dans ses films. La caméra face à Antoine anticipe son regard interrogateur de la dernière scène, autant qu'il oblige le spectateur à prendre corps avec le personnage de la psychologue, à l'incarner, faisant de l'identification au personnage l'élément moteur de cette scène. Par ailleurs on peut voir dans le fait de placer la caméra en face d'Antoine l'allégorie de la cinéphilie de Truffaut qui, depuis son plus jeune âge, se réfugie dans la dimension cinématographique pour échapper à sa situation familiale conflictuelle. Par la parole qu'on lui accorde (dans une optique que l'on a qualifiée de confessionnelle), Antoine se libère et c'est tout logiquement que la scène de la mer se déroule juste après (illustration 7).



Illustration 7: Antoine Doinel livre pour la première fois ses angoisses lors de la séance avec la psychologue.

130. Philippe MARY, *op. cit.*, p.72.

131. François TRUFFAUT, *Le cinéma de Truffaut*, 1977, cité par François VALLET, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Cerf, 1991, p.69.

B) Les nouvelles caractéristiques de la jeunesse délinquante

1. Une image plus pessimiste et réaliste

Lors d'un entretien avec Jean-Pierre Chartier, François Truffaut explicite sa manière d'aborder l'enfance au cinéma, sa vision à lui de ce qu'elle représente et ce qu'elle doit dégager dans une œuvre filmique. Les paroles recueillies par le journaliste nous éclairent notamment sur l'une des caractéristiques qui revient le plus souvent lorsqu'on aborde *Les Quatre-cents coups*, à savoir l'image réaliste – parce que quasiment documentaire – et pessimiste de l'enfant délinquant. Il explique que cela provient du film

« *Allemagne année zéro*¹³², qui était le seul film où un enfant était suivi d'une façon documentaire et était montré plus grave que les adultes qui sont autour de lui. C'était la première fois que c'était fait sur ce principe, que la gravité se trouve chez les enfants et la frivolité chez les adultes »¹³³.

De fait, Antoine Doinel symbolise le passage entre deux vagues de films sur l'enfance délinquante. La première se caractérise par une confiance dans les institutions de prise en charge de l'enfance délictueuse, tandis que l'autre est plus pessimiste quant à son avenir et sa réinsertion sociale. L'arrêt sur image final des *Quatre-cents coups* est ici un ultime avertissement à la société, qui doit réagir avant que la situation empire comme le montrera les films dès la décennie suivante. La déviance qu'on y rencontre y est plus brutale, les délits deviennent à mesure beaucoup plus importants. Les délinquants ne volent plus de machine à écrire mais des voitures, dans *Le Chemin de la mauvaise route*¹³⁴, ou bien ils font preuve d'un inquiétant niveau de violence entre eux lors de combats sans raison particulière, en s'armant de barres de fer et de crans d'arrêt¹³⁵. Un nouveau seuil est franchi avec l'apparition à l'écran d'un viol perpétré par des adolescents, dans *Les cœurs verts*¹³⁶.

La violence représentée par les réalisateurs n'est plus seulement la réponse du jeune à son inadaptation sociale et la transcription de son mal-être, mais elle devient un mode de vie, une fin en soi plutôt qu'un seul moyen d'expression. Les jeunes refusent le modèle qui prédominait alors, celui de la transmission parentale et de la carrière professionnelle. Ils contestent la notion même de

132. *Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948.

133. Jean-Pierre CHARTIER, « Cinéastes de notre temps », ORTF, 2 décembre 1965, cité dans *Truffaut par Truffaut*, Paris, Chêne, 1985.

« reproduction sociale ». Lorsque le juge Royer demande à Marcel, dans *Terrain vague*, les raisons de sa récidive, il lui rétorque : « Vous croyez que c'est marrant de gagner deux-cents balles de l'heure, toute sa vie ? » et qu'il n'a « pas le temps d'attendre ». Ces paroles sont accompagnées en fond sonore par le bruit d'une machine à écrire dans le bureau du juge, soulignant le monde procédurier et bureaucratique auquel s'oppose Marcel. Peut-être ce refus catégorique trouve-t-il son origine dans le fait que sa mère n'est pas assez présente pour l'éduquer du fait de son travail, mais quoi qu'il en soit cela provoque inévitablement l'entrée du jeune homme dans la délinquance, puis la récidive, afin de trouver de l'argent et ainsi mener sa propre vie. Les films post-*Les Quatre-cents coups* et *Terrain vague* transcrivent ainsi une montée de la violence qui ne fait qu'empirer jusqu'à nos jours.

2. L'apparition des « bandes de jeunes »

Le fait marquant de la période est aussi l'apparition à l'écran des « bandes de jeunes », que l'on se doit de mettre entre guillemets tant le terme a depuis acquis une connotation péjorative, notamment lorsqu'il est utilisé dans les médias. Depuis *Terrain vague*, le film de bande délinquante est repris de nombreuses fois dans les productions françaises, qui bien souvent profitent d'un fait divers (comme pour *La Haine* qui s'appuie sur une bavure policière) ou alors ambitionnent de réactualiser ce sujet, puisque les « blousons noirs » des années 1960 sont aujourd'hui remplacés par les « jeunes des cités ».

La première scène dans laquelle nous voyons la bande de jeunes, dans le film de Marcel Carné, a un caractère plutôt désenchanté voire presque horrifique. En effet, ce ne sont pas moins d'une vingtaine de mineurs qui fixent la caméra, en silence, dans un sombre bâtiment abandonné évoquant l'expressionnisme allemand. Pour faire partie de cette bande, le jeune « Babar » doit d'abord passer une série d'épreuves, véritables rites initiatiques qui permettent au groupe de se fonder une identité collective¹³⁷. Un serment de fidélité achève de rendre la cohésion du groupe totale, ainsi qu'un mélange de sang entre les enfants, qui nous rappelle la dimension alternative de ce groupe par rapport à la famille biologique. C'est d'ailleurs ce que dit la chef de la bande, Dan, à « Babar » pour lui montrer que sa seule vraie famille désormais, c'est la bande. Le fait d'avoir choisi une fille comme meneuse de la bande s'expliquera quant à lui par la fin, dont nous évoquerons l'importance plus tard. Cette bande correspond bien à la définition qu'en a fait le sociologue

134. Jean Herman, 1963.

135. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, p.103.

136. Édouard Luntz, 1966.

137. Le côté initiatique est aussi souligné par la musique à base de battements de tambours.

américain Frederic Trasher, c'est-à-dire entendue comme « un substitut à ce que la société ne parvient pas à offrir aux jeunes »¹³⁸. Ce qui se passe dans la bande reste dans la bande, comme le prouve Dan à « Babar » qui lui parle de son intégration dans le groupe en pleine rue, de jour et donc à l'exposition de la société. Il faut remarquer aussi que le film accorde une grande place aux scènes se déroulant la nuit, « territoire » de prédilection des mineurs délinquants et moment de tous les excès, puisque les adultes sont supposés dormir.

Les données de la délinquance juvénile se radicalisent encore, sous la pression justement de l'effet de groupe. L'individualité propre à chaque enfant ne peut s'exprimer car le groupe n'existe que par sa globalité, tout est collectivisé, à l'image des butins volés (illustration 8). Ainsi des tensions se font rapidement ressentir au sein de la bande, puisqu'aucune décision ne peut être approuvée par tous. Lors d'une scène émouvante, Dan explique sa décision de quitter la bande parce qu'elle devient incontrôlable, alors qu'au départ « c'était quelque chose contre les autres, tous les autres ». De même la pression est si forte que deux personnages, pourtant en dehors de la bande et de la délinquance, cèdent aux revendications¹³⁹. Les délits commis par la bande de jeunes sont mieux organisés que ce que l'on pouvait voir auparavant. Profitant de leur condition d'enfants, et donc de leur image d'innocence et de pureté, ils mettent au point une stratégie qui se révèle efficace lorsque l'un d'eux simule un malaise dans un grand magasin, afin de permettre à ses complices de voler toutes sortes d'objets (colliers, parfums, lampes...). Si le délinquant est l'objet d'une réprobation publique, il jouit cependant d'une admiration sans bornes de la part des autres jeunes, potentiels futurs délinquants eux-même. C'est dans cette perspective qu'il faut situer la scène dans laquelle Marcel narre le récit de son séjour en prison qui captive son auditoire, composé essentiellement de plus jeunes que lui. Tout logiquement, quand il propose à ces enfants de fomenter un coup pour gagner de l'argent facilement, ils veulent tous le suivre. C'est sur le mode de l'imitation que ces mineurs se créent leur identité, ou du moins le pense. Le sociologue Gabriel Tarde faisait déjà en 1890 du principe d'imitation le fondement du lien social des groupes juvéniles¹⁴⁰. Même quand Lucky souhaite quitter la bande pour trouver un travail et vivre dans la légalité, il ne peut s'empêcher d'aller se confronter au « rôleur », celui qui dirige la bande depuis le départ de Dan. Sa raison est simple, en restant caché il perd sa virilité et son image publique, et il « ne veut plus passer pour une lopette ». La loyauté au groupe est trahie de sa part, et les autres membres de la bande ne peuvent lui pardonner puisque c'est ce sur quoi elle repose.

138. Frederic TRASHER, *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, 1927, cité dans Judith LAZAR, *op. cit.*, p.51.

139. Le premier est le vendeur qui accepte de racheter la marchandise volée, et le second est le garagiste qui finit par prêter une voiture pour commettre un braquage.

140. Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, 1890, cité dans Judith LAZAR, *op. cit.*, p.127. A noter que George H. Mead préfère parler de « réinvention » d'un autre.



Illustration 8: Dan et Babar ne peuvent affirmer leur individualité à cause de l'engrenage de la violence de la bande.

Enfin il faut s'interroger sur la figure de Dan, meneuse du groupe qui remet en cause la présumée sur-représentation masculine dans la délinquance. Le contrôle social de la famille est traditionnellement plus prégnant pour les femmes, comme le remarque Gérard Mauger¹⁴¹. Or comme nous l'avons vu la famille de Dan est tout sauf un refuge paisible pour elle, ce qui la conduit à former sa propre famille pour recréer une forme de socialisation devenue inopérante. Les statistiques montrent que la délinquance féminine n'excède jamais les 3%, du moins jusqu'aux années 2000¹⁴². Les études sociologiques récentes affirment que dans les quartiers sensibles, les filles délinquantes sont souvent issues de familles « hyper-patriarcales », ont parfois été victimes de violences sexuelles (entre 30 et 70%), et qu'elles doivent elles-même maltraiter d'autres filles pour se faire respecter. Ce schéma se retrouve dans un film britannique, *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009), mais nous n'en avons pas trouvé d'équivalent dans le cinéma français qui en général se refuse à insister sur cette délinquance qui choque justement parce qu'elle est le fait de filles¹⁴³.

L'*hexis* corporelle de Dan tient d'ailleurs plus de la virilité ostentatoire d'un jeune homme, et c'est donc en se substituant à la figure d'un père qu'elle n'a pas qu'elle parvient à diriger une bande de jeunes garçons. A la fin du film, elle rejoint Lucky dans le magasin de « Big Chief ». Pour la première fois du film, elle porte un vêtement féminin (une robe) et avoue ses sentiments pour Lucky, ce qui est possible uniquement parce qu'elle ne fait plus partie de la bande. De même, dans la salle de bain, elle se regarde longuement dans le miroir, touche ses cheveux, et prend conscience de sa féminité. En un plan, elle rompt symboliquement avec la bande, en (re)découvrant et en

141. Gérard MAUGER, *op. cit.*, p.46.

142. David LE BRETON et Daniel MARCELLI, *Dictionnaire de l'adolescence et de la jeunesse, op. cit.*, p.92.

143. Voir à ce sujet les ouvrages de la criminologue féministe Meda Chesney-Lind, ou encore Stéphanie RUBI, *Les « Crapuleuses », ces adolescentes déviantes*, Paris, PUF, 2005.

affirmant son identité.

C) La place des jeunes dans une société en mutation

1. Terrain vague : des cités de grands ensembles qui bouleversent la cohésion sociale

A partir des années 1960, le cinéma français s'attache avec rigueur à retranscrire les modifications de l'urbanisme. Ces modifications ne sont pas uniquement d'ordre structurelles, elles remettent aussi en question la socialisation traditionnelle fondée sur le lien villageois ou bien le lien à l'intérieur d'un quartier urbain. Les grands ensembles sont construits à une vitesse accrue, pour répondre à la pénurie de logements après la guerre. La logique de concentration impose des bâtiments de forme horizontale (les "barres" dans le langage courant) ou verticale (les "tours"), ce qui amène une modification brutale du rapport à l'urbanisme des villes. En étant à la lisière des villes, ces nouveaux ensembles ont au fil du temps vu disparaître les lieux de sociabilité des classes populaires comme le café, alors même que ces grands ensembles étaient modernes lors de leur apparition et permettaient l'accès des classes populaires au confort.

Dans *Terrain vague*, on voit des commerces de proximité non loin des HLM, un café ou encore une librairie dans la rue où se trouve la maison des parents de Lucky. Marcel Carné joue habilement avec la mise en scène pour montrer le caractère aliénant des cités. Dès la deuxième séquence, nous voyons au loin la ville éclairée dans la nuit qui s'oppose à l'obscurité malfaisante de la cité. Un panneau "sens interdit" en direction de la ville peut être vu comme le signe de l'inaccessibilité des biens courants de consommation par les habitants des grands ensembles. Cette perspective fournit un substrat social à la délinquance qui sévit dans ces zones urbaines. La concierge de l'immeuble de "Babar" regrette elle-même le manque d'intervention des pouvoirs publics dans la cité, et elle va même jusqu'à dire que le centre d'observation pour mineurs est un meilleur endroit que la cité car "il y a des jeux, un grand parc, de l'air. Tout ce qu'il n'y a pas ici". Le sentiment qui émane de l'intérieur de l'immeuble est celui de l'enfermement, et en cela les HLM reproduisent exactement le caractère carcéral des maisons de correction, alors même que leur représentation à l'écran disparaît. Des paliers aux escaliers, l'immeuble de "Babar" évoque plus la prison que le lieu d'habitation collectif agréable et confortable qu'il prétend être. Deux de ses amis qui l'attendent en bas de l'immeuble sont filmés en plongé depuis sa fenêtre, ils sont littéralement écrasés par le décor, par la verticalité menaçante de l'immeuble. Pour répondre au besoin d'échapper à cet environnement agressif et inadapté, la caméra opère naturellement un mouvement vers la

fenêtre puis descend vers les appartements inférieurs. Cette chute, qui anticipe aussi évidemment le suicide de "Babar", symbolise l'impossibilité d'échapper à cet univers qui enferme les habitants dans un rôle assigné, une image que la société se fait d'eux.

