La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images

Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhei/54>

DOI : 10.4000/rhei.54

ISBN : 978-2-7535-1642-7

ISSN : 1777-540X

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2002

Pagination : 87-110

ISSN : 1287-2431

Référence électronique

Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [En ligne], 4 | 2002, mis en ligne le 16 juillet 2007, consulté le 04 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rhei/54> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhei.54>

La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images

Myriam Tsikounas⁽¹⁾

Sébastien Lepajolec⁽²⁾

De *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) à *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *via* *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959), les “enfants à problèmes” ont constitué l’un des sujets privilégiés du cinéma français. Si la jeunesse en difficulté a alimenté de nombreux scénarios, c’est qu’elle permet de jouer sur une large palette d’émotions : compassion, honte, révolte... Néanmoins, il ne faut pas oublier que ces « idées-images »⁽³⁾ ont d’abord circulé sous la forme d’expressions linguistiques (littérature, presse, chanson) et/ou iconographiques (peinture, caricature, estampe, photographie). Les films véhiculent et réinterprètent continuellement un stock de clichés antérieurs sur les mineurs délinquants, émanant d’autres supports. 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. Ainsi, l’historien Dominique Kalifa constate-t-il qu’au début du siècle, au travers du mythe de l’Apache, exploité avec succès par la littérature et le cinématographe naissant, « s’exacerbe cette immense inquiétude que suscite depuis les années 1880 la question de l’enfance et de l’adolescence criminelles ».⁽⁴⁾

Des années trente au début des années cinquante, plusieurs films ont traité des problèmes de l’enfance malheureuse. Mais la commission de contrôle veillait et traçait les limites du licite. Les réalisateurs ne pouvaient ni filmer ni parler de ce thème délicat comme ils l’auraient voulu. Si quelques œuvres reçurent un soutien gouvernemental,⁽⁵⁾ d’autres ne purent être projetées,⁽⁶⁾ certaines même ne furent jamais tournées.⁽⁷⁾ De fait, pour satisfaire aux exigences de la censure, les récits se concentraient sur les méthodes d’encadrement des jeunes délinquants⁽⁸⁾ et situaient leur action autour de la maison de redressement. *Chiens perdus sans collier*

(1) Professeur, université Paris-I.

(2) Doctorant, université Paris-I.

(3) Nous empruntons cette expression à Bronislaw Baczko, *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984, p. 8.

(4) Dominique Kalifa, *L’encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995, p. 158.

(5) *Prisons sans barreaux* (1937), de Léonide Moguy, soutenu par le Front populaire, et *Le carrefour des enfants perdus* (1943), de Léo Joannon, par le régime de Vichy.

(6) *Zéro de conduite* (1933) ne pourra être exploité qu’après 1945.

(7) Jacques Prévert et Marcel Carné ne purent, en raison de la censure, mener à bien le projet de *L'île des enfants perdus*, pour lequel ils s'étaient inspirés de la révolte, durant l'été 1934, des enfants du centre de Belle-Île. Voir Jacques Prévert, *La fleur de l'âge*, Paris, Gallimard, 1988.

(8) Voir Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1981. Nous nous référons à la réédition en poche, Paris, Ramsay, collection "Poche cinéma", 1990, p. 113-115.

(9) Expression de Sabine Chalvon-Demersay, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994, p. 165.

(1955), de Jean Delannoy, marqua une rupture en faisant apparaître une nouvelle figure – incarnée par Jean Gabin – celle du juge des enfants.

À partir d'un corpus de vingt-deux longs métrages français, échelonnés entre 1955 et 1997, nous nous sommes interrogés sur la construction filmique d'un cliché. Nous avons tenté de comprendre quelles images de la délinquance juvénile les films nous renvoient, quels discours ils tiennent à son propos. Au travers de signes récurrents, nous avons cherché à brosser un portrait-type, stable sur toute la période observée, du mineur déviant. À l'inverse, nous nous sommes demandé si les œuvres traitant d'un tel phénomène, mal social symbolique puisque la jeunesse incarne par définition l'avenir d'une nation, n'étaient pas les plus à même d'enregistrer les soubresauts de la société française en son entier. Pour répondre à ces questions, nous avons choisi d'observer ces vingt-deux films selon deux angles connexes. Nous avons d'abord pratiqué un traitement synchronique de nos sources, considéré les films comme une sorte d'hypertexte, de « scénario des scénarios », ⁽⁹⁾ pour saisir la manière dont est décrit le milieu familial du mineur, mise en scène sa destinée. Nous avons ensuite soumis l'échantillon à une analyse chronologique afin de mettre en lumière les changements intervenus sur un demi-siècle d'histoire dans les représentations de la jeunesse irrégulière, qu'ils concernent l'habitat, les délits ou les institutions.

Questions de méthode

Établir un corpus de fictions cinématographiques consacré à l'enfance en danger n'est pas aisé au regard de la substantielle liste d'œuvres que ce problème a suscitée. Visionner tout ce qui avait été réalisé sur la question depuis plus de quarante ans nous aurait condamnés au survol cavalier. À l'opposé, l'étude d'un nombre limité de films risquait de nous induire en erreur. La nécessaire sélection que nous avons opérée a été guidée par le souci de minimiser les biais en fixant un certain nombre de garde-fous.

En premier lieu, nous n'avons retenu que des longs métrages exploités sur les écrans français. Nous avons exclu les émissions télévisuelles. Nous n'ignorons pas que le poids des chaînes dans la production de

notre cinéma n'a cessé de se développer, les films français étant d'ailleurs plus vus aujourd'hui sur le petit écran qu'en salles. Cependant, il nous a semblé que les processus de fabrication de ces deux supports se distinguaient encore suffisamment pour que notre choix soit légitime. Un autre constat a motivé notre décision : nous nous sommes aperçus que les fictions télévisuelles (feuilleton, série ou téléfilm), dans leur grande majorité, épousent à travers leurs héros, récurrents ou non, le point de vue des institutions.⁽¹⁰⁾ Les enfants et les jeunes n'y sont jamais en position de sujet mais sont envisagés, le plus souvent, comme des cas, des problèmes à résoudre. Depuis la fin des années cinquante, au cinéma, en revanche, le mineur délinquant est, à de très rares exceptions,⁽¹¹⁾ le personnage central du récit.

La volonté de préserver l'homogénéité de notre corpus nous a également conduits à éliminer les courts métrages et les documentaires. Nous avons refusé d'intégrer les premiers car il est difficile de connaître l'audience dont ils ont bénéficié. La fiction et le documentaire ne sont certes pas sans ressemblances, toutefois des principes d'écriture, de formulation visuelle, différencient ces deux catégories. C'est pourquoi nous n'avons retenu dans notre ensemble qu'un « documentaire romancé »,⁽¹²⁾ une oeuvre qui exhibait ses procédés fictionnels. Par ailleurs, le nombre de « films du réel » consacrés à la délinquance juvénile et distribués en salle reste très réduit au regard de ceux diffusés à la télévision. On retrouve donc ici la distinction entre créations cinématographiques et télévisuelles.

La relation d'une production nationale aux images étrangères pose une question autrement plus délicate. La circulation et la transmission constituent les principes fondamentaux de la construction des représentations filmiques. Une cinématographie n'évolue pas en vase clos,⁽¹³⁾ elle vit au contact des films élaborés dans les autres pays, lesquels peuvent être vus aussi bien par les spectateurs que par les professionnels du spectacle.⁽¹⁴⁾ À toutes les époques, l'enfance et la jeunesse irrégulières ont fait l'objet de nombreuses réalisations étrangères. Pour se limiter à des exemples célèbres, nous citerons, dans les années cinquante, *Sciuscia* de Vittorio de Sica et *Los olvidados* de Luis Bunuel. Des films américains suscitèrent également des débats : *Blackboard Jungle* (*Graine de violence*,

(10) Ces héros représentent l'institution policière (*Commissaire Moulin, Navarro...*), judiciaire (*Madame le juge*), scolaire (*L'institut, Madame le proviseur...*) ou le travail social (*Joëlle Mazart, Pause café...*).