Les jeunes ont pourtant un rapport paradoxal à ce lieu. Il leur est hostile par tous les aspects que l'on vient de voir, mais dans le même temps ils se l'approprient, en font leur territoire qui ne doit pas être contestée par d'autres bandes. Le repaire, ou "Q.G." (quartier général) comme ils le nomme, est le centre névralgique de ce territoire approprié. Lorsqu'ils vont dans un endroit autre que la cité, comme la fête foraine, ils se sentent rejetés et finissent pas créer des problèmes aux autres personnes. La grande roue, qu'ils aimeraient bien essayer, leur est inaccessible financièrement. Lors d'une bagarre avec l'un des forains, "Babar" en profite pour rentrer dans une caravane et libère des rongeurs de leur cage, mise en abîme de sa propre condition d'enfant prisonnier de son quartier. Ce quartier montre d'ailleurs des signes de la précipitation dans laquelle il a été érigé. Alors que les HLM sont récents et encore resplendissants, les environs ne sont que terrains vagues, usines désaffectées ou restes émiettés des quartiers d'avant-guerre. Sortir de la délinquance, pour Dan et Lucky, ne se conçoit donc que comme s'extirper de leur environnement géographique, avant tout. La fin du film est évocatrice à cet égard, le couple qui s'est formé après avoir rompue la loyauté au groupe, part en direction de la ville, en prenant la route qui la relie à la cité et qui est la seule ligne de fuite possible, alors que les tours à droite obstruent l'horizon. En cela, le film de Marcel Carné illustre la démarche de l'« écologie urbaine » mise en place par Robert Park et Ernest Burgess¹⁴⁴. Pour les deux chercheurs américains, l'environnement a un rôle déterminant sur les conduites sociales des individus. En analysant la distribution spatiale des faits de délinquance juvénile dans la ville de Chicago sur trois périodes (1900-1906, 1917-1923 et 1927-1933), ils remarquent que les délinquants proviennent toujours des mêmes quartiers, quelle que soit l'époque. Une zone marquée par la pauvreté, une forte mobilité résidentielle et une hétérogénéité ethnique est pour eux le signe d'une « zone délinquante » potentielle. Dans le cas de *Terrain vague*, il est évident que l'environnement représenté correspond à cette description, exception faite de l'hétérogénéité ethnique, qui est un fait plus tardif en France.

2. La délinquance juvénile : un phénomène exclusivement urbain ? L'exemple de *L'Enfance nue*

Si pour une grande part des films du corpus, Paris et ses environs font office de décors qui s'imposent naturellement pour illustrer l'environnement des jeunes délinquants, il y a cependant

144. Albert OGIEN, *Sociologie de la déviance*, Paris, PUF, 1995, p. 62.

quelques exceptions, du moins avant les années 1990 où les films vont réellement diversifier le cadre géographique de l'action. Ainsi dès 1969 Maurice Pialat place l'action de *L'Enfance nue* dans le Nord de la France, région assez peu représentée au cinéma. Pascal Mérigeau, biographe du réalisateur, note que la France profonde est l'objet d'un paradoxe puisque elle n'est « pas glamour, trop près de nous et si loin pourtant, à laquelle toujours on se réfère et que jamais on ne montre »¹⁴⁵. De fait le réalisateur, qui termine son premier film à l'âge de quarante-trois ans, s'attache à retranscrire le plus naturellement possible l'atmosphère de la France des années 1960, pas seulement les signes extérieurs, mais aussi la façon de parler ou bien la sociabilité familiale très prégnante, et bien évidemment les défilés syndicaux, à l'image de l'ouverture du film. François, le jeune garçon placé en famille d'accueil, nous apparaît tout de suite malicieux malgré son apparence d'enfant sage. Il n'éprouve pas le moindre regret à voler lorsque le buraliste a le dos tourné, et il semble surtout qu'il ait l'habitude de ce genre de délits si l'on en croit l'habileté avec laquelle il fait cela. Le contexte est celui de la France rurale pauvre, de l'abandon généralisé des régions qui autrefois vivaient grâce la production minière florissante. La maison de la première famille d'accueil est située au milieu de terrains délabrés, avec habitations en ruines, routes en terre quasiment impraticables, friches à perte de vue. La raison pour laquelle le couple a accepté de s'occuper de François est uniquement financière, puisqu'il reçoit 22 000 francs par mois de l'Assistance Publique.

Les modalités de la délinquance de François sont semblables à ce qui poussait les jeunes de *Terrain vague* à commettre des délits pour prouver leur attachement à la bande. Ici François souhaite être respecté des jeunes plus âgés de son entourage. Au cinéma, il vole des glaces pour les distribuer aux autres, afin d'attirer leur attention et ainsi intégrer une bande, au sens de nouvelle « famille » puisqu'il n'en a pas, ou plutôt il ne considère par sa famille d'accueil comme légitime. Un peu à la manière du mélange de sang dans *Terrain vague*, François taille ses initiales sur son bras, pour faire comme les grands au cinéma qui se reconnaissent grâce à ce signe d'appartenance (illustration 9). Ce besoin de plaire aux autres garçons de son âge, de leur prouver qu'il peut aussi être de leur groupe en commettant des infractions, peut s'expliquer par le manque de repères de François. En effet il est sans cesse recueilli par une nouvelle famille d'accueil, et il ne peut donc s'intégrer pleinement avec un groupe de jeunes dans la durée. Sa première rencontre avec sa nouvelle classe, à Lens, se termine par une bagarre. Il est donc facilement manipulé par ses camarades qui veulent le pousser dans la délinquance, comme lorsqu'il jette un morceau de métal sur une voiture, depuis un pont, ce qui le conduit dans un centre de redressement.

145. Pascal MERIGEAU, *Pialat*, Paris, Grasset, 2002, p.77.



Illustration 9: Des rites codifiés et souvent brutaux pour entrer dans une bande de jeunes.

Le projet de *L'Enfance nue* remonte au début des années 1960, dans une période difficile pour le cinéaste qui voit ses amis de la Nouvelle Vague réussir tandis que lui n'arrive pas à concrétiser ses projets. C'est pourtant Claude Berri et François Truffaut qui finissent par produire *L'Enfance nue*. A l'origine conçu comme un documentaire, le film s'oriente vers un style que l'on qualifie de « Nouveau Naturel », en prise avec les sujets sociétaux, ayant peu ou pas du tout recours aux artifices du procédé cinématographique, filmé en décors naturels, et privilégiant l'amateurisme des comédiens et l'improvisation¹⁴⁶. Pialat se déplace lui-même dans les familles d'accueil du Nord, accumule quantité de données sur son sujet avec l'aide du Dr. Soulier de la DDASS. Il refuse catégoriquement toute retouche photographique ou mise en scène élaborée, il veut conserver le naturel et la chaleur humaine qui se dégagent du Nord et de ses paysages pourtant mornes. Pour lui, le spectateur doit vraiment ressentir l'émotion vécue par François dans un environnement social difficile, fait de terrils (collines formées par des déchets de charbon non combustibles) et de corons, ces rangées de logements mitoyens dont on en a fait l'expression de l'asservissement des ouvriers de part le caractère quasiment disciplinaire et calqué sur le modèle de l'usine¹⁴⁷. *L'Enfance nue* se conçoit ainsi comme le récit d'un enfant de l'Assistance en manque d'affection, et en proie à un monde adulte en pleine déliquescence suite à la fermeture progressive des usines, ce qu'exprime d'ailleurs bien le titre du film. En filmant une région jugée peu cinégénique par les producteurs de cinéma, Pialat rappelle que la délinquance juvénile n'est pas seulement un phénomène urbain (voir même parisien) et qu'il est intimement lié au contexte socio-économique.

146. Antoine DE BAECQUE (dir.), *Le dictionnaire Pialat*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2008, p.220.

147. Centre National de la Cinématographie, *L'Enfance nue*, « Collège au cinéma », n°165, sous la direction de Joël MAGNY, 2008, p.26.

3. La désintégration de la cellule familiale

La défaillance familiale est l'une des constantes du corpus, comme nous l'avons vu. Les films français sur la délinquance juvénile produits durant les Trente Glorieuses sont tous composés de figures familiale négative, en perpétuelle conflit avec les enfants.

Antoine Doinel entre dans la chambre de ses parents pour se coiffer et humer le parfum de sa mère assis à la coiffeuse, il tente vainement d'imiter sa mère qui ne lui donne aucune marque d'affection. François Truffaut représente la mère comme une personne narcissique qui joue la comédie pour mieux arriver à ses fins, et qui par dessus tout trompe son mari. Le père semble dans un premier temps plus affectueux et attentionné, mais certains indices, comme le fait qu'il se frotte la joue avec sa main pour préfigurer une gifle, laissent penser qu'il n'est pas plus positif que la mère. C'est d'ailleurs lui qui livre Antoine à la police après le vol de la machine à écrire, et cela ne le perturbe pas qu'il dorme dans une minuscule cellule avec d'autres détenus. L'ami d'Antoine, René (inspiré du meilleur ami d'enfance de Truffaut, Robert Lachenay)¹⁴⁸, est issu d'un milieu plus favorisé mais n'est pas moins victime d'une carence affective, sa mère est alcoolique et son père « passe son temps aux courses ». Pour les jeunes, le monde adulte est donc tout désigné pour représenter l'échec, la défaillance et l'hypocrisie. Il se construisent ainsi une identité basée sur l'opposition aux parents, sur la différenciation, qui peut aller jusqu'à la « mort » de l'image parentale. Ainsi en est-il quand Antoine dit à son maître que sa mère est décédée pour trouver une excuse, il tue psychiquement sa mère, ou plutôt son image mentale, parce qu'elle est un obstacle à son épanouissement¹⁴⁹. La cruauté de sa mère l'affecte durablement, au point qu'il en vient à ressentir une répulsion organique pour la féminité. Alors qu'il va chercher quelque chose à l'épicerie, il entend deux femmes parler d'accouchement, ce qui le rend malade. Plus tard, alors qu'il descend les ordures, des pleurs de bébé en fond sonore accompagnent Antoine qui jette des débris dans la poubelle, manière d'illustrer son dégoût de la maternité et son pessimisme sur les conditions des enfants.

François, dans *L'Enfance nue*, ne connaît pas ses parents et s'invente une histoire sur ses origines (« mon père est chasseur en Afrique » dit-il à Raoul, un autre enfant pris en charge par le couple Thierry). La deuxième famille d'accueil, un couple de personnes âgées (Pépère et Mémère), incarne l'harmonie familiale comme peu d'autres dans le film de Pialat, et plus globalement dans tous les autres films du corpus. C'est justement parce que Mémère est asexuée qu'elle incarne la figure maternelle idéale pour François. Les deux statuettes de la Vierge à l'enfant qui accueillent

148. Philippe MARY, *op. cit.*, p.72.

149. Jean DOUCHET, *op. cit.*

François dès l'entrée du salon sont significatives de la tendresse du couple envers les enfants. Pépère et Mémère ont déjà eu des enfants, chacun de leur côté, et ont décidé d'adopter parce qu'ils sont désormais trop âgés. Leurs intentions sont donc pures, contrairement à la première famille qui ne voyait dans la garde de François qu'une compensation pécuniaire intéressante. La scène la plus emblématique de l'intégration de François dans la famille Thierry est celle du mariage. Le jeune garçon apprend à se servir d'un appareil photographique et il se fait photographier avec l'ensemble de la famille, dans un geste d'affiliation évident dont il subsistera une preuve (la photographie) pour toujours (illustration 10). Pourtant, malgré ces éléments positifs, François finit dans un centre de redressement, et c'est avec un hors champ que l'on entend ses derniers mots, en voix off pendant la lecture de sa lettre qu'il a envoyé à Pépère et Mémère, qu'il appelle désormais « chers parents ».



Illustration 10: La photo de famille, ou l'intégration symbolique du jeune François.

La famille est ainsi au cœur de la problématique de la délinquance juvénile. Lorsqu'une image positive existe, c'est qu'il s'agit d'un cas isolé ou bien d'une famille de substitution, alternative au manque d'affection de la famille biologique. Dans la période suivante, à partir des années 1980, la démission parentale est toujours présente, voire radicalisée, tout comme l'est la violence commise par les mineurs.

IV – Un thème récurrent dans le cinéma français depuis les années 90

A partir des années 1980, on observe une augmentation importante des films sur la jeunesse délinquante en France, alors qu'un vide quantitatif est identifiable dans notre corpus dans les années 1970. La dernière décennie du XX^{ème} siècle se caractérise par un retour de la question sociale au cinéma, ainsi qu'une reprise de l'engagement social et politique de la part de nombreux réalisateurs. Nous allons voir que la violence atteint son paroxysme durant cette période et que la représentation des délinquants a radicalement évoluée.

A) Une radicalisation de la délinquance juvénile

1. L'escalade de la violence sur grand écran, un reflet de la réalité ?

Les films traitant de la délinquance juvénile des vingt-cinq dernières années se démarquent par une représentation de la violence accrue, que certains jugent parfois de complaisante. De fait il convient d'interroger cette violence visuelle et d'en comprendre le sens. Il peut tout aussi bien s'agir d'une volonté de choquer, dans une perspective artistique (styliser la violence étant un enjeu important pour de nombreux réalisateurs) autant que commerciale (il est évident que la violence sur grand écran fait recette), mais cela peut aussi être la transcription d'une réalité sociale devenue violente et immorale.

Avec *De bruit et de fureur*, en 1988, un nouveau seuil dans la violence cinématographique est franchi, d'où son interdiction aux moins de 16 ans. La brutalité des mineurs dans le film n'a pas d'équivalent dans les films précédents. Pour la simple raison qu'un jeune se trouve dans la cité, la bande de délinquants lui brise la main avec un bloc de pierre. Pour s'amuser et ainsi tromper l'ennui, le jeune Jean-Roger attache un chien à sa mobylette pour le tuer, puis il brûle un SDF, toujours sans raison apparente. Plus loin dans le film, il plante son couteau dans le dos d'un garçon appartenant à une bande rivale, sans aucun remord. La scène la plus insoutenable reste encore celle où, dans un recoin d'un parking souterrain, la meneuse de la bande Mina oblige Jean-Roger à choisir l'une des deux filles retenues pour prouver qu'il est un homme. Il choisit finalement la compagne de son frère, et la scène du viol qui suit se déroule sous le regard des autres membres de la bande, avant que n'intervienne le frère, qui est à son tour frappé. Enfin la conclusion du film est tout aussi nihiliste, puisque le jeune Bruno se suicide, n'ayant pas d'autres alternatives pour échapper à cet environnement aliénant et barbare. Ce qui choque sans doute le plus, c'est que cette violence n'est plus seulement une réponse des jeunes à leur condition, mais elle devient une norme, un mode de vie conscient et volontaire qui leur procure du plaisir. Jean-Roger aime la violence pour ce qu'elle est, et il ne le cache pas. Il propose à Bruno de regarder des films « avec des meurtres en vrai », ce qui montre que la contemplation de la violence lui offre un modèle. Les jeunes ont ainsi perdu toute notion de morale et d'humanité et vivent dans un climat favorisant les infractions à la loi, les plus violentes qui soient.

Dans *La Haine* et *Ma 6-T va crack-er*, les images d'archive vidéo montrant des émeutes justifient la violence des jeunes des cités. Elles servent à montrer que la violence s'exerce dans les deux sens et qu'une spirale est enclenchée. Les voitures, mais aussi les écoles et les établissements de loisirs (salle de boxe par exemple) finissent incendiés par les cocktails Molotov. Les jeunes détruisent ce qui restait d'utiles dans leur quartier, comme le remarque un habitant dans *Ma 6-T*

va crack-er : « C'est la cité que vous êtes en train de brûler. Il y a d'autres moyens ». Les autres moyens dont il est question ne peuvent apparaître à leurs yeux, puisque « la rage et la frustration empêchent la réflexion »¹⁵⁰. La loyauté qui faisait auparavant fonction de socle du groupe de jeunes est aujourd'hui une chimère, un individualisme s'étant peu à peu érigé comme norme. Saïd, dans *La Haine*, affirme à Vinz qu'il serait capable de le tuer « pour de l'oseille », alors que c'est son meilleur ami. Entre eux, les jeunes ne se confrontent plus seulement verbalement, ils ont recours aux bouteilles brisées, aux barres de fer (un panneau de signalisation dans *Ma 6-T va cracker*), aux armes tranchantes (cutter dans *Khamsa*, couteau...) et aux armes à feu (illustration 11).