(11) À ce titre, on peut rapprocher *Le plus beau métier du monde* (1996) de Gérard Lauzier, avec Gérard Depardieu, des oeuvres télévisuelles.

(12) *Le chemin de la mauvaise route*, Jean Herman, 1963.

(13) La période de l'Occupation fait ici figure d'exception, mais elle est antérieure à notre étude.

(14) Rappelons que, parmi les cinéastes ayant filmé la jeunesse irrégulière, certains ont commencé par être critiques : François Truffaut, Serge Le Péron.

(15) La relation aux représentations étrangères n'est pas seulement visuelle ; c'est le cas pour *Terrain vague* (1960), de Marcel Carné, transposition en France d'un roman américain.

(16) Toutefois, un problème spécifique est posé par l'écart qui existe parfois entre l'âge du personnage et l'âge de l'acteur qui l'incarne.

(17) Cet impact peut résulter d'un succès commercial (*Les quatre cents coups* mis en scène par François Truffaut est un des meilleurs résultats en entrées de l'année 1959), mais aussi d'une polémique (c'est le cas pour *De bruit et de fureur* réalisé par Jean-Claude Brisseau en 1987) ou d'un prix obtenu.

1955) de Richard Brooks et *Rebel without a cause* (*La fureur de vivre*, 1956) de Nicholas Ray. Il ne faut d'ailleurs pas négliger des influences plus vastes, reliées à une atmosphère ou à un genre.⁽¹⁵⁾ Le cinéma d'Outre-Atlantique et sa façon de traiter la violence ont été déterminants. Dans les films qui composent notre échantillon, on retrouve des allusions au polar américain classique (chez Jean Herman et Édouard Luntz), au western (chez Robin Davis) ou au cinéma américain contemporain (chez Mathieu Kassovitz et Jean-François Richet). Ayant choisi d'observer une longue durée, nous avons également, non sans regrets, mis entre parenthèses une approche comparatiste, qui reste à mener.

Notre définition de la jeunesse irrégulière a aussi contribué à limiter le nombre de fictions retenues. Les films sélectionnés présentent des mineurs,⁽¹⁶⁾ c'est-à-dire des jeunes ayant moins de vingt et un ou de dix-huit ans – selon la législation en vigueur à la date de réalisation – qui commettent ce que la loi considère comme des délits, quelle qu'en soit la gravité. Comme l'« irrégularité » se définit uniquement en fonction du regard que les institutions portent sur elle, nous n'avons retenu que les films mettant en scène une figure institutionnelle au sens large (juge des enfants, policier, travailleur social, enseignant).

D'autres préoccupations ont encore guidé nos choix : l'empreinte laissée par les films sur les spectateurs, soit parce qu'ils ont connu le succès, soit parce qu'on a parlé d'eux ; leur impact sur des œuvres postérieures⁽¹⁷⁾ ; la diversité des modes de production et des traitements stylistiques ; la restitution des pics et des creux d'une cinématographie qui n'a pas évoqué l'enfance et la jeunesse délinquantes de manière continue. Dans notre corpus, deux périodes culminent. La première, qui s'étale de la fin des années cinquante au milieu des années soixante, coïncide avec l'édification des premiers grands ensembles. La seconde, qui couvre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, montre l'arrivée à l'adolescence des enfants de l'immigration maghrébine, dans des HLM considérablement dégradées et dans le contexte d'une crise économique et sociale.

Il nous reste à justifier le choix de la périodisation retenue. Nous avons décidé de faire débiter l'enquête au milieu des années cinquante. Trois raisons ont guidé ce choix :

– au niveau juridique, la loi concernant le mineur délinquant, mise en place par l'ordonnance de 1945, connaît des modifications en 1958 ; il nous a paru opportun d'aller regarder ce qui se passait un peu avant ce changement de législation, la loi venant généralement entériner un état de fait ;

– c'est en 1955, dans *Chiens perdus sans collier*, qu'apparaît pour la première fois sur le grand écran la figure du juge des enfants ;

– durant la seconde moitié des années cinquante se sont affrontées deux conceptions du cinéma, la "Qualité française" d'un côté, la "Nouvelle vague" de l'autre.

L'ancien et le nouveau

Cette question esthétique serait, pour notre étude, secondaire si la jeunesse irrégulière n'avait pas été l'une des armes privilégiées de cette bataille. Le nouveau regard que, dans *Les quatre cents coups*, François Truffaut porte sur l'enfance difficile, la transformation qu'il opère dans sa représentation, découlent de la révolution stylistique et économique que contient le film. Le réalisateur méditait déjà ce bouleversement lorsque, critique dans les colonnes de l'hebdomadaire *Arts*, il jugeait très sévèrement *Chiens perdus sans collier* de Jean Delannoy. Dans le numéro du 9 novembre 1955, il écrivait :

« C'est bien ainsi que Jean Delannoy a dirigé des enfants : la moue innocente, les lèvres en avant, la mèche sur l'œil, la voix bourrue, pauvres acteurs d'occasion que l'on est tenté de gifler tellement ils sont mièvres et faux. *Chiens perdus sans collier* n'est pas un film raté, c'est un forfait perpétré selon certaines règles et conforme aux ambitions qui se devinent aisément : faire un gros coup en s'abritant derrière l'étiquette de la qualité. [...on retrouve dans ce film] tous les poncifs du film d'enfants : cruauté de bazar, les enfants qui s'aiment, le petit qui admire le grand, celui qui est battu, celui dont la mère fait le trottoir et celui qui n'a pas de mère. »

Au-delà d'une simple diatribe entre Truffaut et Delannoy, on constate une nette opposition de styles entre les films réalisés avant ou aux alentours des *Quatre cents coups* et ceux produits après.

Les films du premier groupe, qualifiés par leurs détracteurs de Qualité française, ont été tournés par des cinéastes chevronnés, pour la plupart déjà présents dans les années trente et quarante (Carné, Chenal, Delannoy, Allégret) et qui ont le plus souvent suivi le *cursus honorum* impliquant de rester longtemps assistant-réalisateur. Ces œuvres sont généralement des adaptations de romans, plutôt français, parfois étrangers (*Terrain vague*). Ils reposent sur le star-system, avec ses valeurs sûres pour endosser les premiers rôles (Jean Gabin, Mylène Demongeot, Georges Marchal) comme les seconds (Darry Cowl, Roland Lesaffre). Les mêmes acteurs reviennent d'un film à l'autre : Jean Gabin a la vedette dans *Chiens perdus sans collier* comme dans *Rue des prairies* ; trois des enfants de *Chiens perdus sans collier* reparaissent dans *Jeux dangereux*. Dans ces productions, le héros est une figure d'ordre : un policier (*Sois belle et tais-toi*), un détective privé ex-inspecteur de police judiciaire (*Jeux dangereux*), un juge (*Chiens perdus sans collier*)... Dans *Terrain vague*, tourné en 1960, la situation est plus originale, mais une figure paternelle subsiste avec le personnage de Roland Lesaffre, héros missionnaire qui permet aux deux jeunes protagonistes d'échapper à la spirale de la déviance.

À l'inverse, la grande majorité des films consacrés à la délinquance juvénile depuis *Les quatre cents coups* ont été réalisés par de très jeunes cinéastes. Les œuvres de François Truffaut, Édouard Luntz, Maurice Pialat, Serge Le Péron, Mehdi Charef et Jean-Paul Civeyrac étaient des premiers longs métrages, celles de Mathieu Kassovitz ou Jean-François Richet des seconds. Ces artistes n'ont pas gravi un à un les échelons de la profession. Certains se sont d'abord essayés au court métrage (Truffaut, Luntz, Pialat, Kassovitz), d'autres sont de véritables autodidactes (Richet, Brisseau). Depuis la Nouvelle vague, la plupart des films dévolus à l'enfance misérable ne sont plus des adaptations mais des scénarios originaux, souvent écrits ou co-écrits par le metteur en scène. Ce dernier part fréquemment de son expérience personnelle (Brisseau, Charef, Richet) et n'engage pas de stars mais des non-professionnels, parfois même de véritables mineurs « irréguliers » qui rejouent des bribes de leur vie devant la caméra (*Le chemin de la mauvaise route*, *Les cœurs verts*). Des jeunes peuvent aussi collaborer activement à l'élaboration du synopsis (*Zone franche*). Face

aux fictions commerciales de prestige des années cinquante, les films venant après *Les quatre cents coups* se classent plutôt dans la catégorie Art et Essai. Ils remportent souvent des prix prestigieux, tels le prix Louis-Delluc (*Le petit criminel* en 1990), le prix Méliès (*Les quatre cents coups* en 1959) et le prix Jean-Vigo (*L'enfance nue* en 1969, *Le thé au hareem d'Archimède* en 1985). À défaut, ils sont récompensés dans des festivals (prix de la mise en scène pour Truffaut en 1959 et pour Kassovitz en 1995). La reconnaissance de ces œuvres se fonde en général sur ces nominations et le succès d'estime qui les accompagne, la rencontre avec un vaste public étant plus rare (*Les quatre cents coups*, *La haine*).

Par leur mode de production et par leurs conditions de tournage, au plus près des personnages et avec la volonté de minimiser la trame fictionnelle, ces films se veulent en phase avec l'univers sensible, tant dans la prise de son et le ton des dialogues que dans le grain de l'image. On aboutit ainsi à une esthétique de la non-maîtrise, strictement contraire à la Qualité française. Le but est de restituer le rythme syncopé de vies gâchées, d'interpeller le spectateur par des regards à la caméra ; de le forcer à partager, via des plans subjectifs, le regard, les rêves et les cauchemars des adolescents. Depuis *Les quatre cents coups*, le public est tenu d'épouser le point de vue des mineurs dans des films parfois minimalistes, dont la seule ambition est de retranscrire des émotions vécues. D'objet perçu, le délinquant s'est métamorphosé en sujet de perception. Cette transformation est tout entière contenue dans l'arrêt sur image qui clôt *Les quatre cents coups* – Antoine Doinel regarde la caméra comme pour nous dire « mais qui êtes-vous pour me juger ».

Il ne faut pas croire pour autant que la stylistique de la Qualité française et des productions commerciales de série ait disparu. On en retrouve tous les aspects dans *Le plus beau métier du monde* (Gérard Lauzier, 1996) avec présence de vedettes et objectivation des jeunes en difficulté.

Construction d'un stéréotype

Une famille anormale

Dans l'ensemble du corpus, la famille est la première responsable du comportement déviant de l'enfant. L'alcoolisme et la défaillance paren-

tales sont les deux principaux fléaux. Les mères sont à l'écran spécialement négatives, incapables de prendre en charge leur progéniture et dépourvues d'instinct maternel.

Dans *Jeux dangereux* (Pierre Chenal, 1958), la mère alcoolique de Fleur n'hésite pas à dire qu'elle renie son fils lorsque celui-ci commet un délit. Tout au long des *Quatre cents coups*, Antoine Doinel a conscience d'être une gêne pour sa mère.⁽¹⁸⁾

Dans *De bruit et de fureur*, la mère du petit Bruno n'a même plus de présence physique, elle n'est qu'une voix au téléphone.

Ces marâtres sont également de piètres ménagères et se caractérisent par une vie sexuelle débridée.

La mère d'Antoine Doinel enfle ses bas exactement comme le faisait, en 1936, Viviane Romance, symbole de la garce (*La belle équipe*, Julien Duvivier). La mère du petit Gérard (*Chiens perdus sans collier*) n'est qu'un objet sexuel que deux hommes jouent aux cartes.

Plus généralement, ces femmes ne parviennent pas à communiquer avec leurs enfants. Cette incapacité résulte soit d'un problème d'alcoolisme (*Chiens perdus sans collier*,⁽¹⁹⁾ *Le petit criminel*) soit, dans le cas des mères maghrébines, d'obstacles culturels ou linguistiques.

Dans *Le thé au harem d'Archimède*, Malika s'adresse à son fils en arabe et celui-ci lui répond en français qu'il ne la comprend pas. Dans *Raiï*, pour sauver son fils de la drogue, la mère songe au marabout et à ses talismans, alors qu'il faudrait appeler le médecin.

Cette impuissance des mères de bonne volonté touche aussi les veuves, comme celle de *Terrain vague* qui avoue son désarroi à un éducateur.

Dans les films analysés, le père est particulièrement ectoplasmique. Quand il n'est pas mort (*Raiï*), il est absent pour des raisons professionnelles (*Ni d'Ève ni d'Adam*) ou parce qu'il est incarcéré (*Laisse béton*). Les rares fois où il apparaît, il est soit dépossédé de sa puissance paternelle, soit, à l'inverse, brutal, ce qui entraîne un parricide (*De bruit et de fureur*, *Hors-la-loi*). Généralement cocu, il endosse sciemment (*Les quatre cents coups*, *Rue des prairies*, *Les cœurs verts*) ou à son insu (*La smala*) une paternité qui n'est pas la sienne. Il laisse (ses ?) enfants seuls et sans ressource, ne s'en occupe pas et va même jusqu'à les expulser (*Ni d'Ève ni d'Adam*).

(18) Le juge des enfants dira plus tard à celle-ci la responsabilité qui lui incombe d'avoir laissé trop longtemps Antoine livré à lui-même, de n'avoir exercé l'autorité parentale que par intermittence.

(19) Dans ce film, la fonction maternelle est assurée par la grand-mère du jeune homme.

Il est décrit comme un individu foncièrement pitoyable, dévasté par les aléas de la vie : trompé, mais aussi pleurnichard (*La smala*), traumatisé par la guerre d'Algérie (*De bruit et de fureur*), voire totalement réifié (*Le thé au harem d'Archimède*, *Les cœurs verts*). Les beaux-pères, eux, sont dangereux ; ils sont à l'origine de la révolte du jeune, leur inspirant le dégoût par leur concupiscence (*Terrain vague*) ou leur fournissant un modèle négatif par la possession d'armes (*Le petit criminel*).

L'existence de grands frères délinquants entraîne souvent les plus jeunes vers les ennuis.

Fleur kidnappe un fils de bonne famille pour payer l'avocat de son frère aîné, coupable de meurtre (*Jeux dangereux*).

Dans *Le plus beau métier du monde*, un jeune assure à son cadet un avenir dans la délinquance.

Jean-Roger commet des délits parce que son grand frère est le fils préféré du père (*De bruit et de fureur*).

La famille est donc désignée comme la principale responsable du parcours déviant d'un mineur. Le comble est atteint lorsque les rôles sont inversés et que les enfants doivent endosser la fonction parentale : une fille qui nourrit sa mère (*Jeux dangereux*), une autre qui tient le ménage (*Le plus beau métier du monde*), un fils qui ramène son père ivre à la maison (*Le thé au harem d'Archimède*) ou qui, par ses trafics, paye les factures familiales (*La haine*).

Mais la description cinématographique des familles d'accueil est tout aussi affligeante. On y rencontre à nouveau le manque d'affection.

La première famille d'accueil du petit François (*L'enfance nue*) le traite moins bien que la fille "biologique" du foyer. Celle-ci occupe une très belle chambre, quand lui dort dans un recoin au faite de l'escalier. La mère de famille, qui le trouve "*méchant et vicieux*", reconnaît d'ailleurs que sa venue a répondu à un double objectif : gagner un peu d'argent et trouver de la compagnie pour sa fille.