Illustration 11: Les armes à feu font leur apparition dans *De bruit et de fureur* (1988).

François Ozon, avec *Les amants criminels*, fait de la stylisation de la violence la métaphore des pulsions primaires de l'homme. Lorsque Luc tue Saïd avec un couteau avec un acharnement virulent, le metteur en scène replace la même scène plus tard dans le film en la montrant au ralenti et avec la voix off d'Alice qui assiste au meurtre en songeant à un poème. Le poème, intitulé «Corps de Saïd», assimile la morbidité à la sexualité¹⁵¹ et renvoie ainsi à l'étymologie même du mot « adolescence » qui signifie « être mal dans sa peau ». Le sang procure ainsi un plaisir malsain aux amants criminels qui cherchent avant tout à faire ressortir leurs instincts primaires par les sécrétions corporelles (illustration 12). Il en est de même lorsqu'Alice fantasme en rêve au meurtre de Saïd par l'homme de la cabane, qui lui procure une jouissance significative. Si le film de François Ozon est difficile à intégrer dans le reste du corpus que nous étudions, parce qu'il relève avant tout d'une forme de réécriture du conte, il révèle néanmoins un aspect non négligeable de la délinquance juvénile, ce qui justifie son emploi dans cette partie.

150. Paroles du groupe de rap issus du film *Ma 6-T va cracker*, à 1'28'20.

151. « Gicle le sang rouge et sombre comme un jet de sperme », poème écrit par François Ozon.



Illustration 12: Le motif de la glace comme reflet des pulsions morbides de l'adolescent.

Ainsi comme nous le voyons les films les plus récents ont perdu toute frilosité à représenter les actes délictueux, y compris les plus graves et choquants. Les conditions de production des films y doivent beaucoup, tout comme le seuil d'acceptabilité du public en matière de violence graphique qui a évolué. Toutefois cette escalade de la violence dans les films révèle un point fondamental de l'évolution de la société. Avec la démocratisation de la télévision, l'émergence de la VHS puis du DVD, et enfin avec l'arrivée d'Internet, l'individu est confronté chaque jour à une multitude d'images envahissantes, dont une grande part sont caractérisées par la violence, le sexisme ou l'immoralité. Cela est responsable d'une plus grande acceptation psychologique de la violence ; à force de trop en voir, une sorte d'insensibilité ou d'immunisation se déclenche. Ainsi les jeunes délinquants représentés dans les films des années 1990-2000 cultivent une certaine fascination pour la violence, à l'image de Jean-Roger qui parle, sourire aux lèvres, de films montrant « de vrais meurtres » lui offrant un sentiment de toute-puissance par l'acte criminel. L'image de l'adolescent en rupture (familiale, psychologique, et physique avec la transformation du corps durant l'adolescence) semble donc devoir se calquer sur l'image qu'il regarde lui-même, et donc sur une valorisation de la violence. En réalité, l'époque actuelle (depuis le milieu des années 1980) est moins violente que ce que la France a connue par le passé. Comme le souligne le sociologue Laurent Mucchielli, de l'Observatoire de la délinquance, l'escalade de la violence est « une représentation fautive, fabriquée par le traitement médiatique des faits divers les plus sordides »¹⁵². Selon lui, la société opère un amalgame entre ses peurs et la réalité objective. Les gens pensent que la société est de plus en plus violente car les médias profitent du moindre faits divers mettant en cause des jeunes pour opérer une généralisation et créer un climat de peur, voire paranoïaque. Il convient donc de se méfier de la

152. Laurent MUCCHIELLI, Entretien paru dans *Le Courrier de l'Ouest*, lundi 14 janvier 2013.

« culture du chiffre » qui résulte du « nouveau management de l'insécurité »¹⁵³. En effet, les recherches de son équipe ont clairement pointées les limites des statistiques officielles concernant la délinquance juvénile. De plus, si le nombre de viols a augmenté dans ces statistiques, il rappelle que cela est la conséquence de la plus grande considération des femmes violées, qui n'hésitent donc plus à dénoncer. Le fait que les films récents soient plus violents qu'auparavant met en exergue l'ambivalence de la société qui, au travers des médias, est à la fois fascinée et offusquée par la violence juvénile, mais cette violence n'est en aucun cas une nouveauté, historiquement. La citation de *Macbeth*, de Shakespeare, en ouverture de *De bruit et de fureur* est d'ailleurs significative à cet égard, et rappelle que l'instinct violent de l'être humain est inéluctable :

« Le sang fût versé aux temps anciens avant que des lois humaines eussent adouci les mœurs ».

2. La généralisation des drogues et des armes à feu

S'il est un élément qui caractérise bien le contexte social des années 1980-1990, c'est l'émergence et la généralisation des stupéfiants et des armes à feu. Alors que dans les années 1960, le cannabis était considéré comme l'apanage du monde artistique et de la contre-culture et était assez bien accepté par la société, il n'en est plus de même une décennie plus tard lorsque la drogue gagne les milieux populaires¹⁵⁴. La drogue, et en particulier le cannabis, devient un fléau social et une déviance aux normes établies, ce qui en fait l'objet même de nombreuses interventions policières dans les cités. Les personnages de *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?* n'agissent qu'en considération d'un trafic de drogue à gérer, ce qui les mènent souvent à commettre des actes de violences, notamment contre un dealer qui leur a revendu de la drogue de mauvaise qualité. La dégradation du climat social naît de ce rapport addictif à la drogue qu'ont les jeunes. Dans *La Haine*, les trois protagonistes consomment du cannabis pour prendre de la distance avec une réalité aliénante et sans autre échappatoire que la drogue, qui provisoirement procure un dérèglement des facultés psychologiques. La figure du receleur est remplacée progressivement par celle du dealer. Mais si dans *Le thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985), celui-ci est expulsé de la cité par deux jeunes, la situation est bien différente une décennie plus tard. Dans *La Haine* ou *Ma 6-T va crack-er*, les trafiquants ne se cachent plus, ils font partie intégrante du décor, les jeunes savent exactement où les trouver pour acheter leur dose. Le titre du film de Jean-François Richet fait

153. Gérard MAUGER, *op. cit.*, p.20

154. *Ibid*, p.73.

référence au crack, une drogue parmi les plus nocives et destructrices apparue d'abord dans les ghettos d'Amérique du Nord. Hubert est lui-même impliqué dans un trafic alors qu'il apparaît comme le jeune du film le plus exemplaire. Dans *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*, c'est encore une fois pour une question de drogue qu'un *junkie* demande à un homme extérieur à la cité de tuer Mouss, parce qu'il « contrôle tout le trafic de drogue de Paris ». Le sociologue Michel Kokoreff fait remarquer que le trafic de drogue s'est déplacé à l'intérieur des cités au cours des années 1980, alors qu'auparavant il était confiné dans des « scènes », c'est-à-dire des places de consommation et de revente dans Paris même, ce qui amenait les jeunes habitants dans les cités à sortir de leur environnement. Selon lui,

« Le paradoxe est que le trafic de drogues apparaît à la fois comme un facteur de pacification des quartiers réputés « sensibles » et comme la cause de toute une gamme de conduites violentes »¹⁵⁵.

Contrôle du territoire et trafic de drogue vont donc de pair, et pour arriver à gérer ce commerce illégal lucratif, les mineurs délinquants usent de tout les moyens, y compris en ayant recours aux armes à feu, chose qui n'était pas envisageable dans les décennies précédentes.

Marcel, le père de Jean-Roger, est présenté comme un passionné d'armes en tout genre. Il s'est installé un stand de tir dans son minuscule appartement, et il tire dans les cibles avec un fusil de chasse, un fusil d'assaut et même un fusil à pompe, ce qui détruit complètement le mur mitoyen avec le voisin. Il symbolise à lui seul la violence des cités qui s'accroît à partir des années 1980. Les habitants se font justice eux même, et en l'absence des forces de l'ordre qui n'interviennent plus dans ces zones, les jeunes délinquants pensent disposer d'une impunité totale quant à leurs actes délictueux. Ainsi Jean-Roger apprend à Bruno à manier un pistolet en plein milieu de la cité, sur un terrain vague, comme si le fait de se servir d'armes mortelles dans un lieu public en pleine journée relevait de l'acte banal. Les jeunes entretiennent une fascination envers les armes, puisqu'elles leur permettent de se sentir virils et intouchables. Vinz s'imagine en train de tuer une personne qui lui aurait manqué de respect, au début de *La Haine*. L'arme perdue par un policier dans la cité est tout de suite vue par les trois protagonistes comme l'objet qui permet de rétablir la balance, en tuant celui qui est responsable de la bavure policière ayant mené aux émeutes. Mais c'est dans *Ma 6-T va crack-er* que les armes à feu sont omniprésentes. Se servir d'une arme est instinctif pour les jeunes représentés dans le film, que ce soit pour se venger d'une humiliation, pour affirmer sa virilité ou

155. Michel KOKOREFF, *Déviance et société* n°4, volume 24, 2000.

encore pour défendre son territoire. Même un habitant d'un immeuble, ne supportant plus de voir les jeunes squatter le hall d'immeuble, leur tire dessus depuis son balcon. Les armes ne sont donc plus seulement l'apanage des jeunes, elles sont aussi dans les mains de « monsieur tout le monde » qui répond à la violence par la violence. Enfin la fusillade devant la discothèque, à la fin du film, entre deux bandes rivales, est filmée en prenant soin de détailler les armes utilisées (fusils à pompe, pistolets...). L'utilisation du ralenti pointe à la fois une volonté de styliser la violence, dans une démarche proche à ce que propose le cinéma américain en terme de rendu esthétique, mais cela met en exergue également la dimension ludique de la violence pour les jeunes. Il s'agit pour eux d'une sorte de catharsis, leur permettant d'évacuer leur haine dans le bruit et la fureur, et ce moment est vécu comme un instant privilégié. Le climat apocalyptique du film laisse présager qu'aucune issue n'est possible pour ces jeunes, qu'il n'est plus possible de faire demi-tour. En plusieurs dizaines d'années, la délinquance s'est institutionnalisée, elle est devenue une carrière alternative pour beaucoup (illustration 13).



Illustration 13: La banalisation et l'aspect ludique des armes à feu caractérisent Ma 6-T va cracker.

3. L'apprentissage de la délinquance et la notion de « carrière délinquante »

A la délinquance passagère, circonstancielle et pour partie maladroite qui était caractéristique des films jusqu'aux années 1970, se substitue une forme beaucoup plus développée et complexe dans la production plus récente. La délinquance nécessite un apprentissage de la part des novices, par les plus grands et donc les plus expérimentés. C'est ici que prend forme la notion

de « carrière délinquante » théorisée par la sociologie américaine, à commencer par Howard S. Becker qui parle de modèle séquentiel : l'individu commence en bas de l'échelle de la déviance pour finir par entrer dans le crime¹⁵⁶. Cette notion est étroitement liée à celle de « *life-course criminology* » (« criminologie du cycle de vie ») développée par Eleanor et Sheldon Glueck dans les années 30¹⁵⁷. Il s'agit du processus d'entrée dans la délinquance suite à des *turning points*, des moments-clés décisifs dans la vie d'un individu, comme l'échec scolaire ou bien la séparation des parents, et qui favorisent une implication plus prégnante dans un mode de vie déviant.

Marco, le délinquant de 11 ans et demi de *Khamsa*, est initié au vol de scooter puis au *car-jacking* par un autre mineur. Une longue séquence nous montre comment les trois jeunes mettent en place une stratégie efficace pour voler des portefeuilles et des sacs à mains sur les terrasses des cafés, sur le vieux port de Marseille. Tout est soigneusement prémédité et organisé, et il s'agit avant tout pour les deux garçons les plus âgés de transmettre leur connaissance en la matière à Marco, pour qu'à son tour il puisse continuer (illustration 14). Le commentaire de Marco, qui fait remarquer que les vols étaient « trop faciles », met en avant l'idée qu'il est prêt à recommencer. Dans *De bruit et de fureur*, Jean-Roger apprend à maîtriser un pistolet à Bruno, et cela lui est fatal puisqu'il se suicide à la fin du film avec une arme. Jean-Roger l'a indirectement fait mourir, littéralement, alors que d'autres films font de cette apprentissage de la délinquance un chemin vers une mort sociale, comme la prison par exemple. Lorsque Saïd, Vinz et Hubert volent une voiture dans une rue de Paris, ils font référence à une personne de leur cité qui leur a appris comment procéder, ce qui ne les empêche pas de faire preuve d'une grande indiscretion pour fracturer la portière. De plus ils remettent en cause « le système » car, pour savoir qui sait conduire, ils parlent du service militaire au cours duquel le permis était prévu. En mettant à profit ce qu'ils ont appris grâce aux institutions, ils améliorent leur apprentissage de la délinquance, et par là achèvent leur processus de marginalisation. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si c'est un SDF qui leur permet d'échapper à la police dans l'instant suivant. Le marginal aide d'autres marginaux, et les forces de l'ordre font office d'ennemi commun parce qu'ils sont, pour eux, responsable de cette marginalité et l'entretiennent par des idées préconçues. Le SDF, en tant qu'élément non productif de la société et parfois en prise avec l'alcool ou la drogue, est appréhendé comme un individu à risques par les policiers, tout comme le sont les trois jeunes avec leur vêtements de sport et leur casquette, qui répondent au signalement des émeutiers dans le contexte de *La Haine*.

156. Howard S. BECKER., *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, 1985 (1968 pour la première édition), p. 47.

157. Eleanor et Sheldon GLUECK, *One thousand juvenile delinquents*, 1934.



Illustration 14: L'apprentissage de la délinquance passe par les pairs.

Enfin la prison apparaît comme une étape obligatoire, un point de passage dans ce *cursus honorum* de la délinquance. Déjà dans *Terrain vague* les jeunes étaient captivés par le récit de prison de Marcel, mais les conditions de détention se sont nettement dégradées depuis les années 1960, suite au manque de places dans les prisons françaises. Vinz dit à Hubert qu'il est « le dernier à ne pas en avoir fait », et en cela il est moins respecté dans la cité. Dans *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*, l'histoire débute précisément quand Kamel revient dans sa cité après sa sortie de prison. Robert Badinter, garde des Sceaux, précise en 1985 que « la prison à ce stade, c'est plus volontiers le séminaire du crime que la voie de la réinsertion sociale »¹⁵⁸. La surpopulation carcérale et la promiscuité entre des individus ayant une expérience dans la délinquance voire le crime est effectivement un moyen pour ces personnes de partager un savoir délinquant, de se conforter dans leur situation et de préparer des actes délictueux lors de leur sortie de prison. C'est un passage obligé pour qui veut se faire respecter dans la cité, car les plus jeunes identifient souvent les plus âgés comme étant ceux qui ont fait de la prison et sont donc dignes de confiance.

B) Le « film de banlieue », un genre cinématographique ?