L'absence de tendresse peut dériver vers la maltraitance, façon Thénardier.

On voit sur le corps d'Alain-Robert (*Chiens perdus sans collier*) des traces de coups reçus dans sa famille d'accueil.

(20) La plupart du temps, on est en présence d'une fraternité construite ; les deux personnages sont "comme des frères". Qu'ils soient des frères de sang, comme dans *Le fils du requin*, ne peut tenir que de l'exception. On est en face d'une autre situation particulière dans *Terrain vague* et *Ni d'Ève ni d'Adam*, où il s'agit d'un garçon et d'une fille, avec l'existence, dans ce cas-là, d'une ambiguïté sur le sens de la relation.

(21) Nous excluons les adultes qui, par leur fonction (enseignant, éducateur, juge, policier...), ont un contact institutionnel avec les mineurs.

(22) Déjà présent en 1928 dans *La zone* de Georges Lacombe.

Quand l'enfant habite chez des personnes âgées (*L'enfance nue*), celles-ci se montrent affectueuses, mais ne parviennent pas à remettre la brebis égarée dans le "droit chemin".

Au vu des situations scénaristiques, on ne s'étonnera pas que, sur le grand écran, les seuls jeunes qui réussissent à "s'en sortir" soient des orphelins ou des enfants ayant perdu tout espoir de retrouver leurs parents (*Soit belle et tais-toi*, *Jeux dangereux*).

Comme les mineurs ne sont pas satisfaits de leur famille, ils tentent d'en créer une autre. Ils élaborent ainsi une sorte d'utopie sociale dont ils sont les maîtres et qui leur procure une place à l'intérieur d'un réseau de sociabilité. Cette autre société se fonde sur une altérité : les frères remplacent les pères. Dans *Les quatre cents coups*, Truffaut esquisse le modèle de cette relation, affirmée et précisée dans la suite du corpus. Il met en scène deux mineurs irréguliers : l'un est aussi extraverti et cruel envers les plus faibles que l'autre est rêveur et protecteur des êtres fragiles. Ces deux caractères forment une sorte de Janus, deux expressions complémentaires d'un même état. Comme si les cinéastes ne parvenaient à restituer la complexité psychologique du mineur déviant, à la fois victime et coupable, que par cette dualité. Ce type de couple est présent dans la majorité des films, avec quelques légères variantes.⁽²⁰⁾ Mais, de *Terrain vague* à *Ma 6-t va crack-er*, il existe une fraternité plus large : la bande. On se réunit donc pour passer le temps, oublier les maux familiaux, se défendre contre les ascendants.

Un des héros des *Cœurs verts* résume ce besoin de se retrouver entre jeunes : "*De la famille on n'en a jamais eu beaucoup, alors on forme une famille entre nous, parce que les parents on les choisit pas, ses amis on les choisit, entre nous on se donne des coups de main, comme on peut compter que sur nous.*"

Les autres adultes⁽²¹⁾ rencontrés par les jeunes sont parfois pire que les membres de la famille. Le personnage le plus noir est le receleur, omniprésent, qui profite de la faiblesse des enfants, leur rachète les marchandises volées à vil prix (*Laisse béton*), quand il ne tente pas de les leur dérober (*Les quatre cents coups*), ne le pousse pas au délit, voire au crime (*Jeux dangereux*). On retrouve ici le cliché du chiffonnier de la zone.⁽²²⁾ Les gardiens constituent, eux aussi, des menaces pour les jeunes délinquants,

puisqu'ils préservent un ordre que ces derniers ne reconnaissent pas forcément. Les gens ordinaires, quant à eux, fonctionnent comme une métonymie de la société, hostile aux "innocents-coupables". Les films sont peuplés de "beaufs", anti-jeunes et racistes. L'"homme de la rue" devient un auxiliaire de la police, pourchasse les jeunes, lâche ses chiens, possède des armes (*Le plus beau métier du monde*, *Zone franche*) et n'hésite pas à tuer (*Zone franche*, *Hors-la-loi*).

En regard de cette brutalité, les œuvres ne proposent que deux figures positives, bien rares et fragiles : le missionnaire ex-délinquant⁽²³⁾ (*Terrain vague*) et la vieille dame (*L'enfance nue*, *Hors-la-loi*, *Le fils du requin*), sorte de grand-mère nourricière qui réussit à établir, par sagesse, le contact avec ces enfants et adolescents en rupture. Sans doute, la générosité de ce type de personnage, son éloignement, temporel ou spatial,⁽²⁴⁾ de la société et de ses faux-semblants permettent-ils l'instauration d'un lien ténu avec les enfants en danger.

De haut en bas

Mettre en scène des mineurs irréguliers implique un discours interprétatif sur leurs parcours. Mais le milieu du spectacle ne fait pas que suggérer la responsabilité des familles et l'hostilité du monde extérieur, il tente d'exprimer à sa manière les sentiments des jeunes en les filmant en mouvement. Pour dévoiler leur intériorité, il montre leur relation à l'espace, en suggérant qu'ils sont en quête d'un inaccessible, d'un point d'équilibre, qu'ils n'arrivent pas à garder les pieds sur terre, à maintenir le contact avec la société et les lois qu'elle édicte. Pour les cinéastes, les mineurs ne parviennent pas à trouver leur place, entre le haut et le bas, ils échouent à se situer dans le monde social, hésitant entre la marginalisation et les tentatives d'insertion.

Chaque film insiste sur l'aspiration des jeunes héros à s'élever, à atteindre un point d'acmé. Ce désir d'ascension trahit une volonté de s'affranchir "du monde d'en bas" ; il est un défi lancé à soi-même et à la société. Qu'il s'agisse de loisirs (*Les cœurs verts*) ou d'activités professionnelles – funambulisme (*Sois belle et tais-toi* et *Chiens perdus sans collier*), travail sur un chantier (*Les cœurs verts*) –, les enfants difficiles vivent

(23) Il est d'ailleurs remarquable que les seuls personnages voyant les jeunes par le biais de plans subjectifs sont soit des marginaux (une prostituée dans *Le fils du requin*), soit des individus ayant connu les mêmes souffrances. Le juge qu'interprète Gabin dans *Chiens perdus sans collier* a été un enfant battu et le policier joué par Richard Anconina dans *Le petit criminel* fut un mineur rebelle.

(24) Distance temporelle dans *L'enfance nue*, où la vieille dame est proche de la mort et décède d'ailleurs au cours du film. Distance spatiale dans *Hors-la-loi*, puisque le personnage habite un ranch éloigné de tout.

dans les airs. Ils montent sur les toits des grands ensembles et des écoles pour remettre en cause la domination des adultes, pour exprimer, l'espace d'un instant, leur révolte et inverser les rapports de force. La terrasse de HLM peut aussi être un lieu festif (*La haine*), où l'on se libère du regard des autres. En bas, le jeune déviant existe comme un cas, sous surveillance, il ne voit que le béton des tours ; en haut, il devient sujet, prend la parole. Son champ de vision étant modifié, il peut avoir un horizon, s'imaginer un avenir, revenir sur son passé.

Les deux frères Nourredine et Djamel (*Rai*) ne réussissent à communiquer, à évoquer leur passé commun, la mort de leur père, l'échec scolaire... qu'en haut d'une tour.

Dans le décor montagneux de *Hors-la-loi*, un groupe d'adolescents fugueurs, pourchassé par la gendarmerie, alterne les montées et les descentes. Il grimpe des collines pour fuir mais, au sommet, il trouve les forces de l'ordre et il est condamné à redescendre aussitôt. Comme si la hauteur ne pouvait s'envisager sans son exact opposé, la profondeur. Le désir d'élévation est inséparable de la peur de l'enfouissement ("je ne veux pas être sous terre !", hurle un jeune dans *Hors-la-loi*). La société renvoie, refoule l'altérité dans les marges souterraines : une grotte (*Hors-la-loi*), le sous-sol d'une vieille bâtisse ou d'un grand ensemble, le métro... Leur cadre de vie et les traques policières contraignent les jeunes déviants à se réfugier dans ces abîmes. Caves et parkings deviennent leurs fiefs et leurs refuges. Ce sont aussi des lieux de recel et de morbidité. On y entrepose des objets volés (*Terrain vague*, *Laisse béton*, *Le plus beau métier du monde*), des armes (*La haine*, *Rai*, *Ma 6-t va crack-er*), on y commet des violences sexuelles (*Le thé au harem*, *De bruit et de fureur*). Pour prouver que ces espaces sont les véritables territoires de ces jeunes, dans chaque film, la caméra recule sous leur offensive.

Cette dialectique constante entre le haut et le bas est encore accentuée par d'innombrables scènes de montées et de descentes d'escaliers généralement filmées en temps réel. Dans chaque fiction, pour le jeune délinquant, l'ascenseur de la tour est inévitablement en panne. À travers ces images verticales, les réalisateurs tentent d'exprimer la déviance. Mais les moments passés sur les toits, l'ascension sociale de jeunes issus de milieux

modestes, n'est qu'exceptionnelle ou temporaire, le bas l'emporte inexorablement. La cave, espace clos et sombre, préfigure alors l'avenir pénitentiaire qui menace ces mineurs. À l'écran, les destins des jeunes en difficulté sont souvent tragiques. L'appel du vide exprime une échappatoire à l'alternative haut/bas – le jeune saute ou songe à le faire, s'il redescend ; il se fait tuer (*Rai*). Être libre de toutes attaches ne semble possible que dans un espace onirique, où l'on vole comme un oiseau (*De bruit et de fureur*, *La haine*⁽²⁵⁾), où l'on nage comme un poisson (*Le fils du requin*).

La réponse du jeune au malaise

Au jeune qui vit dans un univers étouffant, la société ne fait que proposer d'autres formes d'enfermement, dans des colonies pénitentiaires, des foyers ou des centres de détention. À l'écran, ces lieux carcéraux se limitent à d'interminables alignements de lits dans les dortoirs et de tables dans les réfectoires. Et, dans l'ensemble du corpus, les jeunes réagissent énergiquement à ce sentiment de claustrophobie.

La fuite est une solution (illusoire ?). Les récits relatent quantité de fugues, mode d'expression privilégié des mineurs en difficulté. Ils construisent une dramaturgie qui fait alterner des séquences d'immobilité et de huis clos, où le mineur est ausculté comme un "malade social", et des scènes en mouvement, principalement des courses, exprimant un désir de liberté. À l'instar du rêve aérien, l'océan incarne l'ailleurs, et surtout le niveau zéro où se réalise l'équilibre. Ce "désir de rivage" est si fort chez les "innocents-coupables" que plusieurs films s'achèvent en bord de mer (*Les quatre cents coups*, *Le fils du requin*, *Le thé au harem d'Archimède*). Mais force est de constater que cette quête est vouée à l'échec.

Dans *Le thé au harem d'Archimède*, arrivés sur la plage, Madjid et son ami Pat sont embarqués dans un fourgon de police.

Toute échappée appelle une traque qui préfigure une arrestation. Il existe alors des entreprises moins périlleuses pour s'évader de son morne quotidien : quitter les marges urbaines où l'on habite pour une virée en centre-ville. Ces ballades sont vécues comme des instants de liberté (*Les cœurs verts*), on fait l'école buissonnière (*Les quatre cents coups*). Pourtant, les stigmates sociaux resurgissent rapidement, car le centre-ville constitue

(25) La chute comme menace pour l'ensemble de la société, c'est aussi la fable de *La haine* : « Jusqu'ici tout va bien ! »

(26) Alors qu'il en était amoureux et qu'elle disait avoir un travail de secrétaire et représentait donc pour lui la preuve d'une insertion sociale possible pour les gens de sa condition.

(27) Dans *Le chemin de la mauvaise route*, les deux héros sont présentés comme substituant à la vie normale un univers qu'ils se sont eux-mêmes fabriqués.

un territoire inconnu où les adolescents se sentent menacés. Les Halles apparaissent à l'écran comme l'espace symbolique de ces déconvenues.

C'est rue Saint-Denis que Madjid (*Le thé au harem d'Archimède*), le banlieusard, voit la sœur de son meilleur ami se prostituer.⁽²⁶⁾

C'est en sortant du Forum que le trio de *La haine* est agressé par des skinheads.

Au bout du compte, l'escapade urbaine tourne aux embrouilles, voire au drame. Le "Paris-rose" n'est qu'une nouvelle image de désillusion et d'enfermement, ce que résume Saïd, le héros de *La haine*, lorsque, avec ses deux compères, il vient de manquer le dernier train : "*on est enfermé dehors !*"

Ces déplacements géographiques sont complétés par des voyages immobiles. En effet, dans chaque film, les mineurs délinquants rêvent, voire développent des idées fixes. Ils s'inventent des univers, des projets, qui s'opposent à leur vie quotidienne.⁽²⁷⁾ L'obsession peut concerner la recherche d'un parent (*L'enfance nue*, *Chiens perdus sans collier*), d'un frère (*Le fils du requin*), d'une sœur (*Le petit criminel*). Certains lieux deviennent également des objectifs : la mer (*Les quatre cents coups*), mais aussi un village en ruines où l'on serait introuvable, à l'abri du monde (*Hors-la-loi*). Parfois encore, l'enfant rêve d'une vie animale, détachée des pesanteurs humaines : il s' imagine oiseau (*De bruit et de fureur*) ou requin (*Le fils du requin*). Le monde onirique se pose alors comme une alternative au réel, ce qui vaut aux mineurs irréguliers d'être constamment taxés de menteurs. Le mensonge allie une nécessité pratique et un recours à l'imaginaire, un refuge, afin de se préserver du monde ambiant.

Une séquence de *Hors-la-loi* montre le soutien apporté : assis autour d'un feu, les jeunes fuyards sont affamés et assoiffés ; il fait nuit, ils n'ont plus rien et sont démoralisés ; ils commencent à faire semblant de manger et boire des substances imaginaires, ce qui leur donne le courage de continuer.

Mais la réalité triomphe toujours : la cavale se termine au poste de police (*Le petit criminel*) ou devant les gendarmes (*Hors-la-loi*), par un suicide (Bruno dans *De bruit et de fureur*) ou une arrestation (Jean-Claude dans *Le chemin de la mauvaise route*).

Quand les jeunes délinquants ne fuient pas la société, ils agissent plus violemment et se vengent des injustices subies. Les vols contiennent parfois cet aspect revanchard : Antoine Doinel (*Les quatre cents coups*) vole une machine à écrire dans la société où travaille son père. Ils agressent des adultes avec la volonté de les humilier (*Rai*). L'incendie, omniprésent, est l'action la plus symbolique, à la fois vandalisme et purification. On cherche à brûler un paillason (*De bruit et de fureur*), des voitures (*Le thé au harem d'Archimède*, *La smala*, *Rai*), des granges (*Chiens perdus sans collier*, *Hors-la-loi*).

Des délinquants qui changent...

À côté des invariants qui fondent l'identité cinématographique des jeunes déviants, on constate, sur quarante ans d'histoire française, des transformations dans la représentation de l'enfance irrégulière.