L'expression « film de banlieue » est une construction médiatique très connotée, elle sert à désigner sous ce vocable tous les films dont l'action se situe dans une banlieue française, ou dont les personnages sont des jeunes habitants dans les cités. Historiquement le « film de banlieue » naît aux États-Unis, avec par exemple *Boyz N' the Hood* (John Singleton, 1991), *Menace to Society* (les

158. Robert BADINTER, 27 juillet 1985, Entretien paru dans *Paris Match*, cité par Jaques TOUZEAU (dir.), *op. cit.*, p.21.

frères Hughes, 1993) ou bien *Clockers* (Spike Lee, 1995). En France les films apparentés à ce thème sont évidemment *De bruit et de fureur*, *La Haine*, *Ma 6-T va crack-er* et *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*. Un certain nombre d'éléments sont partagés par ces films, ainsi qu'une vision sur la délinquance juvénile, et il apparaît que ce thème est porteur d'une unité cinématographique qui en fait, en quelque sorte, un genre à part. Nous utilisons ici le terme « film de banlieue » par commodité, tout en veillant à ne pas enfermer ce type de film dans ce que Karim Dridi, le réalisateur de *Khamsa*, nomme un « ghetto du cinéma social »¹⁵⁹, une étiquette réductrice et douteuse pour hiérarchiser les films.

1. Une sous-culture juvénile codifiée

Le sociologue américain Albert Cohen développe la notion de « sous-culture juvénile déviante » comme étant une bande de jeunes qui se définit selon trois principes fondamentaux : non-utilitaire, malintentionnée (défi entre jeunes) et négative (refus du système légal). Cela valorise un hédonisme immédiat et fortifie la loyauté au groupe¹⁶⁰. Comme nous l'avons vu avec la bande de jeunes de *Terrain vague*, la sous-culture naît d'un manque, d'un besoin non apporté par la culture globale. Les délinquants se comportent ainsi pour assouvir les mêmes besoins que les autres individus, mais par d'autres moyens qui sont jugés contraire aux normes par la société :

« La conduite du délinquant est normale, par rapport aux principes de sa sous-culture, précisément parce qu'elle est anormale selon les normes de la culture globale »¹⁶¹.

Les délinquants des cités se reconnaissent au travers d'un certain nombre de références culturelles. La première d'entre elles est la musique rap, qui véhicule des messages en résonance avec leur situation. Une grande partie des chanteurs ou des groupes de rap sont issus des quartiers dits sensibles, et leur expérience sert de base à leurs textes musicaux. La musique devient ici un marquage ethnique et social¹⁶². Il y a un parallèle évident entre le hip-hop et les « films de banlieue », puisque dans les deux cas il s'agit d'un produit culturel *underground*, souvent auto-produit et qui ne dispose pas d'un circuit de diffusion aussi large que le reste de la production artistique. Le hip-hop naît dans les années 1970 dans le Bronx, à New-York. L'un des initiateurs de

159. Karim DRIDI, « Des réalisateurs contre le ghetto du « cinéma social » », www.rue89.com, 26 juin 2008, p.1.

160. Albert COHEN, *The Delinquent Boys*, 1955, cité dans Albert OGIEN, *op. cit.*, p.137.

161. *Ibid.*

162. Graeme HAYES et Martin O'SHAUGHNESSY (dir.), *op. cit.*, p.326.

ce mouvement, Afrika Bambaataa, définit ce mode d'expression comme la possibilité de mettre fin aux guerres de gangs dans les ghettos, grâce à la danse, à la musique et au graphisme. Comme le disent Georges Lapassade et Philippe Rousselot, les premiers chercheurs français à avoir analysé le phénomène, « le mot remplace le couteau »¹⁶³. De même qu'aux États-Unis où le mouvement hip-hop s'est accompagné d'une production de films indépendants revendiquant les aspirations des minorités (citons *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, de Van Peebles, 1971), le même processus se retrouve en France mais plus tardivement. *Ma 6-T va crack-er* traduit la trahison des revendications originelles du hip-hop, basé sur la non-violence et le respect d'autrui. Pour les jeunes, les revendications politiques des groupes de rap ont montrées leur inefficacité, et leur seul mode d'expression est devenu la violence. Le champ lexical du rap et du hip hop est particulièrement parlant, il est basé sur une rhétorique du combat et de l'agressivité. Une rencontre entre deux chanteurs de rap est appelée une « *battle* » (une bataille) ou « *clash* », et c'est celui qui est le plus arrogant et le plus insultant envers l'autre qui l'emporte. Il s'agit de faire disparaître toute la haine contenue dans la personne en quelques minutes par les paroles, mais bien souvent les jeunes accompagnent ces « *battles* » par de véritables déferlements de violence, comme ce qui est représenté dans *Ma 6-T va crack-er* en montage alterné. Ces joutes verbales sont un défi symbolique où se construisent l'estime de soi et la résistances aux blessures narcissiques, en conservant un certain aspect ludique pour les participants¹⁶⁴. Dans *La Haine*, des jeunes dansent sur du hip-hop dans une ambiance décontractée, tandis qu'Hubert vend du cannabis. Le fait que le jeune qui danse au centre du cadre soit montré derrière un ruban de travaux public, et dans un hall gardé par des policiers, montre que le hip hop appartient à une culture prohibée, non homologuée et donc qu'il s'agit d'un mode d'expression artistique alternatif (illustration 15).

163. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmont, 1990.

164. David LEPOUTRE, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.



Illustration 15: La culture hip-hop, contre-culture et contestation des idéologies dominantes mais aussi outil de cohésion entre jeunes des cités.

L'imaginaire de ces jeunes, qui était auparavant peuplé de figures révolutionnaires, est désormais plus ou moins dépolitisé et américanisé. En effet, on trouve constamment dans les chambres des jeunes délinquants des posters de films policiers et d'action américains, comme *Rambo* ou *Le Justicier de New York* dans *De bruit et de fureur*, ou bien des posters de boxe (*Ma 6-T va crack-er*, *La Haine*, *Les amants criminels*, *Wesh wesh qu'est ce qui se passe?*). Ce sport apparaît comme un défouloir pour les jeunes, mais aussi comme un moyen d'augmenter le capital guerrier, c'est-à-dire le pouvoir symbolique d'un individu dans la cité qui domine ainsi un groupe¹⁶⁵. Hubert

165. Thomas SAUVADET, *Le capital guerrier. Concurrence et solidarité entre jeunes de cité*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 15.

dans *La Haine* essayait depuis des années d'avoir une salle de boxe décente, il voit dans ce sport un moyen d'insertion dans la vie active, mais fait part de ses inquiétudes quant aux autres jeunes de la cité (« Les jeunes ont plus besoin de sacs [de punching-ball], ils ont envie de cogner. »). Le ralenti lors d'un combat de boxe à Paris, en dévoilant les souffrances corporelles, peut être vu comme une allégorie de la souffrance psychologique de ces jeunes des cités. Par l'aptitude physique que procure la boxe, c'est donc la primauté du corps sur l'esprit qui est affirmée, en même temps qu'une « culture anti-école » se met en place. Au final, Thomas Sauvadet affirme que le capital guerrier est une défense contre la souffrance, un système de survie à l'échec scolaire ou aux maltraitances familiales¹⁶⁶. Les jeunes de ces cités tentent d'accéder à la culture dominante, véhiculée par la société du spectacle, mais par des moyens illégaux selon cette même société. Le capital guerrier s'affirme aussi par une codification vestimentaire, en particulier par les vêtements et chaussures de sport, les casquettes, les colliers en or ou encore les poing américains (Vinz dans *La Haine*). Ainsi se montrer dans la cité avec des vêtements de marques (Nike, Reebok, Lacoste...) ou des signes ostentatoires (la BMW dans *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*) est un signe de richesse, et donc de réussite, quand bien même cette réussite est procurée par une déviance aux normes. Un exemple significatif est celui de Mohammed Dia, un jeune des cités devenu multimilliardaire en un an après avoir créé sa ligne de vêtements « Dia », mais qui a été victime d'une tentative d'assassinat par d'autres jeunes de sa cité pour avoir réussi justement¹⁶⁷. Il est intéressant de voir que ces codes vestimentaires nés dans les cités se diffusent dans le reste de la société, les marques de prêt-à-porter haut de gamme (Dior ou Chanel) s'inspirent du style des banlieues. Le schéma diffusionniste de la mode du haut vers le bas de l'échelle sociale, retenu par Bourdieu ou Simmel, se révèle moins pertinent aujourd'hui¹⁶⁸. Une économie solidaire se met en place à l'intérieur de ces bandes de jeunes, qui partagent tout, des cigarettes à l'alcool en passant par les CD et vidéos. La scène sur le toit de l'immeuble dans *La Haine* montre une très grande solidarité entre les jeunes habitants dans la même cité, mais l'on comprend tout de même qu'un service rendu en appelle un autre, qui peut souvent s'avérer dangereux. Dans *Ma 6-T va cracker*, lorsque les jeunes délinquants volent des bouteilles de whisky dans le Leclerc, le vigile ne les réprimande pas mais il s'arrange pour qu'une bouteille lui revienne. En effet il est lui aussi de la cité et connaît les voleurs, il fait donc du chantage pour leur éviter une arrestation, cela révèle une entraide basée sur l'appartenance commune à la cité. Une éthique fondée sur la loyauté est à l'œuvre, et chaque membre du groupe se doit de respecter un certain nombre de principes. Saïd doit récupérer de l'argent qu'il a prêté à une connaissance, mais il est plus attentif au respect du principe (le fait de rendre l'argent) qu'à l'argent

166. *Ibid*, p. 182.

167. *Ibid*, p.201.

168. Fred DAVIS, *Fashion, Culture and Identity*, 1992.

en lui-même. La loi du Talion (« œil pour œil, dent pour dent ») s'applique tout particulièrement dans les cités, chaque humiliation ou entrave à une bande de jeunes, ou à l'un de ses membres, se traduit directement par la vengeance pour rééquilibrer la balance. La spirale de violence que cela entraîne est explicitée par un dialogue de Vinz : « Quand je vois un frère se faire tuer, moi je bouge ». Le terme de « frère » révèle par ailleurs la dimension alternative de la bande comme substitution de la famille biologique. En cela, ces bandes ne sont pas si différentes de celle des années 1950 et 1960, comme celle de Dan et « Lucky » dans *Terrain vague*. Le changement intervient surtout par rapport aux nouvelles conditions socio-économiques qui frappent les habitants des cités, et qui remettent en cause le rapport à l'environnement.

2. L'appropriation symbolique de l'espace public

Il y avait encore une interférence entre la banlieue et la ville dans *Terrain vague*. Dan et ses amis sortaient de leur environnement pour se rendre dans une fête foraine ou près d'une entrée de métro en pleine ville. Dans les films plus récents, et plus particulièrement les « films de banlieue », la cité est systématiquement représentée comme un environnement carcéral qui enferme les jeunes, qui les empêche de s'en extirper. Et quand ils leur arrive de quitter leur lieu de vie habituel, la réalisation insiste bien sur l'inadaptation qu'ils vivent dans d'autres lieux. La boîte de nuit dans *Ma 6-T va crack-er* est située à la frontière entre différentes cités, ce qui conduit inévitablement aux conflits entre les bandes de jeunes, dans une optique d'appropriation du territoire. La scène dans laquelle Saïd, Vinz et Hubert se retrouvent seuls dans la gare, après avoir raté le dernier train, illustre leur rejet par la société, leur marginalité sociale, puisqu'ils sont dans un lieu de passage habituellement bondé de monde. Matthieu Kassovitz utilise un autre procédé technique pour symboliser le désarroi des jeunes et le caractère coercitif de la société, lors du premier plan des trois jeunes à Paris. Alors qu'ils sont assis sur une esplanade qui surplombe une grande artère, qui fait office de ligne de fuite, le réalisateur procède au double mouvement du recul de la caméra et du zoom avant (ce qui implique un changement de focal). Ce procédé, plus qu'un simple hommage au Hitchcock de *Vertigo*, écrase littéralement les personnages dans le cadre, et l'arrière-plan de Paris et de ses magasins qui devient flou signifie que la société de consommation est inaccessible pour les jeunes des cités (illustrations 16 et 17). On retrouve, plus loin dans le film, la même idée lorsqu'ils sont sur le toit d'un immeuble et que Saïd souhaite « éteindre » la Tour Eiffel, qu'il faut comprendre ici comme le symbole de la puissance économique de Paris, auxquels les jeunes ne participent pas et n'ont donc pas accès.



Illustration 16



Illustration 17: L'arrière-plan flouté peut pointer l'inaccessibilité des biens de consommation pour les jeunes des cités.

En étant rejeté de la ville, et donc de la société au sens large, les jeunes délinquants des cités entretiennent un rapport étroit avec leur environnement, ce qui mène à un paradoxe : objet même de leur marginalité, la cité est pourtant défendue et appropriée avec force par les jeunes. Ainsi la cité est vue comme un territoire à défendre, non seulement contre d'autres bandes de jeunes, mais aussi contre toute personne qui représente l'extérieur, le dehors. Pour revendiquer ce droit d'appartenance, les délinquants perpétuent des actes de violence, comme le fait de briser la main d'un jeune garçon dans *De bruit et de fureur* après que la chef du groupe l'ait mis en garde (« Tu es sur notre territoire, tu vas voir ce que ça en coûte. »). La dialectique du haut et du bas s'applique ici aussi comme révélateur des aspirations des jeunes. Le toit de l'immeuble sur lequel les jeunes de *La Haine* font un barbecue et écoutent du rap est hautement symbolique. Il transcrit le désir d'ascension sociale, impossible car au bout de quelques minutes le maire et la police demandent aux jeunes de

descendre. Dans *Ma 6-T va crack-er*, Jean-François et deux de ses amis sont obligés de redescendre les marches de la gare parce que les policiers les attendaient en haut de l'escalier, bloquant symboliquement un avenir meilleur qu'ont leur refuse. Lors d'une conversation dans une voiture, un jeune mentionne le fait que la cité leur est réservée et que les policiers n'ont pas le droit d'en faire « une zone occupée ». C'est sans aucun doute la cage d'escalier, le hall d'immeuble, qui représente le mieux cette appropriation symbolique de l'espace public. Les jeunes squattent effectivement cet endroit de longues heures, en journée mais aussi la nuit. Il s'agit d'un point de passage stratégique, qui permet de voir ce qui se passe immédiatement aux alentours de leur territoire. Ainsi dans *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?* Kamel, le jeune sans papiers d'identité depuis son séjour en prison, est sauvé *in extremis* d'une arrestation policière grâce à ses amis qui avaient repéré la voiture de police depuis les marches du hall d'immeuble. Dans le même film, Mouss et ses amis défendent assidûment leur hall d'immeuble et frappent très violemment un drogué pour qu'il parte, car il remet en question leur appropriation de cet espace (illustration 18). Les jeunes prennent soin de l'image de leur quartier, comme ils le feraient, par exemple, de leur maison. Le hall d'immeuble devient ainsi une vitrine dont il faut prendre soin, et afficher ses signes d'appartenances comme les graffitis par exemple. Dans *Ma 6-T va crack-er*, la bande de jeunes passe le temps à discuter sur les marches de leur immeuble, devant lequel on voit des grilles qui rappelle les motifs carcéraux. Le hall d'immeuble est le lieu où se déroule une partie des occupations des jeunes, que ce soit les combats de chiens, les *battles* de hip-hop ou encore le trafic de cannabis. Dans *La Haine*, des jeunes dansent sur du hip-hop dans une ambiance décontractée, tandis qu'Hubert vend du cannabis. Mais l'accalmie ne dure que peu de temps puisque des sirènes de police retentissent, et tous les jeunes se dispersent. Il s'agit d'un véritable « nationalisme des cages d'escaliers », pour reprendre l'expression de Gérard Mauger¹⁶⁹. Notons que dans ces films, l'ascenseur est toujours hors service, ce qui oblige les individus à prendre les escaliers et renvoie ainsi à la dialectique du haut et du bas. De même les réalisateurs attachent un soin particulier à montrer les boîtes aux lettres détruites (ce qui supprime la notion de sociabilité, ou du moins une partie) et les murs des immeubles délavés et pourris¹⁷⁰. Dans *De bruit et de fureur*, il n'y a même plus de porte d'entrée dans le hall d'immeuble, et les vitres sont brisées.