... de cadre de vie

À partir des années soixante, le milieu du spectacle répercute l'urbanisation massive qui affecte la banlieue parisienne. Jusqu'à cette date, les adolescents habitent dans les quartiers Est et Nord de Paris, principalement sur les hauteurs de Ménilmontant, de Belleville et de Montmartre. Dans les films des années cinquante comme dans ceux de l'entre-deux-guerres, les mineurs jouent dans les terrains vagues et arpentent la zone. Dans un contexte de pénurie, les logements des jeunes en difficulté sont particulièrement exigus, la chambre d'Antoine Doinel (*Les quatre cents coups*) n'étant par exemple qu'un minuscule couloir. Sous la Vème République, les films⁽²⁸⁾ s'inscrivent dans le décor de la banlieue parisienne. Depuis les années quatre-vingt, la délinquance juvénile tend à se confondre avec la question des banlieues, comme si plus aucun jeune difficile ne résidait dans Paris *intra muros*. Avec l'édification des grands ensembles, c'est également la représentation des intérieurs qui se modifie : les logements sont plus spacieux et dotés du confort moderne. Dès lors, la critique se déplace vers les espaces communs : les images de boîtes aux lettres détériorées, d'ascenseurs toujours en panne, d'immeubles dégradés par le temps se multiplient.⁽²⁹⁾ À partir des années quatre-vingt-dix, un autre changement se fait jour. Les jeunes délinquants ne résident

(28) À l'exception de *L'enfance nue*, qui situe son action dans le Nord de la France.

(29) On retrouve ce schéma dans presque tous les films depuis *Laisse béton*.

plus nécessairement en région parisienne ; l'action des films se situe dorénavant dans le Nord de la France (*Le fils du requin*), comme à l'Est (*Zone franche*), au Centre (*Ni d'Ève ni d'Adam*) ou dans le Sud (*Le petit criminel*). La délinquance juvénile touche désormais l'ensemble de l'hexagone.

Et les cinéastes semblent vouloir établir un parallèle entre la cité de banlieue et la maison de correction, la seconde quittant les écrans lorsque la première commence à les monopoliser. Le grand ensemble reproduit la même image d'enfermement que l'établissement correctionnel. Il est situé à l'écart de la ville, sa structure, souvent concentrique, donne l'impression d'un encerclement, ce que confirment les jeunes protagonistes des films. Pourtant, les cités ne sont pas vécues uniquement sur un mode négatif ; ce sont aussi les lieux où les adolescents se sentent les plus en sécurité, parce qu'ils connaissent tout le monde et que la police ne pénètre qu'exceptionnellement.

Jusqu'au milieu des années soixante, il existe encore, à l'écran, une sociabilité commune aux jeunes et à la société : le café, l'espace où se retrouvent ceux qui appartiennent aux classes populaires. Ultérieurement, le débit de boissons, installé à la périphérie des cités, devient lourd de menaces : il est continuellement investi par la police, le cafetier abat un jeune (*Hors-la-loi*). C'est pourquoi, depuis les années quatre-vingt, les jeunes se replient sur des espaces à l'intérieur de leurs cités – en bas des immeubles, dans les cages d'escalier, dans les caves – et redéployent les symboles du café à l'intérieur des espaces privés.

Dans le salon de Jean-Roger (*De bruit et de fureur*) trône un flipper et la sœur sert à table comme elle le ferait dans une brasserie.

Ce repli sur soi apparaît aussi dans le rapport du jeune délinquant au cinéma, qui a évolué de la fascination vers l'autisme. Alors qu'Antoine Doinel ou le petit François (*L'enfance nue*) étaient accaparés par l'écran, depuis quelques années cette relation n'existe plus : parce que le spectateur est drogué (*La haine*, *Rai*) ou que les forces de l'ordre viennent l'interpeller (*Le thé au harem d'Archimède*, *Le fils du requin*, *Rai*). À l'écran, la disparition progressive d'une vie sociale commune aux générations s'avère concomitante d'une double augmentation de la peur : de la société chez les jeunes, des jeunes dans l'ensemble de la société.

... de modes d'action

Parallèlement à la ségrégation croissante du cadre de vie des jeunes en difficulté, d'autres bouleversements sourdent. Filmant la délinquance juvénile, les cinéastes attachent une importance particulière à la mise en scène des actes délictueux. Selon la gravité des délits et la manière dont ils sont perpétrés, le rapport du spectateur à l'adolescent irrégulier peut être totalement modifié. Malgré les variations en âge et en situation sociale des personnages mis en scène, une évolution globale marque le corpus : l'escalade de la violence. Jusqu'à l'aube des années soixante, les forfaits restent généralement minimes : on vole une machine à écrire (*Les quatre cents coups*), des provisions (*Jeux dangereux*) ou des vêtements dans un magasin (*Terrain vague*). En outre, les petits malfrats sont spécialement malhabiles et ne vont pas au bout d'entreprises plus périlleuses, comme par exemple une tentative avortée de hold-up dans *Terrain vague*. Le seul crime mis en scène durant cette période est involontaire (*Jeux dangereux*). Les films se veulent relativement rassurants : *Terrain vague* s'ouvre sur Marcel disant au juge des enfants qu'il ne veut pas être OS comme son père, mais se referme sur Lucky, troquant la délinquance contre un emploi d'ouvrier à Tours.

Dans la décennie suivante, des bandes envahissent l'écran, formées de grands adolescents qui multiplient les signes extérieurs de reconnaissance : tatouages, cheveux longs, jeans et blousons noirs. Face à ces groupes, essentiellement masculins,⁽³⁰⁾ qui errent toute la journée, la peur s'amplifie. Ces jeunes paraissent d'autant plus dangereux que les exactions commises se sont aggravées : vol de voiture (*Le chemin de la mauvaise route*), viol (*Les cœurs verts*), combats féroces entre bandes rivales à grands renforts de barres de fer, de chaînes et de crans d'arrêt. L'arme à feu, par contre, ne relève encore que du fantasme. Cette nouvelle génération de déviants inquiète d'autant plus que, au caractère passager de la petite délinquance des années précédentes, elle substitue un discours justifiant son attitude. Contrairement à ses aînés, elle n'exprime plus seulement son malaise et ses états d'âme, elle affirme également un refus du travail et de la "reproduction sociale". L'image de cet adolescent marginalisé est avant tout une version dégradée, négative, de l'apprenti, de la figure du réfractaire, de

(30) C'est toute la différence entre *Les cœurs verts*, film sur les "blousons noirs", et *Terrain vague*, où, malgré l'existence de rites d'intégration, on est plus en présence d'un groupe artificiel, peu réaliste, mêlant garçons et filles.

celui qui ne veut pas entrer à l'usine. Auparavant, l'enfant difficile était considéré comme récupérable *via* des institutions spécialisées. Au contraire, les bandes de "blousons noirs" sont happées par un engrenage fatal : délit, incarcération, libération, nouveau délit, réincarcération...

Au cinéma, une nouvelle étape est franchie dans la seconde moitié des années soixante-dix. À partir de cette date, les scènes d'affrontement entre jeunes rebelles et adultes se multiplient. Parallèlement, la délinquance organisée, qui restait jusqu'alors le domaine réservé des grands adolescents, atteint les petits (*Laisse béton*, *Le fils du requin*). Durant la même période, l'utilisation des armes à feu se propage chez les plus âgés (*La haine*, *Rai*, *De bruit et de fureur*, *Ma 6-t va crack-er*) entraînant des fusillades. Lors de la dernière décennie, la violence s'est encore accrue, les émeutes éclatent dans les cités et les face-à-face entre les jeunes et la police abondent (*La haine*, *Rai*, *Ma 6-t va crack-er*).

Un autre changement concerne le rapport des jeunes aux produits psychotropes. Alors qu'avant Mai-68, sur les écrans comme dans les pratiques, les drogues étaient considérées par les élites comme une expression de la contre-culture, leur arrivée dans les milieux populaires s'est accompagnée d'une forte stigmatisation. Le toxicomane est assimilé à un dégénéré (*Le thé au harem d'Archimède*, *Rai*) volant sa famille pour se procurer sa dose (*Rai*). Quant au personnage du dealer, il a remplacé subrepticement celui du receleur. Mais contrairement à ce dernier, son image se modifie perpétuellement.

Entre *Le thé au harem d'Archimède* (1984) et *Rai* (1995), tout a déjà changé. Dans le premier film, une séquence montre deux jeunes chassant énergiquement le trafiquant de leur cité. L'homme, qui vient d'ailleurs, semble isolé et en position de faiblesse ; il n'habite pas dans la cité. Dans *Rai*, à l'inverse, le revendeur ne se cache pas mais exhibe des signes extérieurs de richesse et de pouvoir : look mafieux (costume noir, lunettes de soleil) et grosse voiture. Il réside dans la cité depuis longtemps, tout le monde le connaît et toute sa famille participe à son activité. Pour les cinéastes, la drogue hante désormais le quotidien des banlieues ; elle les fait vivre, alors que dix ans plus tôt on la présentait comme un phénomène marginal, un mal importé.

Dans les films les plus récents, la violence des jeunes filles constitue aussi un fait inédit. Alors qu'au début de la période observée elles incarnaient l'alternative à la délinquance (*Chiens perdus sans collier*, *Terrain vague*), depuis les dernières années, quand elles n'abandonnent pas la cité au cours du récit (*Rai*), elles sont elles-mêmes à l'origine de la furie (*De bruit et de fureur*).

Ainsi, en plus de quarante ans, la représentation cinématographique de la délinquance juvénile a-t-elle subi de profondes métamorphoses, tant au plan quantitatif que qualitatif : une violence plus intense, un affrontement intergénérationnel plus fort et plus direct, des relations sociales dégradées sous l'effet conjugué du chômage, du racisme et de la drogue, l'arrivée de déviants plus jeunes et l'émergence de filles chefs de bande.

Vers une démission des institutions ?

L'évolution de la délinquance juvénile se mesure autant par la description des forfaits que par les réactions de la société et de ses institutions. Au milieu des années cinquante, le juge des enfants devient un nouveau personnage qui détrône le personnel d'encadrement des maisons de correction. Son image paternelle modifie considérablement la représentation des personnels ayant en charge les mineurs difficiles. La bonne directrice se définissait par une psychologie contraire à sa fonction. Quand elle intervenait, le sort de l'enfant avait déjà été fixé. Le magistrat, au contraire, a entre ses mains l'avenir du jeune. Jusqu'aux années soixante-dix, le juge, l'éducateur (*Terrain vague*) ou le directeur de la DASS (*L'enfance nue*) apparaissent comme des spécialistes de la jeunesse irrégulière, détenteurs des savoirs, de la parole et de l'écoute. Ils n'hésitent pas à se déplacer pour voir où vivent les mineurs (*Chiens perdus sans collier*, *Terrain vague*). Les productions des années cinquante et soixante affichent leur intérêt pour les processus décisionnels déterminant l'avenir de l'adolescent déviant et sa possible réinsertion sociale. L'apparition à l'écran de psychologues⁽³¹⁾ (*Chiens perdus sans collier*, *Les quatre cents coups*) est symptomatique de l'attention portée aux nouvelles méthodes pédagogiques. Les films transcrivent les modifications issues de l'ordonnance de 1945. On est passé, des années trente aux années soixante,

(31) Rappelons que le film de Delannoy est une adaptation d'un reportage romancé de Gilbert Cesbron et que Truffaut s'était renseigné auprès de Fernand Deligny sur les méthodes pédagogiques avant de réaliser son film. Ces deux œuvres procèdent donc d'un travail d'enquête préalable.

d'une logique misérabiliste, axée sur la mise en scène de l'enfermement, à une logique de compréhension fondée sur une très grande visibilité de l'institution et une réflexion sur les causes de la délinquance juvénile.

Depuis les années soixante-dix, en revanche, cette présence s'estompe. Tout se passe, au cinéma, comme si, dorénavant, l'institution était impuissante, comme si ces professionnels de la parole et de l'écoute n'avaient plus leur place dans un univers où toute forme d'échanges entre jeunes et adultes aurait été supprimée. La prison et le foyer n'apparaissent plus que sous forme de trace : une lettre écrite depuis la section des mineurs, l'annonce d'une fugue. Avec la disparition des magistrats et des travailleurs sociaux, l'enfance malheureuse devient un phénomène opaque, donc plus angoissant. L'amplification de la violence, au même moment, est en relation directe avec la disparition de toute trame explicative. Pour prendre conscience de cette évolution, il suffit de comparer deux séquences, extraites de films réalisés à presque trente ans de distance.

Dans *Terrain vague*, un éducateur bénévole se rend au domicile d'une mère dont le fils s'est enfui du foyer où il était placé. La femme réclame l'aide de l'éducateur. Dans *De bruit et de fureur*, une assistante sociale se rend chez le père d'un élève difficile, l'homme la menace de son arme et l'incite à démissionner. Le dialogue n'est plus possible.

Dans les rares réalisations où les personnels de l'institution sont encore présents, ils ne parviennent plus à exercer leur autorité et perdent leur sang-froid (*Hors-la-loi*, *Le fils du requin*). L'éducateur n'inspire plus aucun respect. Quand il cherche à renouer le dialogue par une attitude compréhensive, il se fait berner, comme dans *Le Fils du requin* où on lui vole sa voiture. Lorsqu'il emploie la manière forte (insultes et jets d'eau dans *Hors-la-loi*), les adolescents fuguent.

Concernant les forces de l'ordre, l'évolution est inverse. Tant que l'accent était mis sur les acteurs institutionnels (juges, éducateurs de la Protection judiciaire de la jeunesse), policiers et gendarmes quittaient rarement les coulisses et pour jouer le second rôle d'auxiliaire, forcément temporaire. Leur première mission était de ramener les jeunes fuyards (*Chiens perdus sans collier*, *Sois belle et tais-toi*, *Rue des prairies*) ou de les arrêter à la suite d'un délit (*Les cœurs verts*). Dans certains cas, ils jouent un rôle béné-

fique, empêchant un petit garçon fugueur de suivre un pédophile (*Chiens perdus sans collier*). Ce respect des agents de l'ordre débonnaire va disparaître à mesure que les institutions spécialisées vont s'effacer, que les policiers vont devenir les seuls interlocuteurs des jeunes. Les îlotiers ne parviennent plus à se faire obéir, ils ne sont plus craints ni des jeunes ni même des adultes (*Hors-la-loi*). Ils se sont transmués en opposants directs, incarnant un ordre jugé illégitime. À la présence pédagogique et préventive succède sur l'écran la fonction répressive. En outre, les hommes en uniforme représentent la loi sans toujours la respecter. Les films réalisés ces dernières années offrent au spectateur une image extrêmement négative des "keufs" : lâches (faisant reculer leur voiture au seuil de la cité dans *De bruit et de fureur*), racistes (*La haine*, *Zone franche*, *Ma 6-t va crack-er*), commettant des bavures (*La haine*, *Raiï*, *Ma 6-t va crack-er*). Les "femmes-flics" sont spécialement caricaturées. Lorsqu'un inspecteur, prenant le contre-pied, essaye d'assumer un rôle pédagogique plutôt que répressif (Richard Anconina dans *Le petit criminel*), non seulement cela lui occasionne des problèmes avec sa hiérarchie, mais son attitude est critiquée par le jeune qui lui reproche de se prendre pour un travailleur social. Dans les fictions cinématographiques, la recrudescence des forces de police est contemporaine d'une perte de légitimité ; dans un climat tendu, les films prophétisent une évolution vers l'émeute, c'est-à-dire l'affrontement direct entre les jeunes d'un côté et la police de l'autre.