169. Gérard MAUGER, *op. cit.*, p.92.

170. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, p.101.



Illustration 18: Contrôle des escaliers menant au hall d'immeuble, lieu de passage symbolique.

La cité est appréhendée comme un espace privé dans l'esprit des jeunes délinquants, ou plutôt comme un espace qu'ils savent public mais dont ils ont modifié à leur guise les règles de vie pour mieux remettre en question leur mise à l'écart de la société. Mouss répond tout simplement à son frère, qui lui demande pourquoi il n'a pas son casque pour faire du scooter : « Mais, on est dans la cité ! ». Vraisemblablement, les règles ne sont pas celles du reste de la société dans ce lieu pour eux. Ils s'autorisent une plus grande permissivité qui est, rappelons le, l'origine même de leur déviance aux normes. Puisque leur environnement leur est socialement hostile, ils ne se privent pas pour le dégrader. Vinz se compare à un « rat qui vit dans un trou à merde », et oppose la cité délaissée aux beaux quartiers haussmanniens de la capitale. Déjà dans *De bruit et de fureur* les jeunes étaient les maîtres de la cité, personnes n'osaient rien leur reprocher. Ils dégradèrent les lieux publics, les bancs et les paliers d'immeubles, pour affirmer leur contestation à l'ordre établi. Lorsque le concierge réprimande Jean-Roger pour avoir incendié le paillason, il se fait frapper en retour par Marcel, qui veut lui montrer que cet espace n'est pas le sien. Les lieux de sociabilité habituel ayant disparus, les jeunes en ont récréé d'autres mais dans leur appartement, comme le flipper qui se trouve dans l'appartement de Jean-Roger. La réalisation insiste sur l'enfermement de ces cités. Bruno se rend sur le toit de l'immeuble et fait semblant de voler, ce qui est à mettre en lien avec l'oiseau qui représente pour lui la liberté, mais une liberté rendue impossible par la cage (et par extension les murs de la cité). La scène de l'avion qui décolle renvoie également à ce désir d'échapper à son milieu social, compromis par les grandes barrières qui bloquent l'entrée de l'aéroport. Dans *La Haine*, cette impression d'enfermement passe par une mise en image

concentrique de la banlieue : les immeubles sont disposés comme un rond au milieu duquel se tient un espace ouvert, avec ce qui est censé être un parterre naturel mais qui se caractérise par du béton, comme le reste de la cité. Plusieurs séquences débutent par un plan montrant le ciel, avant de redescendre à hauteur des personnages pour mieux les enfermer dans le cadre. L'horizon, la ligne de fuite qu'on imagine être leur moyen de sortie, est constamment obstrué par les immeubles massifs, impersonnels et visuellement repoussants. Lorsque les trois jeunes discutent sur un terrain de jeux pour enfants, ils sont surmontés d'une gueule ouverte de crocodile, prêt à les dévorer dès lors qu'ils montent en haut du toboggan. Enfin Matthieu Kassovitz utilise le procédé de la Louma, une grue mobile permettant à la caméra de filmer en hauteur et en travelling. Cela lui permet d'exprimer, une fois encore, le désir d'émancipation des jeunes confrontés à la réalité. En effet, la caméra effectue une envolée au dessus de la cité¹⁷¹, cherchant la fuite, voulant nous montrer ce qu'il y a derrière la banlieue, mais la séquence s'arrête brutalement et revient sans transition à Vinz et Saïd confinés dans leur minuscule appartement. L'effet est bien trop onirique et physiquement impossible pour savoir que cette quête d'un ailleurs est perdue d'avance. Dans *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*, les jeunes de la cité sont parfois filmés en contre plongé au centre des immeubles HLM, ce qui les écrasent dans le décors, les rend petits et renvoie à leur place dans la société de consommation. Le choix de la musique est aussi un élément déterminant dans la représentation d'assujettissement de ces jeunes. Ainsi le long travelling dans la cité de nuit est accompagné du titre *Ghetto child*, de Curtis Mayfield. L'enfant du ghetto, de la cité, semble nous dire Rabah Ameur-Zaïmeche en ne montrant aucune personne lors de ce plan-séquence, est celui qui naît et vit dans cette cité, donc tous les jeunes. Les paroles résonnent particulièrement bien avec ce que l'on a jusqu'à maintenant décrit :

« Little child, runnin' wild

Watch a while

You see he never smile

Broken home, father gone

Mama tired, so he's all alone

Kind of sad, kind of mad [...]

Didn't have to be here

171. Cette séquence, mais aussi la répétition de la même action sous plusieurs angles différents que l'on retrouve dans le film, montre l'influence de Spike Lee sur la mise en scène de Matthieu Kassovitz. Le rapprochement n'est pas anodin puisque Spike Lee met en scène des délinquants Afro-Américains dans les ghettos des États-Unis, traite des problèmes d'acculturation et du racisme ambiant de la société, autant d'éléments qui se retrouvent dans *La Haine*.

*You didn't have to love for me
While I was just a nothin' child ».*

La banlieue est ainsi un acteur à part entière de la narration pour ces réalisateurs¹⁷². Les films dits « de banlieue » dresse aussi un constat peu reluisant de la médiatisation des faits de délinquance dans les cités. Cela conduit inévitablement à une stigmatisation des jeunes des cités, d'autant plus forte que les médias – en particulier la télévision - occupent une place importante dans la formation des représentations mentales des Français.

3. Une jeunesse stigmatisée et victime de l'instrumentalisation médiatique

Un effet paranoïaque s'installe dans la société par le biais des médias qui proposent souvent une lecture immédiate et superficielle des faits. Concernant « le problème des banlieues » comme cela est dit par les médias, un certain nombre de stéréotypes sont ressassés à longueur d'années sans même que les journalistes ne prennent la peine de recourir à des enquêtes de type sociologique.

Il n'est pas étonnant de voir que le grand-frère de Jean-Roger, dans *De bruit et de fureur*, a pour compagne une journaliste du journal *Le Monde*. Non seulement il est le seul de sa famille à avoir réussi à partir de la cité, mais en plus il rejoint le « camp adverse », celui des journalistes qui sont responsables de la mauvaise image des banlieues, du moins c'est ce que pense Marcel, son père, en lui rappelant que « ces gens-là ne sont pas [de son] monde ». *La Haine* débute par des images d'archive vidéo, issus des journaux télévisés, sur la musique de *Burning and looting* de Bob Marley qui évoque la rébellion du peuple face aux injustices et l'oppression sociale du gouvernement. Les images nous donnent à voir des scènes d'affrontements entre jeunes et CRS. L'utilisation de ces images soulignent l'actualité de l'histoire du film. La situation des jeunes des cités est préoccupante car elle est en train de basculer dans la violence, actuellement, et le spectateur ne peut pas l'ignorer. Les journalistes du film sont sans exception représentés d'une manière négative. Les termes qui apparaissent en grands caractères à côté de la journaliste (« banlieue » et « émeutes »), dès les premières minutes du film, stigmatisent directement les jeunes des banlieues, alors même que la violence dans les villes et les campagnes de province est tout aussi préoccupante. La journaliste insiste également, plus longuement que les autres mots de sa phrase, sur le mot « jeunes ». Lorsque Saïd, Vinz et Hubert discutent tranquillement dans le terrain de jeux, une équipe de journalistes les interpellent en restant à distance, leur demandant s'ils ont participé aux émeutes, s'ils ont cassé des choses. Le fait est que ces journalistes se sont intéressés à eux parce qu'ils

172. Michel CADE, « Du côté des banlieues, les marques d'un territoire », in Françoise PUAUX, *op. cit.*, p.172.

correspondent, selon leurs idées préconçues (vêtements de sport, casquettes...) ¹⁷³, aux émeutiers. Ils s'adressent aux jeunes comme si ces derniers étaient des animaux dans un zoo, les journalistes étant en hauteur derrière des grilles alors que les jeunes des cités sont sur un terrain de sable en contrebas. Hubert fait d'ailleurs remarquer qu'ils ne sont pas des « touaregs » et que la cité n'est pas « un zoo que l'on visite en voiture », et s'en prend à leur propension à rechercher « le scoop le plus baveux » pour assurer leur audience. L'instrumentalisation médiatique des émeutes entretient donc des clichés sur les jeunes des cités, et ne prend jamais en considération les revendications de ces jeunes qui sont tout de suite désignés comme des « casseurs » et des « vandales ». Dans le même ordre d'idées, une horde de journalistes se ruent pour prendre des photographies lorsque les trois protagonistes se disputent avec un policier qui refuse de les laisser voir Abdel, le jeune hospitalisé après avoir subi des violences policières, alors que ces journalistes ne sont jamais montrés en train d'interviewer les policiers pour avoir d'autres versions des faits. Le discours s'oriente ainsi toujours vers la victimisation des forces de l'ordre et la stigmatisation des jeunes des cités. *Ma 6-T va crack-er* fait usage de la même représentation des médias. Le générique montre une jeune fille avec un enfant devant des écrans de télévision qui diffusent des images d'émeutes. C'est en quelque sorte une mise en abîme de l'image préfabriquée des jeunes des cités par les médias, la jeune fille est littéralement prisonnière de son image publique. Plusieurs personnages du film condamnent les médias qui donnent une mauvaise image de leur cité, et ne leur permettent donc pas de s'intégrer dans la société. Pour Jean-François, c'est à cause de son style vestimentaire, assimilé au chômeur banlieusard, qu'il ne trouve pas de travail. Pour l'un de ses amis, « la banlieue, pour eux, ça veut dire raté », tandis que Malik pense qu'ils ne sont que des « pions aux yeux de cette société ».

Cette figure médiatique du « jeune des cités » succède ainsi à celles des « blousons noirs » et des « loubards », vers la fin des années 1980. Elle reflète l'évolution de la délinquance juvénile, mais aussi la stigmatisation toujours plus forte de ces jeunes par les médias. Pour s'en convaincre, il suffit de voir la place de ce sujet dans le champ politique, notamment avec les sondages officiels sur l'insécurité ¹⁷⁴. Les médias présentent souvent les émeutes comme un phénomène nouveau, urbain et juvénile. C'est oublier que le terme vient du verbe « émouvoir », et caractérise depuis le Moyen-Âge une émotion collective prenant la forme d'un soulèvement populaire spontané ¹⁷⁵. Contrairement à ce que veulent faire croire les médias, ces violences ne sont pas gratuites ou sans revendications, elles témoignent de l'abandon des cités conjugué à l'augmentation inquiétante du chômage, ainsi que des évidents problèmes d'appartenance des habitants d'origine maghrébine aux

173. Saïd leur demande, tout en connaissant évidemment la réponse : « On ressemble à des voyous pour vous ? ».

174. Gérard MAUGER, *op. cit.*, p.6.

175. David LE BRETON et Daniel MARCELLI, *Dictionnaire de l'adolescence et de la jeunesse*, Paris, PUF, 2010, p.269.

valeurs de la France. Cet abandon des cités par les pouvoirs publics a mené à un repli intérieur des habitants de ces cités, ce qui a pour effet vers la fin des années 1980 et le début des années 1990 à l'augmentation des émeutes (Vaulx-en-Velun, Argenteuil, Mantes-la-Jolie...) et à la peur de l'Islam telle qu'il est présenté par les médias. Ce sont tout particulièrement les syndicats de police qui ont fait pression sur les médias et les pouvoirs publics pour accréditer les notions de « violence urbaine » et de « zones de non-droit »¹⁷⁶. L'étape suivante a été, selon J. Terral, les quatre premiers mois de 2002, précisément donc avant les élections présidentielles. Selon ses calculs, pas moins de 19 000 sujets télévisés sur la délinquance juvénile et l'insécurité ont été diffusés dans les journaux télévisés français toutes chaînes confondues, soit 140 par jour¹⁷⁷. Cette connivence troublante entre la médiatisation de la délinquance juvénile et le contexte politique montre que la délinquance des jeunes est avant tout une construction politique.

Finalement, l'échec des médias tient dans leur incapacité même à tenir leur rôle, celui de mettre sur la place publique les problématiques sociales contemporaines objectivement. Rares sont les documents télévisés sur les émeutes qui ont pointés les dysfonctionnements de l'État, censé garantir une vie décente et supportable à chacun des citoyens, que ceux-ci habitent dans une maison de campagne comme dans un HLM des banlieues parisiennes. Rares sont ceux qui ont mis en avant l'aliénation des chômeurs dans un environnement où tout est structuré par le travail, et dans lequel l'incapacité à participer à la consommation les relègue à la marge, et les contraignent donc parfois à s'exprimer par les émeutes. Pour Christian Bachmann et Nicole Leguennec :

« Les émeutiers se battent contre un ennemi sans visage, contre ceux qui les nient quotidiennement, les condamnent à l'inexistence sociale et leur réservent un avenir en forme d'impasse »¹⁷⁸.

Dans le même temps, il convient de rappeler qu'il existe une délinquance, tout aussi importante, dans les milieux sociaux favorisés. La grande différence tient au fait que ces délinquants bénéficient d'une certaine impunité face à la loi, les parents pouvant payer un avocat de renom, ou encore rendre invisible les faits par manipulation médiatique et politique. La criminalité financière, quant à elle, cause sans doute bien plus de ravages au niveau économique, mais la nature même de cette déviance est jugée moins néfaste et spectaculaire qu'un acte de violence physique, ce qui explique son invisibilité dans les médias.

176. *Ibid*, p. 269.

177. J.TERRAL, *L'insécurité au journal télévisé. La campagne présidentielle de 2002*, Paris, 2004.

178. Christian BACHMANN et Nicole LEGUENNEC, *Violences urbaines : ascension et chute des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville*, Paris, Albin Michel, 1996.

Les jeunes des cités sont donc tout autant victimes que responsables de leur délinquance, et cela rejoint le point de vue des films de la période précédente dans lesquels les conditions conjoncturelles étaient pointées comme responsables de la délinquance juvénile. A partir des années 1980, ce ne sont donc plus les ravages économiques de la guerre mais l'augmentation du taux du chômage et le retrait de l'intervention de l'État dans les banlieues qui priment dans la critique sociale cinématographique. Les films évoluent, mais ils proposent toujours un discours critique sur les conditions des jeunes dans la France de leur époque de production. Ce qui diffère le plus par rapport aux films des décennies précédentes, c'est le pessimisme dans les institutions censées garantir la cohésion sociale, y compris dans certaines instances qui n'étaient pas remises en question auparavant, comme les forces de l'ordre ou l'école.

C) La démission progressive des institutions

1. La famille, encore et toujours

La famille apparaît dans l'ensemble du corpus comme la première responsable de la délinquance des jeunes, qui n'ont pas de modèle sociale « normal » à leur disposition. L'exemple le plus extrême est sans doute le père de Jean-Roger, Marcel, dans *De bruit et de fureur*. C'est lui qui apprend à son fils à se servir d'une arme à feu, le soutient contre le concierge quand il a incendié un paillason, l'autorise à regarder un film pornographique à la télévision... Le comportement insolent, violent et provocateur du père se retrouve dans celui du fils. Marcel revendique un mode de vie en marge, il ne cautionne pas le fait que son autre fils veuille trouver un travail et aller vivre autre part que dans la cité. Ses sources de revenus sont toutes illégales : jeux d'argent, vols, recels de voitures ou d'armes... Jean-Roger hérite d'un mode de vie déviant, mais qui est vu comme normal par Marcel puisqu'il ne connaît que cela et que les forces de l'ordre n'interviennent pas dans les affaires illicites de la cité, comme le montre une scène où une voiture de police doit faire demi-tour dès l'entrée des immeubles car elle est prise pour cible par des cocktails molotov. Nous voyons ici le processus de « reproduction sociale », les conditions d'adaptation sociale des classes défavorisées sont inévitablement moins optimales que les classes aisées qui disposent d'un fort capital total, cela favorise le recours à la déviance pour les classes pauvres, de génération en génération¹⁷⁹. Bruno n'a quant à lui pas de modèle familial, il est systématiquement seul dans l'appartement de sa mère, qui

179. Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La reproduction : Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, 1970.

lui laisse de l'argent pour s'acheter à manger. Celle-ci ne rentre jamais la nuit, et le jour c'est Bruno qui n'est pas là puisqu'il a école. Le seul lien qui les relie sont les mots affectifs qu'elles laissent sur le mur, et que Bruno conserve précieusement pour les relire. Dans tous les cas, elle n'est réduite qu'à une voix au téléphone. Il n'y a pas de communication orale entre la mère et son fils, tout comme Luc dans *Les amants criminels* qui laisse un mot écrit à ses parents, avant d'aller enterrer le corps de Saïd. Dans *Khamsa*, le jeune Marco est livré à lui-même, rejeté par son propre père, sans parler de sa belle-mère qu'il a voulu tuer en incendiant sa caravane. Son père frappe sa nouvelle compagne devant lui, lui donne une bouteille de whisky, mais l'on remarque qu'un rapprochement se produit lors de l'enterrement de la grand-mère, avec un gros plan sur les mains réunies de Marco et de son père. La grand-mère faisait d'ailleurs office de mère pour Marco, dont la vraie mère biologique lui est inconnue. Dans la famille de Tony, un ami de Marco, la mère laisse un des enfants d'environ cinq ou six ans boire de la bière. Dans tous les cas donc, que les parents soient présents ou non, ils sont néfastes pour leur propre progéniture.

Ma 6-T va crack-er se démarque par l'absence de figures parentales, qui ne sont pas non plus évoquées. Le rôle des parents semble désormais si inefficace et effacé que Jean-François Richet n'y prête pas attention dans son film, préférant se concentrer exclusivement sur le conflit entre les jeunes et la police. Au contraire *La Haine* et *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?* mettent en scène les parents, pour mieux mettre en lumière les problèmes rencontrés par les populations d'origines maghrébines ou subsahariennes. Lors d'une discussion entre Mouss et sa mère, c'est la question du mariage qui est remise en question, et l'on voit que la mère est confrontée au dilemme entre la tradition et la modernité. La mère ne parle que l'arabe, et ne peut donc pas communiquer avec d'autres personnes, ce qui rend son intégration difficile. Le père de Kamel ne comprend pas pourquoi son fils est tombé dans la délinquance, alors qu'il aurait pu trouver un travail convenable. Le modèle traditionnel de la petite vie rangée est contestée par les plus jeunes, qui contrairement aux « grand-frères » plus sages et lucides des décennies précédentes, ne veulent pas attendre pour gagner le maximum d'argent et pouvoir s'offrir tout ce que la société de consommation promet. Dans *La Haine*, la grand-mère de Vinz critique le fait que son petit-fils ne fréquente plus la synagogue, et par là a abandonné ses traditions et ses origines familiales. C'est sur la thématique de l'adaptation culturelle et linguistique que ces deux films insistent, sur la confrontation entre les générations, ce que l'on retrouvait déjà dans *La fureur de vivre*. Traditionnellement, ce sont les parents qui subviennent aux besoins de leurs enfants. Ici le rapport s'est inversé : Hubert paye les factures d'électricité grâce à ses trafics divers par exemple. Enfin, loin des banlieues parisiennes, c'est toujours le même problème de défaillance familiale que l'on retrouve : la mère de Marc, dans *Le petit criminel*, symbolise le fléau social par excellence (l'alcoolisme) tandis que le beau-père est

responsable de sa possession d'arme, ce qui le conduit à entrer dans la délinquance lors du braquage du magasin au début.

L'irresponsabilité des parents conduit logiquement à un nouveau stade de la délinquance juvénile, non pas seulement vers une aggravation de la violence, mais à l'émergence de cette délinquance dans le cadre scolaire.

2. L'apparition de la délinquance à l'école

La violence des mineurs dans le cadre scolaire est un phénomène qui inquiète particulièrement le personnel pédagogique, et qui est relaté par les médias, alimentant ainsi l'idée d'une délinquance toujours plus précoce et généralisée.

Si dans les films des années d'après-guerre, les élèves se montraient malicieux et indisciplinés (comme dans *Les quatre-cents coups* par exemple), ils ne commettaient pas de délits importants et lorsque les professeurs convoquaient les parents, le problème était clos¹⁸⁰. De plus le professeur incarnait encore l'autorité, il savait remettre en ordre la classe si nécessaire, et les élèves témoignaient de la crainte à son égard. Dans *La Haine*, l'école de la cité est brûlée lors des émeutes, ce qui est une attaque directe à l'institution entière dont le rôle socialisant est remis en question. Le discours intellectuel, pour ces jeunes, est vu comme un moyen de plus de préserver la domination des classes favorisées dans le monde social, et relègue les individus en échec scolaire dans la marge. Alors que l'école permettait aux jeunes délaissés par leur famille de se constituer une famille alternative, par la camaraderie, ces derniers sont incapables également de communiquer entre eux dans le cadre scolaire. La première scène dans la cour de l'école, dans *Ma 6-T va crack-er*, montre plusieurs mineurs se bagarrer, tandis que le reste des élèves les regardent comme s'il s'agissait d'une distraction banale. Le pion qui intervient est insulté, et n'a aucune autorité sur les élèves, tandis que la directrice incarne une figure tyrannique par le biais de contre-plongées exagérées. La situation dégénère tellement qu'il faut l'intervention des policiers, plus tard, dans l'enceinte même du collège. Le sport, qui auparavant rapprochaient les jeunes et les obligeaient à s'entraider, est ici une activité qui accentue les conflits et les rapports de force. Lors d'un match de basket, Malik et un autre élève en viennent aux mains, simplement parce que le fait de perdre est vu comme une humiliation dont il faut se venger. C'est aussi dans une salle de sport, ou plus exactement dans les vestiaires, qu'a lieu le meurtre sanglant de Saïd dans *Les amants criminels*. L'école est ainsi représentée comme un lieu où se confrontent le mal-être et les angoisses des jeunes, et n'est plus un havre tranquille comme on

180. Le professeur d'Antoine Doinel conseille à ses parents de le punir en le giflant, ce qui n'est évidemment plus envisageable aujourd'hui.

peut l'imaginer. Il n'y a cependant pas de représentation du racket, pourtant très présent dans le cadre scolaire. Dans *Khamsa*, Marco et son cousin perpétuent une « dépouille », c'est à dire « une sorte de revanche de la part des jeunes qui se sentent exclus à l'encontre de jeunes plus favorisés auxquels ils reprochent d'afficher les emblèmes de la réussite de leurs parents »¹⁸¹. Cependant la scène ne se passe pas à l'école, ni même aux alentours. Dans un autre registre, Vinz et ses amis s'en prennent à la cravate d'un homme, signe de réussite par excellence.

Dans *De bruit et de fureur*, la jeune professeure est confrontée dès ses premières années d'enseignement à une classe difficile composée de jeunes en difficulté scolaire ou familiale (illustration 19). Cependant elle joue pour Bruno le rôle d'une mère, remplaçant la mère biologique qui est absente physiquement de sa vie. Lorsqu'elle regarde les cahiers de cours de Bruno, elle lui dit qu'il a les compétences d'avoir de meilleures notes et d'être un bon élève. Pour le jeune garçon, étonné, c'est la première fois qu'un enseignant l'encourage et est attentif à lui, il pensait être « un bon à rien » pour toujours. Or toute stratégie proposant à l'adolescent une image négative de lui-même ne peut être que contre-productive¹⁸². Une relation privilégiée s'installe entre les deux, l'enseignante s'engageant à développer des points importants avec lui après les cours. Mais cette initiative, une fois encore, est vouée à l'échec. D'une part, le reste du personnel éducatif voit d'un mauvais œil cela, comme le montre l'attitude du directeur et du sous-directeur. D'autre part, ce sont les autres élèves eux-mêmes qui provoquent l'échec de cette stratégie, parce qu'ils ne veulent pas qu'un élève réussisse, ce qui serait vu comme une trahison à la classe. Ainsi, la voiture de l'enseignante est taguée par les élèves, avec des menaces de mort. Quant à Marcel, il ne comprend pas cela non plus, et son regard désapprouvateur lorsque Bruno est envoyé au tableau traduit sa propre incapacité à réussir scolairement. Voir son camarade obéir aux ordres de l'enseignante équivaut à accepter la domination sociale en place. C'est pourquoi il existe cette culture anti-école si forte, surtout dans les quartiers sensibles. Il est indispensable de citer le réalisateur du film, qui a lui-même été enseignant dans ce type d'établissement scolaire difficile :

« J'étais moi-même d'origine populaire. [...] Alors, quand je suis devenu enseignant, j'ai demandé à aller en banlieue, dans les endroits les plus défavorisés. Ce que j'ai fait depuis vingt ans. Et là, je suis tombé sur des formes de délinquance qu'auparavant je n'aurais jamais soupçonnées. Le fait d'être enseignant m'a permis d'observer – un avantage de plus – et d'essayer de comprendre : vous voyez vivre

181. Philippe CHAILLOU, *Violence des jeunes. L'autorité parentale en question*, Paris, Gallimard, 1995, p.24.

182. Caroline REY (dir.), *Les adolescents face à la violence*, Paris, La Découverte, 1996, p.7.

devant vous des élèves qui sont le reflet de leur parents, d'une société et d'un monde en pleine évolution. [...] J'ai pu découvrir toute une série de problèmes que personne ne soupçonnait encore à l'époque, entre autres, le développement de la délinquance. Je m'y suis intéressé parce que j'étais le spectateur de mécanismes inquiétants dont j'étais sûr qu'ils aboutiraient à une fascisation probable du pays ; en même temps je voyais l'aveuglement total des gens de gauche qui préféraient le silence. [...] C'est à l'école que se retrouvent et se cristallisent toutes les contradictions de la société, toutes les crises »¹⁸³.

Ces propos nous montrent à quel point le produit d'une société peut lui paraître désagréable, ce qui explique le « silence » politique dont parle le réalisateur. Cela explique aussi en partie pourquoi *De bruit et de fureur* a été vivement critiqué lors de sa sortie, pour sa représentation extrême et complaisante de la délinquance juvénile. Jean-Claude Brisseau s'en défend :

« On a parlé d' « accumulation dans la violence » alors que c'était absolument authentique et que j'avais atténué la réalité parce que je ne voulais pas faire un film insupportable pour le public ! J'ai gommé certains éléments pour ne pas faire de mon film un film antijeunes ni un film raciste, alors que le problème était aigu... ! »¹⁸⁴.

Le film provoque un certain malaise chez les spectateurs, justement parce qu'il nous expose à des problèmes contemporains très délicats. C'est aussi le cas de la violence dans *Ma 6-T va crack-er*, dans lequel le climat social au bord du gouffre a été rejeté en bloc par la critique, et par une partie des spectateurs¹⁸⁵. Si l'on observe les résultats du box-office des films étrangers traitant des mêmes problématiques sociales, on se rend compte que ceux-ci attirent plus que les films français et qu'ils sont mieux reçus en termes d'opinions. Pour reprendre l'expression de Philippe Pilard, il faudrait en conclure qu'un « certain exotisme rend supportable la présentation d'une crise qu'on accepte mal – ou qu'on refuse de voir – chez soi »¹⁸⁶.

183. Françoise PUAUX, *op. cit.*, p.109.

184. *Ibid.*, p.109.

185. Voir les avis publiés sur le forum du film sur www.allocine.fr. Laurent Mucchielli note que la vision apocalyptique du film correspond en réalité à de rares quartiers.

186. Philippe PILARD, « Cinéma britannique : où est passée la marge ? », in *CinémAction* n°91, *op. cit.*, p.122.



Illustration 19: L'enseignante dans De bruit et de fureur, symbole de l'autorité, est directement visée par l'élève difficile Jean-Roger.

3. L'image négative des forces de l'ordre

Les forces de l'ordre sont un corps professionnel et social dont l'image a connue une évolution surprenante en cinquante ans. En effet, leur présence dans les films des années 1940 à 1970, bien qu'étant très limitée, est le signe de la solution et de l'aide aux problèmes des mineurs délinquants. Ils agissaient en tant qu'auxiliaires, provisoirement, pour retrouver et ramener les fugueurs à leur place, ou pour les arrêter lorsqu'ils commettent des délits, comme le jeune François dans *L'Enfance nue*. Le juge Lamy, dans *Chiens perdus sans collier*, préfère s'occuper lui-même d'une affaire parce qu'il « n'aime pas trop les gendarmes », mais il est tout de même reconnaissant envers eux lorsqu'ils ont empêché un pédophile d'enlever Robert. Depuis la fin des années 1980, les forces de l'ordre représentent une institution avant tout répressive, quasiment inhumaine dans ses méthodes envers les jeunes surtout dans les cités. La voiture de police que l'on voit dans *De bruit et de fureur* recule dès les abords de la banlieue parce qu'elle est prise pour cible par les cocktails molotov. Plutôt que de faire appel à des renforts, les policiers préfèrent tout simplement partir et l'on ne les revoit pas dans le reste du film. Quand ils ne sont pas lâches, ils sont violents et racistes, à l'instar de ceux de *La Haine* et de *Ma 6-T va crack-er*. Les jeunes délinquants subissent des humiliations morales et physiques par ceux censés représenter l'ordre et le maintenir. L'exclusion des jeunes en est donc renforcée, tout comme leur haine des policiers qui leur font subir ces humiliations sous prétexte qu'ils sont « étrangers », alors qu'ils sont de nationalité française. Dans un fourgon, un policier dit à l'ami de Jean-François qu'il aimerait « le mettre dans un bateau et le renvoyer chez [lui] ». Au poste de police, Saïd et Hubert sont menottés les mains dans le dos,

pendant qu'un policier particulièrement sadique les frappe, les insulte et forme en même temps une nouvelle recrue, lui avouant « c'est pas l'envie qui manque [de commettre une] bavure » (illustration 20).



Illustration 20: Saïd et Hubert subissent des violences policières et racistes.