Coincée entre des institutions spécialisées en déshérence et des représentants de l'ordre délégitimés, l'école concentre tous les paradoxes. Jusqu'aux années quatre-vingt, la mise en images du milieu scolaire a fonctionné sur les clichés traditionnels,⁽³²⁾ tous présents dans *Les quatre cents coups* : des professeurs Tournesol dont on se moque, des injustices dont les enfants sont victimes, un chahut limité qui ne résiste pas à l'autorité de l'enseignant inspirant la crainte. Les proviseurs n'hésitent pas à convoquer les parents pour sermonner le jeune (*Les quatre cents coups*, *Rue des prairies*) et tout rentre dans l'ordre. Une transformation majeure s'est récemment produite : la violence des jeunes s'est introduite dans le cadre scolaire. On se bat entre élèves dans l'enceinte du collège (*Le plus beau métier du monde*, *Ma 6-t va crack-er*). Les parents ne se rendent plus aux convocations qui

(32) En 1981, le film de Claude Berri, *Le maître d'école*, obtient un grand succès en présentant un portrait agité mais chaleureux d'une école primaire.

leurs sont adressées (*Le plus beau métier du monde*). Les profs sont insultés (*Le plus beau métier du monde*), menacés (*De bruit et de fureur*), frappés (*Ni d'Ève ni d'Adam*) par leurs élèves, et leur appartement est vandalisé, tagué (*Le plus beau métier du monde*). Conséquemment, la police pénètre aussi dans les établissements scolaires pour mener ses enquêtes (*Ma 6-t va crack-er*) et procéder à des arrestations (*Laisse béton*). Dans le même temps, l'enseignant, obligé de réagir à cette violence, se métamorphose en travailleur social qui n'hésite pas à emménager dans la cité. Il reçoit des élèves chez lui pour les faire travailler (*Le plus beau métier du monde*) ou reste dans sa classe, tard le soir, pour aider une brebis égarée (*De bruit et de fureur*). Ce comportement missionnaire permet parfois aux jeunes de s'en sortir.

Dans *Le plus beau métier du monde*, grâce à son professeur, Malou, l'aînée d'une famille monoparentale, peut, en fin d'année, réintégrer l'enseignement général.

Ces initiatives individuelles, nouvelles figures de la médiation sociale, hors institutions, sont mal perçues par la hiérarchie. L'enseignant, lui-même en rupture de ban (divorcé, célibataire endurci, alcoolique) est accusé de pédophilie et surveillé par l'Académie (*Le plus beau métier du monde*) ou fait l'objet d'un rappel à l'ordre de la part du proviseur (*De bruit et de fureur*). Ainsi, pour les cinéastes, alors que les institutions traditionnelles semblent hors-jeu et que la présence policière est refusée par les jeunes, seules des interventions solitaires et désintéressées peuvent-elles se poser comme alternative à l'engrenage de la délinquance. Les artistes posent ici la question des interlocuteurs par lesquels le dialogue pourrait se renouer entre jeunes en difficulté et adultes, afin de revenir à des relations moins conflictuelles et d'arrêter la spirale de la violence. Face à cette interrogation, ils demeurent perplexes, comme le montre l'épilogue de *Ma 6-t va crack-er*, où les aînés échouent à arrêter l'émeute lancée par les plus jeunes. Les œuvres des quinze dernières années dressent un constat pessimiste devant la montée généralisée de la violence, la seule issue résidant dans une renaissance du dialogue social.

Notre objectif, en observant attentivement un corpus de vingt-deux films échelonnés entre 1955 et aujourd'hui, était modeste. Nous souhaitions comprendre comment s'était forgée, dans le cinéma français, l'ima-

ge des mineurs irréguliers. Nous nous sommes trouvés en présence d'un "genre", avec ses lois propres : une technique de description de la vie des héros, prenant la famille comme victime émissaire ; un mode spécifique d'organisation du récit (alternance de mouvement et d'immobilité forcée, entrelacs de fuite et d'enfermement) ; une inscription des adolescents dans l'espace ; un couple Janus bourreau/victime, manière filmique d'exprimer un enfant à la fois dangereux pour autrui et en danger. Ces éléments dessinent un portrait-robot quasi immuable du jeune délinquant.

Mais, en traversant quatre décennies, nous avons aussi détecté d'importantes évolutions dans la mise en images de la jeunesse irrégulière. Les films ont répercuté les transformations du paysage urbain dans le cadre de vie de leurs personnages, avec une double translation du centre à la périphérie : de la ville à la banlieue d'abord et, plus récemment, sur le modèle de la décentralisation, de la région parisienne à l'intégralité du territoire français. Les cinéastes, sciemment ou non, ont également établi un parallèle entre l'augmentation des délits, en nombre et en intensité, et la mise hors champ des professionnels de la protection judiciaire des mineurs. Comme les spécialistes du dialogue ne sont plus là, la situation se dégrade et la police, dans les moments de tension, devient la seule présence institutionnelle.

Notre étude s'est limitée au contenu des films. D'autres investigations restent à mener, en s'appuyant notamment sur des sources complémentaires de l'image. Il faudrait ainsi se demander comment le passé des réalisateurs (Jean-Claude Brisseau a été enseignant, François Truffaut fut un jeune délinquant, Robin Davis a occupé un emploi d'éducateur) et le déroulement des tournages ont influencé les discours des films. De même, une sociologie des modes de production de ces œuvres pourrait nous apporter de précieux renseignements. Enfin, une série d'entretiens avec les cinéastes survivants permettrait de mieux apprécier leurs intentions, de savoir sur quels matériaux (esthétiques, politiques...) ils se sont fondés. Les usages sociaux de ces représentations, c'est-à-dire des relations qu'une société établit avec les stéréotypes qu'elle produit, demeurent le point aveugle de notre analyse. Nous n'avons pas traité la façon dont les clichés qui envahissent l'écran sont perçus, réappropriés ou rejetés par les publics successifs, en particulier les jeunes. Ne faudrait-il pas songer à

développer une enquête auprès de spectateurs précis (mineurs, enseignants, éducateurs...) pour estimer comment ces fictions sont ressenties ?

Notre travail a porté sur le cinéma. Une confrontation de nos hypothèses et résultats avec ceux issus d'observations comparables menées sur d'autres supports (télévision, photographie, presse, littérature...) serait sans aucun doute utile, notamment pour saisir les migrations d'images et les décalages temporels d'un champ artistique à l'autre. Dès lors, on pourrait mieux cerner la place du 7ème Art dans l'entrelacs vertigineux des représentations.

Liste des films observés (classement chronologique)

- Chiens perdus sans collier*, Jean Delannoy, 1955
Sois belle et tais-toi, Marc Allégret, 1958
Jeux dangereux, Pierre Chenal, 1958
Rue des prairies, Denys de la Patellière, 1959
Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959
Terrain vague, Marcel Carné, 1960
Le chemin de la mauvaise route, Jean Herman, 1963
Les cœurs verts, Édouard Luntz, 1966
L'enfance nue, Maurice Pialat, 1969
Laisse béton, Serge Le Péron, 1984
La smala, Jean-Loup Hubert, 1984
Hors-la-loi, Robin Davis, 1985
Le thé au harem d'Archimède, Mehdi Charef, 1985
De bruit et de fureur, Jean-Claude Brisseau, 1988
Le petit criminel, Jacques Doillon, 1991
Le fils du requin, Agnès Merlet, 1992
La haine, Mathieu Kassovitz, 1995
Raï, Thomas Gilou, 1995
Le plus beau métier du monde, Gérard Lauzier, 1996
Ma 6-t va crack-er, Jean-François Richet, 1997
Ni d'Ève ni d'Adam, Jean-Paul Civeyrac, 1997
Zone franche, Paul Vecchiali, 1997