Pour les délinquants, les policiers sont vus comme des délinquants tout aussi bien qu'eux, mais la grande différence est qu'il bénéficient d'une impunité, grâce à leur uniforme et leur arme. Le policier en civil qui arrête Saïd garde le cannabis qu'il trouve sur le jeune pour lui, pour sa propre consommation et pour la revente, ce qui est bien évidemment illégal et indigne d'un policier. Dans *wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?*, les scènes dans lesquelles nous voyons les policiers dans leur voiture rendent bien compte de cette protection, par le biais de plans fixes dans l'habitacle de la voiture. Les policiers semblent intouchables, parce que l'on ne peut pas remettre leur intégrité en cause, ils sont mandatés par l'État et leur rôle est justifié par le port du badge. Nous sommes en droit de nous demander si l'augmentation des contrôles de police et des comportements racistes des policiers dans les cités n'est pas la cause directe de l'augmentation de la délinquance dans ces mêmes quartiers. L'École de Chicago développait déjà cette idée, selon laquelle il faut « attribuer les variations du taux de criminalité aux variations de l'organisation sociale »¹⁸⁷. Certains sociologues vont plus loin, comme Robert Castel pour qui les institutions mandatées pour des finalités de répression ou de réhabilitation sont insérées dans le projet global d'assujettissement des populations et dans les rapports de domination¹⁸⁸. Un certain nombre de sociologues s'accordent sur le fait que ce sont les instances de contrôle social - dont la police – qui génèrent l'infraction et non l'inverse. C'est pourquoi dans les films les policiers sont les opposants directs aux jeunes, lors des contrôles

187. Donald CRESSEY et Edwin H. SUTHERLAND, *Principes de criminologie*, Paris, 1966, p.69.

188. Albert OGIEN, *op. cit.*, p.97.

d'identité, ou bien lors des émeutes. Les jeunes n'acceptent pas que les policiers interviennent dans ce qu'ils considèrent être leur territoire, et la cité devient un enjeu de contrôle entre les deux groupes. Par exemple, dans *Ma 6-T va crack-er*, la « femme-flic » qui confisque l'arme à feu du jeune lui dit qu'elle ne l'embarque pas au poste de police, mais en échange elle lui dit que « la cité n'appartient plus » à lui et à ses amis. De plus, le but de ses policiers est de rétablir l'ordre afin de donner une meilleure image, pour les médias qui se chargent de diffuser le thème des « zones de non droit ». Devant la grande surface où Malik et ses amis volent de l'alcool, il y a une affiche d'un magazine titrée « Les cités où la police ne va plus ». Cela est mensonger puisque l'on voit à de nombreuses reprises les forces de l'ordre intervenir dans la cité, et même lorsque Malik discute calmement à un arrêt de bus, une voiture de police s'arrête devant lui pour voir sa réaction, n'attendant que la moindre occasion pour l'arrêter.

Les films récents dressent ainsi un portrait très négatif des forces de l'ordre, dont les caractéristiques qui ressortent sont le racisme, la haine aveugle, la violence et le non-respect de leur éthique professionnelle. C'est d'ailleurs à l'origine d'une bavure policière que Matthieu Kassovitz réalise *La Haine* pour remettre en question le rôle de la police dans les cités. Jean-François Richet, quant à lui, cite l'article 35 de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen à la fin de *Ma 6-T va crack-er*, rendant responsable également la police de la délinquance et des émeutes urbaines¹⁸⁹. De même, Rabah Ameur-Zaïmeche dédie son film « à tous [ses] frères morts dans des crimes racistes et sécuritaires ». Le propos commun de ces films est ainsi de rendre compte des origines de la délinquance juvénile : celle-ci est la réponse violente désespérée à d'autres formes de violence, économique, sociale, policière, et médiatique. L'utilisation du hors-champ dans le dernier plan de *La Haine* et de *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*, dans lesquels on entend seulement un coup de feu sur fond noir, rend compte de l'urgence de la situation, et du dépassement de la fiction sur la réalité. Les paroles du groupe de rap IAM et du chanteur Nuttea, qui ont signés la bande originale du film de Matthieu Kassovitz, résument à elles seules les fondements réels de la fiction :

« L'image prend désormais le contrôle de la personnalité,
La fiction devient réalité et la réalité un cauchemar.
Vingt-quatre images de scènes violentes, la vingt-cinquième sera
réelle »¹⁹⁰.

189. « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Art. 35 : Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection est, pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs ».

190. « La 25ème image », cité dans Gilles FAVIER et Matthieu KASSOVITZ, *Jusqu'ici tout va bien, scénario et photographies autour du film La Haine*, Paris, Actes Sud, 1995, p.193.

Quand le policier tente une approche pédagogique, comme dans *Le petit criminel*, cela revient au même que l'enseignante de *De bruit et de fureur*, ses supérieurs interviennent en arguant que cela n'est pas son rôle. Cependant ces initiatives individuelles prennent le pas sur les institutions traditionnelles qui ne sont plus efficaces, et une nouvelle direction dans le dialogue social s'esquisse à partir de là.

4. Un dialogue renoué avec les nouvelles figures de la médiation sociale ?

Toute tentative de dialogue étant impossible pour les institutions, ce sont des initiatives personnelles qui prennent la relève, avec plus ou moins de succès. *La Haine* met en scène la figure du « flic de la cité », c'est-à-dire un policier qui est né et/ou vit encore dans la cité. Sa connaissance du quartier, de ses habitants et donc de ses problèmes est vue comme un élément supplémentaire dans la reconnaissance de ces quartiers. Or ce jeune policier d'origine maghrébine est dénigré par Saïd, Hubert et Vinz. Pour eux, il représente la trahison de ses origines en s'alliant avec les forces de l'ordre, éternels ennemis des jeunes des cités. Le policier lui-même reconnaît qu'il « y a quelques années il y avait encore un dialogue possible mais plus maintenant ». Porter l'uniforme¹⁹¹ est tout de suite assimilé à la répression, or ce policier idéaliste souhaite pourtant communiquer avec les jeunes qu'il côtoie tous les jours et comprendre leur souffrances. Quand ces policiers solitaires et courageux ne sont pas présents sur place, ce sont parfois les habitants même qui, excédés par la violence, tentent de raisonner les jeunes. C'est le cas d'un homme dans *Ma 6-T va crack-er*, qui veut leur montrer que seul le dialogue oral peut régler les choses, et que la violence ne fait qu'engendrer d'autres formes de violences. Cet homme plus âgé remet en même temps en question la dépolitisation des jeunes des cités. Auparavant, jusqu'à l'année 1980, ces quartiers étaient véritablement des « banlieues rouges », acquises au Parti communiste français. Jean-François fait d'ailleurs référence à la révolution ouvrière dans le film. Or l'augmentation du chômage et donc la disparition progressive des ouvriers dans les banlieues laissent place à une nouvelle génération qui ne croit plus ni en la politique ni dans les élus locaux.

Les figures de la médiation sociale sont rarement bien acceptées par les jeunes en difficulté. Ainsi l'assistance sociale est accueillie par une banderole « mort à l'assistante sociale » et par un pistolet que tient le père de Jean-Roger. Celui-ci voit cette personne comme une remise en question de l'éducation de son fils. C'est par les méthodes volontaristes et l'aptitude calme de l'enseignante que Jean-Roger finit par se trouver, par prendre conscience de la gravité de ses actes, comme il le dit

191. La mise en scène de *Ma 6-T va crack-er* insiste également sur les uniformes des forces de l'ordre, leur badge, l'arme...

dans la lettre. Dans *Khamsa*, les deux personnes de la Direction départementale des affaires sanitaires et sociales (DDASS) sont très mal accueillies par les habitants du quartier dans lequel vit Marco. Une femme affirme que le sort de Marco dépend seulement de sa famille et de ses amis, et que les institutions officielles n'ont pas à se mêler de cela. Lorsqu'ils trouvent enfin Marco, celui-ci s'enfuit pendant que ses amis retiennent les deux personnes. Globalement, les réalisateurs se montrent pessimistes sur l'évolution de la situation. Selon eux, il est impératif de renouer le dialogue entre jeunes et adultes, mais cela est très compliqué car le monde adulte – et par extension toutes les institutions sociales – ne paraissent plus légitimes pour les jeunes. Même la famille ne répond plus aux attentes des enfants, dans certains cas. C'est pourquoi seules des initiatives individuelles et désintéressées peuvent encore servir durablement l'intérêt des jeunes en difficulté, à condition de pouvoir s'affranchir du refus de la hiérarchie. Jean-Claude Brisseau s'est directement inspiré de sa propre expérience pour écrire le personnage de l'enseignante. Il a lui-même été confronté à ce cas de figure, dans lequel il devait en temps qu'enseignant devenir un travailleur social de substitution face à des institutions déshéritées. Dans un entretien, il se montre critique vis-à-vis des films plus récents (*La Haine*, *Ma 6-T va crack-er...*) dans lesquels tous les adultes sont plus ou moins incapables de résoudre les problèmes de délinquance. Selon lui,

« ces cinéastes [...] ne font qu'effleurer le sujet, évitant d'aller voir ce qui se passe dans les milieux qu'ils décrivent complaisamment, [dans lesquels] la société y est globalement méchante, les adultes dérisoires, les jeunes dans le vrai face à des « flics » que l'on peut descendre parce que ce ne sont pas des êtres humains »¹⁹².

Il remet en question la « démagogie » de ces films, et par dessus tout la vision manichéenne de la société, avec par exemple le « mauvais flic » des cités et le « bon flic » des quartiers riches de Paris, à l'œuvre dans *La Haine*. Loin d'être une simple rivalité artistique entre deux visions du cinéma, comme pouvait l'être celle opposant François Truffaut à Jean Delannoy, cela montre à quel point représenter la jeunesse délinquante est un enjeu complexe et sujet à controverses. Sur la longue période que traverse le corpus, c'est toute une vision sociale d'ensemble qui est en jeu à travers le prisme de la jeunesse, ainsi qu'une volonté d'engagement exceptionnellement jusqu'aboutiste de la part des réalisateurs.

192. Françoise PUAUX, « Jean-Claude Brisseau : « Marginal ? Je ne sais pas », entretien in Françoise PUAUX, *op. cit.*, p.109.

CONCLUSION

Le corpus de quatorze films français étudié prenant pour sujet principal la délinquance juvénile nous a révélé une évolution aux contours bien définis depuis plus de soixante ans. A partir du même problème de société, tous ces films dressent un bilan des mesures institutionnelles ou individuelles pour lutter contre les dérives délinquantes, remettent en question les mesures politiques et judiciaires qui se sont succédées, et dans la plupart des cas se placent du côté des jeunes délinquants. Les films produits sous le régime de Vichy, et même après – notamment *Chiens perdus sans collier* – montrent une certaine confiance dans les institutions spécialisées, avec la figure du juge des enfants personnifiée par l'acteur populaire Jean Gabin qui marque une nouveauté fondamentale au sein du corpus. Le délinquant juvénile devient réellement le sujet des films à partir de la période charnière des années 1960, durant laquelle on voit apparaître des fictions à caractère social dans lesquelles les réalisateurs affirment un point de vue engagé. La jeunesse, et tout particulièrement la jeunesse en marge de la société, devient un enjeu important dans le paysage cinématographique français. Tout en reprenant la structure et les stéréotypes construits par le cinéma américain, les réalisateurs français contextualisent le *teenage movie* afin de construire une représentation de leur société et de ses dysfonctionnements. Plus qu'un simple sujet cinématographique, la jeunesse délinquante est aussi une thématique dont l'évolution témoigne des transformations techniques et esthétiques du cinéma. Avec *Les quatre-cents coups*, François Truffaut renouvelle à la fois la mise en scène, les codes formels et narratifs mais conteste aussi toute l'industrie française dite de la Qualité. Le cinéma répond pour les nouveaux réalisateurs aux besoins de témoigner, d'informer et au final de rendre sensible un certain nombre de problèmes sociétaux que les médias ne parviennent plus – ou ne veulent pas – rendre compte, si ce n'est sous une forme dramatisée et superficielle. La critique de l'instrumentalisation médiatique de la jeunesse délinquante est de ce fait l'un des éléments notoires dans les derniers films étudiés, à partir des années 1990, alors que dans ceux des années précédentes – *La Cage aux rossignols* en particulier – ce sont les journalistes qui étaient mis en valeur pour leur initiatives courageuses dans la dénonciation des conditions de prise en charge des mineurs délinquants. De la même manière, les forces de l'ordre ont été l'objet d'une évolution significative dans leur représentation filmique, jusqu'à atteindre ces dernières années un image très négative et sans nuance. Les stéréotypes que l'on trouve dans ces films (famille dissolues, « bon flic et mauvais flic », ...) ne doivent pas nous faire oublier que derrière tout cliché se cache une part de vérité. Si l'on devait ne garder qu'un seul stéréotype, celui de la famille toujours négative dans les films, il faut rappeler que la délinquance

est aussi présente dans les autres milieux sociaux, y compris favorisés. De fait, il y a un certain nombre d'éléments passés sous silence dans les films, ou bien qui sont rendus moins perceptibles à cause de la puissance de ces stéréotypes.

En comparant ces films en apparence différents à plusieurs points de vue (technique, acteurs, budget...), nous nous retrouvons au final face à un corpus homogène voire, comme l'ont déjà remarqué Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec, à un « genre avec ses lois propres »¹⁹³, ses codifications et son langage cinématographique. La description de la vie quotidienne des jeunes délinquants oscille entre rendu documentaire et stylisation esthétique, et la famille est désignée comme la principale responsable de la délinquance juvénile. La structure du récit, quant à elle, joue habilement d'une alternance entre le mouvement (mouvement de caméra comme le travelling, ou utilisation de la Louma) et l'immobilité souvent subie par le délinquant, et ainsi le rythme de ce genre de film est tout à fait spécifique : la fuite laisse place à l'enfermement, qui laisse place à une nouvelle fuite *ect...* C'est dans son rapport à l'espace que le délinquant juvénile traduit son désarroi et son mal-être, et chaque réalisateur insiste sur le milieu dans lequel il se trouve. Un simple élément du décor sert ainsi de métaphore ou d'élément à un discours, comme nous avons pu le voir avec l'escalier ou le hall d'immeuble. Enfin c'est bien évidemment le délinquant lui-même, sa gestuelle, ses vêtements, son corps qui traduisent le mieux le propos des auteurs, et surtout la double identité qui en ressort à l'écran : le délinquant est à la fois dangereux pour la société et en danger par celle-ci. C'est la figure aux deux visages, le Janus bourreau/victime qui permet le mieux de comprendre la représentation complexe du délinquant au cinéma. Les propos des réalisateurs nous ont permis de voir en quoi le sujet peut relever du témoignage autobiographique, avec par exemple le passé de délinquant de François Truffaut, le parcours d'enseignant dans les quartiers dits sensibles de Jean-Claude Brisseau ou bien le vécu de Jean-François Richet dans une banlieue parisienne. La délinquance féminine, bien moins importante dans les statistiques, trouve petit à petit sa représentation dans le cinéma français, mais les délinquantes y sont rarement le sujet central contrairement aux films britanniques¹⁹⁴ ou américains¹⁹⁵. D'un point de vue chronologique, la délinquance juvénile est un sujet qui est abondant au cinéma, exception faite des années 1970, ce qui est paradoxal puisque Mai 68 et l'émergence de la Nouvelle Vague laissaient libre court à l'expression artistique, plus épanouie qu'auparavant, mais on note cependant une certaine disparition du peuple français dans les fictions françaises de cette période¹⁹⁶. L'évolution du sujet, pour le reste, tient d'une part aux éléments de mode (« blousons noirs », « loubards », jeunes en jogging...) et à la

193. Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, *op. cit.*, p.109.

194. *Fish Tank*, Andrea Arnold, 2009.

195. *Spring Breakers*, Harmony Korine, 2012.

196. Dominique MEMMI, « L'introuvable peuple dans le cinéma français », in *CinémAction* n°110, 2004, p.46.

transcription médiatique de la délinquance, d'où une violence toujours plus crue et généralisée dans les films.

Il reste cependant un élément dont nous n'avons pas pu établir avec précision les conclusions, à savoir la réception de ces films et les usages sociaux de la représentation de la jeunesse délinquante. Le nombre d'entrées en salle des films mais aussi les remarques et débats soulevés par la critique spécialisée donnent des éléments de réponse quant à leur réception, mais ceux-ci sont bien trop limités. Ce qui est sûr, c'est que certains des films étudiés ont largement fait réagir les autorités publiques, notamment les premiers films du corpus, lorsque la censure était contraignante. Cette réaction par rapport à un film fait ressortir la responsabilité morale du cinéma, telle qu'elle est définie par des réalisateurs voulant d'abord s'engager pour une cause avant de divertir un public. Quoi qu'il en soit, une étude des réactions du public pourrait être intéressante pour compléter cette analyse, notamment les commentaires publiés sur les forums internet qui sont depuis quelques années l'objet d'études cinématographiques. En revanche il y a des signes qui montrent que certains films ont connus et connaissent encore une renommée et une influence non négligeables. La bibliographie conséquente sur *Les quatre-cents coups* nous rappelle que le film de François Truffaut est depuis plus de soixante ans considéré comme une étape décisive dans l'histoire du cinéma comme dans la représentation de la délinquance juvénile. D'autre part, *La Haine* et *Ma 6-T va crack-er* sont devenus les porte-étendards d'une culture marginalisée, celle des cités, pour de nombreux jeunes qui y vivent et pour qui ces films ont été l'occasion de voir leurs souffrances exposées au reste de la société, si l'on en juge uniquement sur le succès du premier en salles et les ventes de DVD du second.

Enfin, il pourrait être tout à fait intéressant de comparer la filmographie consacrée à la jeunesse délinquante en France avec celle d'autres pays, notamment la Grande-Bretagne ou les États-Unis, qui paraissent les plus riches et éclectiques dans ce registre. Très récemment, on observe une double dynamique : d'un côté les films américains optent pour une mise en scène et une narration de plus en plus sérieuse et grave¹⁹⁷, de l'autre les films français, sauf à de très rares exceptions¹⁹⁸, privilégient désormais la comédie pour parler de la délinquance¹⁹⁹. Les sujets sociétaux importants semblent ainsi minimisés par le recours aux procédés comiques, et l'on peut sans doute y voir un désaveu du film engagé, tel qu'il était présent à l'époque de *La Haine* et des autres films étudiés.

Au final, faire ressortir le discours de ces films nous a permis de comprendre comment peuvent se former et se renouveler les représentations sociales dans un même espace sur le long

197. *Spring Breakers*, Harmony Korine, 2012 ; *Stoker*, Park Chan-Wook, 2012...

198. *Firefox, confessions d'un gang de filles*, Laurent Cantet, 2012.

199. *Les Kâira*, Franck Gastambide, 2012 ; *Paulette*, Jérôme Enrico, 2013...

terme. Nous pouvons à ce stade conclure que pour les réalisateurs dont nous avons parlé, le cinéma n'est pas uniquement un vecteur de divertissement, il est aussi un formidable outil de réflexion et un pont vers la connaissance de sujets importants. Dans cette perspective, on peut parler de cinéastes-témoins de leur temps, avec des degrés d'engagement politique qui varient selon l'époque. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire soit à des films du constat, représentant la réalité sociale, exposent et dénoncent des pans spécifiques de cette réalité, se réapproprient un domaine jusque là réservé au documentaire, soit à des films signaux d'alarme, dans lesquels le témoignage de la désagrégation du lien social fait office de revendication politique.

BIBLIOGRAPHIE

I – Histoire de la jeunesse et de l'adolescence

A) Ouvrages généraux et outils

- Jean-Charles LAGREE, Patricia LONCLE, *Jeunes et citoyenneté*, Problèmes politiques et sociaux, Aubervilliers, La Documentation française, n°862, 31 août 2001.
- David LE BRETON et Daniel MARCELLI (dir.), *Dictionnaire de l'adolescence et de la jeunesse*, Paris, PUF, 2010.
- Agnès THIERCE, *Histoire de l'adolescence*, Paris, Belin, 1999.
- Jacques TOUZEAU (dir.), *Les jeunes de 1950 à 2000 : un bilan des évolutions*, Paris, Institut National de la Jeunesse et de l'éducation populaire, 2001.

B) Sociologie de la jeunesse et de l'adolescence

- Olivier GALLAND, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1997.
- David LEPOUTRE, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.
- Laurent MUCCHIELLI, *La France nous a lâchés ! : Le sentiment d'injustice chez les jeunes des cités*, Paris, Fayard, 2008.

II – Sociologie de la déviance

A) Ouvrages généraux de sociologie

- Jean-Claude ABRIC, *Psychologie de la communication : théories et méthodes*, Paris, 1996.
- Max BRICHET, *Introduction à la sociologie. Des pères fondateurs aux sociologies contemporaines*, Paris, Ellipses, 2007.
- Robert CASTEL, *Les métamorphoses de la question sociale*, Paris, Fayard, 1995.
- Émile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988 (publié en 1895 pour la première édition).

B) Sociologie des normes sociales et de la déviance

- Christian BACHMANN et Nicole LEGUENNEC, *Violences urbaines : ascension et chute*

des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville, Paris, Albin Michel, 1996.

- Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La reproduction : Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.
- Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Pierre DEMEULENAERE, *Les normes sociales, entre accords et désaccords*, Paris, PUF « Sociologies », 2003.
- Sonia HARRATI, *Délinquance et violence*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Michel KOKOREFF, *Déviance et société* n°4, volume 24, 2000.
- Laurent MUCCHIELLI, *L'invention de la violence : Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, 2011.
- Albert OGIEN, *Sociologie de la déviance*, Paris, PUF « Licence Sociologie », 1995.
- Ruwen OGIEN, *La panique morale*, Paris, Flammarion, 2004.
- Howard S. BECKER, *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, 1985 (1963 pour la première édition américaine).
- Gérard WAJCMAN, *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

C) Sociologie de la délinquance juvénile

- Philippe CHAILLOU, *Violence des jeunes. L'autorité parentale en question*, Paris, Gallimard, 1995.
- Jean CHAZAL et Renaud CHAZAL, *L'enfance et la jeunesse délinquantes*, Paris, Que sais-je, PUF, 1953.
- François DUBET, *La Galère. Jeunes en survie*, Paris, Fayard, 1986.
- Renaud FILLIEULE, *Sociologie de la délinquance*, Paris, PUF, 2001.
- Judith LAZAR, *La violence des jeunes. Comment fabrique-t-on des délinquants*, Paris, Flammarion 2002.
- Véronique LE GOAZIOU et Laurent MUCCHIELLI, *La violence des jeunes en question*, Champ Social Éditions, 2009.
- Gérard MAUGER, *La sociologie de la délinquance juvénile*, Paris, La Découverte, 2009.
- Marwan MOHAMMED et Laurent MUCCHIELLI, *Les bandes de jeunes : des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.

- Laurent MUCCHIELLI, *L'invention de la violence : Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, 2011.
- Caroline REY (dir.), *Les adolescents face à la violence*, Paris, La Découverte et Syros, 1996.
- Stéphanie RUBI, *Les « Crapuleuses », ces adolescentes déviantes*, Paris, PUF, 2005.
- Thomas SAUVADET, *Le capital guerrier. Concurrence et solidarité entre jeunes de cité*, Paris, Armand Colin, 2006.

D) Prise en charge des mineurs délinquants (prisons et centres spécialisés)

- Jacques BOURQUIN, « Un statut qui précède le métier. L'éducateur de l'Éducation surveillée et le statut du 10 avril 1945 », in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série, 2007.
- Michel CHAUVIERE, *Enfance inadaptée : l'héritage de Vichy*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1980.
- Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Élise YVOREL, *Les enfants de l'ombre : la vie quotidienne des jeunes détenus au XXème siècle en France métropolitaine*, Rennes, PUR, 2007.

III – Histoire culturelle et histoire des représentations

A) Histoire culturelle

- Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Fabrice D'ALMEIDA et Christian DELPORTE, « L'information sabordée » in *Histoire des médias en France, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010.
- Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmont, 1990.
- Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.
- J.TERRAL, *L'insécurité au journal télévisé. La campagne présidentielle de 2002*, Paris, 2004.

B) Histoire des représentations

- Bronislaw BACZKO, *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984.
- Christine BONARDI et Nicolas ROUSSIAU, *Les représentations sociales. État des lieux et perspectives*, Paris, Mardaga, 2001.
- Ernst GOMBRICH, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002.
- Pascal MOLINER, *Représentations sociales et processus sociocognitifs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

IV – Histoire du cinéma et outils d'analyse filmique

A) Histoire générale et théorique du cinéma

- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 volumes, Paris, Éditions du Cerf, 1958-1962.
- Marie-France BRISELANCE et Jean-Claude MORIN, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.
- Yannick DEHEE, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, PUF, 2000.
- Caroline EADES, *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.
- Catherine GASTON-MATHE, *La société française au miroir de son cinéma : de la débâcle à la décolonisation*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.
- Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le cinéma des Français. La Vème République (1958-1978)*, Paris, Stock, 1979.
- Philippe MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur, socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.
- René PREDAL, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- Jean UNGARO, *André Bazin, généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000.

B) Sémiologie du cinéma

- Christian METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- Christian METZ, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977.

C) Cinéma et histoire

1. Ouvrages théoriques

- Antoine DE BAECQUE et Christian DELAGE, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Editions

Complexe IHTP, 1998.

- Christian DELAGE et Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.
- Marc FERRO, « Société du 20ème siècle et histoire cinématographique », *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 23, 1968, p.581-585.
- Marc FERRO, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1974.
- Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.
- Marc FERRO, « Le cinéma au service de l'histoire », *Histoire des théories du cinéma*, Paris, *CinémAction*, 1991.
- Marc FERRO, *Le cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Le Chêne, 2003.
- François GARCON, « Éloge du pragmatisme : la méthode Ferro », *Histoire des théories du cinéma*, Paris, *CinémAction*, 1991.
- François GARCON, *Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro*, Paris, *CinémAction* n°65, 1992.
- Lionel LACOUR, « Le Cinéma : une autre lecture du XXème siècle » in *Lire au collège* n°79, 2008.
- Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Boleslas MATUSZEWSKI, « Une nouvelle source de l'histoire », Paris, in *La Presse*, 25 mars 1898.
- Rémy PITHON, « Cinéma et Histoire, bilan historiographique » in *Vingtième Siècle Revue d'Histoire* n°46, 1995, pp. 5-13.
- Cesare ZAVATTINI, « Cinéma, reflet de la société » in *Cahiers du cinéma*, mars 1954.

2. Ouvrages spécialisés

- Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous Vichy*, Paris, Collection Ça/Cinéma, 1980.
- Antoine DE BAECQUE, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.
- François GARCON, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Le Cerf, 1984.
- Graeme HAYES et Martin O'SHAUGHNESSY (dir.), *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, 1946, traduction française en 1973.

- Raphaël MULLER et Thomas WIEDER, *Cinéma et régimes autoritaires au XXème siècle : écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008.
- Tanguy PERRON, Bruno BERTHEUIL, Sylvie DALLET, *Cinéma engagé, cinéma enragé*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Shlomo SAND, *Le XXème siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004.

D) Jeunesse et déviance au cinéma

- Youri DESCHAMPS (dir.), *Éclipses n°37 Figures de l'adolescence, le Cinéma en Rupture(s)*, 2005, volume 1.
- Daniela DI CECCO, *Portraits de jeunes filles : l'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Michel ESTEVE, *Cinéma et condition humaine*, Paris, Albatros, 1978.
- Sébastien LEPAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », in *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière*, n°4, 2002.
- Françoise PUAUX (dir.), « La marginalité à l'écran », *CinémAction* n°91, 2ème trimestre 1999, Condé-sur-Noireaux, Corlet-Télérama.
- François VALLET, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Cerf, 1991.

V – Bibliographie sur le corpus de films

- Jean-Pierre CHARTIER, « Cinéastes de notre temps », ORTF, 2 décembre 1965, cité dans *Truffaut par Truffaut*, Paris, Chêne, 1985.
- Antoine DE BAECQUE (dir.), *Le dictionnaire Pialat*, Clamecy, Éditions Léo Scheer, 2008.
- Jean DOUCHET, *A propos de... Les 400 Coups*, CNDP et MK2, Noir & Blanc, 2001, 28mn.
- Karim DRIDI, « Des réalisateurs contre le ghetto du « cinéma social » », www.rue89.com, 26 juin 2008.
- Gilles FAVIER et Matthieu KASSOVITZ, *Jusqu'ici tout va bien, scénario et photographies autour du film La Haine*, Paris, Actes Sud, 1995.
- Gabrielle HOUBRE, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy : l'exemple du « Carrefour des enfants perdus » de Léo Joannon », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°3, 2000.
- Joël MAGNY, Centre National de la Cinématographie, « *L'Enfance nue* », « Collège au

cinéma », n°165, 2008.

- Pascal MERIGEAU, *Pialat*, Paris, Grasset, 2002.
- René PREDAL, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Paris, Éditions Corlet, 2003.
- François TRUFFAUT, *Le cinéma de Truffaut*, Paris, 1977.

WEBOGRAPHIE

I – Informations, fiches techniques et recettes des films

- <http://www.allocine.fr>
- <http://www.cine-ressources.com>
- <http://www.cnc.fr>
- <http://www.imdb.com>
- <http://www.site-image.eu>

II – Dossiers sur les films

- Joël MAGNY (dir.), Centre National de la Cinématographie, « *L'Enfance nue* », « Collège au cinéma », n°165, 2008, consulté sur www.site-image.eu le 22 février 2013.
- Gabrielle HOUBRE, « Réduire la jeunesse délinquante sous Vichy : l'exemple du « Carrefour des enfants perdus » de Léo Joannon », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°3, 2000, consulté sur <http://rhei.revues.org/75> consulté le 11 octobre 2012.
- Joël MAGNY (dir.), Centre national de la Cinématographie, « Le Petit criminel », « Collège au cinéma », 2011, consulté sur www.site-image.eu le 22 février 2013.
- www.rue89.fr/karimdridi : Le réalisateur Karim Dridi a tenu des notes de tournage durant toute la production de *Khamsa*, et livre ses impressions, ses difficultés lors du tournage mais aussi son avis sur l'engagement social au cinéma.

III – Revues électroniques sur la délinquance juvénile

- *Délinquance, justice et autres questions de société* (<http://www.laurent-mucchielli.org>).
- *Déviance et société* (<http://www.cairn.info/revue-deviance-et-societe.htm>).
- *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* (<http://rhei.revues.org>).
- *Sociétés et jeunes en difficulté* (<http://www.sejed.revues.org>).